

O que quer, realmente, a mulher?

Gisela Cardoso
Cecil Jeanine Albert Zinani
UCS

Resumo: O presente artigo analisa psicologicamente a lenda: “O que realmente quer a mulher?”, conforme o relato de Heinrich Zimmer (1998). A análise utiliza, como base teórica, a psicologia analítica de Carl Gustav Jung e as *Bases antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, enfatizando, de forma especial, as imagens de masculino e de feminino enquanto símbolos representativos das relações entre consciência e inconsciente em nossa formação cultural.

Palavras-chave: arquétipo, imaginário, simbólico, feminino, masculino.

Abstract: *This article makes a psychological analysis of the legend: “what does the woman really want?”, according to Heinrich Zimmer’s report (1998). The analysis uses, as a theoretical basis, Carl Gustav Jung’s analytical psychology and the Les structures anthropologiques de l’imaginaneire, by Gilbert Durand, emphasizing, in a special way, the images of the masculine and feminine as representative symbols of the relations between conscience and unconscious in our cultural background.*

Key words: *archetypes, imaginary, symbolic, feminine, masculine.*

*Onde o amor impera, não há desejo de poder;
e onde o poder predomina, há falta de amor.
Um é a sombra do outro.*

Carl Gustav Jung

Durand (2001), da mesma forma que Jung (1964), em seus estudos sobre o imaginário, compreendem que a dinâmica psíquica repousa sobre estruturas arquetípicas que são inacessíveis à consciência, sendo possível experimentá-las apenas enquanto fenômenos psíquicos, ou seja, pela via da representação simbólica.

Ambos os autores creem que a função do símbolo seja a de mediar elementos, a princípio, inconciliáveis, e, por isso, ele é o grande “motor” do comportamento humano, já que possibilita à consciência expressar o imaginário, ou tecer variações em torno de um mesmo tema. No símbolo, ou na representação arquetípica, multiplicam-se imagens e comportamentos que, na

lógica da consciência, se transformam em uma síntese homogênea, em algo significativo, pleno de sentido para o sujeito, o que faz do símbolo um fator organizador da psique.

A construção de significados e sentidos motivados pelos arquétipos e suas expressões, na compreensão de Durand (2001), nasce a partir das nossas primeiras reflexões imagéticas de adaptação, e dividem-se em três grandes grupos de representações arquetípicas: Regime Diurno da Imagem, Regime Noturno da Imagem e Esquemas Rítmicos ou Sintéticos. Estes três regimes constelam uma série de representações simbólicas que se agrupam em torno de imagens associadas a cada um deles. No Regime Diurno, por exemplo, está vinculada a ideia de “masculino” (*animus*, na concepção de Jung), cujos símbolos mais expressivos são o gládio e o cetro (o falo). Para o Regime Noturno, ou feminino (*anima*, para Jung) associamos a imagem da taça/útero e da lua, das águas e da terra fértil. O feminino também se vincula ao Esquema Sintético ou Rítmico da imagem do “filho”: aquele que recomeça um novo ciclo, o que possibilita o movimento da energia psíquica, impulsionando-a e fazendo girar, assim, a roda do tempo.

Durand (2001) esclarece que esses grandes grupos arquetípicos revelam como a consciência se afirma e interpreta a nossa angústia perante a finitude da vida. O antropólogo/filósofo destaca que o Regime Diurno da Imagem está vinculado ao poder e ao desejo egoico de “vencer” o tempo, enquanto o Regime Noturno, por outro lado, se harmoniza com a intimidade corporal e com os mistérios do “caos” inconsciente através de eufemismos para a morte e para a decrepitude humana.

Além das imagens citadas acima, as representações arquetípicas do feminino abrangem um complexo de significados que são caracterizados, entre outros, como: sensibilidade emocional, intuição, beleza, maternidade, sensualidade, mistério e delicadeza. Esses “atributos do feminino” são, via de regra, considerados inferiores aos que foram incentivados pela cultura/consciência masculina patriarcal, a saber: coragem, força, determinação, foco e racionalidade. A mulher, como portadora e reveladora dos caracteres femininos, viu-se destituída de seu poder e desvalorizada por elementos da cultura dominante, ficando reduzida e subjugada pelo poder do masculino, que a fixou em papéis bem definidos, como de mãe, de esposa e de filha. A própria mulher, há muito tempo, vem reforçando e ratificando sua inferioridade em relação às qualidades consideradas masculinas, e, por conseguinte, sustentando sua dependência em relação ao homem pelos mais variados motivos. Um deles, segundo Beauvoir (1970), seria as inúmeras vantagens que ela obtém na aliança com os homens. A mais importante, segundo a autora, diz respeito à proteção material que a figura masculina lhe proporciona. Para Beauvoir, se

a mulher permitiu-se ficar como o “Outro” é porque não buscou, ela própria, um caminho rumo à própria apreciação.

Tanto o masculino quanto o feminino, na visão junguiana, necessitam um do outro em nível psíquico, pois são pares complementares. Jung (2000) assevera que, quando o feminino e o masculino se encontram, psicologicamente falando, sobrevém o nascimento de uma nova consciência, e isso é benéfico não apenas para um indivíduo em particular, mas também para o sistema de valores e crenças no qual ele está inserido. Esses pares complementares contêm inúmeras particularidades e podem ser melhor compreendidos se forem analisados à luz das diferentes mitologias e/ou lendas, contos populares ou contos de fada, etc.

Apesar de o mito, hoje, não ter o mesmo sentido que tinha para os povos que o cultuavam, podemos reinterpretá-lo psicologicamente, pois as representações mitológicas são a maneira mais fácil de estabelecermos contato com os arquétipos. Jung (1985, p. 69) afirma: “a imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica.”

Jean Shinoda Bolen (1990) postula que, através de uma compreensão psicológica embasada nas diferentes mitologias, entramos em contato com uma forma importante de sabedoria ancestral, que aciona aspectos ainda não desenvolvidos em nós. Para que esses aspectos sejam mobilizados, a psiquiatra defende o uso dos mais diversos recursos, como, por exemplo, lermos mais mitos (e sobre mitos) e suas “atualizações”, na forma de literatura, música e/ou outras expressões culturais e artísticas de toda uma coletividade.

O lado enigmático e obscuro do feminino suportou – e não apenas de forma simbólica – perseguições e mortes cruéis, especialmente na Idade Média. Vistas como verdadeiras bruxas, por lidarem com o poder das forças da natureza, muitas mulheres sofreram violências e/ou foram assassinadas por estarem associadas com o “lado escuro da lua”. A lógica medieval, impregnada com o maniqueísmo imperialista da consciência patriarcal, considerava que as mulheres, em sua grande maioria, eram verdadeiras aliadas do demônio.

Whitmont (1991) considera que o amor romântico/espiritual nasceu exatamente nesta época, talvez para compensar esta visão terrível que havia sobre as mulheres. Os cavaleiros e suas damas inspiraram milhares de histórias, enriquecendo a literatura e a dramaturgia e inspirando, até hoje, os sonhos amorosos dos amantes. A ligação entre duas pessoas, quando muito forte, faz com que cada uma sinta a outra como uma parte de si mesma. Ambas são como duas metades que só se completam quando estão juntas, semelhante ao mito platônico do

andrógino.¹ Cada uma das “partes” só vai se sentir completa, quando conseguir encontrar o pedaço que lhe falta. Assim era considerado o amor verdadeiro: uma falta, um vazio, uma parte a quem falta a outra parte e que anseia pelo seu complemento.

É possível que, nos esquemas significantes da evolução da consciência, o amor fosse se vinculando ao aspecto luminoso e espiritual, idealizado pela moral religiosa cristã; mas, por outro lado – e possivelmente pelos seus mistérios – ele também está irmanado às sombras das deusas terríveis, possuindo, dessa forma, um aspecto infernal e demoníaco.

Em um dos romances da Távola Redonda, conforme Heinrich Zimmer (1988), é possível acompanharmos uma lenda que ilustra a desvalorização – e, ao mesmo tempo, a glorificação – do feminino na cultura ocidental. A história fala sobre um enigma lançado ao jovem Rei Artur, cuja solução salvaria sua vida.

Vejamos a história:

Conta a lenda que o Rei Artur, caçando pelas florestas de sua vizinhança, foi descoberto e desafiado pelo dono daquelas terras, *sir* Gromer Somer Joure. Esse cavaleiro era um antigo desafeto de Artur, e, como o Rei, ao caçar em suas terras sem pedir-lhe permissão, cometera um crime, foi ameaçado de morte pelo estranho cavaleiro. Arthur, porém, estava desarmado – ele vestia apenas seus trajes (verdes) de caça – e pediu a *Sir* Gromer, então, que lhe desse uma nova chance. O cavaleiro, tocado pela sinceridade do Rei, resolveu poupá-lo, mas lançou-lhe um desafio: Artur teria o exato prazo de um ano para descobrir o que realmente quer a mulher. Dando sua palavra de que cumpriria a tarefa, o Rei voltou para a companhia de seus cavaleiros, mas Gawain, seu sobrinho e um dos seus mais nobres cavaleiros, quis saber o que havia acontecido na floresta, já que o tio estava com um semblante preocupado e abatido desde que voltara da caçada. Em segredo, Artur contou-lhe sobre o acontecido, e Gawain teve uma ideia: ambos sairiam em busca da resposta. Ambos partiram, então, cada um em uma direção, para perguntarem a todos os homens e mulheres que encontrassem qual poderia ser a resposta para o enigma: o que realmente quer a mulher? Muitas foram as explicações que encontraram: alguns diziam que o maior desejo da mulher é o de ser mãe; outros disseram que ela quer possuir uma beleza estonteante e avassaladora; que a mulher se contenta com poder e riqueza; e outros, ainda, que ela viverá feliz se tiver, para si, um homem vigoroso e forte para amá-la. Arthur e

¹ Aristófanis, no clássico *Banquete* (2000), de Platão, discursa sobre a origem do amor através do mito do andrógino. Os andróginos teriam sido seres esféricos que traziam, em um único corpo, os dois sexos. Esses seres sentiam-se de tal modo completos e satisfeitos consigo mesmos que ousaram atacar os deuses, que, para puni-los, separaram-nos para sempre, o que os tornou fracos e carentes, além de buscadores incansáveis de sua metade perdida.

Gawain anotavam cada uma das soluções encontradas, cada um em seu caderno, esperançosos de que alguma delas satisfaria o cavaleiro.

O prazo estava chegando ao fim, e, para o desespero de Artur, nada do que anotara conseguia lhe dizer, convictamente, o que realmente quer a mulher. Certo dia, porém, uma velha bruxa que morava em uma floresta fronteira veio ao encontro de Artur. A velha bruxa era horrenda, com feições animais, dentes afiados e unhas em forma de garras, e exalava um cheiro insuportável e nauseante. Ela concordou que responderia ao enigma proposto, mas impôs uma condição: Artur deveria prometer que casá-la-ia com Gawain, caso a sua resposta fosse a que *sir* Gromer esperava; caso contrário, Artur não teria nada a perder, até porque ele iria morrer de qualquer maneira. Na expectativa de que o Rei convencesse o sobrinho/cavaleiro para mais essa empreitada, a bruxa liberou Artur, que voltou ao castelo impactado pelo plano da terrível mulher. Ao ver o sofrimento do Rei, Gawain ofereceu-se deliberadamente para o casamento, pois faria qualquer coisa para defender o tio. Voltando à bruxa, então, cheio de pesar, Artur confirmou-lhe o casamento com Gawain, atento ao que a velha senhora lhe diria. Foi aqui que a horrenda bruxa lhe falou, então, que a mulher, acima de qualquer coisa, quer a soberania sobre o homem e, principalmente, sobre si mesma.

Satisfeito com a resposta, Artur foi ao encontro de *sir* Gromer. Antes de dar a resposta final, entretanto – e na esperança de que pudesse, ainda, poupar Gawain –, Artur entregou a ele os livros com as outras respostas encontradas. Nenhuma, no entanto, satisfaz o cavaleiro, já pronto para a vingança. O Rei, então, disse-lhe que ainda tinha a última resposta, e expôs que, acima de tudo, o que as mulheres desejam é a soberania sobre sua própria vida². O cavaleiro ficou furioso e descobriu que tal resposta só poderia ter sido dada por sua própria irmã, Dona Ragnell, a bruxa hedionda da floresta, a qual ele desejava ver ardendo em uma fogueira. Furioso e sem mais ter o que dizer, *sir* Gromer desejou um bom dia ao Rei Artur e retirou-se. Dessa forma, a vida de Artur havia sido poupada, mas ele continuava triste, pois o que iria causar a Gawain não podia ser remediado.

As bodas, então, foram marcadas. A velha bruxa exigiu um casamento pomposo, e toda a corte foi obrigada a assistir, com pesar, ao jovem e galante cavaleiro unir-se, pelo matrimônio sagrado, com o ser mais desprezível de toda a redondeza. A terrível mulher comportou-se mal, comeu toda a carne que havia na festa, soltou todo o muco que tinha em suas entranhas, grunhiu e bufou, agitando-se feito um animal selvagem. Artur não sabia mais o que

² É digno de nota o fato de que, nesta resposta, o texto afirmar simplesmente que a mulher quer a soberania, e não afirmar, como anteriormente, que essa seria também sobre os homens.

fazer e imaginava, com pesar, como seria a noite de núpcias do amigo e sobrinho, já que se aproximava a hora em que os noivos estariam a sós. Entre quatro paredes, por sua vez, Gawain, como um bom cavaleiro, imaginava como faria para cumprir suas obrigações de marido. Não conseguia, porém, virar-se para a noiva, pois estava com medo do que iria ter que enfrentar. A bruxa, vendo que ele não conseguia sequer aproximar-se, pediu-lhe que o noivo lhe desse, pelo menos, um beijo de boa noite. Buscando toda a coragem possível, Gawain virou-se para beijá-la, mas, ao deparar-se com a então esposa, encontrou, ali, não mais uma bruxa horrenda, mas sim a mais bela dama que jamais vira até então, e, por isso, não podia crer em seus próprios olhos. A moça, então, explicou-lhe que estava sob o efeito de um feitiço, e que este a mantinha linda e graciosa uma parte das vinte e quatro horas do dia, e, na outra parte, a fazia horrenda e insuportável.

Caberia, agora, que Gawain escolhesse: ela seria bela durante a claridade diurna, para que todos a vissem em seu esplendor e graça, ou durante à noite, enquanto os dois estivessem, secretamente, em seu leito de amor? Vale a pena, na íntegra, o desenrolar da história contada por Zimmer (1998, p. 66):

‘Oh, Deus, a escolha é difícil’, replicou Gawain. ‘Ter-vos bela apenas à noite entristeceria meu coração, mas se decidir ter-vos bela durante o dia, dormirei em cama de espinhos. Quisera escolher o melhor, mas não faço ideia do que dizer. Querida senhora, que seja como desejais; deixo a escolha em vossas mãos. Meu corpo, meu coração e tudo o mais são vossos para que deles façais o que quiserdes; juro-o diante de Deus!’

‘Ah, dou graças, cortês cavaleiro!’, exclamou a dama. ‘Abençoado sejais, entre todos os cavaleiros do mundo! Agora estou livre do meu encantamento, e term-eis bela e atraente tanto de dia como à noite’.

Então ela contou a seu deleitado esposo como sua madrasta (que Deus tenha piedade de sua alma!) a encantara com suas artes de magia negra, condenando-a a permanecer sob aquela forma asquerosa até que o melhor cavaleiro da Inglaterra a desposasse e lhe concedesse soberania sobre seu corpo e seus bens. ‘Assim fui deformada’, disse ela. ‘E vós, cortês sir Gawain, concedeste-me, sem condições, a soberania. Beijai-me agora, senhor cavaleiro, eu vos suplico; alegrai-vos e regozijai-vos’. E desfrutaram deleitosamente um do outro.

Na manhã seguinte, já passava do meio dia e Gawain não saía do quarto. Artur, apavorado, pensava que a bruxa tivesse matado o jovem cavaleiro. Bateram à porta dos noivos, então, desesperadamente, Artur e os demais cavaleiros. Gawain assustou-se e disse que já iria abrir, mesmo contra a sua vontade. Ninguém entendeu o que se passava, e Gawain, então, tomando a mão de sua dama, conduziu-a até à porta e fez com todos vissem, naquele momento,

que Dona Ragnell, sua esposa, era ninguém mais, ninguém menos, que uma esplendorosa e bela mulher que, por ter salvo a vida do Rei, havia salvo, conseqüentemente, toda a corte.

Essa história sintetiza o que falamos a respeito das representações arquetípicas do feminino, do masculino e da energia psíquica. A lenda se passa no período cavaleiresco, que, apesar de ser uma época marcada por guerras, conquistas bélicas e armaduras, isto é, dominada pelo Regime Diurno da Imagem, é, também, considerada a época natal do amor romântico e/ou espiritual (RENNÓ, 2003). Os bardos, em seus cantos poéticos, exaltavam, além das batalhas, os sentimentos amorosos dos cavaleiros por suas damas, que eram erotizadas ou sublimadas em suas características feminis, vinculadas, portanto, ao Regime Noturno da Imagem. A lenda de Gawain e Dona Ragnell, ainda, é parte do “Ciclo de romances do Rei Artur” (ZIMMER, 1988) que inclui, também, as histórias dos cavaleiros da Távola Redonda em suas aventuras na busca do Santo Graal. Vejamos, então, quais são os aspectos psicológicos que identificamos na narrativa:

Artur, por ser o Rei – o centro do poder –, sugere uma identificação com o gládio e o cetro, pois, como símbolo do ego, ele batalha para, através da luz da consciência, manter o equilíbrio e a harmonia de seu reino. É fácil, no entanto, o “rei” ego confundir a sua tarefa de administrador da consciência – local onde ele realmente tem acesso –, com a totalidade psíquica, que está para muito além do seu domínio. Ao penetrar nas fronteiras vizinhas, Artur/o ego percebe que não impera, em absoluto, em todos os espaços, deparando-se com figuras ameaçadoras que, até então, ele ignorava. É a curiosidade (instinto de caçador) de Artur que o faz ir para as fronteiras do seu reino e, lá, encontrar o desconhecido, ou seja, as “florestas” trevosas do inconsciente e seus habitantes. Quem aparece, em um primeiro momento, é o “dono” daquelas terras – uma espécie de “guardião” do inconsciente –, que há muito, vinha querendo dar uma lição no Rei/ego. Esse guardião, ao alertar Artur de que ele deveria ter pedido autorização para entrar em territórios alheios, ocupa o lugar de “guia da alma” do Rei, isto é, serve como uma espécie de “consciência do inconsciente”, também chamado, por Jung (2000), de Self.

Para que as relações do ego com o inconsciente sejam de paz, segundo Jung (1985), é preciso que construamos pontes, elos de ligação, ou estabeleçamos uma comunicação/negociação adequada entre ego e Self. Enquanto não fazemos isso, o inconsciente aparece, via de regra, como algo ameaçador e terrível, como acontece com a figura de *sir* Gromer para Artur. O que ocorre, entretanto – para a sorte do Rei –, é que, no momento do encontro entre ambos, Artur está desarmado, isto é, sem intenções bélicas ou de poder, e seria um insulto, para um cavaleiro, atacar alguém, nessas condições. Além disso, o Rei está vestido de verde, a cor das florestas, fazendo com que, de alguma forma, ele se misture à natureza do lugar. Mesmo

poupano a vida de Artur, naquele momento, o estranho cavaleiro lhe propõe um desafio: o Rei deverá descobrir, no prazo de um ano, o que realmente quer a mulher, caso não encontre uma resposta adequada, encontrará, certamente, a morte. De posse do enigma, Artur volta à companhia de seus cavaleiros, mas não mais com o mesmo semblante que tinha quando adentrou, venturosamente, na floresta, pois ele trazia, agora, a preocupação com a própria finitude e com o desenrolar de seu destino, e, por conseguinte, do destino de todo o seu reino. Incluir, no destino do ego “real”, a busca do feminino, não é, portanto, uma tarefa que diz respeito apenas a um monarca em particular, pois o arquétipo do Rei é mais que o ego de apenas um indivíduo, podendo referir-se, também, ao centro de toda uma consciência coletiva e de toda uma época.

Sir Gromer, enquanto guia da alma, parece saber o quanto Artur precisa amadurecer (mais um significado para suas vestes “verdes). Ele sabe que o Rei, naquele momento, representa todo um desequilíbrio da consciência em sua inflação e unilateralidade diurna e solar. É por isso que ele impõe, para o Rei, a busca pelos valores do feminino, ou pelo Regime Noturno da Imagem, pois a taça/o vaso/o cálice do feminino nutrem aspectos que são fundamentais para o equilíbrio psíquico. Questionar sobre o que realmente quer a mulher, equivale a refletir sobre toda uma constelação do imaginário que Artur/ego não conhece e não domina, e, por isso, ele precisa de um tempo para familiarizar-se com o tema.

Durand (2001) sugere que o símbolo da taça/cálice é também uma representação do útero, ou seja, uma metáfora da intimidade, ou das “entranhas cavernosas” da Grande Mãe. *Sir* Gromer, portanto, ao compelir Artur para que encontre significado na questão do feminino, força-o a compensar e complementar a unilateralidade do imaginário fálico/patriarcal da consciência. Durand (2001, p. 255-256) esclarece:

O gládio junto à taça é um resumo, um microcosmo da totalidade do cosmo simbólico. [...] A persistência de uma tal lenda [do Cálice Sagrado/procura pelo feminino], a ubiqüidade de um tal objeto, mostra-nos a profunda valorização deste símbolo da taça, simultaneamente vaso, *gradale*, ou seja, símbolo da mãe primordial, alimentadora e protetora.

A busca do Cálice Sagrado e/ou dos enigmas do feminino indicam que, a despeito de todas as conquistas bélicas do masculino egoico, faltam a ele os valores da receptividade amorosa e morna da matéria e da natureza feminina. Dona Ragnell, portanto, pode ser vista como uma representação da Grande Deusa/ o feminino e seus mistérios. Enquanto isso, Gawain, o lado mais jovial do Rei – e, provavelmente, seu lado ingênuo e tolo –, ao perceber que Artur fora ameaçado, é quem se oferece, voluntariamente, para ajudá-lo na tarefa. Assim, ambos saem à

procura da solução legítima, indo, primeiramente, buscá-la entre pessoas comuns. Mesmo colhendo inúmeras respostas, Artur, *sabe* que nenhuma delas satisfará o cavaleiro, pois ele percebe, possivelmente, que é preciso ir para além do mundo ordinário para contentar um ser tão misterioso quanto *sir* Gromer. Talvez seja por isso que apareça justamente a irmã do cavaleiro da floresta – um ser nascido da mesma profundidade – para negociar, com Artur, a chave para o enigma da mulher/do feminino.

Dona Ragnell, em sua primeira aparição, mostra-se terrível e assustadora, assemelhando-se a tudo o que dissemos a respeito do Regime Noturno da Imagem. Ela vive, como seu irmão, nos arredores do reino, mas em outras florestas, quer dizer, em outra constelação arquetípica. A velha bruxa possui um aspecto animalesco, é um ser repugnante e asqueroso: expõe suas entranhas cavernosas, mutáveis e líquidas, e exige ser levada à luminosidade da consciência, ou seja, ela exige que todo o reino a receba com a mesma distinção que ele concede a seus cavaleiros. Independente da aparência da mulher, no entanto, é através dela que Artur expia sua pena e salva seu destino. É interessante percebermos o fato de que a velha bruxa, ao conhecer o Rei, não expõe a verdade sobre si mesma, pois, se o fizer, o encanto negativo não se quebrará. O feitiço só será desfeito se Artur sacrificar uma parte de sua consciência (Gawain) voluntariamente, ou seja, se ele aceitar entregar seu mais dedicado aspecto para as bodas com o feminino de forma incondicional.

Percebemos que Gawain é fiel e afetuoso com o Rei, sendo, ao mesmo tempo, um jovem aventureiro, corajoso e confiante em si mesmo, pois se propõe a mergulhar no desconhecido em nome de uma causa maior do que a sua própria vida. Mas essas não são, também, características de Eros e Hermes? Não são esses os deuses os responsáveis pela nossa ligação com as outras pessoas e com outros aspectos de nós mesmos? Não são eles, juntamente com os aspectos do feminino noturno, os deuses que desafiam o poder da consciência, revelando que nem tudo depende da força do gládio e do poder do cetro? Se fosse um cavaleiro comum, no sentido de querer força e poder, será que Gawain se entregaria para o sacrifício da maneira como o fez? Gawain era sobrinho de Artur, que não tinha filhos, o que sugere que ele poderia ser um substituto do Rei, caso este viesse a morrer. Mas o jovem cavaleiro não parece desejar, em momento algum, estar no lugar de Artur, o que indica que ele não ambiciona o poder sobre nada ou ninguém. Nem quando Dona Ragnell lhe pede que decida sobre ela, ele o faz. Gawain, portanto, está muito mais próximo de Eros/Hermes, do que do “complexo de Zeus” e, por isso, sua atitude surpreende, pois nossa tendência é esperar que o jovem, como homem, como marido, e como cavaleiro medieval, decidisse, por sua mulher, o que seria melhor para ela, ou seja, para

ele. Mas ele não diz a ela o que ela *deveria* fazer, nem se coloca em uma posição de quem sabe qual seria a melhor escolha para ela. De forma humilde e respeitosa, Gawain entrega, para a sua esposa, a soberania sobre sua própria escolha e, no momento em que faz isso, ele quebra o feitiço que a faz mostrar-se como um “mal”.

Isso equivale a dizer que o feminino, após ser acolhido de forma incondicional pela consciência, não precisa mais exibir sua face terrível e ameaçadora, e nem se dividir entre dois extremos. Gawain, ao *aceitar e permitir* que as decisões do outro, seja esse outro pessoas ou partes de nós mesmos, tenha um lugar de alteridade à luz da consciência, coloca-se em uma posição condizente com Eros e com o próprio feminino, rompendo, mais uma vez, com o comportamento habitual de quem procura, apenas, deter o poder.

Eros é um deus velho e novo ao mesmo tempo, e somente através dele é possível que haja ligação, união e movimento fértil entre os arquétipos e o ego, ou entre nós e os outros. Guggenbühl-Craig (1980), sobre Eros, vai ainda mais longe: para ele, sem esse deus, não há nem mesmo relação dos arquétipos entre si. Diz o autor (1980, p. 16):

É mérito de Eros que deuses e deusas, deuses e mortais se juntem como amantes, que novos deuses e semideuses nasçam. Sem ele não haveria movimento entre os deuses; de fato sequer haveria deuses. É Eros que faz os deuses – os arquétipos – afetuosos, criativos e envolvidos. Somente através de Eros podem os deuses ou arquétipos serem afetuosos. No que diz respeito a nós, mortais, os deuses são neutros, desumanos, distantes e frios. Somente quando eles são combinados com Eros podemos sentir seu movimento, [e aí] eles se tornam criativos, íntimos e estimulantes.

Eros está – ou se manifesta – em todas as representações arquetípicas, mas não pode ser dominado ou aprisionado neste ou naquele arquétipo, pois é absolutamente livre e autônomo. Como não podemos controlar o amor, ficamos enlouquecidos por ele, pois a tendência do ego é querer o domínio e o poder sobre toda a psique, e por isso Eros desafia o nosso Rei interno a todo momento.

Eros permite a ligação entre os opostos, a união e a movimentação da vida, que também é atributo de Hermes, o deus mensageiro, o único deus capaz de ir a extremos como o Olimpo (reino dos deuses) e o Hades (reino dos mortos) gregos. Talvez a grande diferença entre esses dois deuses é que Hermes, desprovido de Eros, atue de um modo frio e psicopático, visando apenas a seus próprios interesses. Mas Hermes, pleno de Eros – e ambos como “O filho” da Grande Deusa/do feminino –, imprime profundidade e força às uniões, pois o deus do amor possibilita que criemos raízes e vínculos, aquecendo nossas relações internas e externas.

Para receber Eros, porém, precisamos de um recipiente capaz de perceber a sua qualidade de libertar o outro. Sem Eros, aparecem e predominam a manipulação, o controle, o domínio e a intriga, ou seja, a necessidade de poder sobre outrem, características essas que são disfarçadas, inúmeras vezes, em moralidade (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1980).

Para Guggenbühl-Craig (1980), criamos códigos morais e de conduta por causa da nossa incompetência de lidar com Eros. Somos tão carentes desse deus, que fazemos de tudo para manipulá-lo e controlá-lo e estabelecemos, dessa forma, regras de convívio interpessoal. Não há, no entanto, nada mais contraditório do que Eros e a moralidade. Eros, como todo *trickster*, caçoa de nossas “ordens” sentimentais, como o mandamento para que “amemo-nos uns aos outros”. Eros não está disponível ao nosso bel-prazer, o que nos deixa, inúmeras vezes, vazios e sozinhos. Ele pode surgir de repente, ligando-nos a pessoas ou a aspectos inesperados de nós mesmos. É por causa disso que Eros se opõe à moral, pois quanto mais nos apegamos a códigos e valores de conduta, na esperança de reter Eros, mais ele se afasta de nós, pois ele repudia as seguranças e as amarras morais que a consciência teima em lhe impor.

Por outro lado, a “imoralidade” de Eros liberta cada particularidade de nosso ser, pois ele não tem uma regra geral de conduta, o que significa que ele possui uma ética particular para cada uma das representações arquetípicas. Guggenbühl-Craig (1980, p. 16) assegura que

o guerreiro sem Eros é um mercenário brutal, um assassino insensato, um exterminador demoníaco. Com Eros, o guerreiro luta para defender valores que lhe são importantes, pronto para entregar sua vida por outros ou por ideais mais altos. Um ‘trickster’ sem Eros não é nada além de um trapaceiro e mentiroso comum, um impostor, um vigarista. Com Eros, o ‘trickster’ é surpreendente, estimulante, não se atolando em convenções e rotinas, mas continuamente revelando novos lados dele mesmo e abrindo perspectivas inesperadas àqueles ao seu redor. Ele é brincalhão e encantador. O arquétipo materno sem Eros é super-protetor, sufocando seus filhos na segurança material, preocupando-se apenas com comida, calor e segurança. As crianças não são nada além de brinquedos a serem usadas para o engrandecimento pessoal, uma extensão egoísta da própria mãe. Com Eros, no entanto, a criança, amada por sua própria causa, é inculcada com ideais, valores e visões. O papel da mãe torna-se não apenas o de mera propagação biológica, mas também o de transmitir e nutrir o espírito com humanidade.

Considerando o pensamento do autor, imaginamos que o arquétipo de um cavaleiro medieval, sem Eros, seja o de um “aspirante a Rei”; um representante típico do Regime Diurno da Imagem, sedento de conquistas, títulos, poder e heroísmo bélico. Com Eros, porém, ele torna-se não apenas um serviçal do Rei, mas também aquele que serve ao Graal, ou seja, ao feminino em si. Ele mesmo torna-se, com Eros, um *cratera*, o recipiente capaz de gerar novos

significados e nova vida, mesmo que esteja no corpo de um homem. A atitude de Gawain indica que é possível que seja produzido, em um único indivíduo – mesmo sendo ele fruto da cultura patriarcal – a ação de movimentos opostos ocorrendo concomitantemente. Quem tem Eros, não precisa seguir nenhuma norma moral, nem social, ficando cada vez mais claro, a partir do exemplo de Gawain, que os aspectos do feminino e do masculino transcendem a corpos de homens e de mulheres.

A natureza é tão dinâmica, tão cheia de movimento psíquico, que dividimos sua totalidade, na consciência, para melhor compreendê-la, mas se pudéssemos penetrar microscopicamente em nossas entranhas – físicas e psíquicas – com certeza assistiríamos ao espetáculo que gera a vida de cada um de nós, e veríamos, com toda a transparência possível, que somos frutos de uma ação conjunta, conforme reconhece Beauvoir (1970, p. 33-34):

Assim, o óvulo, em seu princípio essencial, a saber, o núcleo, é superficialmente passivo; sua massa fechada sobre si mesma, encerrada em si mesma, evoca a espessura noturna e o repouso do em si; é sob a forma de espera que os Antigos representavam o mundo fechado, o átomo opaco; imóvel, o óvulo espera. Ao contrário, o espermatozoide aberto, miúdo, ágil, representa a impaciência e a inquietação da existência. Não se deve deixar-se seduzir pelo prazer das alegorias; assimilou-se, por vezes, o óvulo à imanência, o espermatozoide à transcendência. Mas é renunciando à sua transcendência, à sua mobilidade, que este penetra no elemento feminino. É sugado e castrado pela massa inerte que o absorve depois de o ter mutilado, arrancando-lhe a cauda. Eis uma ação mágica, inquietante como todas as ações passivas; ao passo que a atividade do gameta masculino é racional; é um movimento mensurável em termos de tempo e espaço. [...] Gametas masculinos e femininos fundem-se no ovo. Juntos, eles se suprimem em sua totalidade. [...] Há, na vida, dois movimentos que se conjugam; ela só se mantém em se superando e só se supera com a condição de se manter. Esses movimentos se mantêm sempre juntos, pensá-los separados é pensar abstratamente. Entretanto, é ora um, ora outro que domina. [...] Logo, concluímos que, fundamentalmente, o papel dos dois gametas é idêntico: criam juntos um ser vivo em que ambos se perdem e se superam.

Soa-nos estranho, a essa altura, pensar na solução proposta pelo enigma de *sir* Gromer de forma literal. Imaginar que a mulher/o feminino deseja a soberania absoluta sobre o homem não condiz com a proposta libertária da lenda, pois dominar alguém, como sabemos, é tornar-se escravo da própria dominação, o que nos levaria a uma ideia oposta ao que a narrativa sugere. Por outro lado, se refletirmos sobre o fato de que as mulheres, historicamente, viram seus desejos e vontades serem administrados por uma sociedade machista e maniqueísta, cremos que a história de Dona Ragnell também tem uma faceta social, pois ilustra a cultura da mulher

multifacetada, o feminino, excluído da consciência coletiva pelo poder masculino, tornando-se, dessa forma, ora horrendo e terrível, ora desejado e sublimado pela tradição patriarcal.

Beauvoir (1970) declara que a mulher foi subjugada não apenas por motivos econômicos, mas sim porque, acima de tudo, os homens sempre temeram seu poder; poder que ela quer reconhecer e viver com soberania, assim como o querem cada um dos arquétipos que regem nossa psique. Mas ainda estamos lutando por isso, pois é preciso muita abnegação, por parte dos homens/consciência, para renunciar ao lugar (aparente) de senhor absoluto do mundo externo e interno, e talvez seja também por esse motivo que a atitude de Gawain nos intriga tanto, pois, ele é um homem que se *submete* ao poder de escolha de uma mulher. Ele desafia o nosso ego educado nos valores patriarcais, acostumados que estamos a ver, nos homens, o poder das decisões sobre suas mulheres.

É exatamente nesse momento que Gawain *torna-se* o cálice que acolhe e transforma a face horrenda e dividida do feminino em completude e beleza, e ocupa, assim, o lugar do arquétipo do filho, que sintetiza e guarda, em si, o eterno devir. A energia hermética/erótica de Gawain une-o com o que Durand (2001) chama de “biunidade divina”, ou seja, ele é o consorte da Deusa, o elemento que contém em si o masculino e o feminino, os Regimes Diurno e Noturno da Imagem, e que permite girar, na síntese poética e musical do seu próprio ritmo vital, a renovação da vida e a nossa possibilidade de imortalidade.

À guisa de conclusão, gostaríamos de enfatizar, então, que o imaginário é a base formadora de nossa cultura e de nossa psique pessoal e grupal, confirmando, com isso, a ideia de Jung (2000) e de Durand (2001) de que o universo psíquico coletivo e individual é composto de “redes” ou “teias” axiais, que formam verdadeiras tramas – complexos – que vão se associando em torno de um mesmo significante, ou de uma mesma imagem/representação arquetípica.

Uma das formas que temos de entrar em contato com o universo arquetípico/simbólico é através das expressões de arte e cultura de todos os povos. O imaginário, de maneira geral, portanto, dá sentido à própria morte, fazendo com que a expressemos de uma forma fantástica, para além de um “logos masculino” ou de um “sentir feminino”. Com isso, criamos um “Regime Sintético da Imagem” (Durand, 2001), que exorciza, em nós, a angústia da existência, reescrevendo o nosso destino e tornando-nos, dessa forma, heróis imortais.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. *Eros de muletas*. São Paulo: Sociedade pela democratização do saber, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências In: OLIVEIRA, S. R.; RENNO, C., FREIRE, P.; AMORIM, M.A. e ROCHA, J; *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.
- WHITMONT, Edgar. *O retorno da deusa*. São Paulo: Summus, 1991.
- ZIMMER, Heinrich. *A conquista psicológica do mal*. São Paulo: Palas Athena, 1988.

Gisela Cardoso

Psicóloga clínica especialista em Teoria e Prática Junguiana (UVA), e Arteterapia (Centrarte). Pós-graduada em Abordagem Transpessoal da consciência (UNIPAZ-Sul) e Biopsicologia (Instituto Visão Futuro). Professora na pós-graduação em Arteterapia (Centrarte). Diretora do “Giramundo”, (dançaterapia e outros movimentos), em Caxias do Sul. Mestranda em Letras, Cultura e Regionalidade na UCS. Candidata à analista junguiana pelo Instituto Junguiano do Rio Grande do Sul (IJRS). Contato: gisedp@terra.com.br.

Cecil Jeanine Albert Zinani

Mestre em Letras (PUCRS); Doutora em Letras (UFRGS); Estágio de Pós-Doutoramento em Memória e História (PUCRS). Professora e Pesquisadora no Curso de Letras e nos Programas de Pós-Graduação PPGLET e PDLET da Universidade de Caxias do Sul. Entre as publicações, destacam-se: como autora: *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*, *História da literatura: questões contemporâneas*; como co-organizadora, *Dicionário biobibliográfico dos escritores da Região de Colonização Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul: das origens a 2005*, *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*, *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*. Contato: cezinani@terra.com.br

Recebido em 20 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de março de 2014.

A mulher-artista em Lya Luft e em Lygia Fagundes Telles¹

Marcelo Medeiros da Silva
Elis Regina Guedes de Souza
UEPB

RESUMO: O presente artigo procura mostrar como a mulher-artista é representada na escrita de autoria feminina contemporânea. Para a realização deste estudo, utilizamos como *corpus* os romances *O quarto fechado*, de Lya Luft, (2004), e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles (1989), obras cujo enredo aponta que a paixão das protagonistas pelo ofício de ser artista está acima de qualquer outra paixão feminina, o que traz sérias implicações para a mulher e para a artista em uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: *Künstlerroman* de Autoria Feminina. Mulher-Artista. Arte.

Abstract: *This present article aims to show how the artist woman is represented in the contemporary feminine authorship writing. To fulfill this research, we have used as a corpus the novels O Quarto fechado- The locked room, of Lya Luft (2004), and As horas nuas - The naked hours, of Lygia Fagundes Telles (1989), works in which the passion of the protagonists for being artists is above any other feminine passion. This settles serious consequences to women and artists in a patriarchal society.*

Key-words: *Künstlerroman - artistic novel - of feminine authorship. Woman artist. Art.*

Introdução

No cenário atual, há uma variedade muito grande de artistas profissionais, tais como escritoras, pintoras, atrizes, pianistas, cantoras. Algumas delas fizeram e fazem parte de muitos movimentos importantes, como festivais de Rock e de cinema em muitos países. Em tempos anteriores, essas artistas sofreram com a exclusão e a discriminação não só por serem artistas, mas, principalmente, por serem mulheres. Embora hoje em dia tenham diminuído os preconceitos e as mulheres transitem em um espaço mais amplo – mesmo que ainda não o ideal – , isso não significa que tais práticas preconceituosas e repressoras não existam mais: “los medios

¹ O presente artigo é um recorte de uma pesquisa maior intitulada “A mulher-artista: representações em textos de autoria feminina” e desenvolvida na iniciação científica (PIBIC) com o apoio da UEPB/CNPQ.

de exclusión se han tornado simplemente más sutiles y se ha vuelto más difícil reconocerlos” (MÖHRMANN, 1985, p. 199).

Ao longo da história se configurou uma tradição de discriminação e de questionamentos contra as mulheres artistas, desvalorizando sua criatividade e sua atuação enquanto artistas. Algumas dessas mulheres artistas conseguiram escapar a essa tradição e desfrutarem de algumas conquistas em suas profissões. Entre tais profissões, a referida autora destaca três: a de atriz, a de escritora e a de cineasta. Conforme Möhrmann (1985), a profissão de atriz é a mais antiga profissão na qual as mulheres tiveram uma participação que lhes permitiu alcançar uma ascensão profissional, não somente como ajudantes e assistentes de organizadores homens, mas também em atuações, espaço conquistado com seu próprio talento e esforço. Os pais de hoje já não se opõe à participação das filhas e acreditam em seus talentos.

No entanto, observando a história do teatro ocidental, “vemos una imagen muy distinta. Nuestra tradición de dos mil quinientos años en ese campo está marcada por dos mil años de ausencia de las mujeres” (MÖHRMANN, 1985, p. 200). Desde as tragédias gregas, os papéis femininos eram representados por homens. Não era permitido à mulher representá-los, já que seriam interpretados por atores vestidos de mulher. Ainda de acordo com Möhrmann (1985), assim como ocorreu com as atrizes, com as escritoras não foi diferente, porém, estas tiveram ainda mais obstáculos a enfrentar, sobretudo a hostilidade por parte de seus colegas escritores, pois eles não acreditavam que as escritoras tivessem talento suficiente para serem comparadas a um escritor como também pensavam que as mulheres que escreviam estavam contribuindo para tornar as donas de casa irresponsáveis, e essa escrita afrontava “os bons costumes”.

Para Möhrmann (1985), a escritora está na fronteira do masculino, pois se observa que “los críticos tratan a las autoras de un modo distinto que a los autores. La crítica de su vida privada, su ropa y su maquillaje forma parte invariablemente de la crítica del texto” (MÖHRMANN, 1985, p. 207). Muitas vezes parece que a escritora tem mais importância que o livro. Há uma busca nos livros de autoria feminina por traços autobiográficos nas personagens femininas, o mesmo não é frequente aos livros que os homens escrevem.

As mulheres cineastas de acordo com Möhrmann (1985) encontraram várias dificuldades neste campo onde podiam exercer funções como: montadoras, desenhistas de roupas e, raramente, como assistentes de direção, mas nunca atrás das câmeras, assumindo a direção e a responsabilidade do trabalho. Já que para esta função existiam os homens e só a eles competia tal tarefa. Filmar, assim como atuar e escrever, era um mundo de domínio totalmente masculino. Além disso, filmar exigia que se viajasse. Então seria inviável para uma mulher viajar e cuidar da casa. No caso dos homens, não havia este impedimento, pois eles tinham suas esposas

para cuidarem da casa enquanto estivessem viajando. As mulheres que optassem por seguir esta carreira pagavam “el precio, que una mujer debía pagar por trabajar era, generalmente, renunciar a tener una familia”. (MÖHRMANN, 1985, p. 208). Talvez por viver nessa esfera de dominação, muitas das cineastas passaram a fazer de seu trabalho um meio de mostrar realidades à que as mulheres eram submetidas.

Desse modo, o cinema se tornou uma forma de as mulheres expressarem seu descontentamento, buscando chamar atenção para suas vidas, na tentativa de mudar suas histórias. E ao longo do tempo muitas coisas elas conseguiram mudar, e com isso “las mujeres tienen ahora más confianza en sí mismas y una curiosidad más amplia – incluso acerca de los hombres – y menos enojo” (MÖHRMANN, 1985, p. 211). Com essa confiança, foi possível a algumas cineastas alcançarem o sucesso, graças ao esforço das próprias mulheres, mas devemos lembrar que esta não é uma regra geral, ainda há muito para ser feito. A luta não acabou. As mulheres artistas, assim como as demais profissionais, enfrentam até os dias atuais o preconceito e a desigualdade que sua condição de mulher lhes impõe por parte da ideologia de dominação masculina.

Conforme Nochlin (1970 *apud* SIMIONI, 2007), a ausência das mulheres na história da arte não está relacionada apenas às supostas diferenças biológicas entre masculino e feminino. Esse argumento foi usado como uma forma de justificar o preconceito e a exclusão à que estavam condicionadas as artistas. Os nomes de artistas homens consagrados sempre apareceram nos anais, nas enciclopédias, na história, porém com as mulheres o que ocorria era o silenciamento. No Brasil, a situação da mulher artista não era muito diferente do restante do mundo:

[...] no que tange à história da arte brasileira, muito pouco ainda se sabe sobre as artistas atuantes anteriormente às consagradas modernistas. É como se, antes dos idos de 1920, simplesmente não tenham existido mulheres artistas no país (SIMIONI, 2007, s/p).

Algumas das artistas dos séculos anteriores só foram descobertas recentemente devido a estudos referentes ao tema. Elas ficaram fora do cânone tradicional não por acaso, mas antes por exclusão, já que o cânone sempre foi instituído por historiadores e críticos de arte homens, que acreditavam na inferioridade da inteligência da mulher. Tal pensamento mostrara-se extremamente preconceituoso, causando danos irreparáveis à história da arte feminina. As poucas artistas que expressavam seu talento não eram nem sequer chamadas de artista, mas denominadas de “amadoras”:

O termo *amador* era usado indiscriminadamente para mulheres artistas e, raramente, para alguns homens. Dizia respeito àqueles que não passaram pelos ensinamentos da Imperial Academia de Belas Artes. Mas, também, era um modo elástico de se referir às artistas do sexo feminino [...]. (SIMIONI, 2007, s/p).

As “amadoras” não tiveram o direito ao menos à liberdade para obterem uma formação específica. Por isso, não eram consideradas artistas profissionais, mesmo que tivessem talento. Ao serem denominadas assim, as artistas eram vistas como alguém realmente inferior e que usava a arte apenas como um passatempo, enquanto não encontrava algo melhor para se distrair. A arte produzida por essas mulheres não era considerada uma atividade importante, tão pouco uma profissão. Na verdade, as artistas sempre foram empurradas para a margem, não havia espaço para essas “amadoras” em um mundo totalmente dominado por homens. Assim, foram negligenciados os sonhos e talentos de tantas mulheres, mas esses dados a história oficial não contabilizou. Desse modo:

As artistas – condenadas a não terem outra opção expressiva que não tais atributos supostamente ‘espirituais’ derivados de sua condição biológica – foram sendo afastadas das comparações com as obras de outros artistas, particularmente dos homens, que continuavam a ser os expoentes centrais do sistema. Cotejar artistas umas com as outras, buscando nas obras os efeitos expressivos das qualidades de seu sexo (doçura, sensibilidade, perfectibilidade, detalhismo, etc.) foi um modo prático, porém com conseqüências perversas, de se criar um nicho para a produção das mulheres, alocando-as ao lado, mas não ao centro, do campo em que desejavam se inserir. (SIMIONI, 2007, s/p).

Consequentemente, essas artistas nunca puderam ocupar de fato seu lugar na história da arte. O máximo que conseguiram foram algumas notas de rodapé, mas nunca ocupavam as páginas principais. E essa exclusão ainda pode ser observada no século atual, pois, se comparadas com o número de artistas do sexo masculino, ainda são muito poucas pintoras, escritoras, escultoras, cineastas, pianistas, atrizes, cantoras, dentre outras mulheres que conseguem de fato viver apenas do ofício de ser artista. No geral, boa parte das que alcançaram algum sucesso considerável foi devido à superação de muitas provas, principalmente os preconceitos por sua condição de mulher.

Embora tenhamos feito menção à arte de representar no palco, ao cinema e à literatura como espaços ocupados por mulheres, o presente trabalho não se volta para o estudo do teatro ou do cinema produzido por mulheres. Nosso campo de atuação é o estudo da produção literária de autoria feminina contemporânea. Se fizemos menção às demais artes, foi porque, assim como destaca a estudiosa Möhrmann (1985), elas, para além de serem espaços onde a presença feminina se fez notar, foram espaço dentro dos quais a participação de mulheres

se fez presente a duras penas, em meio a embates, lutas, avanços e recuos em prol de um espaço de visibilidade para a mulher-artista.

Considerando o que até agora foi exposto, o presente trabalho, partindo do estudo de narrativas contemporâneas produzidas por mulheres, intenta investigar como em tais obras aparece representada a mulher-artista. Na esteira de Campello (2003), entendemos por artista “[...] a mulher de talento, que propõe significados novos por meio de uma ação criativa, a qual resulta em um objeto concreto, reconhecidamente uma obra de arte”. Neste caso, dentro do epíteto *mulher-artista*, enquadram-se aquelas que são atrizes, escritoras, pintoras, musicista, compositoras, escultoras, fotógrafas, artesãs, intérpretes. Ademais, por mulher-artista, deve-se entender tanto a escritora, autora da obra literária que figura como *corpus* de análise, quanto a personagem(ns) criada(s) por ela. A distinção entre uma e outra se dará pelo contexto. No caso da personagem propriamente dita, a ela podem ser, ainda, aplicadas as denominações de personagem-artista, heroína-artista ou protagonista-artista (CAMPELLO, 2003, p. 18). No caso deste trabalho, a mulher-artista será a mulher-escritora, uma vez que o nosso *corpus* de análise será composto por obras literárias. Já no que tange à personagem-artista, essa poderá pertencer não só ao ramo da literatura (romancista, poetisa, teatróloga) como ao das demais artes: música, pintura, teatro, escultura, artes plásticas etc.

Feito tal esclarecimento, nosso trabalho procura investigar como a mulher-escritora representa a mulher-artista no universo ficcional. Para a personagem-artista, será o universo artístico um espaço de autorrealização ou de conflitos entre a vida pessoal e o exercício do próprio ofício de artista? Há a problematização do lugar da mulher e da artista em tais obras? Mulher e arte são as variáveis de uma relação conflituosa ou não? Para responder a tais indagações, escolhemos como *corpus* os seguintes romances: *O quarto fechado* (2004), de Lya Luft, e *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, obras que se inserem na tradição de romances de artista ou *Künstlerroman*.

No âmbito da teoria literária, o *Künstlerroman* é um gênero literário que se caracteriza por apresentar um enredo que gira em torno da figura do/a artista, mesmo que essa personagem não ocupe o lugar de protagonista, ou em torno de uma obra de arte ou de problemas artísticos que funcionam como elementos estruturadores do enredo (OLIVEIRA, 1993). Ademais, o *Künstlerroman* centra-se na relação do/a artista com o meio social no qual está inserido/a e mostra como a arte vai interferir nas relações sociais das personagens ou refleti-las, além de enfatizar o amor que o/a artista demonstra pela profissão, colocando a arte acima de tudo. Trata-se de um gênero muito importante na história da literatura do Ocidente que se filia a duas tradições literárias distintas entre si:

Uma impõe a condição *sine qua non* para sua definição a presença de *Bildung*, ou seja, da formação, educação ou aprendizagem do/a protagonista artista, desde sua infância até a idade madura. A outra inclui no seu conceito de *Künstlerroman* qualquer narrativa onde a figura de um/a artista ou de uma obra de arte desempenhem função estruturadora essencial à diegese, podendo, ou não, relatar o desenvolvimento físico e psicológico do/a protagonista e/ou qualquer outra personagem. Assim, o impasse inicial quanto à conceituação do *Künstlerroman* enquanto gênero literário centra-se na sua aproximação com o *Bildungsroman*. (CAMPELLO, 2003, p. 25, grifo da autora).

O liame entre *Künstlerroman* e *Bildungsroman* é muito tênue, o que gera um impasse na hora em que se vai definir, sobretudo, o primeiro, impasse esse que decorre da ambiguidade da natureza do *Künstlerroman*, que busca, através da linguagem e da forma artística, relacionar arte e vida, não apenas no sentido estético, mas também ideológico. Campello (2003) destaca que o *Künstlerroman* se caracterizou, inicialmente, como um gênero de domínio masculino, reiterando uma concepção do mundo artístico como um espaço eminentemente masculino. A lacuna feminina na produção de tal gênero romanesco, talvez, seja decorrente do fato de, durante muito tempo, as mulheres terem sido impedidas de escrever e se colocarem como sujeito de seus discursos e dizeres, situação essa que veio a sofrer mudanças muito significativamente hoje em dia.

A nosso ver, para além das questões atinentes ao campo estético, o *Künstlerroman* de autoria feminina reitera que a mulher-artista teve que enfrentar os preconceitos, vencer o medo e superar as frustrações através da inteligência, da criatividade. Escritoras e protagonistas buscaram atingir o reconhecimento de sua escrita e de sua arte, tendo muitas vezes que comprovar seu talento e seu potencial como artista e mulher. No caso dos romances que serão aqui analisados, compreendemos a intenção de suas autoras como uma “deliberada intenção da mulher – artista e autora – em produzir cultura [que] a leva à reescrita, sob o ponto de vista feminista, da poética da história de sua voz artística, interferindo significativamente na história cultural”. (CAMPELLO, 2003, p. 263). Desse modo, somos levados a considerar, em consonância com Campello (2003, p. 263), que “o *Künstlerroman* de autoria feminina, arte consciente, é uma forma de expressão/fruição de autoconhecimento e de conhecimento do mundo: interessada, portanto”.

A mulher-artista em *O quarto fechado*: o som mudo da pianista

Na obra *O quarto fechado* (2004), a narrativa se inicia com a descrição do velório do filho do casal protagonista, Renata e Martim. Separados, eles estão diante de uma situação muito

difícil e constrangedora para ambos, a morte do filho, pois “praticamente não se falavam; sentiam-se expostos, feios, nus. A dor partilhada em público uniu-os numa intimidade que não desejavam mais”. (LUFT, 2004, p. 13). O romance apresenta um narrador onisciente, com a narração em terceira pessoa, que tem total controle da narrativa, age como um “Deus” que inclusive sabe o que pensam, sentem e até falam as personagens, e é, portanto, a partir da sua voz que temos a fala dessas personagens, assim, ele também se encarrega da descrição de cada uma delas. Este vai trazendo à tona os pensamentos das personagens, as lembranças, pois conhece toda a história e procura mostrar o desenrolar dos fatos com base no seu ponto de focalização, embora em alguns momentos a fala desse narrador se imiscua com a das personagens, sobretudo com a de Renata, a protagonista. Nesse clima de profunda angústia e sofrimento, o ex-casal se dá conta de sua impotência diante da morte, somente esta pode fazê-los estarem tão próximos, mesmo contra a vontade deles mesmos:

[...] a mulher [Renata] parecia muito cansada; os dedos largados no colo moviam-se de vez em quando, num teclado de vento. O marido [Martim], ao contrário, estava tenso: a qualquer momento poderia levantar-se da cadeira e golpear com punhos cerrados o peito ossudo d’Aquele [a morte] que, sem permissão, reinava na casa. (LUFT, 2004, p. 13-14, acréscimo nosso).

Mesmo sendo um homem forte e enérgico, Martim sente uma profunda insegurança diante da morte, ele não sabe como agir. Renata, que observa o ex-marido, o homem que algum dia tinha amado, o conhecia bem, sabia cada detalhe de seu corpo, de seu rosto. Mesmo amargurada e decepcionada, não podia negar o que ele representou em sua vida. Tinha consciência de que o fizera sofrer, pois sua relação com Martim fora intensa, passava do amor ao ódio rapidamente. Os encantamentos do início não foram suficientes para romper a distância interna que sempre existiu entre os dois, visto que, sendo uma:

[...] pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir. (LUFT, 2004, p.14).

Podemos perceber o conflito que levou o casamento de Renata ao fracasso. Sua união com Martim não soluciona suas indagações, seus vazios existenciais, pois “este é um conflito que faz parte da condição feminina, numa sociedade patriarcal, que procura manter a mulher em seu estado de domesticidade” (XAVIER, 1991, p. 12). Renata sempre achou que não era apta para o casamento. Já que mesmo “solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano” (LUFT, 2004, p. 15). Nem mesmo os filhos

ajudaram a uni-los. Pelo contrário, os filhos foram mais uma barreira para as cobranças e os problemas entre o ex-casal. Desse modo, a “expectativa de futuro [dessa artista] é construída convencionalmente sobre o casamento e a maternidade, e não sobre uma vida artística independente” (CAMPELLO, 2003, p. 69, acréscimo nosso), assim as condições sociais praticamente não davam opção à mulher artista como profissional, mesmo que esta fosse uma vocação, como é o caso de Renata, que, vivendo em um lar onde seus dotes artísticos não são valorizados, se sente fracassada como esposa, mãe, mulher e artista. Embora amasse sua música, Renata imaginava que o casamento acabaria com sua solidão, no entanto, percebe que isso não ocorreu. O casamento a sufocara, conforme percebemos nas suas palavras:

[...] Fugi de mim mesma. Tudo que eu queria era poder ficar sozinha: depois de casada descobri que para mim a solidão era essencial. E Martim me amava demais. Pode, amar demais? Pode: ele não me deixava sozinha, quando tinha que sair para trabalhar eu sabia que o pensamento dele estava lá, cobrando, cuidando, controlando [...]. (LUFT, 2004, p. 26).

Renata estava presa ao casamento, lamentava a sua infelicidade, não tinha nem mesmo o direito de ser infeliz. Ser artista é desviar-se do “destino de mulher”, isto é, o casamento e a maternidade. Na relação de Renata com o marido e com os filhos, observamos o estranhamento e a indiferença que existia entre eles. Renata não conseguia definir a relação com os filhos: “nunca soubera dizer: os filhos, tão distantes do coração dela, amados com tamanho pudor e frios contatos, eram apenas duas figuras graciosas”. (LUFT, 2004, p. 22). Perdida em seus pensamentos, Renata se questiona sobre o que de fato fez por seus filhos e pelo esposo. Essas indagações sobre o seu papel social enquanto mãe e esposa revelam o quanto “a criação artística é duplamente frustrante para a mulher. O dilema entre arte e vida duplica-se no conflito entre a mulher e a artista.” (CAMPELLO, 2003, p. 41).

Diante do caixão do filho, a pianista contempla a imagem de um quadro de que sempre gostou muito e que a acompanhou ao longo de toda a sua vida. Essa obra, denominada de “A ilha dos mortos”, tem um significado muito importante para a musicista, conforme observamos na descrição que o narrador faz de tal quadro:

Renata amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que nas longas horas de estudo o pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. Tudo vibrava, palpitava por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embuçado. Não se lhe via o rosto, voltado para a Ilha, mas Renata o imaginava esqualido, olhos fosforescentes: olhos de bicho no escuro. Aquele ser centrava-se em seu objetivo, tendo à frente, atravessado, um esquife coberto de panos brancos. (LUFT, 2004, p. 18).

A partir dessa descrição, é possível entender como essa obra vai influenciar na vida da pianista que, desde a infância, sempre quis estar próxima ao quadro. E agora, com a morte do filho, o quadro passa a ter ainda mais sentido na vida de Renata. No pensamento dela, Camilo, o filho morto que reunira toda a família em torno do caixão, se encontra nessa “Ilha”, na qual ela também deseja estar após sua morte, porque só assim, finalmente, poderia encontrar a paz. Essa obra reflete também a própria situação de vida da pianista e de sua família, de forma que o quadro está intimamente ligado à condição da artista que Renata representa. Buscando uma solução para si, tentando entender-se, ela adentra a imagem do quadro:

Nele, como Narciso debruçado sobre as águas, a pianista busca não tanto a interpretação de uma sombria paisagem marinha, mas a sua própria imagem perturbada. A contemplação do quadro coincide também com uma interpretação da vida da personagem. Aos inúmeros avanços, recuos, interrogações, revisões, conjecturas e conclusões parciais – que seguem a “leituras” do quadro – correspondem as previsões, *flashbacks*, correções e precárias respostas para o enigma da vida de Renata e seus familiares. Aos poucos, quadro e diegese se fundem, dissolvendo-se a barreira – a moldura – entre eles. (OLIVEIRA, 1993, p. 80, grifo da autora).

Assim inferimos que essa obra de arte também rege a diegese narrativa de *O quarto fechado*, pois mais uma vez é a presença da arte que norteia os rumos da história, a pianista ama esse quadro como ama a sua própria música, pois “o quadro era muito mais intenso do que o cotidiano. ‘Um dia eu embarco’, pensava em pequena, parada diante da tela. [...] A Ilha: soturna e sedutora, feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um original que ninguém conhecia.” (LUFT, 2004, p. 17). Contemplar tal quadro faz com que Renata questione-se sobre o que fizera com seu dom de artista. Já fazia mais de seis anos que não tocava mais, e nem por isso as coisas foram diferentes. Ela conclui que o fato de ter parado de tocar não mudou nada em sua vida nem na vida dos que estavam ao seu redor. Contudo, já era tarde demais para perceber isso, pois seus dedos:

[...] tinham perdido o sortilégio. Tempo demasiado sem tocar, sufocando o ímpeto antigo. Para aliviar-se levantava de noite, andava pela casa, ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia para se recompor interiormente. Nos primeiros anos tocara muito piano, sempre que podia ficar só. [...] tocava tremendo de prazer. E de dor, porque sabia: com a falta de exercício perdera a agilidade. Mudara de ambiente, não tinha mais os contatos necessários, não havia mais o seu público: nunca mais seria uma grande pianista. (LUFT, 2004, p. 32-33).

Para Renata, abrir mão da sua arte em favor do matrimônio foi um sacrifício muito grande, que lhe causou danos para sempre, principalmente porque, passado o tempo, desfeito o casamento, perdido o filho, ela descobre-se duplamente fracassada, como mulher e como artista.

Renata perdera o brilho interior que conquistou Martim. A cada dia se afastavam mais, e ela sentia muita falta de seu piano. Era nele que de fato se realizava:

A arte a fizera egoísta: nem um outro amor vital. Mas não era preciso? Indagava-se muitas vezes: não era preciso ser assim, concentrada naquela paixão, para poder ser uma boa pianista? Não era o preço que se pagava sempre? Conhecendo Martim, compreendera quanto vivia só. [...] Como uma borboleta abandona o casulo, pensou poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim. (LUFT, 2004, p. 35).

Dentro desse contexto, por meio da fala do narrador, questiona-se o preço que as artistas pagam por suas escolhas. Era preciso mesmo deixar a vida pessoal de lado. A luta da mulher-artista por espaço sempre foi árdua. Nunca foi fácil para uma artista ser reconhecida e respeitada como profissional, já que “a sociedade não espera nem exige que ela se prepare para alcançar a realização profissional, artística” (CAMPELLO, 2003, p. 71). A identidade de Renata estava intrinsecamente ligada à arte. Não era possível dissociar uma da outra, mas a impossibilidade de conciliá-las em uma sociedade patriarcal faz com que a mulher-artista seja marcada pela angústia do fracasso irremediável. A vida de Renata, seu mundo, seus pensamentos se misturavam à música tocada em seu piano. Indignava-se com as cobranças de Martim. Afinal, sendo uma artista, acreditava que não tinha vocação para ser dona de casa como o marido desejava e conforme o sistema de sexo/gênero preconizava para o feminino.

Ao final torna-se muito claro o conflito que Renata enfrentara a vida toda. Seu mundo era o da arte, que em nada se assemelhava ao de Martim e de sua família. Ela sempre fora uma estranha no ninho, um “passarinho distraído”. Renata sabia que “toda vida fizera o que tinha que ser feito: doando-se à sua arte e pagando o preço da solidão; lançando-se para Martim e causando sofrimento a tanta gente.” (LUFT, 2004, p.108). Estando à margem do padrão tradicional de mulher idealizada pelo patriarcado, a pianista rompe com essa tradição. E mesmo que não tocasse mais, nunca deixaria de ser uma artista para se transformar na mulher que jamais desejou ser. Diante dessa tomada de consciência, ela conclui:

[...] ‘eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, a ela preciso ser leal?’ Não existia traição: tudo era um constante pulsar desordenado, busca de um sentido para a vida que se precipitava para o fim. (LUFT, 2004, p. 109).

Com o duplo fracasso da artista e da mulher, enquanto esposa e mãe, personificadas em Renata, Lya Luft parece demonstrar uma preocupação com a ausência de um espaço feminino autônomo e com a falta de liberdade para as mulheres viverem seus sentimentos,

assumindo os riscos, buscando novos caminhos e formas de expressão. As desiguais condições sociais que essas mulheres vivem e o longo caminho que ainda têm a percorrer, na busca por seu lugar no mundo, são também preocupações presentes na obra da romancista. Esse tipo de desfecho em que a mulher-artista é coroada com o fracasso pode ainda ser entendido como uma forma de protesto e crítica a uma sociedade excludente e injusta que negligenciou à mulher o espaço que ela sempre teve direito de ocupar, por méritos e talentos próprios.

Podemos observar ainda que no romance não há um espaço para a artista representada em Renata. Ela teve que interromper sua carreira ao casar-se e depois de casada não conseguiu mais voltar a ser a pianista famosa que fora um dia. Portanto, é negado à personagem um lugar para que possa expressar sua arte, uma vez que a figura da artista deve ser substituída agora pela figura da esposa e mãe. Nesse caso, não é possível uma conciliação entre a arte e a vida pessoal de Renata. Essa relação é conflituosa, e desde o início do romance esse conflito se faz presente. O fracasso da artista se dá justamente por ela não poder continuar sendo uma pianista no espaço do lar. Não temos em nenhuma cena, ao longo do romance, a narração de Renata tocando para a família, ao contrário, nas poucas vezes em que toca depois de casada ela o fez às escondidas, sozinha ou à noite depois que todos já estavam dormindo. Escolhendo o matrimônio, portanto, ela silenciou a música que habitava dentro de sua alma, e com o tempo há a constatação, por parte da pianista, do seu fracasso profissional e pessoal.

A mulher-artista em *As horas nuas*: o último ato ou a encenação do fracasso da atriz

No romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, se observa que este apresenta inicialmente uma narrativa em primeira pessoa com destaque para as ações e pensamentos da protagonista, Rosa Ambrósio, uma atriz de teatro que alcançou sucesso e fama e que, no entanto, com passar do tempo, envelhece e se entrega a uma profunda depressão. Longe dos palcos, sozinha, Rosa se torna uma alcoólatra, passando a maior parte do tempo em estado de semi-embriaguez. Ela permanece, dessa forma, isolada em seu próprio mundo, entregue à bebida:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. [...] eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. (TELLES, 1989, p. 09).

Na fala de Rosa, percebemos o estado de embriaguez em que ela se encontra. Sob o efeito do álcool, ela deseja permanecer só, apenas bebendo, entregue ao vício, como se esse fosse o último papel a representar porque lhe torna a vida mais dramática. Entre reflexões e delírios, a atriz passa a questionar também o papel da mídia que está sempre dando enfoque às misérias e as desgraças humanas, como a fome, a violência, as enchentes e as doenças. Ela afirma que não assiste mais à TV e se recusa a ler os jornais. Na fala da personagem percebemos uma

interferência direta do/a escritor/a, quanto à busca da personagem-artista por soluções para sua arte ampliam as margens do campo da estética para acolher discussões que vão além dessa área, porque provocam o questionamento a respeito de assuntos que, no nível pessoal ou social, direta ou indiretamente, vinculam-se à arte: a moral, a ética e a ideologia. (CAMPELLO, 2003, p. 33).

Telles (1989) procura, através de sua personagem, fazer um retrato e uma crítica a uma situação muito comum em nosso país, a exploração das desgraças alheias, pela mídia, para conseguir audiência à custa dos sofrimentos das pessoas. Mesmo que indiretamente, esses fatos sociais interferem na resposta que a artista dá à sociedade. Ainda que pareça alienada, Rosa é também fruto dessa sociedade, e sua arte pode ser compreendida com uma fuga para o mundo artístico, um mecanismo de evasão para afastar-se de uma vida medíocre em uma sociedade que não valoriza tampouco permite à mulher realizar-se como artista e ter uma vida pessoal feliz, conciliando vida e arte.

Durante a narrativa, Rosa constantemente se mistura com as personagens que interpretou, não conseguindo separar a atriz da mulher, não conseguindo separar realidade de ficção: “sou uma artista. Meu nome é Liberdade! bradei numa peça com a roupa da própria.” (TELLES, 1989, p. 18). Rosa segue nessa ambiguidade de identidades. Ela representou tantos papéis que parece não saber mais quem é de fato. Nesse aspecto da narrativa, a fragmentação da identidade da protagonista, a autora procura mostrar uma constante “busca de identidade da protagonista em relação aos conflitos por resolver e as provas por suplantar, a fim de se descobrir, conhecer e alcançar sua auto-realização na qualidade de mulher e de artista.” (CAMPELLO, 2003, p. 18).

Como essa busca pela sua identidade enquanto mulher e artista é uma marca muito recorrente nos *Künstlerromane* de autoria feminina, *As horas nuas* inserem-se na tradição dos romances de artista. O romance de Telles possui um enredo dentro do qual a artista vive dívida entre sua arte e sua vida pessoal. No caso de Rosa Ambrósio, esse conflito pode ser observado pelo fato de a atriz não conseguir deixar de representar fora dos palcos, dramatizando a própria vida. No decorrer do romance, temos o surgimento de um segundo narrador, que divide a

narrativa com Rosa. Assim como ela, este narra em primeira pessoa e sua visão também é limitada, não tendo o controle total da narrativa. Trata-se de Rahul, o gato de Rosa, que age como uma pessoa que tem memória e percebe até mesmo os sentimentos das demais personagens, inclusive consegue ver pessoas que já morreram. Esses fatos fazem de Rahul um gato incomum, que assim como a atriz viveu muitas vidas e representou muitos papéis. Porém, ambos acabam sozinhos, em vidas e corpos que não desejam ocupar. Ele por ser um gato que pensa, sente e deseja como um homem; ela por ter envelhecido e sentir no seu corpo as marcas do tempo.

Através de Rahul, somos informados da intensa relação que Rosa mantinha com Diogo, secretário que cuidava da administração dos bens dela, e também da “programação de sua carreira de atriz indisciplinada, na linha dos bonitos, ricos e loucos.” (TELLES, 1989, p. 32). Algum tempo depois, tornam-se amantes. Diogo era muito jovem e alegre, um amante da vida, gostava de jazz, sapatos italianos e roupas de grife. Foi numa peça que Diogo conheceu Rosa: “eu tinha acabado de voltar da Espanha quando fui ao teatro. E quem encontrei no palco vivendo uma Marta, não era Marta? estupenda, quem foi que aplaudi de pé, o teatro inteiro delirante.” (TELLES, 1989, p. 99). Eles viviam uma relação conturbada, e, após terem uma forte discussão, Diogo vai embora e não volta mais. Rosa permanece na expectativa do retorno dele, no entanto essa espera pelo amante “esconde na verdade um desejo de afastar-se da realidade social que a cerca, tal espera significa também assumir uma postura passiva ante uma realidade que lhe é hostil.” (PINTO, 1997, p. 74).

Já Gregório, o marido traído de Rosa, enquanto estava vivo, fingia não perceber a relação da mulher com Diogo, permanecia indiferente na sua tranquilidade e no seu silêncio, nunca demonstrou incômodo com a situação. O relacionamento do casal fora marcado pela ausência de Rosa, que estava sempre presa ao trabalho, com as festas e o glamour. A fama lhe fascinava mais do que a vida cotidiana. Por isso, não dava muita atenção aos assuntos do marido. Ou seja, de todos os papéis que lhe coube representar, o de esposa e mãe foi o que Rosa nunca conseguir encenar. Ela era uma artista e como tal não estava disposta a abrir mão disso para ocupar o papel de esposa de Gregório. Rosa seguiu em frente, deixando a família de lado, mas pagou caríssimo por essa escolha, estando, na vida adulta, sem o palco e sem a família. Sentia-se, pois, “abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! [...]. Na intimidade, dizia-se esbagaçada.” (TELLES, 1989, p. 31).

A filha da atriz, Cordélia, tinha um bom relacionamento com pai, que esteve mais presente na sua vida do que Rosa. Talvez esse fato explique o distanciamento entre as duas. Rosa fora também egoísta como mãe, pois nunca soube amar Cordélia. A atriz não conseguiu

desempenhar o tradicional “papel de mãe”. Sendo descuidada na relação com a filha, Rosa nunca desejou exercer a função de mãe. Até mesmo durante a gravidez, impacientava-se, frustrando-se com o nascimento da filha, já que desejava um menino. E quando Cordélia nasceu Rosa voltou-se novamente para sua profissão, delegando o cuidado da filha a alguma babá e ao marido. Devido a esse distanciamento entre mãe e filha, percebemos como era difícil para a mulher-artista conciliar sua arte com a vida pessoal, com o papel de sexo/gênero que lhe era imposto. No que se refere a Rosa Ambrósio, embora a atriz esteja no “fundo poço” e afastada de tudo, ela ainda sonha em recomeçar, deseja um retorno triunfal, dando a volta por cima mais uma vez, ao invés de ficar condenada eternamente à solidão e ao fracasso total. Podemos verificar isso em suas palavras, ao afirmar:

fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, [...] eu entro nua sem tremor e sem temor. (TELLES, 1989, p. 38).

Rosa revela o desejo de estar novamente nos palcos atuando. Fora dos palcos, não existia Rosa Ambrósio. Sua vida era a da representação, da emoção de encenar(-se). A atriz, mesmo na velhice, não pôde apagar sua identidade enquanto mulher-artista.

Telles (1989) afirma que a partir do drama da protagonista se cria uma dupla possibilidade, já que não é possível ao leitor saber, de fato, até que ponto Rosa está representando ou sofrendo de verdade. A atriz pode perfeitamente estar atuando, dramatizando a própria vida. Não temos como estabelecer essa linha entre o que ela realmente sente, pois para Rosa não existia essa divisão, sua vida era o teatro. É na representação da fase de envelhecimento e solidão da atriz, que atuou em tantos momentos diferentes, que ela passa a atuar agora em um papel real – o seu fracasso pessoal e familiar.

– Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio. Bebeu o resto do uísque, triturou entre os dentes um pedaço de gelo e enfiou na boca uma pastilha de hortelã, o olhar duro. Os lábios crispados. Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência. (TELLES, 1989, p. 92).

Embora Rosa tenha sido uma boa atriz, não conseguiu representar os papéis socialmente atribuídos ao feminino. Ela sempre foi diferente das outras mulheres. Como uma artista, também não conseguiu abrir mão de sua carreira para dedicar-se à família. Sua paixão nunca deixou de ser a representação, e ela não aceitou esse papel na vida real, fez escolhas

distintas, independente das consequências. Realiza-se na profissão, porém, com o advento da velhice, é levada ao fracasso. Em outras palavras, mesmo tendo escolhido a carreira de artista, ao final da vida, Rosa sente o vácuo deixado pela ausência de sua família que a abandonara no palco da vida. Desse modo, Rosa “não ia negar que quis tanto uma família e fracassou assim que arrumou uma. Mulher incompetente e profissional negligente, de que vale a vocação sem disciplina? Negligente! Ficou repetindo como se alguém a contestasse.” (TELLES, 1989, p. 128).

Observamos que, apesar da inegável vocação para atuar, Rosa não teve o equilíbrio emocional necessário para desempenhar bem as funções de mulher, mãe, como já mencionamos, não soubera representar bem esses papéis que a sociedade em que vivera lhe exigia em detrimento do ofício de artista ao qual Rosa tanto se devotara. Todavia, a arte também não deu conta de fazê-la totalmente feliz, permanecendo incompleta e dividida entre a arte e a família. Rosa sabia de sua vocação, pois desde jovem o amor pela arte já brotara dentro dela. Esse amor pela carreira teatral levou-a a arruinar sua vida pessoal e também profissional, visto que para a mulher que vive em uma sociedade androcêntrica conciliar os papéis de mulher (esposa, mãe) com o ofício de artista configura-se como um verdadeiro suplício. O final aberto de *As horas nuas* mostra:

[...] uma impossibilidade de definir positiva e concretamente, e de maneira que expresse uma consciência feminista, o destino e a identidade da personagem feminina, parece ser decorrência de uma indefinição por parte da escritora – assim como da leitora e da crítica. [...]. (PINTO, 1997, p. 73).

Ou seja, o destino da protagonista Rosa é incerto, ainda que haja “a esperança de reconciliação com a vida: Rosa Ambrósio percorre os meandros labirínticos de sua “des/memória”, enquanto se prepara para reassumir sua paixão: uma nova performance” (CAMPELLO, 2003, p. 194). Portanto, mesmo que Rosa demonstre estar condenada à solidão, Telles nos dá a esperança de que talvez ela possa recomeçar, já que no final do romance temos uma promessa de Rosa voltar aos palcos e atuar em uma nova peça. Atuar era de fato o que lhe dava maior prazer e a ajudava a transformar a dureza da realidade em sonhos e ilusões mais felizes do que na vida real. Mesmo tendo fracassado como mãe, esposa e amante, ela se realizou em sua carreira enquanto pôde, escolheu e viveu sua profissão com toda a intensidade que só as verdadeiras artistas podem e sabem fazer. Na figura da personagem Rosa Ambrósio, vemos aquelas mulheres-artistas que pagaram com a infelicidade o preço pela opção feita, isto é, ser artista em um universo masculino.

Considerações Finais

As obras aqui analisadas, *O quarto fechado* (2004) e *As horas nuas* (1989), na reflexão sobre o lugar da mulher-artista em uma sociedade patriarcal, contribuem para assegurar à mulher, principalmente à mulher-artista, uma forma de expressão das vozes femininas que, durante muito tempo, foram silenciadas. Lya Luft e Lygia Fagundes Telles procuram mostrar quão árdua foi, e ainda é, a luta das mulheres para terem um espaço dentro de uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado, na qual o masculino sempre foi o único modelo universal de expressão artística.

A partir das protagonistas de tais romances, é possível notar o sofrimento por não conseguirem desempenhar os papéis sociais determinados para o sexo feminino e, conseqüentemente, o sentimento de culpa por não serem “boas esposas e mães”. As escritoras propõem, então, a partir do enredo dos referidos romances, uma reflexão sobre a condição feminina do ser artista, evidenciando que “na vida das artistas só há lugar para o amor, enquanto este não interferir no trabalho artístico: dá-se a exclusão total ou a harmonização do amor com a arte.” (CAMPELLO, 2003, p. 259). Assim, o tradicional e conhecido “final feliz” para essas mulheres-artistas só poderia ser alcançado ao aceitar “um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como esposa e mãe. Outras vezes a interrupção [da carreira] se dá de maneira brusca – *truncamento, mutilação física e/ou emocional*” (PINTO, 1990, p. 17, acréscimo nosso).

Desse modo, a condição da mulher-artista é mostrada através do conflito da carreira com a vida pessoal, já que as protagonistas estão inseridas em uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado que não permite à mulher, para lembrar, aqui, as palavras de Virginia Woolf, buscar *um teto todo seu*. As autoras procuram apontar, por meio de suas protagonistas, que a mulher não tem assegurado o seu lugar dentro de nossa sociedade que as oprime, empurrando-as para a margem. O final fracassado das personagens-artistas torna-se uma punição pela audácia das protagonistas cujo amor pela arte levou-as a quebrarem com uma tradição imposta pelo patriarcado que concede protagonismo ao masculino e margeia o feminino.

Referências

CAMPELLO, Eliane T.A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da Furg, 2003.

LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

MÖHRMANN, Renate. Profesi3n: artista sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producci3n artstica. In: ECKER, Gisela (Org.). *Esttica feminista*. Barcelona: Ed. Icaria Editorial, S.A., 1986. p. 197-211.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plsticas: o K3nstlerroman na fic33o contempornea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

PINTO, Cristina Ferreira. Consci3ncia feminista/identidade feminina: rela33es entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In.: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prtica da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florian3polis: Ed. Mulheres, 1997. p. 65-79.

_____. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. S3o Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os sil3ncios da hist3ria: a hist3ria da arte e suas exclus3es. *Labrys, 3tudes f3ministes/ estudos feministas*. n. 11, janvier/juin 2007 - jan/jun 2007. Disponvel em:

<http://www.tanianavarrosowain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 18 mar. 2013.

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

XAVIER, El3dia Carvalho de Formiga. Para al3m do c3none. In.: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas te3ricas e reflex3es cr3ticas*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1999. p. 15-21.

_____. Reflex3es sobre a narrativa de autoria feminina. In.: _____. *Tudo no feminino: a presen3a da mulher na narrativa brasileira contempornea*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991. p. 11-16.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradu33o de Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Marcelo Medeiros da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Para3ba e professor de literatura da Universidade Estadual da Para3ba, campus VI, Monteiro. Contato: marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br

Elis Regina Guedes de Souza

Graduanda em Letras – L3ngua Espanhola e pesquisadora da inicia33o cient3fica (PIBIC).
Contato: elis_reginaa@yahoo.com.br

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de mar3o de 2014.

Um sopro de poder: relações de gênero e poder no conto *A história de uma hora* da escritora Kate Chopin

Maria do Socorro Baptista Barbosa
Thiago Coelho Silveira
UESPI

Resumo: Considerando a importância da literatura dentro do contexto social, esse artigo se propõe a analisar o texto “A história de uma hora” (1894), da escritora estadunidense Kate Chopin, levando em conta a maneira como a autora retrata as relações de gênero e poder na instituição do casamento ao final do século XIX. Fundamentando-se nas teorias de Michel Foucault (1979) sobre a circulação do poder e de Simone de Beauvoir (1970) sobre a questão de gênero, pensa-se mostrar como o texto de Chopin representa o sistema opressor do casamento, que subordina não somente mulheres, tradicionalmente vistas como menores, mas também os homens, em um círculo de circunstâncias no quais ambos os gêneros são inseridos.

Palavras-chave: Poder. Gênero. Casamento.

Abstract: *Considering the importance of literature to the social context, this paper proposes to analyze the text “The story of an Hour” (1894), of the American writer Kate Chopin, taking into account the way the author portrays gender and power relationship in marriage institution by the end of 19th century. Basing on the theories of Michel Foucault (1979) about power circulation and of Simone de Beauvoir (1970) about gender issues, it intends to show how Chopin’s text represents marriage oppressing system, which subordinates not only women, traditionally seen as minors, but also men, in a circle of circumstances in which both genders are inserted.*

Key-words: *Power. Gender. Marriage.*

Introdução

Nenhuma vontade poderosa dobraria a sua própria com aquela persistência cega com a qual homens e mulheres acreditam ter o direito de impor a sua própria vontade sobre a vontade de uma criatura que é seu par.

Kate Chopin

Para a sociedade burguesa ocidental do século XIX, em especial a sociedade estadunidense, mais especificamente a sociedade da cidade de Nova Orleans, no Estado de Lousisiana, antiga colônia francesa, o casamento representava uma das instituições mais tradicionais e seguras, garantia de continuidade da família, das tradições e da propriedade. Embora o romantismo tenha divulgado, através da literatura, a ideia do amor romântico como base para um bom casamento, isso não se concretiza facilmente. Para as famílias de classe média a alta, o casamento não representava somente a união do casal, mas a junção das famílias, cujos interesses tinham de ser preservados, especialmente aqueles ligados à preservação e ampliação do patrimônio familiar a ser herdado e passado para a geração seguinte.

De acordo com Costa (2007, p. 24), o século XVIII marca o início do casamento por amor. Entretanto, mesmo quando o sentimento estava presente, não se podia fugir totalmente dos interesses familiares. Assim, as famílias incentivavam que os jovens, moças e rapazes, se interessassem por pessoas de seu círculo de conhecidos, não aceitando uniões que desfavorecessem os interesses financeiros, culturais e sociais do grupo ao qual pertenciam. Dessa forma, o casamento permanece como um sistema opressor que prende tanto homens como mulheres em uma teia de interesses nem sempre de acordo com os interesses pessoais do casal. Embora a literatura científica a respeito tenha enfatizado nas últimas décadas a situação de opressão vivida pela mulher, é preciso também lembrar que muitos rapazes não estavam livres para escolherem suas esposas, pois era necessário que estas atendessem a certos requisitos impostos pelo círculo social a que estes jovens pertenciam. O histórico familiar, a conduta moral, eram elementos comumente levados em consideração.

Considerando que a literatura não fica ausente do contexto histórico ao qual pertence, pensa-se, neste artigo, trabalhar a relação entre o texto literário e o contexto social da cidade de Nova Orleans ao final do século XIX no que concernem os papéis atribuídos a homens e mulheres pelo casamento, utilizando para isso o texto “A história de uma hora” (1894), da escritora Kate Chopin. Para que esta análise seja feita, é preciso entender um

pouco da vida da própria autora, Kate Chopin, nascida Catherine O'Flaherty, uma mulher criada por mulheres em um momento extremamente centrado no masculino. Segundo Toth (1999, p. xxii), Chopin era “uma mulher corajosa que, um século atrás, foi uma alma solitária, uma personagem forte e resistente, que tinha opiniões, e que ousava e desafiava”¹. Características que vemos surgir em seu texto literário, não se constringendo em abordar uma temática como o casamento, instituição social tão cara às mulheres naquele período.

A seguir, busca-se analisar o texto de Chopin na ótica da relação de poder e opressão que é imposta pelo casamento, embora ele possa ter sido consumado pelo amor que unia o casal. A presença do amor não diminui o caráter opressivo do ato, como é possível ver na atitude da jovem senhora Mallard, discutida adiante.

Kate Chopin: uma mulher além de seu tempo

Nascida em 1850, de família católica de origem francesa, Chopin fica órfã de pai ainda muito jovem. Segundo relatos familiares, desde muito nova a menina era muito curiosa, fazendo perguntas que ou irritavam ou causavam silêncios incômodos em casa. Toth (1999, p. 8) afirma que “Talvez Kate fizesse perguntas insistentes e rudes que enfureciam seu pai (ou aterrorizavam sua mãe). Talvez houvesse cenas de raiva, ou silêncios aterrorizantes”². Tal comportamento faz com que seu pai a envie para um internato católico com apenas cinco anos. Com a morte do pai em um terrível acidente de trem, a jovem Kate passa a ser criada pela mãe, a avó e a bisavó, todas viúvas, sendo, assim, altamente influenciada pela presença feminina. Segundo diz ainda Toth (1999, p. 9-10) sobre Eliza O'Flaherty, mãe de Kate Chopin:

E então, aos vinte e sete anos, ela de repente se viu uma viúva rica, no comando de uma grande propriedade (no valor de US\$ 24.160 em 1861). Viúvas controlavam suas propriedades, como esposas não o faziam; viúvas também tinha o controle legal de seus próprios filhos, como esposas não tinham. E assim o primeiro ato de Eliza como uma jovem viúva foi trazer sua filha Katie para casa. A partir de então, Eliza tomaria todas as decisões

¹ “a courageous woman who, a century ago, was a solitary soul, a tough and resilient character who had opinions and who dared and defied” (nossa tradução).

² “Maybe Kate asked insistent, rude questions that infuriated her father (or horrified her mother). Maybe there were scenes of anger, or terrifying silences” (nossa tradução)

sobre sua filha e para o resto de sua vida, Kate iria lidar com a morte repentina de seu pai, e o que significou para sua mãe.³

Aos vinte anos, 1870, Kate O’Flaherty se casa com Oscar Chopin, de vinte e cinco anos, também franco-católico. Segundo Wyatt (1995, p. 2), “ele adorava sua esposa, admirava sua independência e inteligência, e ‘permitia’ seu anseio de liberdade”⁴. Em 1882, aos trinta e sete anos de idade, Oscar morre de malária, deixando muitos débitos e seis filhos na responsabilidade da jovem esposa, então com trinta e dois anos. Kate passa um tempo com sua mãe, e com a morte desta em 1885, passa a escrever para sustentar a si e aos filhos. É importante frisar aqui que o espaço da escrita não era fácil de ser ocupado por mulheres em muitos países naquele período, a exemplo do Brasil que não reconhecia a mulher como capaz de escrever uma literatura de qualidade. De modo que o fato de Kate, em fins do século XIX, se dedicar à escrita para sustentar sua família, denota sua inserção em campos de presença masculina maciça confirmando a forte personalidade que Toth (1999) descreve a seu respeito.

Não é de estranhar que seus textos falem de mulheres que anseiam por liberdade, que busquem uma identidade independente e autônoma. Cercada por mulheres fortes e independentes, tornando-se também uma pela viuvez, embora já fosse questionadora e desafiadora, Chopin retrata, em seus contos, em especial no conto aqui discutido, a questão do casamento como sistema de opressão masculino que coloca a mulher em segundo plano e a anula enquanto ser humano. Sua origem francesa, e sua religião católica também contribuem para as discussões que suas personagens fazem acerca do casamento, e das relações de poder que essa instituição fortalece.

Casamento, gênero e poder: os breves suspiros de liberdade da Sra. Mallard

A relação entre Literatura e Sociedade, em especial no que diz respeito às relações

³ And then, at twenty-seven, she suddenly found herself a wealthy widow, in charge of a very large estate (valued at \$24,160 in 1861). Widows controlled their property, as wives did not; widows also had legal control of their own children, as wives did not. And so Eliza's first act as a young widow was to bring her daughter Katie home. From then on, Eliza would be the one making decisions about her daughter — and for the rest of her life, Kate would brood about her father's sudden death, and what it meant for her mother. (nossa tradução).

⁴ “he adored his wife, admired her independence and intelligence, and ‘allowed’ her unheard of freedom” (nossa tradução)

de poder e a certas opressões sociais, tem se tornado cada vez mais visível nos estudos acadêmicos. Cada vez mais a literatura tem surgido como objeto de estudo de profissionais das mais diversas áreas, constituindo-se em espaço privilegiado para análise. Como afirma Candido (2010, p. 29), “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”. Entretanto, é importante frisar que não há correlação direta entre o texto literário e o contexto social, visto que a literatura não se propõe ser uma imitação da vida, mas apenas uma representação. Afinal, cabe ao (à) escritor (a), dentro de sua liberdade enquanto artista, decidir como fará essa representação. Como afirma ainda Candido (2010, p. 22):

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal.

Nesse sentido, fica claro que as representações, admitindo-se que são plurais, devem ser vistas como uma construção operada pelo autor quando cria sua narrativa ficcional. O que Cândido apontou acima pode também ser percebido nos escritos de Chartier (2002, p. 11) quando argumenta que o conceito de representação:

[...] permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade assim firmada.

Assim é que não se pensa ver o conto de Chopin, “A história de uma hora” (2011), como retrato fiel de sua época, mas apenas como uma possível representação do que seria o casamento no final do século XIX no ponto de vista da autora que, embora possa estar imbuído de um espírito de época congregando elementos de uma determinada realidade, manifesta-se literariamente como uma representação particular criada pela autora para que sua obra atinja os objetivos pensados para ela.

O texto de Chopin é curto e de linguagem bem direta, mas serve como um

intrigante suporte para a análise aqui proposta. Narra uma hora na vida de Louise Mallard, um jovem senhora, que, por ter problemas cardíacos, teve de ser cuidadosamente avisada da morte do marido em um acidente de trem. É interessante notar como Chopin foi habilidosa ao explorar questões de ordem bem complexa para seu tempo, de forma simples e ao mesmo tempo profunda, mostrando como uma única hora na vida de uma pessoa pode ser determinante em seu futuro. O caso da Sra. Mallard constitui-se, desse ponto de vista, como um intrigante ponto de partida para a análise das questões propostas por este texto. O evento ora mencionado é assim narrado:

Foi a irmã, Josephine, que lha contou, com frases quebradas; pistas camufladas que revelavam a verdade, aos poucos. O amigo de seu marido, Richard, estava lá também, próximo a ela. Foi ele que lera, no jornal da secretaria, o nome de Brently Mallard, no topo da lista dos “mortos”, isto é, daqueles que haviam sido vitimados por um acidente acontecido na ferrovia (CHOPIN, 2011, p. 1).

O trecho acima é significativo, pois narra um momento que embora muito cotidiano se pensarmos na história universal da humanidade – afinal, a morte é uma certeza da qual todos possuímos consciência – gera sentimentos, reações a mais diversas. Dor, lamento, sofrimento, luto, ansiedade são elementos sentidos e manifestos por aqueles que perdem seus entes queridos e que encontram lugar na narrativa ficcional de Chopin. O (a) narrador (a) conta que a Sra. Mallard não ouviu a notícia “como a maioria das mulheres costumam a escutá-la, de maneira paralisada, com dificuldades para aceitar o seu significado. Ela chorou, duma só vez e abandonou-se nos braços da irmã. Quando a tempestade de sofrimento esgotou-se, ela foi para o quarto, sozinha” (CHOPIN, 2011, p. 1).

A modernidade tão propagada pela Inglaterra do século XIX, em plena Revolução Industrial, também deixa seu rastro nefasto. De modo que a morte do Sr. Mallard, acontecimento que tem lugar em um acidente de trem, retrata como um dos maiores símbolos do movimento tecnológico que alcançara os Estados Unidos da América, mas que também representava seu desenvolvimento, deixava marcas provavelmente não esperadas por seus criadores (HOBSBAWN, 2009).

Muito triste com a notícia, ela se tranca no quarto do casal, e começa a mirar pela janela. De repente percebe que algo muito importante acaba de lhe acontecer: ela está livre das amarras do casamento. Como ela mesma diz: “Livre! Corpo e alma livres!” (CHOPIN, 2011, p. 3). O que levaria uma mulher, que amava seu marido, a sentir-se livre com sua morte? Para uma mulher, o casamento ao final do século XIX, bem mais que para o seu

companheiro, representava de fato uma prisão na qual a mesma estava, inevitavelmente, subjugada ao poder do marido. Deixava a casa de seu pai onde era a este submetida ou a seus irmãos na ausência daquele para, então, ser colocada sob o domínio de uma nova presença masculina – o esposo. Nesse sentido, quando este artigo traz à tona a temática das relações de gênero e poder queremos nos referir ao fato de que masculino e feminino “são definidos como construções históricas e culturais” (CARDOSO, 2010, p. 12), portanto, lhes são atribuídos sentidos convergentes ou divergentes em diferentes sociedades ao longo do tempo, ao mesmo tempo em que tais relações emergem como definidora das identidades e experiências dos sujeitos.

É possível perceber como a opressão atua nesse texto desde seu início. A jovem senhora não é nomeada por seu nome de batismo, ela é somente Sra. Mallard. Somente quando descreve a sensação de liberdade que a jovem viúva tem ao perceber que, subitamente, é dona de sua própria vida, é que o (a) narrador (a) diz ao (à) leitor (a) que ela se chama Louise.

Para Foucault (1979, p. 8), o poder não é apenas o ato de mandar, de dizer *não*. Essa visão negativa do poder, muito aceita, seria, na opinião do teórico francês, insustentável. Segundo ele, “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”, ou seja, ter poder é prazeroso tanto para o detentor como para aqueles sob seu mando. Não é por acaso que tiranos se sustentam no poder.

No que concerne ao casamento, desde o princípio da humanidade que o mesmo se constitui em uma relação de poder, na qual o detentor, o masculino, subjuga seu par, o feminino, nas sociedades ocidentais de caráter extremamente patriarcal. Sobre essa relação de dominação, Cardoso (2010, p. 13) acrescenta:

[...] a dominação masculina – relação social e desigual, a respeito da qual é possível compreender as especificidades no âmbito dos sistemas históricos – é estabelecida através de definições e redefinições de papéis e estatutos relativos às mulheres e ao sistema de reprodução social.

E o que se percebe, no conto de Chopin, é que a sociedade estadunidense do século XIX, mais especificamente a sociedade de Nova Orleans, na Louisiana, mantém esse mesmo padrão de opressão. Entretanto, Chopin vai além da questão da opressão feminina: ela retrata, em seu texto, que tal opressão tem duas faces: o opressor é também oprimido

pelas forças sociais que cercam a relação matrimonial, como é possível perceber na epígrafe desse artigo: “homens e mulheres acreditam ter o direito de impor a sua própria vontade sobre a vontade de uma criatura que é seu par” (CHOPIN, 2011, p. 2).

Entendendo, como afirma Beauvoir (1970, p. 9), que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, pode-se afirmar também que “ninguém nasce homem, torna-se homem”, uma vez que cada sociedade exige de seus membros comportamentos específicos que nada, ou quase nada, tem a ver com o fato de serem nascidos do sexo masculino ou feminino. Para Scott (1986, p. 1068),

[...] Não faz muito sentido forçar estas instituições de volta a utilidade funcional no sistema de parentesco, ou argumentar que as relações contemporâneas entre homens e mulheres são artefatos de sistemas de parentesco mais antigos baseados na troca de mulheres. O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; é construído também na economia e na política, o que, em nossa sociedade, pelo menos, agora operam em grande parte de forma independente do parentesco.⁵

Scott está correta quando afirma que as relações de gênero vão além das relações de parentesco. No entanto, e a própria autora aponta, as relações de parentesco, em especial o casamento, serviam como normatizações do comportamento feminino inserido no mundo do masculino, como se sua existência estivesse condicionada à eterna baliza do querer e da vontade do homem. No final do século XIX, momento retratado por Chopin, a sociedade estadunidense exigia, como qualquer outra sociedade ocidental, que, dentro da instituição matrimonial, o homem fosse o provedor, aquele que sustenta a família, enquanto que a mulher deveria permanecer em casa, sendo submissa e obediente ao marido. Assim, não surpreende que Louise Mallard tenha se percebido livre com a morte do marido: a viuvez lhe garantia uma troca de papéis, e o poder, que inicialmente pertencia ao marido, passa para suas mãos. Como o (a) narrador (a) afirma: “Não haveria ninguém para viver ao seu lado durante esses anos vindouros; viveria para si mesmo” (CHOPIN, 2011, p. 3), ou seja, a personagem seria dona de si mesma, teria o controle de sua própria vida, não estando mais à mercê das decisões de um homem, um marido, que, no contexto daquela sociedade, muitas vezes era imposto à esposa. Tal cenário, segundo Campos (2010, p. 98),

⁵ [...] It makes little sense to force these institutions back to functional utility in the kinship system, or to argue that contemporary relationships between men and women are artifacts of older kinship systems based on the exchange of women. Gender is constructed through kinship, but not exclusively; it is constructed as well in the economy and the polity, which, in our society at least, now operate largely independently of kinship. (nossa tradução).

[...] ratifica a exclusão da figura feminina de seus papéis sociais, situando-se como coadjuvante numa paisagem fortemente marcada pela atuação e poder do homem em detrimento da fragilidade do sexo feminino, predisposto à vida doméstica.

Na medida em que a personagem se sente livre com a morte do marido, o (a) narrador (a) reforça para seu (sua) leitor (a) o ideal de que o casamento representava a exclusão apontada por Campos. A Sra. Mallard poderia então deixar de ser coadjuvante de sua própria vida para decidir seus caminhos futuros. Embora, como afirma Pinsky (2012), considerasse-se, na época da narrativa, que fazia parte da natureza feminina o casamento, o ato de casar-se, quase sempre por decisão da família, anulava essa natureza, pois a mulher deixava de ser um ser individual para tornar-se a esposa de alguém. Conforme afirma Waelti-Walters (1994, p. 78):

O princípio é levar a mulher ao casamento, e não prepará-la para a vida. Ela assume o mais sério compromisso de sua vida com uma alma pueril. De fato, o ideal é que ela deva ignorar as principais condições daquele compromisso. Entretanto, se ela desviar das obrigações com as quais ela inconscientemente se comprometeu, é claramente apontado que ela é a responsável.⁶

Segundo Foucault (1979, p. 174), “onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.” No que concerne a relação matrimonial, tradicionalmente quem possui o poder é o masculino, sendo o feminino a ele submetido. A viuvez inverte esse papel, e o poder muda de mãos, passando para as mãos femininas, uma vez que a viúva, na sociedade ocidental do final do século XIX, não era obrigada a casar-se novamente, podendo permanecer sozinha e dona de sua própria vida, de seu corpo, de sua sexualidade.

Essa sexualidade feminina, por muitos séculos entendida como algo pecaminoso, sujo, não era aceita pela sociedade novecentista. O prazer no sexo era prerrogativa masculina, sendo o corpo da mulher apenas o receptáculo do sêmen e o espaço da gestação. Conforme diz Waelti-Walters (1994, p. 185):

Não há igualdade no amor conjugal. O homem possui e a mulher é possuída; o que é um direito para ele é um dever para ela. Subserviente em

⁶ The principle is to lead the woman to marriage and not to prepare her for life. She makes the most serious commitment of her life with a puerile soul. Indeed, the ideal is that she should ignore the principal conditions of that commitment. Yet, if she deviates from the obligations that she has unconsciously shouldered, it is clearly pointed out to her that she is held responsible. (nossa tradução)

sua própria carne, ela chega ao ponto de ter a maternidade imposta contra sua vontade pelo homem, a melhor forma de confiná-la em casa. O esposo pode exercer seus direitos ou abster-se, como a ele agradar. No ultimo caso, a esposa 'desertada' não tem outro recurso senão o adultério clandestino. Mas a mulher que se recusa traz a brutalidade do homem contra ela; frequentemente, nem mesmo a doença o para. Quantas mulheres não reclamam do tratamento abominável recebido de seus maridos porque, doentes ou por terem acabado de dar a luz, elas tentaram esquivar-se de seu 'dever'? Casada com um homem que sofre de satíriase, ou perversão sexual, a mulher deve ainda assim agradá-lo. Os pais dela não ouvem suas queixas, alegando que ela pertence ao marido. E religião também a abandona. No manual do confessor está escrito, aparentemente, que homens fazem o que quiserem com as mulheres, mesmo que isso coloque as vidas delas em risco.⁷

Aliás, para a Igreja Cristã, a única forma aceita de relações sexuais era entre casais heterossexuais, oficialmente casados, e com o objetivo da procriação. É nesse contexto que o conto de Chopin termina com a retomada do poder pelo masculino, e a literal morte do feminino, quando Louise Mallard, descendo a escada com a irmã, percebe a entrada do marido, que não havia estado no acidente de trem. Seu coração não resiste. A última frase do texto, "Quando os médicos chegaram, disseram que ela havia morrido duma doença do coração — o gozo que mata" é bem irônica: é provável que ela não tenha morrido de felicidade, mas de pesar por perceber que seu breve momento de liberdade havia acabado, que ela estava de volta ao poder do marido, que seu corpo e sua vida não mais lhe pertenciam.

Pode-se afirmar então que esse pequeno texto literário é uma representação acerca do casamento no final do século XIX nos Estados Unidos da América, que estabelecia papéis bem claros para as partes envolvidas. Percebe-se que a reação de Louise com relação à morte do marido quebra os padrões estabelecidos, notando a perda como algo positivo não por não amar o marido, mas por entender o casamento como anulação de si mesma. A não morte do marido causa a morte da esposa, que encontra, com o fim da vida, a liberdade tão sonhada e que julgava ter encontrado na viuvez. Assim, pode-se dizer que Chopin busca

⁷ There is no equality in conjugal love. The man possesses and the woman is possessed; what is a right for him is a duty for her. Subservient in her very flesh, she will go so far as to suffer maternity when imposed against her will by the man, the better to confine her to the home. The husband may exercise his rights or abstain, as He pleases. In the case of the latter, the "deserted" wife has no other resource than clandestine adultery. But the woman who refuses brings the brutality of the man upon herself; even illness often does not stop him. How many women do not complain of abominable treatment received from their husbands because, ill or having just given birth, they have tried shirking their "duty"? Married to a man suffering from satyriasis, or sexual perversion, a woman is again supposed to put up with him. Her parents turn a deaf ear to her complaints, saying she belongs to her husband. And religion also abandons her. In the confessor's manuals it is written, apparently, that men may do as they wish with women, even if it endangers their lives. (nossa tradução).

quebrar paradigmas, mostrando, em seu texto, uma representação de uma das mais conhecidas formas de opressão social do mundo ocidental: o casamento.

Considerações Finais

Pelas discussões feitas no decorrer do texto, é possível perceber como a literatura, ao representar a sociedade na qual está inserida, aponta problemas que às vezes a própria sociedade se recusa a ver. Patriarcal, a sociedade estadunidense do final do século XIX retratada no texto parece recusar-se a entender a situação de Louise Mallard e das muitas outras mulheres que tal personagem representa, presas a uma situação aparentemente cômoda e tranquila, já que não precisavam se preocupar com o próprio sustento nem precisavam tomar decisões. Entretanto, tal comodidade não passava de uma prisão disfarçada, pois, se não tinham o poder de decidir também não tinham o direito de expressar a própria opinião.

A fala do médico ao final do texto de Chopin, ao dizer que a jovem esposa morreria de felicidade ao perceber que o marido estava vivo, mostra exatamente o pensamento da sociedade de então. A preocupação da irmã de que a moça pudesse suicidar-se também faz parte do imaginário daquela sociedade: se a mulher era preparada somente para o casamento, a ausência dessa instituição em sua vida poderia deixá-la sem sentido. Pela trajetória das mulheres da família de Chopin percebe-se que não é exatamente assim que a autora entendia a instituição do casamento e a viuvez. Sem querer confundir a autora com sua obra, percebe-se, no conto analisado, que a personagem Louise Mallard teria uma trajetória semelhante, se houvesse permanecido viva.

De acordo com Toth (1999, p. 10), “A história de uma hora” pode ser lida com a história do casamento da mãe da autora, a submissão de uma jovem mulher aos desejos de um outro ser pelos laços matrimoniais. O conto também pode ser lido com uma crítica ao casamento, “como uma instituição que prende a mulher”⁸. No entanto, Louise Mallard não sobrevive. Para tornar seus contos publicáveis, a autora precisa disfarçar a realidade. Toth afirma ainda que “Havia limites para o que editores publicariam, e audiências aceitariam”⁹. Uma narrativa na qual uma esposa infeliz fica subitamente viúva, torna-se rica e vive feliz

⁸ “as an institution that traps women” (nossa tradução).

⁹ “There were limits to what editors would publish, and what audiences would accept.” (nossa tradução).

para sempre teria sido muito radical, muito ameaçadora, nos anos de 1890. Dessa forma, Louise morre. Uma morte que, embora representando o fim de sua tão curta liberdade, pode também ser vista como sua única chance de libertação.

Referências

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)*. 2010. 535 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1970.

CAMPO, Yáscara Sibelly de Souza. Gênero e educação no século XIX: o ofício da mulher em foco nas fontes históricas. *Imburana*, n. 1, p. 98-105, fev. 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incerteza e inquietude*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

CHOPIN, Kate. “A história de uma hora”. Postado em 09/02/2011. Disponível em: <http://www.literatura emfoco.com/?p=3919> Acesso em: 26 dez. 2013.

CHOPIN, Kate. “The Story of an Hour” (1894). In. CHOPIN, Kate. *The Awakening and Other Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 259-261.

COSTA, Gley P. *O amor e seus labirintos*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOBBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções – 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi. A Era dos Modelos Rígidos. In. PINSKY, Carla Bassanezi;

PEDRO, Joana Maria, org. *Nova História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan W. *Gender: a useful category of historical analysis*. *The American Historical Review*, v. 91, n. 5, p. 1053-1075, dez. 1986.

TOTH, Emily. *Unveiling Kate Chopin*. Jackson, MS.: University Press of Mississippi, 1999.

WAELTI-WALTERS, Jennifer. *Feminisms of the Belle Époque: A Historical and Literary Anthology*. Lincoln, NE.: University of Nebraska Press, 1994.

WYATT, Neal. *Biography of Kate Chopin*. 1995. Disponível em: <http://www.vcu.edu/engweb/webtexts/hour/katebio.html>. Acesso em: 27 de dezembro de 2013.

Maria do Socorro Baptista Barbosa

Possui graduação em Licenciatura Plena em Português e Inglês pela Universidade Federal do Piauí (1982), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996) e doutorado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: msbaptista56@hotmail.com

Thiago Coelho Silveira

Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2010), especialização em História do Brasil pelo Instituto de Ensino Superior Múltiplo (2013) e mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2013). Atualmente é professor e coordenador do curso de Pedagogia do Instituto Superior de Educação São Judas Tadeu e professor efetivo da Prefeitura Municipal de Caxias. E-mail: silveirate@hotmail.com

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.

Clarice Lispector: trajetórias de uma escritura

Cristina Maria da Silva
Bruno Duarte Nascimento
UFC

Resumo: Através da singularidade uma trajetória, olhamos a vida e a obra de Clarice Lispector. Tomando a noção de trajetória (Kofes) vendo o que atravessa uma vida, buscamos permear a escritura (Barthes) e sua agonística (Foucault) diante da vida e do texto. Se para ela o resultado fatal de viver é o ato de escrever, quais as implicações disso para o seu processo criativo-literário? Desde *Perto do Coração Selvagem* o traço biográfico já marcava o substrato de sua literatura. Seguimos uma trajetória, (as mobilidades, alteridades e alterações) de uma escritura, deixando rastros diante dos cânones. Perto de seu *Coração Selvagem*, encontramos as rasuras de sua condição feminina e humana, diante dos lugares sociais que lhe impõem como mulher e escritora.

Palavras chaves: Trajetória; Escritura; Narrativas

Abstract: *The aim of this paper is to reflect about the traces of Clarice Lispector through this life and her writings. We work with the notions of trajectory (Kofes), écriture (Barthes) and agonistic (Foucault) to think about the implication between the life and her texts. This life is to write, but what are the implications of it in her creative literary process? The biography traces signaled the substract of her literary narratives. So, we try to follow her trajectory like a dynamic process of mobility's, the counterpoints of alterities and changings of her life and of her narratives. We find traces of her subversions in face of social places like a woman and like a writer.*

Keywords: *Trajectory; Écriture; Narratives.*

Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. (Clarice Lispector, 1999a, p. 21).

Através da singularidade de uma trajetória, pretendemos olhar a vida e a obra de Clarice Lispector. Em sua escritura ela lê o mundo e descobre a si mesma. Seus escritos desvelam seus trajetos, não como um reflexo ou reprodução de uma vida, mas pelo seu avesso, pela transfiguração da vida na escritura literária. Em sua trajetória, buscamos nas inscrições que ela deixa suas posições, a maneira como ocupa e constrói suas práticas como mulher e escritora. Seguindo os seus trajetos

percebemos como a escritora constitui o seu mundo, assim, saímos do lugar do sujeito e situamos “acontecimentos biográficos em alocações e deslocamentos no espaço social.” (KOFES, 2001, p.24).

Assumimos a crítica aos binarismos, indivíduo, sociedade, como totalidades coerentes, pessoa, personagem, ciência e narratividade, bem como *tal autor, tal obra*. As agências e as potencialidades do texto são múltiplas, e estas não se deixam prender nem pelas teias do discurso crítico literário e nem mesmo pelas seduções da sociologia da literatura. Tomando a “intenção biográfica” como um exercício etnográfico. (KOFES, 2001, p. 13). Reconhecemos nos rastros de Clarice Lispector as marcas dos espaços sociais de suas origens, suas inquietações como imigrante, esposa, mãe e escritora. Sua escrita desvela faces de sua trajetória, toca em traumas que compõem sua subjetividade, forçada ao deslocamento. Tomamos como referência que é necessário: “cartografar minimamente, através de um saber indicial, qual uma decifradora de crimes, mapeamentos com as marcas do rastejamento da mulher/animal-estar, constelados de sangue, dor, sofrimento, numa escrita do mal que convoca para a realidade sem triunfos.” (SOUSA, 2008, p.169).

Tomando a noção de trajetória como o que atravessa uma vida, buscamos permear a escritura de Clarice Lispector, segundo Roland Barthes, e sua agonística (a vida como uma obra de arte ou arte da luta, aqui pensando em Michel Foucault) diante da vida e do texto. As narrativas, tanto as que a escritora escreveu como contar a sua vida, tornam possíveis, as grafias que compõem a sua trajetória.

Com Foucault aprendemos que aquele que escreve não para de desaparecer no processo da escritura. A escrita é desdobrada, não se trata de procurar o significado do texto naquele que escreve, mas de perceber que o sujeito pode se desamarrar da linguagem, assim, a escrita não é a manifestação ou exaltação seja do escritor ou do gesto de escrever: mas “da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.” (FOUCAULT, 2001, p. 268).

O trabalho a ser feito diante das tessituras das palavras escritas é seguir os rastros das liberdades que despertam na linguagem criada, as falhas que ela torna visível diante da configuração da realidade. Um autor não exerce sua função de modo universal e homogêneo, nem é o “regulador da ficção”, menos ainda nos importa a noção de unidade de uma obra ou de escrita. Acompanhando trajetórias e trajetos de narrativas, deparamo-nos com os rastros de grafias de “textos polissêmicos”, associados por interações múltiplas, fazendo com que a linguagem faça outros arranjos com os signos sociais e culturais. Entretanto,

Não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer. (FOUCAULT, 2001, p. 271).

Diante de uma *trajectore* (aquilo que atravessa), seguir os caminhos seguidos por alguém, encontramos outra face da vida, como aponta Suely Kofes: “aquela concebida como mobilidade, alteridade e alteração, a que advém com o nascimento, mas que só se constitui no mundo.” (KOFES, 2004, p. 16). Ainda partindo desta perspectiva: biografia, história de vida ou mesmo trajetórias são indissociáveis de sua narração e também é uma pretensa “etnografia de uma experiência.” (KOFES, 2001, p.123).

Caminhos, percursos, idas e vindas, que fazem do itinerário algo que ultrapassa linearidades e previsibilidades. Narrar a experiência de uma vida, não é uma aventura solar, ou seja, não é somente lançar luzes sobre um trajeto, é reconhecer também que “há sombras, longos silêncios, intervalos obscuros, privacidade indevassada, que terminam por falar do que o tempo faz com a memória de uma vida, vislumbrando apenas o que seria a verdadeira experiência desta vida no tempo.” (KOFES, 2001, p. 22).

No *Autor em Um Sopro de Vida* encontramos: “Extraio meus sentimentos e palavras da minha noite absoluta.” (LISPECTOR, 1999a, p. 32). Um pouco mais a frente ele diz: “Mas o que eu queria era trazer à tona de mim a própria e rica escuridão que seria como petróleo jorrando escuro e espesso e rico.” (LISPECTOR, 1999a, p. 86). No início do livro *Um Sopro de Vida*, ainda não velada nem sob o nome do *Autor* ou de *Ángela*, Clarice diz: “Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora e há abismos e silêncios em mim. A sobra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim.” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). No que diz respeito às obras acessadas para a composição desse texto, privilegiamos três, a saber: *A Descoberta do Mundo* (1999) - Reunião de suas colunas – b, *A Hora da Estrela* (1998), e *Um Sopro de Vida* (1999). Com relação ao lastro biográfico adotado, dialogamos com *Clarice, uma biografia* (2011), de Benjamin Moser.

Clarice, uma biografia?

Clarice Lispector desde criança “antes de aprender a ler e a escrever já fabulava.” (MOSER, 2011, p. 104). *Perto de seu Coração Selvagem*, encontramos as resistências não apenas de sua

condição feminina, mas, além disso, de sua condição humana, de suas rasuras diante da realidade social e dos lugares que lhe impõem como mulher e escritora. Suas inquietações podem se configurar em seus escritos, mas também em suas angústias diante da solidão do casamento, da distância de suas irmãs nas cartas que escrevia, como no cenário profissional. De sua escritura exalam suas resistências diante da vida e na escrita, fugindo do policiamento do pensamento e da ordem, daquilo que traz “singularidades selvagens”, que potencializam as experiências, mas trazem antes uma experiência do fora.

“Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias.” Revela Clarice no texto “Bichos” em *A Descoberta do Mundo*. Ela continua: “Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado.” (LISPECTOR, 1999a, p.337). “Se eu pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo.” (LISPECTOR apud MOSER, 2011). Cães, gatos, galinhas, peixes, aparecem também em seus textos, fazendo com que suas “próprias recordações de infância” sejam inseparáveis das “lembranças dos animais.” (MOSER, 2011, p. 564). Em *A Paixão Segundo G. H* vemos o encontro da personagem com uma barata, todas essas alusões parecem remontar um desejo da origem, trazer à tona uma paisagem interior a ser revelada, sobretudo, para si mesma. Em algumas de as correspondências a escritora afirma: “As pessoas (...) me olham como se eu tivesse vindo direto do Jardim Zoológico. (...) Concordo inteiramente.” (LISPECTOR, 2011, p. 107).

Esse lado selvagem permanece na escritora, revelando inquietudes interiores, grafando-as como literatura nas encenações de seus personagens. Clarice esboça a intrínseca relação entre viver, ser e o ato de escrever e como seu itinerário de vida é atravessando por “três experiências”:

Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. (...)as três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. (...) Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e a o redor de nós. (...)Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que eu vou escrever é como se fosse a primeira vez. (LISPECTOR, 1999b p. 101).

Além desse lado selvagem, é constante em seus escritos a relação do ato de escrever com a loucura, ou seus sinônimos, “doideira”, “noite absoluta”, “violência subterrânea”. Michel Foucault já nos esclareceu que existem relações muito próximas entre a literatura e a loucura. A

literatura é sempre o risco corrido, assumido e o comprometimento de cada palavra e frase diante do código da língua. Literatura e loucura trazem o desmoronamento da linguagem, porém se a loucura é o desmoronamento total a linguagem literária é manifestação desse desmoronamento.

O *Autor* em *Um Sopro de Vida* diz: “Viver é uma espécie de loucura que a morte faz.” Em outro momento “Refugiei-me na doideira porque a razão não me bastava.” Ângela também revela: “Por medo da loucura, renunciei à verdade.” (LISPECTOR, 1999a, p. 13; 141; 45).

A loucura pode vir de todos os lados, tanto do *Autor*, quanto de sua personagem, tanto ficando num território protegido e racional, como refugiado na irracionalidade. *Ângela* diz: “Escrever pode deixar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso.” A loucura da escrita pode fazer submergir o que se sabe e nada pode incomodar mais do que deixar falar: paradoxos. Para *Ângela*: “a diferença entre o doido e o não-doido é que o não doido não diz nem faz as coisas que pensa. Será que a polícia me pega? Me pega porque existo?” (LISPECTOR, 1999a, p. 55).

Como bem afirmou Michel Maffesoli, citando Roland Barthes em sua leitura sobre Sade: “a mais profunda das subversões não consiste obrigatoriamente em dizer aquilo que choca a opinião, a lei ou a polícia, mas em inventar um discurso paradoxal.” (MAFFESOLI, 1998, p. 14). Nas palavras de Barthes, o paradoxo nasce da escritura, dessa arte da luta que ela trava diante da linguagem e de suas classificações opressivas e fascistas.

Paradoxo: essa gratuidade da escritura (que aproxima, pela fruição, à da morte), o escritor cala-a: ele se contrai, exercita os músculos, nega a deriva, recalca a fruição: são pouquíssimos os que combatem *ao mesmo tempo* a repressão ideológica e a repressão libidinal (aquela, naturalmente, que o intelectual faz pesar sobre si mesmo: sobre sua própria linguagem). (BARTHES, 2010, p. 44).

A literatura ao mesmo tempo em que força o rompimento com a obra só existe como obra. Não rompe como a loucura os limites instaurados pela razão, mas está sempre à beira do abismo por ser experiência trágica, transgressora e subversiva. “loucura é perfeição. é como enxergar. Ver é pura loucura do corpo”. (LISPECTOR, 1999a, p. 57).

A transgressão não destrói completamente o limite e nem o movimento da transgressão pode ser totalmente abolido. A literatura nos coloca diante de um saber a mais, como fratura, dispersão, um saber que faz submergir um uivo, as sensações, os sinais e os rastros. Na literatura de Clarice ela volta ao que nos faz pensar ou em suas palavras ao “pré-pensamento”, um pensamento desnorteador passa pelo pré-pensar, pela violência subterrânea que impele e escrever

selvagemmente, pela fugacidade e pelas sensações. Seu livro *Um Sopro de Vida* tem como subtítulo: *pulsações*. O *Autor* ressalta:

Este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. (...) Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações. (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Uma imaginação que antecede a realidade é o que impele a escrever e norteia a escritura. O pré-pensar é preto e branco, não é racional, sua sensação é “agônica.” (LISPECTOR, 1999a, p.18). O pensamento tem cores outras, é passado imediato do instante, está ligado ao mudo inconsciente. Desse pré-pensar saem inconsciências, alteridades e sensações, contrapontos e contradições. Há uma agonística, entre razão, sensatez e o irracional, o selvagem. São outras cartografias compondo outros territórios o pensar e com o corpo. Como lembra Ilza Matias, pensando em Jacques Derrida, o que se desvela é o subjétíl (sub-jectus), aquilo que está embaixo, no caso de uma pintura e que servirá como suporte para uma tela, um painel. No caso de Clarice Lispector o não-nomeado, o insolúvel que se derrama em camadas, que se debate diante da obrigação da língua. O que subjaz vem à tona. Espaços de “transladação”, “transferências.”

De *Ângela* ouvimos: “Viver é um ato que não premeditei. Brotei das trevas. Eu só sou válida para mim mesma. (...) Sou o resultado de ter ouvido uma voz quente no passo e de ter descido do trem quase antes dele parar.” (LISPECTOR, 1999a, p. 55).

Em outro momento: *Ângela* diz: “quando eu me olho de fora para dentro eu sou uma casca de árvore e não a árvore.” (LISPECTOR, 1999a, p. 49). Há algo que subjaz que é posto para fora, experiências interiores, vozes subterrâneas, singularidades selvagens, inconscientes, nuas da moralidade, da razão, da sedentariedade dos costumes. O *Autor* confessa:

Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escura: ela porém vem à luz. A tenebrosa escuridão de onde emergo. Escuridão pululante, lava de úmido vulcão em fogo intenso. Escuridão cheia de vermes e borboletas, ratos e estrelas. Eu penso através de hieróglifos (meus). E para viver tenho que constantemente me interpretar... (LISPECTOR, 1999a, p.73-74).

Em Clarice essa subjetilidade, ou esses elementos que se compõem de um húmus, de um texto lunar, elaboram-se no:

Entrecruzamento do relato e do musical, do figurativo e do imaterial. O instante do relato e o instante musical aproximam-se e afastam-se da narração mental. A matéria do sujeito cai em dispersão. Isso é assustador, pois se trataria de uma *selvageria* narrativa, uma perda da *doma* narrativa... (SOUSA, 2008, p.179).

Podemos encontrar partes dessa subjetividade em *Um Sopro de Vida*: Na fala de *Ángela*: “A prova de que estou recuperando a saúde mental, é que estou cada minuto mais permissiva: eu me permito mais liberdade e experiências. E aceito o acaso. Anseio pelo o que ainda não experimentei. Maior espaço psíquico. Estou felizmente mais doida.” (LISPECTOR, 1999a, p. 38).

Em outro momento *o Autor* em *Um Sopro de Vida* diz que às vezes é espesso como Beethoven, outras a estranha e leve melodia de Debussy. Ou mesmo que como profissão queria badalar sinos, com vigorosas badaladas em um som mais esplendoroso que Bach. *Ángela*, sua personagem, já afirma: “quando eu escrevo, misturo uma tinta na outra, e nasce uma nova cor.” (LISPECTOR, 1999a, p. 73; 79; 95). Contudo, *Ángela* é ainda teatral, performática: “Eu sou uma “atriz”, apareço, digo o que sei e saio do palco.” (LISPECTOR, 1999a, p. 68). Encontramos assim no relato, na escrita a busca de um timbre, de uma sonoridade da letra para figurar o impalpável.

A escrita de Clarice Lispector grafa em suas narrativas experiências sensíveis, o avesso dos signos, uma redistribuição dos enredos, dos gêneros literários e de suas configurações entre ser autor e personagem. Os lugares do feminino e da mulher são redimensionados, pois esta imprime seus sinais redescobrimo seu lado selvagem. Como escritora Clarice Lispector está à deriva, é necessária ao sentido do texto e ao combate que nele se trava, mas já não tem lugar ou sentido fixo, como pensou Barthes (2010). Suas performances na linguagem nos inspira pensar nas diversas grafias que podem imprimir uma trajetória e as narrativas de uma vida: pela letra, pela imagem, pelo som, pelos jogos de linguagens e poéticas entre autores e personagens, que nos desvelam rastros de irracionalidade, de imaginações, de rastros e restos que compõem o existir.

Quando se abre para nós a indagação: Quem é Clarice Lispector? Abrem-se outras indagações? Como rastrear uma vida? Como seguir quem deseja estar em fuga? Compreender uma vida é antes de tudo acompanhar trajetórias nem sempre ditas, às vezes gestuais, silenciosas, camufladas nos jogos da existência, na perda e na fuga.

Suas narrativas são cercadas pelos rastros de vida interiores, pelo rastejar de um lado selvagem que tende a suportar a dor e o sofrimento exprimindo-os em sensações e desejos.

Em *Ao Correr da Máquina*, em *A Descoberta do Mundo*, escreveu que não gostava de ser comparada com Virgínia Woolf, pois não podia perdoar o fato de ela ter se suicidado, pois o dever, por mais horrível que seja, é ir até o fim. (LISPECTOR, 1999b). Como Chaya Pinkhasovna Lispector foi até o fim, com um nome que em hebraico significa vida (Chaya) atravessou cidades com a família em fuga da Ucrânia, por conta da perseguição contra aos judeus; foi marcada pela

morte da mãe, pelas angústias e luta pela sobrevivência do pai, nas travessias pela Europa e depois no Nordeste do Brasil, em Maceió e Recife; a resistência e companheirismo das irmãs; Como Clarice Gurgel Valente viveu o casamento, a vida no exterior, a maternidade, a separação, a agonística como mãe e escritora, os cigarros, os remédios para dormir, as inquietações, a inserção profissional, as críticas, as conquistas, os amigos, o incêndio e as queimaduras, o câncer... Até completar seu ciclo de vida aos 57 anos como Chaya, filha de Pinkhas. Segundo Moser:

Depois de uma vida inteira escrevendo sobre ovos e o mistério do nascimento – em *A Hora da Estrela* ela se refere com insistência aos ovários secos de Macabéa, ela própria sofria agora de um incurável câncer no ovário. (MOSER, 2011, p. 647).

Não conhecer-se ou deixar essa questão sempre em aberto, como acontece com as grafias de vida deixadas por Clarice Lispector é, de certo modo, chocar-se com os modelos homogeneizadores, normativos e fixos, tanto para a mulher, como para escritora. Ser estrangeira de si é abrir-se aos trajetos de ser, pensar e agir. Em sua escritura, não é a extensão (lógica) que cativa, nem os desfolhamentos das verdades, mas o “folheado da significância.” (BARTHES, 2010, p. 18).

A Escritura Clariceana

Aproximamo-nos da escritura de Clarice Lispector, o que permeia sua vida e obra. Como escritura, entendemos essa outra realidade, onde há escolha de um tom, de um *ethos*. Nela, o escritor se individualiza com clareza porque se compromete com um estilo (BARTHES, 2006). Lembremo-nos que a própria etimologia da palavra “escrita” nos remete a tal noção: *scribere*, em latim, quer dizer: “traçar, marcar com estilo”. Portanto, deparamo-nos com uma atividade (literária) em que o escritor deixa-se levar pelo inconsciente, produzindo uma linguagem que emerge de suas profundezas míticas pessoais.

Acompanhando os rastros deixados por Clarice Lispector em alguns de seus romances, contos e crônicas, podemos avistar um vocábulo que aparece com recorrência em sua produção literária é o “escrever”, ou o ato de escrever, seja como uma enunciação de um exercício reflexivo em torno de seu processo criativo literário, ou também como uma metáfora do viver. Encontramos, por exemplo: “O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever.” (LISPECTOR, 1999a, p. 16). Em consonância, num outro momento, a escritora transfigurada no narrador-personagem *Rodrigo S. M.* em *A Hora da Estrela* (1998), aponta-nos:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. (LISPECTOR, 1998, p. 21)

Para Clarice, o “não escrever” simbolizava morrer todos os dias. Consideramos que o viver e o ato de escrever para a escritora se sobrepõem à medida que ela executa seu projeto literário, pondo em crise as fronteiras entre o narrado e o vivido. Desse modo, vemos transposições literárias de experiências pessoais de Clarice Lispector em sua escritura, através dos rastros biográficos. Suas experiências e trajetórias entram como um tema transversal para iluminar o entendimento de seus escritos. Nesse sentido, não é nossa intenção encerrar as leituras sobre a obra da autora na perspectiva biográfica, mas como nos ressalta Nolasco: “no caso específico de Clarice Lispector, desconsiderar a inserção da vida da escritora na construção de sua obra é não tomar o seu próprio projeto literário naquilo que ele tem de mais significativo” (NOLASCO, 2003, p. 84). Ainda sobre a percepção biográfica e sua relação com as narrativas literárias, Silva aponta-nos:

Pensar nas marcas biográficas das narrativas literárias, não significa perdemo-nos na ilusão de que quem escreve está tal qual em seus escritos e que reciprocamente como num espelho seus escritos reflitam seu rosto. Pelo contrário, considerar o biográfico é pensar nas intrincadas teias que envolvem a constituição dos sujeitos e as sinuosidades sociais e históricas que o atravessam. (SILVA, 2009, p. 30)

Assim, os escritos podem ser vistos antes como “espelhos velados”, como na metáfora de Jorge Luís Borges (1987), onde as imagens aparecem às avessas, demudadas. Por meio de uma escrita biográfica, processo entendido como uma forma da autora elaborar sua escrita literária, presente desde seu livro de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1946); Clarice Lispector, ao pôr em prática seu projeto literário, inelutavelmente, atou vida e ficção (NOLASCO, 1999, 2003). De forma muito particular, a escritora não só fez sua vida cotidiana tema de sua escrita, como é o caso das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, depois compiladas em *A Descoberta do Mundo* (1984), mas tornou-se o próprio tema de suas ficções. Em suas próprias palavras: “Acho que se escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal.” (LISPECTOR, 1999, p. 137).

Nos contos reunidos em *Felicidade Clandestina* (1971), podemos perceber os vestígios de sua experiência de vida presentes em suas ficções. Especificamente, no conto homônimo que dá título ao livro, podemos inferir um ponto de confluência entre a experiência rememorada pela narradora-personagem e a escritora: o gosto pela leitura, ou o desejo pelo o livro. Clarice, morou no Recife, capital de Pernambuco. Lá, ainda na infância, pôde experimentar o primeiro contato

com os livros, sobretudo, quando matricula-se no grupo escolar João Barbalho, onde teve acesso as primeiras histórias infantis (a do patinho feio e a da lâmpada de Aladim), o que desperta sua avidez pela leitura (FANINI, 2006). Nessa perspectiva, sua escrita adquire o *status* de biográfica ao mesmo tempo em que se inscreve no ficcional. Mesmo quando se refere diretamente ao “vivido”, está atravessada pelo desejo pessoal que a impele em direção ao que “poderia ter acontecido”, num “como se fosse” a realidade (NOLASCO, 2003).

Para Clarice Lispector, a palavra era considerada o motivo de todas as coisas, de toda a criação. Quando sobrepunha o vivido ao ficcional, através das reminiscências de sua infância, “passando a limpo” suas experiências pessoais, era também uma forma de ficcionalizar-se. Benjamin Moser, ao biografá-la, aponta-nos como a fabulação era uma atividade presente e constante na vida da escritora. Vejamos:

O hábito que ela adquiriu na primeira infância, de brincar com as palavras e contar histórias para alcançar o resultado milagroso, permaneceu. Meio século depois, quando Clarice Lispector, ela própria consumida por uma doença terminal, deixou sua casa pela última vez, recorreu à mesma tática. “Faz de conta que a gente não está indo para o hospital, que eu não estou doente e que nós estamos indo para Paris”. Sua amiga Olga Borelli se recorda de ouvi-la dizer num táxi a caminho do hospital. (MOSER, 2011, p. 116 – 117)

Através de sua escrita, Clarice multiplicava-se em suas histórias, tecendo suas ficções através do biográfico. Algumas de suas personagens trazem consigo marcas da própria experiência de vida de Clarice, de sua infância na capital pernambucana. A menina no conto “Restos do Carnaval”, em pé à porta da escada do sobrado onde morava, olhando com ardor os outros se divertirem, economizando com avareza as preciosidades que ganhava para utilizar durante os três dias de folia: um lança-perfume e um saco de confetes; era ela mesma, a própria Clarice.

Sua infância no Recife foi marcada pela visão da mãe paralisada numa cadeira de balanço, incapaz de se mover e de falar, definhando aos poucos. Talvez essa fosse a impressão que Clarice carregou em toda a sua infância e também durante sua vida. No conto, a alegria da menina é furtada pelo passamento que a mãe tem justamente durante a festa:

Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa (...) Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. (...) Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre, mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria. (LISPECTOR, 1998, p. 25-28)

No universo ficcional engendrado por Clarice Lispector, percebemos as marcas das reapropriações da realidade à sua volta, de sua experiência de vida, transpostos em discursos literários. Nesse sentido, a vida para a escritora passa a ser ficção. A escrita seria essa retomada constante da vida. Seu processo criativo é continuamente atravessado por esses dois fluxos narrativos, o da experiência social e o propriamente ficcional, aquilo que “poderia ter acontecido” num outro estado de coisas. Por conseguinte, ao se sobreporem, confundem-se a tal ponto, que põem em crise os limites demarcados entre a realidade e a ficção. As histórias pessoais de Clarice Lispector servem de matéria-prima para a elaboração de seu mundo possível ou ficcional, do mesmo modo como o ficcional acaba por ser um lugar onde a escritora se projete, embora de forma fugidia e caleidoscópica. Levá-la em consideração que em sua maioria, as personagens clariceanas são mulheres, e talvez seus desenhos possam revelar pedaços para compor um possível mosaico que esboce, ainda que fugaz, seu (auto) retrato, composto por trajetos, sobretudo, de sensações diante de sua existência.

Referências

- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa - Portugal: Edições 70, 2006.
- _____. *O Prazer do Texto*. 5ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. Os Espelhos Velados. In: *O Façedor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- FANINI, Michel Asmar. *As confluências entre experiência social e produção literária: notas para uma sociologia da escrita de Clarice Lispector*.
- Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index/anguem/article/view/19/12>>. Acesso em 25 nov de 2012.
- FOUCAULT, Michel. “Linguagem e Literatura”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. O que é um autor? [1969]. *Ditos e Escritos. III. Estética: literatura, e pintura, música e cinema; organização e seleção de textos*. Manoel Barros da Motta. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.
- _____. “Os Papéis de Aspern”: anotações para um debate. In: *História de vida: biografias e trajetórias/ Suely Kofes (org)*. Campinas-SP: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004. (Cadernos do IFCH; 31).
- LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999a.
- _____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999b.
- _____. *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACHADO, Roberto. A morte. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2º. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis, R: Vozes, 1998.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de Ficção: A criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. 2003. 245 f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) Programa de Pós- Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.

_____. *A Escrita biográfica de Clarice*.

Disponível em:
<<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/edgar/A%20escrita%20biografica.pdf>>. Acesso em 10 Agosto 2013.

SILVA, Cristina Maria da. *Rastros das Socialidades: Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. 2009. 308 f. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2009.

SOUSA, Ilza Matias de. “Perto do coração selvagem”. Uma cartografia das singularidades selvagens à luz de Michel Foucault. In: *Cartografias de Foucault*. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Alfredo Veiga-Neto, Alípio de Souza Filho (Org). –Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.- (Coleção Estudos Foucaultianos).

Cristina Maria da Silva

Doutora em Ciências Sociais (Unicamp). Professora Adjunta no Departamento de Ciências Sociais da UFC. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Rastros Urbanos- CNPq.
<http://plsql1.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0089702DPY6F9J>
E-mail: crimasbr@yahoo.com.br

Bruno Duarte Nascimento

Pesquisador no Curso de Graduação em Ciências Sociais UFC.
Membro do Grupo Rastros Urbanos- CNPq.
E-mail: brunoduartenascimento@gmail.com

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de junho de 2014.

O universo feminino nas crônicas de Clarice Lispector

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)

Resumo: A presente comunicação pretende analisar crônicas publicadas entre 1968 e 1973 no Jornal do Brasil, num total de 33 textos. Algumas crônicas utilizaram-se por inteiro, enquanto que outras só aproveitamos alguns trechos cujos assuntos abordados são pertinentes a este trabalho. Organizamos a análise por temas, por isso algumas crônicas são revisitadas ao longo do tópico. Também consideramos outras propriedades dos textos clariceanos como gênero do narrador e preferência por personagens femininas. O que veremos a seguir é Clarice Lispector se revelando num campo conflitivo desenvolvida em sua obra, escrevendo sobre temas femininos e, muitas vezes, parecendo escrever exclusivamente para mulheres. Portanto, analisaremos, ao longo deste tópico, a mulher e sua feminilidade, as crianças, as criadas e as amigas leitoras. A obra de Clarice Lispector é uma nítida representação da busca de respostas para o mistério do feminino, colocando a mulher confrontada consigo mesma e com o homem. E este parece ser o legítimo representante de uma ordem na qual a mulher ingressa a despeito de sua carência de identidade. A busca não se faz apenas tendo o feminino como foco, mas a interseção do feminino com o masculino, um completando o outro. O universo ficcional de Clarice, até mesmo em sua crônica, elabora vários caminhos e descaminhos desse ingresso, permeado por constatações e questionamentos que se assentam na criação de personagens femininas e de sua própria representação como uma de suas personagens —inclusive esta característica é recorrente em sua crônica. Muitos textos são escritos em primeira pessoa e, na maioria dos casos, é a voz de Clarice Lispector que se dirige diretamente aos leitores e leitoras. Enquanto escreve histórias, descreve sensações e cria destinos, Clarice é o "enigma feminino" que escreve sobre o feminino. Reiteramos que não só as temáticas femininas dos textos nos pareceram relevantes para a análise. Consideramos também que a construção das personagens femininas e a voz narrativa escolhida para narrar os textos são também peças importantes para a nossa compreensão. A comunicação de Clarice Lispector com as leitoras, em especial, é outro tema recorrente em suas crônicas e que nos remete à mulher e seu universo.

Palavras-chave: Crônica. Feminino. Clarice Lispector.

Abstract: *This communication aims to analyze chronicles published between 1968 and 1973 in the Journal of Brazil, a total of 33 texts. Some chronicles used up completely, while others just enjoyed some sections whose issues approached are relevant to this work. We organize the analysis by subjects, so some chronicles are revisited throughout the topic. We also consider other properties of the clariceanos texts as narrator's gender and preference for female characters. What we will see is Clarice Lispector exposing herself in a conflictive field developed in her work, writing about women's issues, and often seem to write expressly for women. Therefore, we will look over this topic, the woman and her femininity, the children, the maids and the friendly readers. The work of Clarice Lispector is a clear representation of the search for answers to the mystery of the feminine, putting the woman confronted with herself and the man. And this seems to be the legitimate representative of an order in which the woman enters despite her lack of identity. The search is not just having the female as the focus, but the intersection of feminine and masculine, one complementing the other. The*

fictional universe of Clarice Lispector, even in her chronicle, prepares different paths and waywardness from this entry, permeated by observations and questions that focus on creating female characters and its own representation as one of its characters –including this feature is recurrent in her chronicle. Many texts are written in the first person and, in most cases, the Clarice Lispector's voice is addressed directly to the readers (male and female). While she writes stories, describes feelings and creates destinations, Clarice is the "feminine enigma" who writes about women. We reiterate that not only the themes of women in texts seemed relevant to the analysis. We also believe that the construction of the female characters and the narrative voice chosen to narrate the texts are also important pieces to our understanding. The communication of Clarice Lispector with the female readers, in particular, is another recurring theme in her chronicles, and that brings us to the woman and her universe.

Keyword: *Chronicle. Feminine. Clarice Lispector.*

Clarice Lispector nunca admitiu a possibilidade de escrever "para" ou "sobre" mulheres, no entanto, na leitura de suas crônicas, a exemplo de outros textos que compõem sua obra, percebe-se a frequência de referências a assuntos, comuns ao universo feminino. Casa, filhos e coração formam um círculo; os temas se misturam, uns completando os outros, num jogo capaz de prender a leitora mais atenta. Sedução e feitiçaria, bem a gosto de Clarice Lispector.

Se há um tema constante em *A descoberta do mundo*, ele é a maternidade.

Outros temas também podem ser encontrados, como o processo de escrever, a casa, as relações humanas, a beleza. Mas a questão da maternidade não é mote apenas para um número determinado de crônicas. Mais que isso, é ponto de partida para textos que falam sobre diversos assuntos, inclusive os de acima citados. Falando sobre a maternidade, Clarice Lispector revela-se feminina e inicia questionamentos sobre outros assuntos, que não só os filhos.

A família é, muitas vezes, fundamento para a obra clariceana, como se dela pudessem sair conselhos sobre todas as coisas, reflexões ou experiências de vida para qualquer pessoa. Clarice Lispector ensina seus leitores e suas leitoras a descobrirem o mundo a partir da sua ótica, onde os fatos mais banais do dia-a-dia se tornam importantes e as maiores complicações da humanidade tomam-se simples, bastando lançar-lhes um olhar mais cuidadoso.

Neste tópico analisamos crônicas publicadas entre 1968 e 1973 no *Jornal do Brasil*, num total de 33 textos. Algumas crônicas utilizamos por inteiro, enquanto que outras só aproveitamos alguns trechos cujos assuntos abordados são pertinentes a este trabalho. Organizamos a análise por temas, por isso algumas crônicas são revisitadas ao longo do tópico.

Também consideramos outras propriedades dos textos clariceanos como gênero do narrador e preferência por personagens femininas.

O que veremos a seguir é Clarice Lispector se revelando num campo conflitivo desenvolvida em sua obra, escrevendo sobre temas femininos e, muitas vezes, parecendo escrever exclusivamente para mulheres. Portanto, analisaremos, ao longo deste tópico, a mulher e sua feminilidade, as crianças, as criadas e as amigas leitoras.

A obra de Clarice Lispector é uma nítida representação da busca de respostas para o mistério do feminino, colocando a mulher confrontada consigo mesma e com o homem. E este parece ser o legítimo representante de uma ordem na qual a mulher ingressa a despeito de sua carência de identidade. A busca não se faz apenas tendo o feminino como foco, mas a inter-seção do feminino com o masculino, um completando o outro.

O universo ficcional de Clarice, até mesmo em sua crônica, elabora vários caminhos e descaminhos desse ingresso, permeado por constatações e questionamentos que se assentam na criação de personagens femininas e de sua própria representação como uma de suas personagens — inclusive esta característica é recorrente em sua crônica. Muitos textos são escritos em primeira pessoa e, na maioria dos casos, é a voz de Clarice Lispector que se dirige diretamente aos leitores e leitoras.

Embora esta não fosse sua pretensão, Clarice Lispector terminou entrando na seara que não desejava. Talvez isso tenha sido resultado da experiência pessoal da escritora, que conviveu sempre cercada pelos filhos e pelas empregadas domésticas. Até seu processo de criação quase sempre se dava nesse cenário familiar ou doméstico, dividindo a escritora entre jornalista, mãe e dona-de-casa.

Enquanto escreve histórias, descreve sensações e cria destinos, Clarice é o "enigma feminino" que escreve sobre o feminino. Reiteramos que não só as temáticas femininas dos textos nos pareceram relevantes para a análise. Consideramos também que a construção das personagens femininas e a voz narrativa escolhida para narrar os textos são também peças importantes para a nossa compreensão.

Nos romances, Clarice Lispector também dispensa atenção especial às personagens femininas. O único livro em que a narrativa se centra na figura masculina é *A maçã no escuro*, no qual elabora o perfil de Martim, o personagem principal, que julga ter assassinado a mulher e por isso foge. Acaba chegando a uma fazenda onde se defronta com duas mulheres com as quais vive um relacionamento conflituoso e complexo. Estas têm um perfil emocional que não se distancia

muito das outras personagens femininas. Márcia Guidin explica como são essas mulheres dos romances clariceanos:

Nos demais romances, as protagonistas são todas mulheres e o que as identifica umas às outras é sua introspecção e isolamento da própria angústia existencial. Não estão ligadas aos homens pelo casamento nem mantêm relações amorosas estáveis. (GUIDIN, 1989, p.26-27).

Na coluna de crônicas no *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector como uma de suas personagens, assume novo perfil, mais livre e descompromissado, embora muitos textos ainda tragam as marcas de conflitos internos.

Assim explicou José Marques de Melo, em *A opinião no jornalismo brasileiro*: “Aparentemente a coluna tem um caráter informativo, registrando apenas o que está ocorrendo na sociedade. Mas, na prática, é uma seção que emite juízos de valor, com sutileza ou de modo ostensivo”. (MELO, 1994, p. 138).

Vejamos a crônica *Amor imorredouro* publicada em 9 de 1967, quando Clarice Lispector, ainda se questionando sobre sua nova função, a de cronista, faz uma pergunta reveladora:

Só que, sendo neófito, ainda me atrapalho com a escolha dos assuntos. Nesse estado de ânimo estava eu quando me encontrava na casa de uma amiga. O telefone tocou, era um amigo mútuo. Também falei com ele, e é claro, anunciei-lhe que minha função era escrever todos os sábados. E sem mais nem menos perguntei: o que mais interessa às pessoas? Às mulheres, digamos. (LISPECTOR, 1999, p. 29).

Como se não bastasse a pergunta, Clarice Lispector aproveita-se da resposta de uma amiga que de prontidão, a responde:

Antes que ele pudesse responder, ouvimos do fundo da enorme sala a minha amiga respondendo em voz alta e simples: ‘O homem’. Rimos, mas a resposta é séria. É com um pouco de pudor que sou obrigada a reconhecer que o que mais interessa à mulher é o homem.

Mas isso não nos pareça humilhante, como se exigissem que em primeiro lugar tivéssemos interesses mais universais. Não nos humilhemos porque se perguntarmos ao maior técnico do mundo em engenharia e/etrônica o que mais interessa ao homem, a resposta íntima, imediata e franca, será: a mulher (...)

Pois penso que toquei num ponto nevrálgico. E, sendo um ponto nevrálgico, como o homem nos dói. E como a mulher dói no homem. (LISPECTOR, 1999, p. 29-30).

A escritora inicia perguntando o que interessaria às mulheres, mas acaba refletindo sobre um assunto mais amplo e que não necessariamente é interesse só das mulheres, a relação

entre os sexos. Quando ela diz "sou obrigada a dizer", reafirma um ponto já conhecido, de que nem homens nem mulheres gostam de admitir a importância que o sexo oposto tem em suas vidas. Ao negar esta "necessidade" biológica, mas afetiva também, o indivíduo espera ser o objeto de desejo, ao invés de desejar. O outro é que deve admitir a necessidade.

É por esta razão, por esta luta de gêneros, que Hélène Cixous, uma das responsáveis pela introdução dos estudos da obra de Clarice Lispector na Europa e pelo termo "escrita feminina", avalia ser a escrita feminina também uma simbologia de uma guerra falocêntrica, na perspectiva de embate pelo poder. Quem domina e quem é dominado, nas diversas esferas e relações, não apenas na sexualidade.

Ao mesmo tempo, a crônica nos remete às personagens e às mulheres da vida real que têm como sonho de consumo um casamento feliz "até que a morte os separe". Como no caso da personagem Macabeia, de *A hora da estrela*, a moça do interior que, mergulhada na ignorância, na falta de instrução, datilógrafa semianalfabeta, sonha com o homem com quem se casará e que proporcionará uma vida de princesa. A necessidade da personagem de ter um companheiro é a mesma necessidade da escritora, não sofrer de solidão.

Na crônica *A descoberta do mundo*, o homem também é citado. Escrita em primeira pessoa, o texto conta sobre as aprendizagens de Clarice, já que se trata, aparentemente, de um texto autobiográfico. Ela fala de beleza, sobre a realidade, e chega até as relações entre homens e mulheres.

As minhas colegas de ginásio sabiam de tudo e inclusive contavam anedotas a respeito. Eu não entendia, mas fingia compreender para que elas não me desprezassem e à minha ignorância.

Enquanto isso, sem saber da realidade, continuava por puro instinto a flertar com os meninos que me agradavam, a pensar neles. Meu instinto precedera a minha inteligência. (LISPECTOR, 1999, p. 114).

Clarice se espanta com a descoberta da atração sexual entre homens e mulheres e sobre o ato, a respeito do qual ela só saberia depois. Até aí, ela desconhecia o sexo e, mesmo sem saber sobre isso, envaidece-se com os meninos que lhe chamavam a atenção. Mas um dia ela descobre o que era um grande mistério, chamando-o de *A descoberta do mundo*.

Até que um dia, já passados os treze anos, como se só então eu me sentisse madura para receber alguma realidade que me chocasse, contei a uma amiga Intima o meu segredo que eu era ignorante e fingira de sabida. Ela mal acreditou, tão bem eu havia antes fingido. Mas terminou sentindo minha sinceridade e ela própria encarregou-se ali mesmo na esquina de me esclarecer o mistério da vida. Só que também ela era uma menina e não soube falar de um modo que não ferisse a minha sensibilidade de então. Fiquei paralisada olhando para ela, misturando perplexidade, terror, indignação, inocência mortalmente ferida. Mentalmente eu gaguejara: mas por quê? Mas para quê? O choque foi tão grande — e por uns meses traumatizantes — que ali mesmo na esquina jurei alto que nunca iria me casar. (LISPECTOR, 1999, p. 114).

A revelação sobre o sexo causa à jovem Clarice um impacto. Provavelmente agravado pela ausência da mãe, que nesta época já havia morrido. Mesmo com o impacto, Clarice Lispector, com o tempo, via que a sua "descoberta" tinha seus atrativos de natureza humana por trás de tudo aquilo.

Embora meses depois esquecesse o juramento e continuasse com meus pequenos namoros.

Depois com o decorrer de mais tempo, em vez de me sentir escandalizada pelo medo como uma mulher e um homem se unem, passei a achar esse modo de uma grande perfeição. E também de grande delicadeza.

Já então eu me transformava numa mocinha alta, pensativa, rebelde, tudo misturado a bastante selvageria e muita timidez. (LISPECTOR, 1999, p. 114).

A questão das relações entre os sexos também é, em alguns momentos, associada à beleza, como se o cuidado com esta fosse uma obrigação de toda e qualquer mulher. Enquanto o homem pode ser mais despojado, a mulher precisa estar pronta, bonita e feminina para os olhares atentos que a ela são lançados. Ou seja, como se não bastassem as obrigações domésticas, profissionais, ser mulher exige um cuidado a mais.

Clarice Lispector, no *Jornal do Brasil*, experimenta o papel de Helen Palmer de outros tempos, para quem a beleza era importantíssima e tão fundamental quanto o intelecto. Em alguns textos, Clarice tece comentários discretos sobre sua roupa ou o cabelo, mostrando que a beleza não passa por ela em vão. E como poderia ser diferente para alguém que já teve a estética como mote para uma coluna? Com Helen Palmer, Clarice Lispector assume ideias e conteúdos, que deixariam marcas na escritora. Maria Aparecida Nunes, em *Páginas femininas de Clarice Lispector*, aconselha-nos:

Se você já passou dos 30 deve cuidar mais do que nunca de sua boa aparência. Em sua vida profissional ou na vida particular, você terá rivais mais jovens que enfrentar, e precisa estar preparada. Não se iluda a si mesma, afirmando que a experiência, a personalidade ou a carreira vitoriosa são fatores que substituem os cuidados com a beleza. Você só estará dispensada destes no dia em que deixar de ser mulher! Estude o 'maquillage', os trajes e os penteados adequados ao seu tipo e à sua idade e continue sua carreira de mulher bonita. (NUNES, 1997, p. 138).

Como Clarice Lispector, a escritora não faz rodeios e usa até mesmo acessórios para falar de assuntos subjetivos, misturando sentidos e realidade. Certa vez, quando ganhou um suéter de uma leitora, o presente transformou-se em tema de uma crônica, que trata não só de sua beleza, mas, sobretudo da sua vaidade, como podemos analisar no trecho seguinte de *O suéter*, de 03 de agosto de 1968:

E eis-me dona de repente do suéter mais bonito que os homens da terra já criaram. É de vermelho luz e parece captar tudo o que é bom para ele e para mim. Esta é a sua alma: a cor. Estou escrevendo antes de sair de casa, e com o suéter. Aliada à sua cor de flama, ele me foi dado com tanto carinho que me envolve toda e tira qualquer frio de quem se sintia solitária. (...) Hoje vou sair com ele pela primeira vez. Está ligeiramente justo demais, porém é possível que assim deva ser: admitindo como gloriosa a condição feminina. Terminada esta nota vou me perfumar com um perfume que é meu segredo: gosto de coisas secretas. E estarei pronta para enfrentar o frio não só real como os outros. Sou uma mulher a mais. (LISPECTOR, 1999, p. 122).

A crônica *Tanto esforço*, de 26 de agosto de 1967, trata sobre a condição da mulher, sob o ponto de vista afetivo, das emoções. Clarice Lispector parte da beleza para explorar o tema:

A amiga chegou linda e feminina. Com o correr das horas começou pouco a pouco a se desfazer, até que apareceu uma cara não tão moça nem tão alegre, mais intensa, de amargura mais viva. Raspou-se em breve a sua beleza menor e mais fácil. E em breve a dona da casa tinha diante de si uma mulher que, se era menos bonita, era mais bela, e que discursava como antigamente o seu ardente pensamento, confundindo-se, usando lugares comuns do raciocínio, tentando provar-lhe a necessidade de se caminhar para frente, provando que cada um tinha uma missão a cumprir. (LISPECTOR, 1999, p. 26).

Resignada, a mulher sabe o seu papel, ou a função que lhe foi atribuída. Na década de sessenta, a mulher assiste a uma série de mudanças socioeconômicas e políticas no Brasil. Enquanto as jovens vão às ruas protestar por uma questão feminina, as mulheres de mais idade veem todos os valores sendo questionados e elas, pela primeira vez, vislumbram poder fazer parte desta mudança.

Em *Tanto esforço*, Clarice prossegue com um desfecho que ainda aponta para o questionamento à resignação:

A dona de casa desceu do elevador com a visita, levou-a até a rua. Estranhou ao vê-la de costas: o reverso da medalha eram cabelos desfeitos e infantis, ombros exagerados pela roupa mal cortada, vestido curto, pernas grossas. Sim. Uma mulher maravilhosa e solitária. Lutando, sobretudo contra o próprio preconceito que a aconselhava a ser menos do que era, que a mandava dobrar-se. (LISPECTOR, 1999, p. 26).

Enquanto na crônica acima, a beleza é usada como indício para observar e compreender a condição feminina, em outra é utilizada como acessório na descoberta da feminilidade. Trata-se do texto *Restos do Carnaval*, de 16 de março de 1968. A personagem — criança especula-se que também é autobiográfica — vê a preparação da vizinhança para baile de carnaval, do qual não poderá participar porque a mãe está doente. O fato de nunca ter participado da festa, a tristeza e a coincidência da mãe piorar justo no dia do baile, as cores e o espírito da festa embriagam a criança e criam uma áurea de fantasia à data carnavalesca.

Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser moça — eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável e pintava minha boca de baton bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice. (LISPECTOR, 1999, p. 83).

E quando a menina tem oportunidade de participar também, depois que a mãe já se sentia melhor e a vizinha lhe havia feito uma fantasia de rosa com restos de papel crepon:

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morri do em mim. (...) Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. (...)

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim, e numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confetes; por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1999, p. 85).

Em outra ocasião, Clarice Lispector, movida por um impulso, resolveu entrevistar a dona de uma pensão para prostitutas. Segundo a escritora, queria compreender melhor o mundo, embora temesse escandalizar seus leitores e suas leitoras. Na crônica *Escândalo inútil*, publicada no dia 27 de abril de 1968, Clarice chama a pensão de "casa suspeita" e trata por "moças", as moradoras e trabalhadoras do local.

Vi que o problema da prostituição é obviamente de ordem social. Mas, atrás dele, também, há outro profundo: é que muitos homens preferem pagar, exatamente para humilhar e serem humilhados. A fuga do amor é um fato. Paga-se para fugir. Até homem casado gosta, às vezes de sustentar a casa, transformar a esposa em objeto pago. (LISPECTOR, 1999, p. 97).

A escritora demonstra muito respeito pela dona da pensão e a chama de "dona Y", para evitar um possível contratempo com a polícia. Embora ela considere que não foi feliz na sua tentativa jornalística, o resultado é um texto sentido sobre a condição de mulheres que não enxergam outra forma de sobrevivência, senão na prostituição.

Se o amor conquistado através de um relacionamento é importante, mas nem sempre alcançado, o mesmo não podemos dizer sobre o amor dos filhos. Neles, todo o amor é justificado e, ao contrário do primeiro caso, é sinônimo de alegria e confiança para Clarice Lispector.

As personagens de Clarice, casadas, solteiras, mães, avós, viúvas ricas, pobres, escultoras ou empregadas são figuras que se sentem frustradas em algum aspecto e voltam ao lar como reduto último de consciência inconsciência de sua condição de mulher.

Márcia Lígia Guidin, em *A estrela e o abismo* — um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector, mostra-nos que este destino feminino, recorrente nos romances e transposto para o âmbito doméstico nos contos tem, contudo o mesmo resultado: "Estas mulheres são diante da família, da cultura e diante do próprio homem". (GUIDIN, 1989, p. 32).

Já as "Clarices" dos jornais são mulheres e mães por excelência. Na coluna *Entre mulheres*, a escritora arrisca um conselho num pequeno texto intitulado *Meu filho não quer comer*. Aparecida Maria Nunes, em *Páginas femininas de Clarice Lispector*, escreve:

Sendo uma das funções desse tipo de imprensa a de dar respostas às infundáveis dúvidas e angústias da mulher moderna, Teresa Quadros apresenta soluções para tudo. Fala da pele desidratada, das vantagens do banho seco para a insônia e o nervosismo, dos tipos de contorno de lábios para 1952, do combate às formigas, do significado das orelhas como escovar os cabelos e o que fazer quando o filho não quer comer. (NUNES, 1997, p. 52).

Clarice Lispector tem o lar como porto seguro e nos filhos se lança procurando achar a si mesma. Os filhos Pedro e Paulo são presenças constantes nas crônicas, como se os leitores os conhecessem, os vissem brincando ou andando de bicicleta num parque da cidade como quaisquer outros da mesma idade. Em *O caso da caneta de ouro* de 23 de dezembro de 1967, toda a narrativa se desenvolve a partir do pedido de um dos filhos, o de ter para si uma caneta de ouro. A mãe Clarice procura solucionar o impasse de "dar ou não dar a caneta", dizendo ao filho que

esta será sua quando estiver maior para andar com algo tão valioso. A história, sem maiores problemas, torna-se um impasse quando Clarice Lispector percebe que o outro filho não a pedia nada. Vejamos um fragmento do texto-crônica:

De repente, descobri. Pouco estava importando a caneta de ouro. O que importava é que um filho pedia e outro não pedia. Retomei a conversa: Vem cá, porque é que você não me pede coisas?

A resposta foi pronta e contundente: Eu já pedi muitas e você não me deu nada.

A acusação era tão dura que fiquei estarelecida. Inclusive não era verdade. Mas exatamente por não ser verdade, é que se tomava mais grave. Ele tinha uma queixa tão profunda que a transformara nessa inverdade.

O que você pediu e eu não dei? Quando eu era pequeno eu pedi uma câmara, quer dizer, um desses tipos de pneus que servem de bóia para eu ir à praia. ‘E eu não dei?’. ‘Não’. ‘Você quer que eu dê agora?’. ‘Não, agora não preciso mais’. ‘Que pena que eu não tenha dado.’ (LISPECTOR, 1999, p. 57).

O medo de ter falhado com o filho e a névoa da culpa que é encontrada em vários textos de Clarice Lispector reaparecem nesse ponto. Assim como ela acreditava que tinha nascido para escrever, acreditava também que nascera para ser mãe e amar os outros. Então, como perdoar uma falha dessas? A reciprocidade de sentimentos é a absorção da escritora. Observemos o desfecho:

Ele teve piedade de mim: ‘Mas você não se lembra. Não deu porque disse que era perigoso, que fica boiando nas ondas e as ondas levavam para longe no mar, e eu era muito pequeno, não sabia nadar’. ‘Você sabe então que eu não queria ariscar a te perder no mar’. ‘Sei’. ‘Mas ficara a mágoa’. (LISPECTOR, 1999, p. 57).

O contexto familiar é o mesmo que protege e reprime, como avalia Elódia Xavier, em *Declínio do Patriarcado* — a família no imaginário feminino, ao se referir à obra de Clarice Lispector.

Mas se nesta crônica Clarice Lispector sofre com o peso de uma possível culpa, em outra os filhos lembram a mais pura felicidade, proporcionando-lhe uma sensação de sentir-se mais completa por meio deles. É o caso de *A entrevista alegre*, publicada em 30 de dezembro e 1967.

Clarice Lispector relata a visita de uma jovem repórter que gostaria de entrevistá-la. Sem explicar o porquê, Clarice, que não gostava de dar entrevistas, diz que a conversa entre ela e repórter mudou de rumo de tal maneira que foi ela quem terminou entrevistando a jovem. Conversaram sobre vários assuntos, mas sempre com um fluxo de falas, sendo as experiências da

jornalista "estreadante" tão importante como as de Clarice. A crônica, em tom de carta, dirige-se à Cristina e delata mais uma vez o sentimento maternal de Clarice.

Aliás uma pergunta que me fez: o que mais me importava — se a maternidade ou a literatura. O modo imediato de saber a resposta foi eu perguntar: se tivesse que escolher uma delas, que escolheria? A resposta era simples: eu desistiria da literatura. Nem tem dúvida que como mãe sou mais importante do que como escritora. (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Em *Amor imorredouro*, Clarice coloca numa balança os seus sentimentos, explicando a posição dos filhos em sua vida afetiva:

Hão de perguntar: mas em matéria de filhos o que mais nos interessa? Isto é diferente Filhos são, como se diz, a nossa carne e o nosso sangue, e nem se chama de interesse. É outra coisa. É tão outra coisa que qualquer criança do mundo é como se fosse nossa carne e nosso sangue. Não, não estou fazendo literatura. (LISPECTOR, 1999, p. 30).

Na crônica de 11 de março e 1968, *As três experiências*, a escritora reafirma seu amor maternal por Pedro e Paulo, como uma extensão do amor aos outros que, segundo Clarice Lispector, deve ser a prioridade humana:

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O 'amar aos outros' é tão vasto que inclui até o perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. (...) Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca. (LISPECTOR, 1999, p. 101).

A mudança de hábito é inaugurada pelos filhos, mas permanece como costume na família, que, na verdade, eram três. Nesta fase que Clarice relata na crônica *Meu Natal* ela já estava separada de Maury e vivia sozinha com os filhos, numa função de total entrega. Embora não seja o núcleo do texto, a maternidade está presente ao longo da narrativa, em que Clarice conta sobre sua decisão de passar a noite de 24 com uma amiga que não tinha, desde a morte da mãe, com quem ceiar no Natal. É com espírito de amizade, mas também de mãe que Clarice torna mais esta responsabilidade, acompanhar a amiga num jantar na noite de Natal. O sentimento compartilhado faz da autora cúmplice de alguém que, como ela, sente-se só.

É através da figura dos filhos que Clarice Lispector retoma a lembrança dos natais em família.

Como as crianças eram pequenas e não conseguiriam se manter acordadas para uma ceia, ficou o hábito que o Natal seria comemorado não à meia-noite, mas no almoço do dia seguinte. Depois os meninos cresceram, mas o hábito ficou. E é no dia 25 pela manhã que vêm os presentes. (LISPECTOR, 1999, p. 159).

Clarice Lispector segue o exemplo de Teresa Quadros que, na coluna *Entre mulheres*, tem como temas recorrentes a maternidade e os cuidados com a casa. No fragmento seguinte, Clarice recebe a carta de uma leitora que lhe pede conselhos para almoçar ou jantar com um rapaz, mas a escritora diz ter lido duas vezes seu nome para se Certificar que a carta era para ela mesma e "não para as ótimas redatoras de assuntos femininos do caderno B". Aproveito o ensejo e confesso já ter recebido convite para fazer "crônica de comentário sobre acontecimentos" dirigida a mulheres. Observemos o trecho de *Mulher demais*:

Uma vez me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que feminino é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias humildes mulheres; como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. Mas minha desconfiança vinha de lembrar-me do dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura e, juro que não sei como, terminamos conversando sobre a melhor marca de delineador para os olhos. E parece que a culpa foi minha. Maquilagem dos olhos também é importante, mas eu não pretendia invadir as seções especializadas, por melhor que seja conversar sobre moda e sobre nossa preciosa beleza fugaz. (LISPECTOR, 1999, p. 108).

Para Aparecida Maria Nunes, em *Páginas femininas de Clarice Lispector*, o "felizmente" que ela emprega, referindo-se ao fato do convite ter sido em vão. Ela já tinha experiência na imprensa feminina e sabia bem a natureza dos textos que escrevia. Segundo Nunes, a resposta é m sintoma do modo como a escritora vê o "feminino".

Clarice, então, considera os assuntos tratados nessas colunas como fúteis e censura a maneira pela qual o termo feminino normalmente é considerado. Isto é, um campo ou um contexto em que os assuntos e as mulheres situam-se longe dos problemas da sociedade. Um mundo cor-de-rosa apartado da vida. Talvez por isso, tendo uma visão própria do que interessa à mulher e ciente de que para ser feminina a mulher não precisa estar segregada. Clarice Lispector, mesmo baseada num modelo de mulher e de redação —, usará a coluna como espaço para subverter o esquema: escondida num pseudônimo, falará com outra voz e para outra leitora que não é a de seus romances. (NUNES, 1997, p. 65-66).

Visitando as páginas de Clarice Lispector, encontramos personagens inusitadas, motoristas de táxi, videntes, domésticas... Mas, entre a lista de figuras como essas, as "criadas",

como ela mesma propõe, em tom de ironia, que as chamássemos, são as que a escritora trata com o maior apreço nas crônicas do *Jornal do Brasil*.

Na crônica do dia 14 de outubro de 1967, *Dies Irae*, Clarice Lispector escreve: "E ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade". (LISPECTOR, 1999, p. 37).

No dia 25 de novembro de 1967, a escritora publicou quatro pequenos textos relatando sua experiência com as empregadas que trabalharam em sua casa. O mais importante nessas crônicas é que não constituem a imagem dessas mulheres simplesmente, mas a evocação de um universo tão próprio das mulheres, o das coisas do lar. Outro aspecto é a cumplicidade que ela parece ter com essas personagens, pois são tão mulheres como Clarice, no entanto, seguiram outro caminho por condições socioeconômicas. Vejamos o primeiro deles, *A mineira calada*.

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. (LISPECTOR, 1999, p. 41).

A empregada Aninha é a primeira de várias que Clarice apresenta às leitoras e aos leitores da crônica de sábado. O que Aninha tem de especial e o cenário onde se passa o episódio, ela revela a seguir:

Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente — não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando, pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: A senhora escreve livros? Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alargar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com a voz ainda mais abafada, respondeu: Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar. (LISPECTOR, 1999, p. 47-48).

Clarice parece ter um sentimento de piedade, ou de respeito, por Aninha. Ela sente-se encabulada com a pergunta da empregada, porque teme a própria resposta, teme a possibilidade de subestimá-la. Aninha é uma incógnita porque parece invisível, mas a dona-de-casa a descobre como alguém observadora e "pensante", uma coisa viva.

Com as empregadas, o universo doméstico de Clarice Lispector se completa. Peças indispensáveis para o mergulho na alma humana a que a escritora se lança. No texto seguinte, a personagem é Jandira, a cozinheira da casa.

A cozinheira é Jandira. Mas esta é forte. Tão forte que é vidente. Uma de muitas irmãs estava visitando-me. Jandira entrou na sala, olhou sério para ela e subitamente disse: 'A viagem que a senhora pretende fazer vai se realizar, e a senhora está atravessando um período muito feliz na vida'. E saiu da sala. A minha irmã olhou para mim, espantada. Um pouco encabulada, fiz um gesto com as mãos que significava que eu nada podia fazer, ao mesmo tempo em que explicava: 'É que ela é vidente'. Minha irmã respondeu tranquila: 'Bom, cada um tem a empregada que merece'. (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Como se não bastasse a veia mística e a aura de mistério que a escritora parecia gostar de ler, uma de suas empregadas era vidente. O pequeno texto chamado "A vidente" poderia chamar-se "só me faltava essa", de tão absurdo que é a ligação da vidência de Jandira com a sua predisposição a assuntos esotéricos, mágicos ou espirituais.

O dom de Jandira não pode ter passado por Clarice em vão. Em 1977, publicaria *A hora da Estrela*, romance em que a passagem de uma vidente, uma cartomante, desencadeia uma série de comportamentos da protagonista Macabeia.

A cartomante a faz acreditar que um homem, estrangeiro, bonito e rico, aparecerá em sua vida. Aparentemente, sem grande importância, a cartomante é a chave que prepara a narrativa para o clímax do conflito de Macabeia.

Jandira é lembrada em algumas linhas a mais, num outro pequeno texto, intitulado *Agradecimento*:

Essa mesma Jandira que Deus a conserve, pois cozinha bem, no dia em que lha paguei o salário com o aumento prometido, ficou contando o dinheiro e eu parada, esperando para ver se estava certo. Quando acabou de contar, não disse uma palavra, inclinou-se e beijou meu ombro esquerdo. Eu, hem! (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Em *Por detrás da devoção*, publicada em 2 de dezembro de 1967, Clarice traz de volta à lembrança Aninha, *A Mineira Calada*, quem a escritora se refere na primeira crônica sobre domésticas. Clarice parece acompanhar o desenvolvimento de Aninha, passa a observá-la melhor, provavelmente após o episódio contado na crônica já mencionada. Clarice Lispector inicia a crônica relembrando ao leitor a figura de Aninha para depois tratar das mudanças dela:

Pois bem, ela se transformou. Como se desenvolveu aqui em casa! Até puxa conversa, e a voz agora é muito clara. Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não desejava atmosfera de literatura em casa, fingi que esqueci. Mas, em troca, dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu. É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra pueril. (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Aninha é uma revelação para Clarice, que torna a se surpreender com suas atitudes, fazendo questão de lhe atribuir o vocábulo usado, para o leitor sugar ao máximo o sentimento de Clarice. A ideia de "revelação" também está costurado no texto a seguir, onde se encontram Clarice, Aninha e a Jandira, a cozinheira vidente:

Um dia distrai-me e sem nem sequer sentir, chamei: 'Aparecida'. Ela me perguntou sem o menor espanto: 'Quem é Aparecida?' Bom, havia chegado a hora de uma explicação que nem era possível. Terminei dizendo: 'E não sei porque chamo você de Aparecida'. Ela disse com sua voz, ainda um pouco abafada: 'É porque eu apareci'. Sim, mas a explicação não bastava. Foi a cozinheira Jandira, a que é vidente, quem se encarregou de desvendar o mistério. Disse que Nossa Senhora Aparecida estava querendo me ajudar e que me 'avisava' desse modo: fazendo-me sem querer chamar pelo seu nome. (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Clarice escuta atenta a explicação de Jandira e repassa aos leitores o conselho da vidente.

Mais do que explicar, Jandira aconselhou-me: eu devia acender uma vela para Nossa Senhora Aparecida, ao mesmo tempo em que fazia um pedido. Gostei. Afinal de contas não custava tentar. Perguntei-lhe se ela própria não poderia acender a vela por mim. Respondeu que sim, mas tinha que ser comprada com meu dinheiro. (LISPECTOR, 1999, p. 49).

O relato sobre as empregadas, cada uma com suas peculiaridades, chama a atenção da escritora e a nossa. O que há nessas mulheres, nos seus comportamentos, que Clarice tenta repassar aos seus leitores? Sabendo das preocupações que tinha em relação à coluna, espera-se que o assunto "domésticas" interesse ao seu público. Clarice não as delataria em vão. Também havia o fato de a dela conhecer quem a há, porque recebia cartas e assim mantinha uma espécie de relação mais próxima com o leitor. Se ela escrevia sobre as empregadas é porque sabia que isso agradaria a seus leitores. Não era simplesmente um tiro no escuro, um caso impensado.

O sentimento de Clarice em relação a essas mulheres é em parte explicado em "Por detrás da devoção", publicada em 2 de dezembro de 1967.

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti a peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. (...)
Às vezes o ódio não é declarado, torna exatamente a forma de uma devoção e de uma humildade espectrais. (LISPECTOR, 1999, p. 49-50).

Em outro momento, Clarice Lispector se refere mais uma vez às empregadas chamando-as de criadas, num misto de piedade e revolta em relação à exclusão social e à resignação dessas mulheres. Ao narrar o caso de uma de suas empregadas que era atriz de teatro, chegou a falar: “Fiquei com pena: tive a certeza de que seu papel no palco era o de criada mesmo, o de aparecer e dizer: ‘O jantar está pronto, madame.’”

Em *Das doçuras de Deus e De outras doçuras de Deus*, publicadas em 16 de dezembro de 1967, Clarice dedica mais dois textos à mineira calada Aninha, de quem falamos por duas vezes. Os últimos textos que se referem às domésticas são esses dois a seguir. Neles, ela conta o fim trágico da empregada, que foi internada num sanatório. A imagem merecedora de cuidado, aliada a sua posição social, marcam a escritora profundamente, como ela sugere na crônica:

Vocês a esqueceram. Eu nunca a esquecerei. Nem sua voz abafada, nem os dentes que lhe faltavam na frente e que por instância nossa botou, à toa: não se viam porque ela falava para dentro e seu sorriso também era mais para dentro. Esqueci de dizer que Aninha era muito feia. (...)
Aninha, meu bem, tenho saudade de você, de seu modo gauche de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará doce e doida para o resto da vida, com intervalos de lucidez. Tampinhas de garrafas de leite é capaz mesmo de enfeitar um quarto. E papéis amarrotados, dá-se um jeito, por que não? Ela não gostava de água com açúcar, e nem o era. O mundo não é. (...)
Deus faz doçuras muito tristes. Será que deve ser bom ser doce assim. (LISPECTOR, 1999, p. 53-55).

A escritora se compadece de Aninha, que realmente foi internada em um hospital psiquiátrico. Ela a redime, como se a loucura não fosse de Aninha, mas do mundo tão sem doçura. Clarice torna as dores do mundo, do ser humano, para si e talvez isso se atenuie com a presença na sua vida de "personagens" como Aninha.

Mais uma vez nos remetemos à novela *A hora da Estrela*, associando a ingenuidade latente de Aninha com a personagem Macabeia, que encanta e, ao mesmo tempo provoca pena, em algumas situações. Ao ponto de quisermos gritar para que a personagem saia daquele estado de calmaria, de transe em que se apresenta e tome uma atitude de luta, de mais ação diante das injustiças e do imponderável.

A última crônica em que Clarice Lispector escreve sobre Aninha mostra outros lados do universo que ronda a doméstica e o seu também, e sobre os quais mencionaremos a seguir:

Ainda não recebeu alta, mas deixaram-na sair como teste. Está mais bonita, à custa de ter engordado com tantos soros, e tomou três choques elétricos. Achou meus filhos crescidos, e comoveu-me quando perguntou: a senhora ainda está escrevendo? (...)

Agora diz que quer ter um namorado e mesmo ir para um programa de televisão que arranja casamento. No hospital descobriram as potências de Aninha e, depois que tiver alta, vai ficar lá trabalhando por uns tempos. Nossa casa estava alegre. (LISPECTOR, 1999, p. 55).

A crônica acima, a última visita de Aninha, num dia em que foi liberada embora ainda não tivesse alta. Nela, o espaço doméstico se forma através dos filhos, da cozinheira e, sobretudo, pela mensagem que, a exemplo de toda a obra de Clarice Lispector, vem *Além do texto*.

É exatamente este *Além do texto*, que tomamos emprestado de Ítalo Calvino, o qual envolve os leitores e as leitoras de Clarice Lispector, num espírito de sentir-se próximo de quem se fala, ganhando uma familiaridade com as personagens reais ou ficcionais. Uma passagem de Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno* coloca bem este sentimento que envolve o receptor de suas crônicas.

Para essa mulher, ler significa despojar-se de toda intenção e preconceito, a fim de estar pronta a acolher uma vez que se faz ouvir quando menos se espera, uma voz vinda não se sabe de onde, de além do livro, do autor, das convenções da escrita: que não vem do não-dito, daquilo que o mundo ainda não pode dizer e para a qual não há palavras disponíveis. (CALVINO *apud* VIEIRA *op. cit.*, p. 95).

Seja qual for a história narrada, sua ou de um personagem, real ou fictícia, Clarice envolve os leitores e, principalmente as leitoras, numa teia de sentimentos. Para Telma Maria Vieira em Clarice Lispector — uma leitura instigante, ao ser conduzido “pela mãe”, o leitor de Clarice se encontra em igualdade com a escritora e ambas, pela leitura ou pela escrita, participam de um duplo ritual. Embora pela via oposta, a desconstrução, se constroem durante a narrativa enquanto escritor, leitor e, especialmente ser.

A comunicação de Clarice Lispector com as leitoras, em especial, é outro tema recorrente em suas crônicas e que nos remete à mulher e seu universo. Dos textos em que a escritora cita suas leitoras, a maior parte deles se refere a cartas que ela recebeu. De donas-de-casa à vizinha desconhecida, tem de tudo na "caixa postal" de Clarice, até mesmo personalidades ilustres, como a atriz Fernanda Montenegro. O que as cartas têm em comum? Todas elas são espécies de confidências, reduto de impressões pessoais e íntimas de mulheres que, como ela, querem ser felizes, apesar dos conflitos que vivem. As cartas, os telefonemas e o reconhecimento de Clarice satisfazem a escritora, que encontra no público feminino um fiel leitor. Em crônica de

20 de abril de 1968, *Adeus, vou-me embora!*, a escritora desabafa: “Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê”. (LISPECTOR, 1999, p. 95).

Na crônica *Oi, Chico!*, Clarice conta uma das vezes em que recebeu mensagem de uma leitora, como veremos:

Oh, Chico Buarque, pois não é que recebi uma carta de uma cidade do Rio Grande do Sul, Santa Maria, a respeito de você e de mim? É o seguinte: a moça me lê num jornal de Porto Alegre. E, muito jovem, diz que sente grande afinidade comigo, que eu escrevo exatamente como ela sente. (LISPECTOR, 1999, p. 85).

A carta prossegue com a leitora dizendo que, como Clarice, que escreveu sobre Chico Buarque em sua coluna, tem inclinação pelo artista. E ainda pede a Clarice que a convide para a sua casa, num dia em que Chico estiver lá. A escritora comenta de forma engraçada o fato: “Você já imaginou eu passando um telegrama para Santa Maria: ‘Venha urgente Chico vem amanhã casa minha.’” (LISPECTOR, 1999, p. 86).

E finaliza enviando um recado bem humorado para a jovem que a escreveu: “Pois se Chico tem candura, e você acha que eu também tenho, você, minha amiguinha, é mil vezes mais cândida do que nós. Mando-lhe um beijo, e tenho certeza de que Chico lhe manda outro beijo... não, não desmaie”. (LISPECTOR, 1999, p. 86).

A crônica seguinte também faz referência a uma leitora, dando uma espécie de continuidade ao tema, conforme aconteceu nas páginas sobre as domésticas. No texto *Ana Luísa, Luciana e um polvo*, da mesma data do anterior, a escritora relata sobre um estranho presente recebido: um polvo. A leitora a presentearia sensibilizada por uma crônica de Clarice, o que a própria fez questão de delatar:

Sou tímida, mas tenho direito de ter meus impulsos; o que você escreveu hoje no jornal foi exatamente como eu sinto; e então eu, que moro defronte de você e assisti o seu incêndio e sei pela luz acesa quando você tem insônia, eu então trouxe um polvo para você. (LISPECTOR, 1999, p. 86).

Clarice, através da abordagem de assuntos triviais, saídos na maioria das vezes do seu cotidiano rodeada de empregadas domésticas e dos filhos, aproxima-se da leitora atenta, que deixa de ser apenas receptora e se transforma em objeto de enunciação. Clarice se aproxima da leitora, através do espaço, onde ambas vivem. É com esses assuntos que a escritora conquista a confiança da leitora.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8a ed. Coimbra: Almedina, 1991.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999, 231 p.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. E posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2001. 89 p.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372 p.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BRADBURY, Malcom & Mc. FARLANE, James. *Modernismo guia geral – 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. BRASIL, Assis. Clarice Lispector. In.: *O Romance*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1973. (História crítica da Literatura Brasileira. A nova literatura)
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In.: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In.: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- FERREIRA, Tereza Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádya Batella. Clarice – *Uma vida que se conta*. 5a ed. São Paulo: Ática, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, 330 p.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta – linguagem, criação e intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. 158 p.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991. cc v
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Doutoranda em Estudos Clássicos na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro-UTAD - Vila Real-Portugal, Mestre em Letras e Especialista em Investigação Literária pela UFC, professora e coordenadora escolar da Rede Estadual de Ensino do Estado do Ceará, professora colaboradora do Curso de Especialização em Literatura e Semiótica da UECE, professora do Curso de Letras do Instituto Dom José - Uva e FIP.

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 01 de março de 2014.

Laços de violência: relações familiares em Clarice Lispector e Guimarães Rosa

Rodrigo Silva Trindade
USP

RESUMO: As obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, dentre outros temas, problematizam de maneira muito intensa a constante busca do ser humano pela sua essência em contraponto com o massacrante cotidiano da vida. Dentre muitas possíveis, há duas questões pertinentes que emergem das trajetórias dos personagens claricianos e rosianos: O que há de universal em cada indivíduo? Como podemos obter a individualidade numa sociedade massificada? Em suma, tentamos apreender como cada autor persegue a essência e a constituição do sujeito através da experiência de vida construída na teia ficcional. Com isso, nos permitem identificar a violência praticada contra o indivíduo pela coletividade na qual está inserido. A sociedade pode ser opressora em todos os seus âmbitos, inclusive no familiar; e é isso o que se observará na análise de “Os laços de família” e “Os irmãos Dagobé”, nos quais também, amparados em aparato crítico, buscamos identificar as soluções encontradas pelos personagens claricianos e rosianos para constituírem-se como sujeitos de sua existência.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Guimarães Rosa, literatura comparada.

ABSTRACT: *The literary works of Clarice Lispector and Guimarães Rosa, among others topics, problematize in an intense way the constant pursuit of the human essence against the massacrating daily reality. Among many possible, there are two relevant issues that emerge from the trajectories of the characters and claricianos and rosianos: What is universal in every individual? How can we get individuality in mass society? In short, we try to learn how each author pursues the essence and constitution of the subject through the life experience built on the plot. Thereby, we can verify violence against the individual by the community in which it is inserted. Society can be oppressive in all spheres, including family, and that is what will be observed in the analysis of “Os laços de família” and “Os irmãos Dagobé”, in which also supported in the critical apparatus, aimed to understand the solutions found by the characters claricianos and rosianos to constitute themselves as subjects of their existence.*

Keywords: *Clarice Lispector, Guimarães Rosa, comparative literature.*

Clarice Lispector e Guimarães Rosa desempenham na literatura brasileira papel de exploradores vorazes da linguagem. Trata-se de dois escritores que possuem estilos próprios, ambos lançam mão de procedimentos muito particulares para tornar literária a experiência do sujeito, além de partilharem da mesma incansável busca pela tradução do indizível. No seu ofício,

Clarice parece encontrar o que chama de “coração selvagem” no interdito, ou no não dito, enquanto que Rosa cria um universo inconfundível no campo sintático-semântico.

Ambos foram exímios romancistas. Em obras como *Perto do coração selvagem* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, acompanhamos a saga heroica e vertiginosa de protagonistas que de diferentes maneiras buscam se afirmar e, sobretudo, existir para o outro e para si mesmo. Joana e Riobaldo são exemplos célebres de personagens que além de personagens de ficção, parecem aspirar à obtenção de estatuto de pessoas. Diante disso, faz-se necessário perceber quais são as soluções adotadas por cada um dos autores para transmitir o seu conceito de indivíduo ao leitor.

De antemão, é conhecido que Clarice Lispector compartilha com o leitor o seu mundo doméstico, dentre outros recursos, através de uma revolução na sintaxe, enquanto que João Guimarães Rosa universaliza o sertão por meio de riquíssimas experiências lexicais. Tais procedimentos não se dão de maneira simples, ao contrário, estimulam a mente do leitor na medida em que oferecem dificuldades para sua compreensão.

Ao analisarmos esses dois sistemas, podemos notar que ambos têm em comum o foco narrativo nas relações de alteridade. Assim como na vida real, toda experiência ficcional é marcada por uma tentativa de se posicionar em relação ao outro, esteja este representado na precariedade do sertão ou na sociedade pequeno-burguesa carioca.

Tais relações interpessoais podem constantemente ser observadas na essência das produções dos dois autores, principalmente no tocante às convenções sociais esvaziadas de sentido, dentre as quais destacamos neste artigo o núcleo familiar, no qual o amor pode ser naturalmente substituído pela violência praticada em diferentes níveis de convivência.

Na tentativa de iluminar essas afirmações, faremos a análise de dois contos publicados talvez nas duas mais importantes incursões no gênero de cada autor: “Os laços de família”, em “Laços de Família”, de Clarice Lispector e “Os irmãos Dagobé”, em “Primeiras Estórias”, de Guimarães Rosa.

Clarice Lispector reconhecia ser considerada uma escritora hermética, no entanto “Laços de família” alcançou grande vendagem por ser um livro mais fácil de ler: “[...] Bom, me chamam até de hermética. Como é que eu posso ser popular, sendo hermética?” (MOSER, 2011, p. 627).

A resposta vem em seguida: “[...] ‘Laços de família’ se tornou o primeiro dos livros de Clarice a merecer uma segunda edição já que os 2 mil exemplares da primeira se esgotaram” (MOSER, 2011, p. 422).

Lúcia Helena propõe em seu texto “A literatura segundo Lispector” (1991), a ideia de realismo às avessas ao afirmar que os registros que ocorrem dentro da obra da escritora não são de fatos, mas de impressões. O livro é o maior exemplo disso dentro da obra de Clarice Lispector.

Em situações do cotidiano, a autora busca narrar na maioria das vezes em personagem femininas, as inquietações do existir em meio ou apesar da ordem familiar: “[...] Todavia, homens ou mulheres, os laços que os uniam eram familiares mas ambíguos, estabelecendo-se a partir deles elos ao mesmo tempo de afeto e de aprisionamento [...]” (HELENA, 1991, p. 26).

“Os laços de família” é um conto narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente intruso, que tem início no momento em que a mãe de Catarina volta para casa após ter passado duas semanas visitando sua filha, genro e neto. A despedida protocolar é flagrada pelo narrador como momento patético de falsos modos e atenções recíprocas entre genro e sogra. Catarina contempla o tratamento cuidadoso entre eles com malícia, pois enxerga a hipocrisia presente na relação.

Tudo parece ser extremamente constrangedor para todos os participantes da situação até que no táxi a caminho da estação ocorre o momento recorrente na literatura clariciana: a quebra do cotidiano. Depois de uma freada busca, mãe e filha são lançadas uma contra a outra fazendo com que ambas se posicionem em constrangedora proximidade. Desconcertadas, as mulheres não sabem como reagir a esse momento de estranha intimidade ao qual não estavam habituadas. É aí que começa a problemática do conto.

Mãe e filha são apresentadas pelo narrador como “vida e repugnância”, ao mesmo tempo proximidade física e distanciamento espiritual. No momento do embarque, Catarina e Severina sentem esquecer algo, provavelmente de dizer a outra o que de fato significou o incidente ao mesmo tempo incômodo e pungente. Fica evidenciada a dificuldade da tradução dos laços que as uniam em gesto ou linguagem.

O narrador perscruta a mente de mãe e filha, descrevendo o incômodo que uma experiência tão corriqueira causara nas duas. Após o longo silêncio procuram voltar à zona de conforto, lançando mão de trivialidades:

-Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.
-Ora menina, sou lá criança [...]
-Dê lembranças a tia!
-Sim, sim! (LISPECTOR, 1998, p.98).

A fragilidade do indivíduo aqui é posta a nu. As personagens não buscam a interpretação das sensações que lhe causam desconforto, procuram sublimá-las valendo-se de

estratagemas de linguagem que despistam, aparentemente, o seu interlocutor direto, mas não o narrador e o leitor do conto. Ora, diante da grandeza das sensações produzidas pelo episódio narrado, o leitor se defronta com uma tentativa patética de retorno a um padrão de normalidade que é impossível após o momento clariciano de descoberta do eu.

Finalmente depois que a mãe parte, Catarina se sente mais aliviada, uma vez que fora retomada a ordem natural das coisas: “Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil.” (LISPECTOR, 1998, p.98).

Percebe-se um nítido bloqueio estabelecido entre as relações de alteridade, sobretudo as que se pretendem mais intensas. Para se posicionar em relação ao outro, é preciso primeiramente reconhecer-se como indivíduo, para além de mero ator de determinado papel social. A filha pareceu ter na alteridade acidentalmente experimentada um vislumbre da sua constituição como sujeito, ainda que tal lampejo demonstre ser excessivamente intenso para o que as mulheres costumeiramente estavam preparadas.

Mas a experiência passada deixaria marcas indeléveis em Catarina. De repente, algo em sua existência havia sido acionado e impediria a sua vida de continuar a mesma. Como se tudo o que vivera até aquele momento fosse posto em xeque, seu papel recém-lembrado de filha, ativa e contesta seu papel de mãe e esposa. Nesse momento a experiência do indivíduo tende a repercutir de maneira indelével no seu círculo de convivência.

No lar do casal encontramos Antônio se apossando do seu sábado. Não por acaso talvez tenha sido escolhido o *Sabbath* judaico para representar o dia de descanso do chefe de família que aguarda o retorno da sua mulher para ter restabelecida a sua normalidade.

Esse dia para a cultura judaica, em conformidade com o quarto mandamento da lei dada por Javé a Moisés representa o dia de pausa nas atividades cotidianas para a dedicação e meditação no Criador e dedicação à família. Cabe ao patriarca zelar pelo cumprimento dos mandamentos.

O narrador se acerca do pai de família burguês, flagra o momento em que a mulher entra em casa assombrada pela experiência vivida tomando desesperadamente o filho pela mão e saindo pela rua sem saber para onde ir. Esse movimento não passa despercebido pelo marido, que prevê um momento de descoberta também para o seu filho:

[...]‘Catarina, esta criança ainda é inocente! Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso [...] (LISPECTOR, 1988, p.101).

Antônio se preocupa com o momento de descoberta que Catarina proporcionará ao seu pequeno filho sem que ele - o pai - possa fazer qualquer coisa para impedir. O papel de marido questiona tudo que possa vir quebrar a rotina estabelecida pelos frios anos de casamento. Incomoda-lhe perceber que a mulher “docemente aprisionada” por ele dia a dia, possa desfrutar de sentimentos genuínos que ele, sozinho, se mostra incapaz.

No entanto, é importante perceber que não se trata aqui de estabelecer uma simplória divisão maniqueísta do tipo marido-opressor e mulher-oprimida. O narrador do conto ao perscrutar a intimidade do marido revela que este também era uma vítima da chamada “prisão de amor” que agora se abateria sobre seu filho, ou seja, o que se problematiza no conto não é a sobreposição de um indivíduo em relação ao outro, mas o esmagamento do sujeito em face das convenções sociais plenamente estabilizadas, dentre as quais se inclui a família.

Evidencia-se o desejo de breve retorno à casa da mulher e filho, para que juntos interrompam o lampejo espiritual do qual foram todos eles involuntariamente tomados e possam desfrutar dos vazios e violentos laços familiares.

A letargia do indivíduo presente no conto analisado também pode ser observada por outra via, mas não menos problematizada, na literatura rosiana. “Os irmãos Dagobé” é o quinto conto do emblemático “*Primeiras Estórias*” de João Guimarães Rosa. O livro trata de diferentes temas, como a loucura, a infância, o misticismo, o amor e a violência. O conto do qual trataremos aparentemente faz parte da última temática.

Damastor Dagobé, temido valentão do sertão fora assassinado. Organizando os velórios estão seus irmãos, todos eles com seus nomes iniciados com a letra “D” do Demo: Dorival, Dismundo e Derval.

O autor da façanha havia sido Liojorge, pacífico homem que em legítima defesa tirara a vida do mais velho dos quatro irmãos. O vilarejo se põe em polvorosa. O narrador do conto se atrela à voz e pensamentos do povo que aguarda com desconfiança o fim do protocolo fúnebre para que ocorra a vingança dos famigerados irmãos contra o já mentalmente rendido Liojorge. Cria-se a expectativa da violência física, no entanto o que o narrador busca explorar é a natureza da violência em sentido mais profundo.

Chama a atenção o cuidado por parte dos três irmãos restantes para que o ritual funéreo esteja à altura do esperado pela sociedade sertaneja. Reverentes e circunspectos os irmãos apenas trocavam olhares e frases esparsas, o que sugere ao povo que eles sem muito alarde arquitetavam o terrível derramamento de sangue vingando assim o falecido irmão.

As atenções do entorno diretamente se voltam para o plano de vingança. Entre a chegada de um mensageiro e outro é dada a notícia que Liojorge deseja se apresentar diante dos irmãos Dagobé como prova de sua honradez e inocência da intenção de matar Damastor.

As pessoas se espantam e os valentões consentem que o rapaz participe do cortejo até o sepultamento do defunto segurando uma das alças do caixão. O ambiente se torna tenso, o povo se prepara para mais um provável enterro quando para surpresa de todos, o agora mais velho Doricão diz: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado [...]” (ROSA, 2001, p.78).

A situação foge às expectativas do povo. Frustram-se os prognósticos e há uma quebra do ciclo da violência. O enredo não é o padrão, a atitude ponderada de Doricão não corresponde ao que a sociedade projeta sobre a instituição dos criminosos.

E completa: “A gente, vamos’embora, morar em cidade grande [...]” (ROSA, 2001, p.78).

Há aqui o anticlímax. Quando todos esperavam a sanguinária vingança, resignado, o líder dos irmãos decide guinar o seu destino e o de sua parentela rumo a uma existência dentro do pacto social e da lei. Sobre isso, comenta Willi Bolle:

[...] Todavia, nem interessa especular sobre causas psicológicas, pois no texto, as motivações foram deixadas propositadamente de lado, porque os verdadeiros protagonistas não são os irmãos Dagobé nem o Liojorge, mas o povo [...] (BOLLE, 1999, p.95).

Amparado no viés da gramática narrativa, Willi Bolle deixa escapar em sua análise um ponto fundamental na construção dos personagens que é o dado da família. Toda e qualquer relação familiar pressupõe a noção de alteridade, que é um elemento psicológico, seja na problematização mais direta, como em Clarice Lispector ou tangencial, como em Guimarães Rosa.

Destaca-se em “Os irmãos Dagobé” a libertação que ocorre por meio de solução trágica. A morte do elemento catalisador da opressão abre para os irmãos sobreviventes uma possibilidade até então não cogitada: a fuga do universo da violência, não somente a praticada nos costumes dos “foras da lei”, mas a reinserção dos sujeitos oprimidos nas relações de alteridade, ainda que sejam estas as mais elementares.

Afirma Dácio Antônio Castro sobre o texto:

O enredo desta história sugere que a vida possibilita a qualquer tempo, a aquisição da civilidade: o impacto da morte de Damastor foi o detonador desta epifania que envolveu os irmãos sobreviventes, pois desencadeia neles a reflexão do que tinham sido até então e do muito que podiam fazer para resgatar a sua urbanidade (CASTRO, 1999, p.31).

Verificamos a sobreposição da vida sobre as convenções sociais. Sobre qualquer existência apagada e oprimida é possível se instaurar um elemento essencial, comum e importante a todos os homens. Nesse sentido, a visão do narrador rosiano é pungente, esperançosa.

Os três irmãos, sob a liderança do mais e possivelmente único verdadeiramente cruel da família, viviam a sua espécie de opressão. Operavam como executores dos desejos do mais velho, adquirindo segundo o imaginário popular as características do opressor.

O narrador aderido ao imaginário popular reproduz o temor dos que estavam no velório ao que seria a continuação dos atos de maldade do falecido irmão, encarnado nos seus três herdeiros e substitutos de sangue e violência.

Nossa mirada tão míope quanto clariciana neste artigo se volta para a família e suas representações na produção dos dois contos. Parece haver muito claramente duas buscas: pelo amor, em “Os laços de Família”, e pela alteridade, em “Os irmãos Dagobé”.

Todo o movimento de transformação presente nos contos esbarra na figura de um mantenedor do *status quo*, no caso: o marido e o irmão mais velho. O primeiro, chefe de família urbanizado da sociedade carioca; o segundo, um vilão do sertão. Sob as suas lideranças, todos os outros se limitam a atores que cumpram um esvaziado papel social, sejam na figura de esposa, filho ou irmãos.

Cumpre, no entanto, ressaltar a opressão existente também sobre aquele que oprime, redundando em um aparentemente infundável ciclo de violência que é rompido por pontuais momentos de lampejo em cada conto.

Até os grandes acontecimentos que marcam a grande virada das vidas das personagens - a morte de Damastor e a freada brusca do táxi a caminho do aeroporto -, Catarina e os irmãos Dagobé ainda não se haviam descoberto, no entanto o acontecimento irreversível possibilita que seus horizontes sejam ampliados para além do restrito universo no qual tinham se conformado.

Não se pretende afirmar que os irmãos Dagobé tenham passado por um momento de individuação, seria levar a um extremo improvável o resultado do choque ao qual são submetidos, no entanto a eles é possibilitado que tenham um lugar minimamente reconhecível do ponto de vista social.

O narrador de “Os laços de família” torna mais complexa a problemática vivida por Catarina e sua família a partir do senso de pertença muito caro à Clarice Lispector: “Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (LISPECTOR, 1998, p.96).

Catarina descobre uma sensação nova ao encontrar seu filho. A experiência de ter uma mãe potencializa a realidade de ser mãe. Dessa maneira, ser mãe e filha produz uma incontável experiência de sensações desde sempre reprimidas pela violência do silêncio e do papel social de mulher ao qual havia sido submetida não só pelo marido, mas fundamentalmente pelas massacrantes convenções sociais.

Catarina é indelevelmente submetida a uma prática de subjetivação que nunca tivera experimentado. Seu caminho é de fora para dentro, abandona o social ao qual se habituara desde sempre para encontrar a si mesma. O marido, por sua vez, não escapa ao pirotécnico espetáculo de sensações transferidas a ele no momento de lampejo da esposa que passa pela sala conduzindo o filho do casal. Esperançoso de ter restabelecida a sua paz, Antônio aguarda o retorno de sua esposa e do menino que, acredita, também não será mais o mesmo depois dessa experiência.

Após ver seu filho de mão dada à Catarina tomada por seu Amor, Antônio profetiza ao jovem um destino similar ao seu: “[...] Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça, preso” (LISPECTOR, 1998, p.101).

O marido representa então o fruto de uma opressão espiritual. Sublima a sua experiência “preservando” os seus de qualquer sensação mais afirmativa como sujeito, por temor da segurança de seu mundo.

Movimento similar de libertação ocorre com os irmãos Dagobé. Expostos à realidade da perda de seu líder, os remanescentes abandonam o ser coletivo que eram enquanto objetos de seu irmão e adquirem o direito a serem apresentados individualmente pelo narrador:

[...] Derval, o caçula, principalmente, se mexia, social, tão diligente, para os que chegavam ou estavam: - ‘Desculpe os maus tratos...’ Doricão, agora o mais-velho, mostrava-se já solene sucessor de Damastor, como ele corpulento, entre leonino e muar, o mesmo maxilar avançado e os olhinhos nos venenos, olhava para o alto, com especial compostura, pronunciava: - ‘Deus há-de-o ter!’ E o do meio, Dismundo, formoso homem, punha uma devoção sentimental, sustida, no ver o corpo na mesa: - ‘Meu bom irmão...’ [...] (ROSA, 2001, p.74).

Observa-se que pela ocasião da ausência do mais velho, os irmãos se arriscam a esboçar uma comunicação através de frases que pouco dizem, mas que se mostram revolucionárias tendo em vista o contexto de aprisionamento da expressão no qual os pobres-diabos tinham se desenvolvido. Compete agora a cada um manifestar seus pensamentos de maneira individual e, mais do que isso, estabelecer relações com o outro.

O processo que ocorre nesse conto acompanha a precariedade existente no ambiente do sertão. Enquanto a violência infringida à Catarina se dá num ambiente socialmente prestigiado, o que ocorre na estória dos irmãos Dagobé é o universo fora da lei.

O movimento que os indivíduos fazem é o de saída do universo marginal e restrito da sua violenta família ao também restrito e violento, porém aceitável, da sociedade e da lei. Sua descoberta se dá de maneira mais trabalhosa do que a de Catarina. Talvez os irmãos sobreviventes estejam ainda um passo atrás da protagonista de “Os laços de família”.

Catarina busca o amor a partir da sua constituição como indivíduo, fugindo das relações convencionalmente familiares na tentativa de revolucioná-las. Os irmãos sobreviventes, por sua vez, tentam ressignificar a ordem familiar pautada na violência para estabelecer relações com aqueles que não fazem parte dela. Temos assim a civilidade ou a alteridade no sentido mais elementar. A constituição dos irmãos como sujeitos necessitará ainda percorrer o caminho escolhido por Catarina e seu filho aprendiz de vivente na “cidade grande”.

Há efetivo êxito na busca das personagens pelo que mais lhes faz falta? Talvez isso importe menos. À literatura de Clarice e Rosa vale mais o lapso de vida que tiveram na sua existência ficcional.

Referências

- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*: Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CASTRO, Dácio Antônio. *Primeiras Estórias: Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1999.
- HELENA, Lúcia. *A literatura segundo Lispector*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.104, mar. 1991, p. 25-42.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Rodrigo Silva Trindade

Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bacharel e licenciado em Letras na mesma instituição. Faz parte do grupo de pesquisa "A recepção crítica da obra de Machado de Assis", é professor do Centro Universitário Adventista de São Paulo e da Rede Municipal de Ensino de São Paulo. E-mail: r.trindade@outlook.com

*Recebido em 30 de dezembro de 2013.
Aceito em 30 de abril de 2014.*

Nas tramas do “seu Deus”: considerações acerca da poética vitimológica de Hilda Hilst

Higor Alberto Sampaio
UNESP

Resumo: Esta reflexão tem por objetivo perscrutar um dos temas caros à poesia de Hilda Hilst: a representação do Sagrado, no intuito de estabelecer um conhecimento acerca da construção da subjetividade presente nessa poesia. O que me interessa aqui é a importância do papel da *vítima* para a construção de um espaço sagrado, e a leitura de quatro poemas da autora evidenciou que o conhecimento de uma certa “ideia de Deus”, tramada no discurso poético, acaba por delinear um universo vitimológico, erótico e sacrificial. Além disso, o drama encenado por esse discurso também aponta para o próprio estar da poesia em um mundo cada vez mais dominado pela técnica e pela razão cientificista, sendo, portanto, uma resposta dada pela subjetividade ao mundo que a cerca.

Palavras-chave: Hilda Hilst; erotismo; sagrado; vitimologia; poesia.

Abstract: *The objective of this reflection is to scrutinize one of the topics dear to Hilda Hilst's poetic: the representation of the Sacred, in order to establish knowledge about the construction of the lyrical subjectivity in such poetry. What interests me here is the importance of the role of victim for the construction of a sacred space, and the reading of four poems by the author showed that the knowledge of a certain 'idea of God' ends by outlining an inventive universe vitimologic, erotic and sacrificial. Furthermore, the drama staged by this poetry also points to the very being of poetry in a world increasingly dominated by technology and the scientific reason, and this vitimology is an answer by the lyrical subjectivity to the contemporary times.*

Keywords: *Hilda Hilst; eroticism; sacred; victimology; poetry.*

“...a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário”
(Ana Hatherly)

Dona de uma obra prolífica, a paulista Hilda Hilst (1930 – 2004), ao longo de quase cinquenta anos de trabalho literário ininterrupto, somou mais de quarenta títulos entre poesia, prosa de ficção, crônica e dramaturgia¹, o que levou Rosenfeld (1970) a elogiá-la, inserindo-a entre os

¹ O presente trabalho se utiliza do plano de reedição das obras completas de Hilda Hilst para a editora Globo, iniciado em 2001, a cargo do professor e crítico literário Alcir Pécora e da própria autora.

casos raros da literatura, uma vez que ela cultivou, com excelência, os três “gêneros fundamentais” da arte da palavra. Em uma época pretensamente antilírica, cujo maior paradigma da poesia brasileira de então foi a poética de João Cabral de Melo Neto², Hilda Hilst opta por uma expressão deliberadamente lírica, por um discurso poético de estrutura composicional marcante e recorrente: um *eu* que se coloca frente a um *Outro* (o amante ausente/presente, a morte, a duração, Deus), geralmente marcado no plano discursivo pelo pronome de segunda pessoa *tu*. Além disso, há um reconhecimento por parte da crítica especializada (COELHO, 1993, p.91-92) de que essa poesia se presta essencialmente a representar e a interrogar o Sagrado, poesia que é “sondagem do Eu situado no mundo em face do Outro e do Mistério Cósmico/Divino que o limita”.

A partir de 1970, com a publicação de *Fluxo-floema*, seu primeiro livro em prosa, há uma mudança significativa na expressão poética de Hilda Hilst. Coelho (1993) e Pécora (in HILST, 2001) reconhecem essa mudança, afirmando que a vertente lírica, a partir do inaugurar da prosa, ganha em “intensidade”, dramaticidade e ficcionalidade. De fato, a mudança expressiva da literatura de Hilst a partir do inaugurar da prosa está comprometida com o nascer de um *projeto* poético hilstiano, caracterizado por: 1) o trabalho poético aliado ao da prosa de ficção; 2) migração para essa poesia, antes afinada com uma imagética do sublime, de alguns elementos que se estreiam na prosa, como o “baixo” e o “grotesco”; 3) convivência no espaço poético de uma retórica místico-religiosa com uma ironia e um sensualismo desembaraçado; em outras palavras, a partir de 1970, Hilda Hilst torna-se o que hoje reconhecemos por Hilda Hilst: “a santa [que] tirou a saia³ (HILST in PÉCORA, 2010, p.23); 4) diálogo frenético com certa *tradição*, seja ela literária, filosófica ou místico-religiosa, aliando, assim, criação, invenção e leitura crítica. Não que os conjuntos poéticos anteriores à década de 1970 não sejam importantes para a apreciação crítica da obra da autora, mas os temas cantados passam, a partir dessa década, a ser revisitados por uma outra expressão, que afirma um compromisso entre “alto” e “baixo”, “transcendência” e “materialismo”, “espiritualismo” e “erotismo”, dialética reconhecidamente ao gosto da literatura da autora paulista.

Apesar das ironias e do veio blasfemo desta literatura, no universo poético hilstiano os temas cantados tocam na esfera do Sagrado. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles*, em 1999, interrogada acerca da formação religiosa tida na infância, a autora afirmou:

(...) Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezada demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. (...)

² Hilda Hilst desponta para o cenário poético brasileiro com a publicação de *Presságio* (1950).

³ Expressão usada pela própria autora ao se referir sobre seu trabalho.

Ah [o que ficou da formação religiosa], ficou toda a minha literatura. A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus (HILST in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.30).

Sendo uma força que circunscreve a subjetividade⁴, o Sagrado passa a conviver no discurso poético hilstiano lado a lado com a experiência mundana e erótica, atestado pelo sensualismo que invade este discurso. Para a crítica dessa produção, é válido se perguntar de que modo algo tão “inefável” como aquilo que é entendido por “sagrado” se dá à representação. Ou melhor: como a experiência do sagrado é transfigurada em discurso poético a partir dos deslocamentos próprios da linguagem artística? Ao estabelecer com seu interlocutor um erotismo desabrido, a subjetividade hilstiana revitaliza e transfigura um rito que dá origem à maioria das religiões: o *sacrifício*. Pensando no modo como esses poemas se estruturam na figuração do *eu* e do *tu*, verifica-se que, ainda que ironicamente, essa subjetividade projeta-se recorrentemente como *vítima* em face do seu interlocutor. E é por meio dessa representação vitimária que a experiência erótica possibilita, então, a construção de um espaço sagrado nessa poesia, traçado como fenômeno que alimenta sua existência/permanência pela imolação de subjetividades. Ao atualizar e transfigurar o *sacrifício*, a poesia de Hilst delinea uma “ideia de Deus” que não pode ser pensada e experimentada fora da violência e da dor que lhe são intrínsecas.

Em duas crônicas⁵, datadas respectivamente de 18 de janeiro de 1993, intitulada “Como se um brejeiro escoliasta”, e 17 de abril de 1994, intitulada “Esqueceram de mim ou Tô voltando”, o termo “vitimologia” aparece como imagem dada pela própria autora para a subjetividade construída no seu discurso poético. Na primeira, lê-se:

(...) E por que será que todas as coisas ligadas à santidade são necessariamente ligadas ao sofrimento? Por que é preciso flagelar-se, jejuar, maltratar o corpo, mutilar-se, dar todos os bens, ser um pária na vida? Por que os humanos

⁴ No presente trabalho, entendo por subjetividade a instância, criada pelo poeta, própria do gênero lírico. Essa subjetividade organiza a estrutura, tanto forma quanto conteúdo, do poema, encerrando, portanto, uma realidade psíquica, emocional e cognitiva, passível de ser lida na linguagem do poema. De acordo com Moisés (1974, p.307), devemos procurar o elemento que diferencia a lírica de outros gêneros não somente na sua forma, mas também no seu conteúdo; nesse caso, um poema será lírico porque contém “uma dada experiência e uma dada postura mental perante a realidade do mundo”. Sendo a poesia de um sujeito, que se confessa ou exprime sua emoção diante de certa realidade, a lírica é o gênero em que o poeta, por meio de uma instância ficcional, confessa seus “estados íntimos”, comunicando “sentimentos acessíveis a toda gente” (MOISÉS, 1974, p.309).

⁵ Hilda Hilst exerceu a atividade de cronista entre 1992 e 1995 no *Correio Popular* de Campinas. Vale ressaltar que a autora não deixou textos teóricos sobre a poesia ou sobre assuntos de outra natureza. Por isso, suas crônicas, reunidas atualmente no volume *Cascos e carícias & outras crônicas* são importantes na medida em que nelas estão a sua visão de mundo enquanto artista e suas reflexões sobre a poesia e o seu estar no mundo como poeta. Nesse sentido, as crônicas de Hilst acabam por oferecer uma “porta de entrada” para a leitura da sua obra, uma vez que os temas tratados nessas crônicas não se distanciam muito dos temas tratados na prosa de ficção e na poesia.

inventaram um deus ou deuses sempre ameaçadores, ávidos por sangue e martírio, as bochechas inchadas de tanto triturar a carne das criaturas? O conceito de (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero. (...) Se Deus fosse só um amante martírio, holocausto, sofrimento para dar prazer a um deus é para mim inaceitável. (...) Não me conformo também com isso de um deus mandar seu filho para o planeta Terra a fim de ser crucificado. Pra nos salvar, me ensinaram. Mas nós não fomos salvos de nada! Continuamos os mesmos estúpidos paranoicos enciumado e eu o traísse com o chifrudo, até dá pra entender. O sexo é ligado a muitas fantasias sórdidas. (...) Ó patéticas invenções, ó, nós humanos, tão ambíguos e absurdos! Também tive eu um dia meu surto de vitimologia [grifos nossos]. Ei-lo. Leiam-no e esqueçam-no. O lá de cima, graças a Deus, tinha desligado o telefone quando escrevi o poema (...) (HILST, 2007, p.38).

A crônica, que se presta a pensar a “Deus” tão ao gosto de Hilda Hilst, termina com a transcrição de um poema da própria autora, o qual se presta à representação vitimológica referida na crônica. Se nessa crônica, as preocupações de Hilda Hilst esbarram na metafísica, na segunda, as preocupações são ordinárias e se referem à tensa relação entre a escritora e os leitores do jornal, que, em um período anterior, constantemente enviavam cartas ao diretor de redação pedindo o cancelamento da coluna. Na segunda, lê-se:

Alô negada! Ando toda desvitalizada porque ninguém mais me trata mal. Só recebo cartas dizendo que sou um primor, uma rosa, uma orquídea rara, um Nobel, um Pégaso, até um jabuti, e toda vitimologia [grifos nossos] que construí com esmero, acuidade, pertinácia ao longo da vida, vai fenecendo como lebre arredia, famélica e assustada. Ah! Mandem de novo aquelas missivas tão graciosas e educadas me chamando de louca, de velha lunática, de pinguça, de porca, fico tão excitada... O nosso Nelson Rodrigues dizia qualquer coisa assim: todas as mulheres normais gostam de ser maltratadas, só as neuróticas não. E eu sou tão normaaaallll! (...) (HILST, 2007, p.213-214).

O que importa ressaltar é o senso de “vitimologia”, construído, segundo a própria autora, ao longo de sua vida. Deixando as ironias e os sarcasmos hilstianos de lado, esse conceito⁶ é imprescindível para pensar a subjetividade da lírica hilstiana, frequentemente dada a pensar uma alteridade nomeada no discurso poético por “meu Deus” e “Senhor”. Se o absurdo da experiência mística, daquele que se presta declaradamente a experienciar e pensar o sagrado, é deflagrado na crônica “E se um brejeiro escoliasta”, essa mesma experiência é frequentemente representada no discurso poético de Hilda Hilst. Entretanto, se o discurso religioso é aquele que tem por horizonte

⁶ O termo *vitimologia* está presente na literatura de Direito. De acordo com Kosovski (in KOSOVSKI, JUNIOR E MAYR, 1990, p.3), “*vítima* deriva de *vincere* – o vencido, ou de *vincire* – animais que são sacrificados aos deuses. De todo modo, penalmente, a vítima é aquele que sofre a ação ou omissão do autor do delito (...) e é sinônimo de ofendido, lesado ou sujeito passivo”. Nota-se que Hilda Hilst se formou em Direito, em 1952, no Largo do São Francisco, tendo sido colega de turma de Haroldo de Campos e, nesse sentido, a literatura de Direito não lhe era estranha.

a fé, o discurso inventivo da autora paulista instaura a dúvida e a interrogação acerca do objeto que se propõe a pensar.

Próprio do *homo religiosus*, o sentimento criatural marca presença nessa poesia. Essencialmente, é o sentimento de pavor que toma a criatura diante daquilo que Eliade (2008) denomina de “*tremendum*”, “presença esmagadora” que, ao mesmo tempo em que atemoriza, fascina. Experimentando um sentimento profundo de nulidade, o devoto vive duas “modalidades” de ser no mundo, a profana e a sagrada. De acordo com Eliade (2008, p.17), o sagrado se configura em oposição ao profano, visto que se manifesta diversamente da experiência “natural”, comum e ordinária: “a manifestação de algo de ‘ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo”. Diante da Presença, compete à criatura justamente obedecer. A obediência e o respeito a Deus são uns dos motivos da fé, como bem assinalou Weil (1987, p.114): “o homem jamais pode sair da obediência a Deus. Uma criatura não pode mais que obedecer”. No entanto, o sentimento criatural em Hilda Hilst está em dialética com um profundo sentimento de orfandade, movimento esse que marca as relações entre a subjetividade devota e o objeto devotado. E é esse sentimento de falta/ausência de Deus somado à forma retórica da ironia que acarreta os gestos heréticos de uma instância lírica que a todo tempo exige a urgência do “seu Deus”.

Os discursos sobre o erótico (Bataille, 1987; Paz, 1995) concordam em afirmar que o erotismo é uma invenção humana e se distingue da atividade puramente sexual porque, em essência, não almeja à reprodução, sendo o prazer um fim em si mesmo. No jogo do erotismo, o *Outro* está sempre presente enquanto assombro e fascinação, e o desejo e a fantasia são as molas propulsoras desta experiência, pois mesmo nos atos eróticos mais solitários, a imagem do *Outro* assombra. Sendo assim, não há erotismo sem a imagem, muitas vezes fantasmagórica, daquele que está fora e além do *eu*, daquele que o difere e o inspira. Segundo Bataille, o erotismo coloca em jogo a vida interior do ser, gesto que, na maioria das vezes, acarreta sofrimento. Ao erigir para si um mundo do trabalho, o homem escapou da animalidade inicial, desenfreada, “trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada” (BATAILLE, 1987, p.29). Nessa ótica, a condição humana pode ser definida segundo uma conduta sexual subordinada a regras ou interditos, sendo o homem aquele que permanece interditado diante da união sexual. Acontece, porém, que a violência, de alguma forma, excede o interdito, visto que “não há interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, p.59). Ao deflagrar a violência, a transgressão faz conviver o sentimento próprio das interdições em paralelo com o fascínio daquilo que está além do *eu*. E nisso, o erotismo se aproxima do sentimento religioso porque ambos associam o desejo e

o medo, o prazer intenso e a angústia. Dessa associação, nasce uma nova perspectiva sobre o sagrado, o qual passa a ser considerado como objeto de uma interdição, tabu que, ao modo dos demais, intimida mas também fascina, pois se os homens temem os seus deuses, eles também os louvam e veneram. Portanto, na ótica batailleana, o erotismo é essencialmente sagrado porque exige do ser o ato da transgressão, que o eleva de um mundo ordinário e secular para um estado infinito e ilimitado que está além da ordem estabelecida.

Além do mais, Bataille estabelece uma confluência entre o erotismo e o sacrifício - ato religioso que promove em um rito determinado uma abertura para a manifestação de uma realidade sagrada. De acordo com Hubert e Mauss (2005), o sacrifício é uma prática adotada pelas religiões que buscam a “comunhão” com os deuses. Em sua unidade, o sacrifício se fundamenta na “consagração” de algo – homem, animal ou objeto – do domínio comum e ordinário ao domínio sagrado em que culminará com a destruição da coisa ofertada. Neste rito sangrento e destrutivo, a personagem mais proeminente é a vítima, que estabelece, a partir do seu aniquilamento, a aproximação de homens e deuses, impregnando o mundo profano de um elo sagrado. Sendo alimento, a vítima possibilita a continuidade desejada do crente na comunhão com a divindade.

Como o sacrifício, o movimento erótico desagrega o ser. A princípio, a parte masculina desempenha um papel ativo, enquanto a parte feminina, passivo. Encarnando o papel da vítima, a feminina é justamente a parte dissolvida, e a masculina desempenha a função de grande sacrificador. A violência é deflagrada nos órgãos sexuais e a mulher, nas mãos do seu amante, não se distancia muito da vítima nas mãos do seu sacrificador, e ambas as instâncias são tomadas pela violência que as levam ao ultrapasado da vida ordenada. O que me interessa aqui é a importância do papel da *vítima* para o acesso ao sagrado. Sendo a personagem mais proeminente do drama sacrificial, a vítima experimenta um movimento que parte do profano ao mais sagrado e que proporciona aos participantes do rito a partilha com o mundo dos deuses. “A série de estados pelos quais passa a vítima poderia então ser figurada por uma curva que se eleva a um grau máximo de religiosidade, no qual permanece só um instante, e daí torna a descer progressivamente” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.51). Nessa mecânica, o sagrado é aquilo que se manifesta a partir da consagração e destruição da vítima, o que suspende, de acordo com Bataille, uma das interdições que fundam a civilização: o assassinio. É um sagrado que acaba por se mostrar a partir do derramamento de sangue das vítimas entregues em sacrifício para alimentá-lo.

Na poesia de Hilda Hilst, o conhecimento de “Deus” esbarra em uma poética da desordem e do excesso, figurando a experiência vitimológica e sacrificial. Neste universo inventivo,

marcam presença a carne, o sangue, o martírio, a anulação, a súplica, a devoção e o desejo na relação homem – Deus. A leitura de alguns poemas permite verificar a representação do drama sacrificial: a subjetividade se projeta na busca do objeto de desejo ironicamente se anulando e configurando como vítima, enquanto enxerga o seu objeto como grande sacrificador. Essa instância lírica não se intimida diante dos interditos que lhe negam acesso ao conhecimento do sagrado, e o sistema sacrificial se revitaliza. Eis o poema *I* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, originalmente publicado em 1984:

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Pés burilados
Fino formão
Dedo alongado agarrando homens
Galáxias. Corpo de homem?
Não sei. Cuidado.

Vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas.

Temo que se aperceba
De umas misérias de mim
Ou de veladas grandezas.

Soberbas
De alguns neurônios que tenho
Tão ricos, tão carmesins.
Tem esfaimada fome
Do teu todo que lateja.

Se tenho a pedir, não peço.
Contente, eu mais lhe agradeço
Quanto maior a distância.
É só porisso uma dança, vezenquando
Se faz nos meus ossos velhos.

Cantando e dançando, digo:
Meu Deus, por tamanho esquecimento

Desta que sou, fiapo, da terra um cisco
Beijo-te pés e artelhos.

Pés burilados
Luz-alabastro
Mandou seu filho
Ser trespassado

Nos pés de carne
Nas mãos de carne
No peito vivo. De carne.

Cuidado.
(HILST, 2005, p.14-15)

A tradição bíblica é aqui re-pensada. O poema é enunciado em 12 estrofes. Os primeiros versos têm uma regularidade rítmica: cada verso se enuncia a partir de 4 sílabas métricas, gerando um ritmo assonante, repetição que lembra a oração do rosário. Há dois acordes que abrem o “mistério”: “Pés burilados”, “Luz-alabastro”; logo aí, o discurso se verticaliza, apontando para dois espaços: o *baixo* (“pés”), e o *alto* (“luz”). A partir dos terceiro e quarto versos, “Mandou seu filho/ Ser trespassado”, tomamos conhecimento do objeto versado: o Deus da mitologia judaico-cristã. A experiência poética relê o episódio da crucificação do Cristo, o Filho de Deus, que, nos Evangelhos, é tida como ato de amor do Criador pela humanidade. “Deus é amor”, escreveu João na sua *Primeira Carta*, e entregou seu Filho em sacrifício para expiar os pecados da humanidade:

(...) Quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor. Nisto se tornou visível o amor de Deus entre nós: Deus enviou o seu Filho único a este mundo, para dar-nos a vida por meio dele. E o amor consiste no seguinte: não fomos nós que amamos a Deus, mas foi ele que nos amou, e nos enviou o seu Filho como vítima expiatória por nossos pecados (BIBLIA SAGRADA, 1990, p.1510).

No poema-crítico de Hilda Hilst, Deus não é amoroso, mas sádico: “mandou seu filho/Ser trespassado”, ato impensável a um pai que se preze genitor. O contingente da experiência é ressaltado pela ênfase à figura humana do Cristo, ao seu corpo “de carne” – imagem que vai se firmando ao longo do poema e que, em certo momento, se destaca da sintaxe, figurando somente, a exemplo do verso 7: “De carne”. O signo “trespassado” é performático, visto que enuncia as três partes do corpo do “filho” que terão destaque nos versos que imediatamente se desenrolam: “pés”, “mãos”, “peito”. A vivência da *paixão* é a grafia da dor, e o poema assimila ao discurso essas sobras do corpo. Do conhecimento experiencial do Outro, resta o corpo mutilado.

Na medida em que o “filho” é representado metonimicamente, o Outro também o é: seja por suas ações (“mandar”, “agarrando”, “vive do”), seja por suas partes: “fino formão”, “dedo alongado”. Essa poética do buril o transfigura em boca que a tudo come, e a devoção da subjetividade não se desvincula da dúvida: “Não sei. Cuidado”. O Outro aqui é aquele que vive do “grito” e do “sangue”, ou seja, aquele que se alimenta do sacrifício. A partir do verso 13, há enumeração daquilo que o alimenta e, desse modo, o paradigma vitimário se constrói; além do “filho”, desenrolam-se as outras possíveis vítimas: “animais feridos”, “poetas”, “crianças”, “homem”, “mulheres”. De acordo com Girard (2008), no rito do sacrifício o sagrado se revela justamente no momento em que a vítima é destruída. Portanto, a personagem mais proeminente do drama sacrificial é a vítima, pois sem ela o Sagrado não se manifesta.

O ritual poético, maldito, “canta” e “dança” a distância: “Meus Deus, por tamanho esquecimento/ Desta que sou, fiapo, da terra um cisco/ Beijo-te pés e artelhos”. A poética do buril representa essa subjetividade diminuta, repartida, que traz o seu “Deus” para próximo de si ao representá-lo a partir de seus “baixos”: “pés” e “artelhos”. Há também o elemento erótico que não se dispensa: o discurso lírico se desenrola, portanto, a partir da relação entre *servo* e *senhor*, a qual remonta a uma tradição longínqua da poesia lírica: as cantigas provençais. Como na experiência mística, há no amor provençal um posicionamento vertical entre o *senhor* e sua *dama*, eixo sagrado para a sociedade feudal, em que as relações sociais eram reguladas pela vassalagem. Os poetas provençais chamam suas senhoras de *dama* e se declaravam seus servos. O amor era a via da mística: de elevação e transporte para um mundo superior, de encontro com a divindade e fuga das contingências:

o eixo da sociedade feudal era o vínculo vertical, ao mesmo tempo jurídico e sagrado, entre o senhor e o vassalo. Na Espanha muçulmana os emires e os grandes senhores tinham-se declarado servos e escravos das suas amadas. Os poetas provençais adoptam o costume árabe, invertem a relação tradicional dos sexos, chamam à dama a sua senhora e confessam-se seus servos. (...) Inverteu as imagens do homem e da mulher consagradas pela tradição, afectou os costumes, atingiu o vocabulário e, através da linguagem, a visão do mundo (PAZ, 1995, p.61).

A tradição provençal nos legou, de acordo com Paz (1995, p.74), além da forma poética, uma “idéia sobre o amor” que ainda figura no Ocidente, em que o *baixo* e o *alto* se comunicam. Ainda que espiritualizado, o amor não pode ser desvinculado do erótico, do transgressivo; e, por conta disso, os amantes mesmo hoje são olhados como transgressores pela sociedade na qual estão inseridos. No entanto, o sublime não figura no poema de Hilda Hilst; o tom de celebração, dado pelo ritmo constante dos quatro versos que compõem o refrão é

notadamente irônico, pois enaltece a imagem da dor e do corpo retalhado, próprios do elemento contingente: “Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho ser trespassado/ Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.// Cuidado”. A lírica devota de Hilda Hilst não dispensa o saber-se desamparado, e a inconformidade com o desamparo se revela na linguagem por meio da blasfêmia. O trato com o divino tramado no discurso poético não se esquivava das transgressões:

a transgressão não tem nada a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p.63).

A criatura hilstiana promove um empreendimento de busca e nomeações para o objeto de seu desejo, e sua poética do buril tenta dar conta da figuração de um “Deus” que não se configura sem os signos da loucura, da violência e da morte. Essa poética pode sim ser chamada, em termos batailleanos, de uma poética do “excesso”, pois transfigura em discurso os impulsos eróticos tão comedidos pelo mundo dos interditos e da razão. Eis, por exemplo, o poema *VIII* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*:

É neste mundo que te quero sentir
É o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as bênçãos da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem.
(HILST, 2005, p.31)

O tom místico da experiência entre a subjetividade e o “seu” Deus empresta para si a notação do discurso amoroso. Primeiramente, estabelece-se uma relação entre os amantes própria do drama sacrificial: a de servo e Senhor. E, mais uma vez, evocando Weil (1987), a única relação esperada entre o fiel e o seu Deus é a relação verticalizada entre servo e Senhor, na qual o primeiro tem a obrigação exclusiva de confiar e obedecer. Nesse poema *VIII*, dois “sentires” são nomeados na relação entre *eu* e *Outro*: o do corpo, ou da “carne”, e o da “alma”. Para o mundo cristão em que essa subjetividade se insere, o segundo “sentir”, o da alma, é privilegiado na experiência mística, e o corpo é somente empecilho para a elevação ao divino, pois o crente deve, necessariamente, ultrapassar os sentidos a fim de que a alma se eleve ao paraíso tão prometido. Segundo Foucault (2004, p.62), devido à moral burguesa e cristã, a sexualidade no Ocidente esteve sempre “votada ao silêncio”. Ainda que as interdições à sexualidade já existissem no mundo romano antes do advento do cristianismo, este, com seu ascetismo, muito contribuiu para as proibições morais contra a sexualidade. Para Foucault, a maior contribuição do cristianismo para a história da sexualidade está nos “mecanismos de poder” praticados para manter a moral sexual – a monogamia, o casamento e o sexo voltado somente para a reprodução. Esses “mecanismos de poder” introduzidos no mundo ocidental pela moral cristã a fim de valorizar as interdições formam aquilo que o pensador francês denominou de “pastorado”, isto é: “indivíduos que desempenhavam, na sociedade cristã, o papel de condutores, de pastores em relação aos outros indivíduos que são como suas ovelhas ou seu rebanho” (FOUCAULT, 2004, p.65). Nessa ótica, por conseguinte, o neófito cristão deve ser obediente em relação aos dogmas e mandamentos do “seu” Deus.

O “rebanho” deve ser obediente às vontades do seu pastor, as quais são também as vontades de Deus. O pastor é aquele que salvaguarda o casamento e a sexualidade voltada somente para a reprodução, aquele que envilece o prazer e controla a “carne” do seu rebanho, “concebida como alguma coisa da qual era preciso desconfiar, alguma coisa que sempre introduzia no indivíduo possibilidades de tentação e de queda” (FOUCAULT, 2004, p.71). E esse “pastorado” acabou por delinear uma subjetividade cristã que muito guiou o pensamento ocidental nos meandros da sexualidade. Entretanto, o poema de Hilst deflagra um outro “sentir” – da carne -, e o discurso poético o reveste de uma euforia semântica. Assim, o conhecimento do seu “Senhor” não somente deve partir do esforço do intelecto e do saber, metaforizado pelos “sentires da alma”, mas também deve tomar o “sentir” do corpo, no qual residem as “bênçãos da carne”. Toda a escolha lexical do poema se insere no paradigma do corpóreo: “carne”, “sentir”, “toques”, “sangram”, “fomes”, até mesmo as escolhas metafóricas, que conotam o corpóreo e o sexual: “encaixes”, “hastes”,

“corolas”. Como um tratado, há nesta aventura a valoração do conhecimento do sagrado por meio dos excessos do corpo e são esquecidas, ou deixadas por ora de lado, as “magras promessas” dadas pela religião de se conhecer a Deus no “depois” da morte física.

Com esta exaltação da transgressão do corpo, a poética de Hilda Hilst dismantela a lógica católico-cristã que interpenetra na representação da sua poesia. O poema *I*, por exemplo, evidencia que o mundo católico-cristão funda esta poesia, uma vez que a figura do Cristo sacrificado e suspenso no madeiro se transforma em significante desta transcrição: “Mandou seu filho/ Ser trespassado// Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne.”. Se a ótica religiosa reitera o tempo todo que a esfera do corpo não deve se fazer presente na relação homem – Deus, os mistérios de Hilst, por outro lado, insistem na focalização do corpo “de carne”, seja da subjetividade ou do Cristo, e o corpo que sangra passa a ser significante do gesto martírico e sacrificial que dá origem aos ritos do catolicismo, visto que o sacrifício, ainda que simbólico, é relembrado e atualizado diariamente nas missas. Seja evidenciando a figura do Cristo a partir de sua “carne”, seja exaltando os “enlevos” do corpo ou enunciando nesses versos uma semântica da violência e do “excesso”, a poesia de Hilst se reveste de uma impureza desprezada pelo cristianismo. Esses versos impuros reafirmam a experiência de pensar o “seu” Deus pelas partes baixas do corpo, transformando a dor em prazer, ou o prazer em dor, satisfação em ver sangrar as “hastes” e “corolas” que são “feitas de carne”, única possibilidade para esta mulher de conhecer o “homem”.

No universo hilstiano, tomar parte do mundo sagrado é experimentar a dor e o desencontro. A subjetividade, sabendo-se desamparada, não desvincula a devoção da maldição. O drama encenado aponta além, para a situação da própria poesia, trazendo em si uma reflexão acerca do mundo que é sentido e transfigurado em discurso artístico. Aqui, a poesia, devota e maldita, é desamparada porque, em mundo onde se preza o útil, o discurso lírico enquanto revelação não serve ao burguês: “os ‘poetas malditos’ (...) são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. (...) Por isso, desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo” (PAZ, 2009, p.76). Daí a maneira com que a poesia moderna, segundo Siscar (2009, p.143), passa a designar discursivamente sua situação excêntrica por meio de imagens que apontam para a “solidão” e o “exílio”. Em um mundo cada vez mais dominado pela técnica (que deve ser entendida não só como “conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como maneira pela qual o homem se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo”) poetar se torna sinônimo de maldizer.

(...) Não por acaso, a geração que sucede à de Baudelaire foi batizada com a etiqueta de ‘malditos’, formulação que aproximava autores bastante distintos, mas que tinham como valor comum, segundo Paul Verlaine, no prefácio a *Les poètes maudits*, o ‘ódio’ por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia (SISCAR, 2009, p.144).

Assim, o discurso da “crise” que funda a poesia moderna passa a se configurar a partir daquilo que Siscar (2009, p.144) denomina de dispositivo “sacrificial”, por meio do qual a subjetividade entrega “a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *façer-se* vítima e, deste modo, em termos de constituição textual e discursiva, em dramatizar e deixar transparecer a violência da exclusão”. Pensando nisso, é curiosa a imagem que, ao final da década de 1980, em *Amavisse*⁷, a poesia de Hilda Hilst empresta para si: a do “porco-poeta”, ser nomeador e ao mesmo tempo sacrificiável:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
Senhor de porcos e de homens:
Ouviste acaso, ou te foi familiar
Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina enterrada
Na minha axila de pêlos e de carne
Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
Sangra, estilhaça, devora, e por isso
De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
Na périplo aventura da conquista?
(HILST, 2004, p.41)

Interessa-me a saída que a poeta encontrou para a representação da subjetividade desamparada na imagem do “porco-poeta”, que nos remete ao ser sacrificiável por excelência. A figura do porco é recorrente na obra de Hilda Hilst; encontramos-la em textos ficcionais tais como *Gestalt*, *A obscena senhora D.* e *Com meus olhos de cão*:

⁷ Amavisse, de acordo com Pécora (in HILST, 2004, p.9) é “o ‘ter amado’ da forma nominal do perfeito ativo latino”.

a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande partes de seus personagens. Como não há limites quando se trata de ultrajar a figura divina, no capítulo da blasfêmia encontram-se as modalidades mais diversas. (...) Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida intangível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille (MORAES in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p.119).

Se ao denominar “Deus” de “porco”, a poética hilstiana destituiu a figura divina, ela também o faz em relação à própria subjetividade, pois o conhecimento que o sujeito apreendeu foi justamente o de se saber “porco-poeta”: aquele que deixou de ser profeta e de versar sobre o sublime, vivente no estado de “cegueira”, afundado no “charco/ À espera da Tua Fome”. Sabe-se, portanto, impossibilitado de deixar o lugar rebaixado em que as questões metafísicas abundam. O “verbo amar” é a metáfora desse sublime que se encontra distante desse “porco-poeta”, o qual enuncia seu discurso a partir da verticalidade: “Ouviste acaso, ou te foi familiar/ Um verbo que nos **baixios** daqui muito se ouve/ O verbo amar?”. A segunda e terceira estrofes têm um tom explicativo: o delírio não se desvincula da logicidade, atestado pelo excesso de elementos coesivos que abundam: “porque”, “mas”, “ou”, “e”. Na segunda, por meio da aglutinação e justaposição, a subjetividade estabelece no mesmo paradigma os signos “cegueira”, “charco”, “trama dos vocábulos”, “decantada lâmina de carne”, “esteira de palha”, “alma”, o que elimina na tessitura textual qualquer possibilidade de elevação. Na terceira, tece-se considerações acerca da natureza do “verbo amar”, revelando seus contrastes: “É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso./ Sangra, estilhaça, devora, e por isso/ De entender-lhe o cerne não me foi dado a hora”. Além dos contrastes inerentes ao “verbo”, o discurso poético deflagra a violência pressentida na sua carga semântica.

A ironia, como recurso, marca presença na última estrofe do poema. A subjetividade duvida se o “amar” é mesmo “verbo” ou se é “sobrenome de um deus prenhe de humor”. O “verbo amar”, portanto, passa a ser qualificativo desse “Senhor” e, por isso, contém em si as possibilidades do “morrer”, do “matar”, do “sangrar”, do “devorar” e do “estilhaçar”. Se há, nesse sentido, uma mística nesse discurso, ela então se desenrola em termos disfóricos: o “porco-poeta” é o ser desterrado que, em determinado momento, deixou de ser vate. Seus “olhos”, evocando

Benjamim ao se referir à poesia de Baudelaire (1994, p.141-142), perderam a “capacidade de olhar”⁸:

o lírico de auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. Reservou-lhe o lugar de figurante em uma prosa intitulada *Perda da auréola*. (...) Ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque (BENJAMIN, 1994, p.143-145).

O “porco-poeta” de Hilda Hilst tem esse “olhar carregado de distância”. O que remanesce no jogo poético é o caráter de incompletude do desejo, a exemplo das interrogações que “esperam” no poema as suas respostas. O poeta que perdeu sua “auréola”, em Baudelaire, somado ao “porco-poeta” habitante do charco, em Hilda Hilst, não pode mais versar sobre o eterno e, agora, sabe que sua linguagem é, sobretudo, presentificação da contingência, da ausência e do nada.

Quisera dar nomes, muitos, a isso de mim
Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
De áspide.
Quisera dar nome de Roxura, porque a ânsia
Tem parecimento com esse desmesurado de mim
Que te procura. Mas também não é isso
Este meu neblinar contínuo que te busca.
Ando em grandes vagezas, açoitando os ares
Relinchando sombras, carreando o nada.
Os que me vêem me gritam: como tem passado
A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cílios
Um labiar de sabores, um sem nome de passos
Como se águas pequenas desaguassem
Num pomar de abios. Como se eu mesma
Flutuasse, cativa, ofêlica, sobre a tua Grande Face.
(HILST, 2004, p.115)

O *nomear*, inerente ao dizer poético, convive aqui, em um dos poemas de *Sobre a tua grande face* (publicado originalmente em 1986), com um *Outro* para o qual não há contornos definidos. Nos quatro primeiros versos, a enunciação recai sobre um estado passado do “quisera dar nomes”, estado esse chamado pela subjetividade de “isso”: “a isso de mim/ Chagoso, triste, informe”. O estado amoroso aqui é “neblinar”, prenhe de saber de que o *Outro* figura como ameaça do vazio, e ao “isso” se somam os traços da agonia: “roxura”, “desmesurado de mim”,

⁸ Benjamim, numa bela leitura da obra de Charles Baudelaire, afirma que a poesia do poeta francês legou ao cenário poético um “olhar carregado de distância”, colocando mesmo em questão a possibilidade da existência de uma poesia lírica no mundo moderno.

“ânsia”, “nada”, “um sem nome de passos”. O “quisera dar nomes” se materializa em discurso pelos procedimentos linguísticos da derivação, geradores de novos signos, os quais tentam dar traço ao desejo: “chagoso”, “roxura”, “neblinar”, “vaguezas”, “labiar”. O que o “porco-poeta” passa a nomear é definitivamente a impossibilidade, signo que guarda em sua forma a negação *-in*. Os traços diminutos da negação fervilham no poema: “**informe**”, “**desmesurado**”, “**não**”, “**mas**”, “**nada**”, “**sem nome**”. Ademais, no plano discursivo, o poema vai negando aquilo que enuncia pela marcação da conjunção adversativa *mas*, a exemplo dos versos 7 e 8: “Mas também não é isso/ Este meu neblinar contínuo que te busca”.

No entanto, há uma mudança a partir do verso 13: a conjunção adversativa *mas* mais uma vez nega aquilo que anteriormente engendrou, e o que foi nomeado de “Roxura” é transfigurado, evidenciado pela mudança sonora desses versos numa música assonante, jubilosa: “Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios/ Um labiar de sabores, um sem nome de passos/ Como se águas pequenas desaguassem/ Num pomar de abios. Como se eu mesma/ Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face”. E o conjunto se encerra: diante da “Grande Face”, a subjetividade existe enquanto satélite, num estado circular. Nesse sentido, mostra-se interessante o adjetivo “ofélica”, que faz remissão à personagem Ofélia do *Hamlet*. A personagem shakesperiana, que sofre no drama uma desilusão amorosa, enlouquece e morre afogada, mas guarda em seu discurso delirante a excitação apaixonada.

A experiência da “Grande Face” na poesia vitimológica de Hilda Hilst guarda em si uma nostalgia da condição original do homem: a unidade. Segundo Paz (1982, p.164-165), “essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou de mitos religiosos, de utopias sociais ou de feitos históricos”. O homem, para o poeta e crítico mexicano, pode muito bem ser designado pela palavra *desejo*, visto que se ressent pela sua incompletude. Na releitura que a poesia crítica de Hilda Hilst faz da tradição místico-religiosa, ainda que aí remanesçam o contingente, o transitório e o vazio, o que se presentifica é o discurso do desejo, da falta e do exílio, da nostalgia do “porco-poeta” habitante dos “baixios”. Nessa poética vitimológica, a sensualidade não é somente reconciliação de dois corpos que se unem em abraço, mas também dilaceração, mãos que tem unhas, bocas que tem dentes, distanciando-se ironicamente de um erotismo sublime da tradição dos *Cantares* bíblicos, por exemplo, e da mística católico-cristã. O erotismo hilstiano se caracteriza por sacrificial e se insere nas manifestações destruidoras, mas sempre presentes, da sexualidade. Essa subjetividade, evocando o poema *VIII* de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, se confessa conhecedora das “fomes” do seu “Senhor”, e o

discurso poético aponta para algo mais, ou seja, para o estar da poesia em um mundo cada vez mais dominado pela técnica, dramatizando, por assim dizer, a relação entre técnica e cultura, como bem apontou Siscar (2009) sobre a tradição da poesia moderna. E é nesse mundo textual que se desprendem os participantes desse jogo vitimológico: vítima e algoz, cabendo ironicamente ao “porco-poeta”, na tramagem do “seu Deus”, tomar a posição vitimária diante do seu objeto de desejo, muitas vezes interdito, mas passível de ser transgredido.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. In: _____. *A literatura feminina contemporânea*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 2.ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, M. Sexualidade e Poder. In: _____. *Ética, Sexualidade e Política*. Coleção Ditos e Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 3.ed. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Cascos e carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.
- HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- INSTITUTO Moreira Salles. *Hilda Hilst. Cadernos de Literatura Brasileira, n.8*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A chama dupla: amor e erotismo*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

KOSOVSKI, Ester. Fundamentos da vitimologia. In: KOSOVSKI, Ester; JÚNIOR, Heitor Piedade; MAYR, Eduardo. *Vitimologia em debate*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga*. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticar.html>. Acesso em julho de 2010.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SISCAR, Marcos. O grande deserto da Literatura. *Remate de Males*, Campinas, v.29, n.1, p.139-149, jan./jun. 2009.

WEIL, Simone. *A espera de Deus*. Tradução de Equipe da Editora Cultural Espiritual. São Paulo: ECE, 1987.

Higor Alberto Monteiro

Graduado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Mestre em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente, é doutorando em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, pela mesma universidade, e conta com uma bolsa do CNPq para o desenvolvimento da sua pesquisa. Email: higorsampaio@yahoo.com.br.

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.

A traição do pacto pornográfico: uma leitura de *Caderno rosa de Lori Lamby*

Carlos Alexandre da Silva Rocha
UFES

Resumo: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990, livro com que Hilda Hilst inaugura a dita trilogia pornográfica, é caracterizado como uma profunda crítica à indústria cultural, assim como as outras obras que a seguem, a saber: *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, e *Cartas de um sedutor*, de 1991. *O caderno rosa de Lori Lamby* se utiliza da estética pornográfica e do obsceno para dirigir sua crítica contra os malefícios da indústria cultural, como nos deixam observar Adorno e Horkheimer (2006). Partindo desse pressuposto, consideramos que o caderno rosa é uma máquina de guerra, tendo em vista os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002), contrastados com os da pornografia, de Lucia Castello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999), e do obsceno, de Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984). A obra em questão utiliza a pornografia e o discurso obsceno para criticar o mercado editorial e a indústria cultural, por isso a intenção deste texto é estudar o livro como máquina de guerra, fazendo um paralelo com a pornografia, a obscenidade e a indústria cultural.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea (Hilda Hilst). Máquina de guerra. Obsceno literário (Hilda Hilst).

Abstract: *With the book O caderno rosa de Lori Lamby (1990), Hilda Hilst inaugurates her called pornographic trilogy, this trilogy is characterized as a profound critique of the culture industry, as well as the other books that follow it, namely: Contos d'escárnio & textos grotescos (1990) and Cartas de um sedutor (1991). The book O caderno rosa de Lori Lamby uses the pornographic aesthetic and the obscene to direct his criticism against the evils of cultural industry, as Adorno and Horkheimer (2006) show us. Based on this assumption, we consider that O caderno rosa de Lori Lamby is a war machine, considering the concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2002), contrasted with the concept of pornography, of Lucia Castello Branco (2004) and Lucienne Frappier-Mazur (1999), and of obscene, of Eliane Moraes Robert and Sandra Lapeiz (1984). The book in question uses pornography and obscene speech to criticize the cultural industry and the publishing market, so the intention of this paper is to study the book as a war machine, drawing a parallel with pornography, obscenity and cultural industry.*

Keywords: *Contemporary Brazilian Narrative (Hilda Hilst). War machine. Obscene literature (Hilda Hilst).*

Em 1990, Hilda Hilst publica *O caderno rosa de Lori Lamby*, o primeiro de uma série de livros que a autora classificou, na época, como pornográficos. Para Alcír Pécora, crítico e organizador das obras da escritora, esse livro seria seguido por outros três: *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991; e *Bufólicas*, de 1992. A junção dos três primeiros livros escritos em prosa com *Bufólicas*, o único em poesia, formaria a tetralogia obscena da autora.

O caderno rosa de Lori Lamby evoca as características de sua narradora-personagem, a menina de oito anos de idade. Há um neologismo que elucida uma característica marcante da protagonista: a palavra “Lamby”. No inglês a palavra “Lamb” significa cordeiro, o que ressalta a ingenuidade que é dada às crianças de um modo geral. Entretanto, a união da palavra inglesa com a semivogal “y” cria uma ambiguidade, já que a nova palavra é uma subversão da ingenuidade para o verbo “lamber” do português, empregado no romance na descrição do ato sexual realizado de forma oral. Eliane Robert Moraes (1999), em “Da medida estilhaçada”, ressalta que a

Exploração que se revela arqueológica no caso d'*O caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo ato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico na oralidade (MORAES, 1999, p. 124)

As lambidas, segundo Moraes (1999, p.124-125), são privilegiadas na narrativa da menina, explorando, desse modo, os prazeres da boca. Tanto que Lori escreve de forma oral: “e aí eu tirei”, “mami”, “papi”, além das repetições e da construção das frases iguais às das crianças. Logo, para Lori, escrever seria uma forma de prazer, de ser lambida. Ao longo da narrativa, para satirizar o mercado literário e a sociedade de consumo, Lori, a personagem central do romance, utiliza várias vezes o verbo *lamber*, recurso eficaz para se trocar dos costumes consumistas da sociedade em que vivemos. Lori e sua língua, assim como o ato de escrever e de ser editor, correspondem a máquinas desejantes.

Sobre as máquinas desejantes, Deleuze e Guattari afirmam que “o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria a preenchê-lo” (DELEUZE E GUATTARI, 1999, p. 15). Lori exerce papel em várias partes como máquina desejante com a sua “coisinha” (vagina). Uma passagem do romance em que podemos ver órgãos acoplados formando máquinas desejantes é a que Lori promete ao “homem peludo” que brincaria com uma bolinha de um jeito que ele gostaria, a cena

termina com “o homem peludo” buscando a bola no meio das pernas de Lori e começando a babar na coisinha de Lori Lamby (HILST, 2005, p. 23). As máquinas desejantes são importantes para a crítica que se faz contra a castração do desejo realizado pelo Estado, representado pela função edipiana da pornografia, a encher a literatura de familiarismos, transformando o corpo sem órgãos em um ordenado organismo.

O caderno rosa de Lori Lamby seria, portanto, uma máquina de guerra literária. Estaria, pois, nas tecnologias nômades, no espaço liso. Assim, o obsceno não seria “a escrita pornográfica”, mas a exploração mercadológica da arte escrita à frente dos outros bens de consumo. Ademais, o obsceno na obra é um mero disfarce para escarnecer da cultura literária e costumes consumistas ao zombar da programação televisiva, como desenhos animados e programas, como o do Jô Soares e da Xuxa que são citados no livro como representantes da indústria cultural. Neste tópico já se percebe que a literatura pornográfica de Hilda Hilst trai o pacto literário com o senhor mercado, destruindo a fruição, o simples e raso consumo, com a crítica social e política. Como nos salienta Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devir*, em vez de operar repartições binárias entre "estados": todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 12-13).

O funcionamento básico da máquina de guerra se encontra nos afetos, baseada nas hecceidades, “composições intensivas, de afectos, velocidades”, a dinâmica nômade compunha o plano de consistência. Um plano de captação do mundo e respeito às singularidades, composto por movimentações de linhas transformadoras, onde os devires não se assentam a questões singulares, podendo o homem exercer o devir-animal, ou o devir-mulher e vice versa. Desatando os liames e traindo o pacto, vivendo nas relações de devir (devir-criança, devir-mulher, devir-homem, devir-gato, devir-cavalo, devir-pornografia, devir-animal...), o romance pornográfico de Hilda Hilst vai dismantando as certezas atribuídas ao espaço estriado, estatizado, desse gênero literário.

Este artigo tem como intenção estudar o desatar do liame e fim do pacto pornográfico representado na referida obra, além disso, discursaremos sobre a pornografia, obscenidade, indústria cultural de massas, temas que tocam, ou são utilizados no texto como uma máquina de guerra literária. Para tanto utilizaremos o trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari. De Adorno e Horkheimer (2006), utilizaremos o artigo em que os estudiosos esboçam a crítica à indústria cultural, unindo-os com os da pornografia, de Lucia Catello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999), e obscenidade, de Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984).

1. O obsceno: maquinário de Lori Lamby

A pornografia como gênero pertencente à indústria cultural possui estratégias discursivas para atrair a atenção do leitor, como o tom confidencial realizado muitas vezes por mulheres jovens. Uma narrativa que conta segredos da alcova para um intruso, o leitor. Esse fator transgressor, que é estar invadindo a individualidade de uma personagem, é o que constitui a maior matéria prima da pornografia. Sobre essas estratégias discursivas, Lucienne Frappier-Mazur (1999) reflete que

[...] a pornografia introduz o elemento transgressivo não só no quadro erótico, mas também na escolha das situações narrativas. O efeito de cumplicidade é mais pleno quando o narrador é do sexo feminino e trata de um personagem do sexo masculino – a narradora, frequentemente uma mulher madura ou uma cafetina, relata suas proezas passadas ou descreve sua iniciação amorosa a seu amado ou ao público. Essa circunstância satisfaz o *voyerismo* do leitor, além de introduzir a mãe como agente e como testemunha e cúmplice do cenário perverso, apelando à possível sobrevivência desse “[amor] secreto e anal entre mãe e filho”, aludido por McDougall. Desnecessário dizer que a expressão obscena sobre o feminino ao mesmo tempo ratifica e satisfaz essa cumplicidade (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 225-226, grifos do autor).

Há, portanto, a mistura de fluxos em o Caderno rosa. Isso se deve ao fato do capitalismo não ligar para a mistura da crítica contra si própria, não ligando para o fato de se usar, para isso, uma das ferramentas utilizadas para a doutrinação, como o gênero pornográfico. Utilizando-se da tradição libertina, no qual se opta pelo tom confidencial, Hilda Hilst compõe a personagem Lori Lamby como uma criança inocente que, ao longo do romance, vai aprendendo as malícias e os prazeres do sexo com a conivência de sua mãe Cora. Entretanto, Hilst radicaliza na idade, pois, ao contrário do que ocorria nos romances libertinos, nos quais as protagonistas eram mulheres jovens sexualmente inexperientes; no romance da autora, Lori não é uma jovem,

mas apenas uma criança de oito anos. *O caderno rosa de Lori Lamby* passa a ser uma narrativa que incomoda ao utilizar uma criança de oito anos como narradora-personagem, pois esse leitor-*voyer*, que só quer “ver” as intimidades da alcova, é colocado numa situação de convivência com o crime de pedofilia. Lori Lamby representaria de forma alegórica a personificação da pornografia, a escrita da prostituição, ideia presente na própria etimologia da palavra, como nos deixa observar Lucia Castello Branco:

[...] a etimologia da palavra *pornografia* já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o fenômeno da industrialização. Do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição [...]. À primeira vista, essa definição com base na etimologia da palavra parece se aplicar apenas à pornografia tal como ela é veiculada nos dias de hoje, como material de consumo, visando exclusivamente à comercialização e ao lucro. No entanto, se entendermos a noção de comércio em profundidade, veremos que essa definição pode se aplicar à pornografia em toda sua história, e que é exatamente com base nesse aspecto, o comercial, que é possível estabelecer alguns traços distintivos entre erotismo e pornografia (BRANCO, 2004, p.22-23, grifos do autor).

A pornografia, como salienta Lucia Castello Branco (2004), desde as suas origens tinha como intuito o comércio. Assim, ao criticar a pornografia, a obscenidade em questão, que é a crítica à indústria cultural, vem disfarçada de crime de pedofilia, pois, como se denuncia no decorrer do livro, Lori apenas escreve para ajudar o pai-escritor, que, segundo o seu juízo de valor, não consegue escrever bandalheiras. A pedofilia, como podemos perceber no final do livro, era apenas ficção, mero fazer literário da menina de oito anos, pois Lori no final do romance pede a autoria do livro para si e explica o seu método de escrita:

Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome de catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copieei como lembrança, porque você não ia me dar para ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. [...]. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau (HILST, 2005, p. 93-96).

Ao explicar o método composicional do romance, Lori coloca todo o tom confidencial abaixo e ressalta que todas as cartas e descrições que ela teria trocado com os seus possíveis clientes foram copiados do seu pai, a personagem-narradora teria feito uma colagem de textos que compuseram o caderno rosa. Além disso, em várias partes da narrativa, Lori critica a falta de diálogo presente nas páginas dos livros pornográficos, pois a narrativa destes livros se

fundamentam na descrição da performance sexual, fato que é criticado na fala da narradora-personagem, quando seus pais questionam a falta de diálogo de sua narrativa: “Depois eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam me lambendo?” (HILST, 2005, p. 26).

O caderno rosa de Lori Lamby se mostra como uma máquina de guerra, devido a essa crítica à indústria cultural, englobando a pornografia e a televisão. Ao escrever o romance, parece-nos que Hilda Hilst tinha como intuito atingir, com a sua crítica, os leitores de livros pornográficos, por isso se fez necessário deixar-se captar pelo Estado, representado pelo gênero pornográfico. Só a partir dessa “captura” a crítica atingiria o leitor desse tipo de texto que ele pretendia atingir:

Do mesmo modo, as máquinas de guerra têm uma *potência de metamorfose*, pela qual elas se fazem capturar pelos Estados, mas pela qual elas também resistem a essa captura e renascem sob outras formas, com outros “objetos” que não a guerra (a revolução?). Cada potência é uma força de desterritorialização que concorre com outras e contra outras (mesmo as sociedades primitivas têm seus vetores de desterritorialização). Cada processo pode passar sob outras potências, mas também subordinar outros processos à sua própria potência (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 129, grifos do autor).

Como nos deixa observar Gilles Deleuze e Félix Guattari, a máquina de guerra, por ser uma tecnologia nômade, combate o Estado fora do regime significante. Ao ver a obra de arte como uma máquina de guerra se observa como uma arte fora do Estado, sendo, portanto, não mapeado. Em Hilda Hilst, ou melhor, em sua trilogia obscena, vê-se uma teatralização da captura como forma de rendição à escrita pornográfica, um gênero literário estriado e domado pelo Estado. Entra dentro do sistema do significante e escreve a crítica de dentro do sistema de significante fazendo, dessa forma, o mesmo jogo do senhor das metamorfoses, o mágico abstrato capital.

Ao vestir a sua crítica à indústria cultural como mera narrativa pornográfica, Hilst engana os leitores da pornografia, acostumados, segundo Alcir Pécora (2005), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica, e não à exploração estética do vernáculo. A elaboração vocabular da trilogia de Hilda Hilst e a crítica desestimulam a fruição do livro e a sua efetiva recepção (PÉCORA, 2005). Isso pode ser explicado, como nos alerta Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1996, p. 25), pois quando Hilda Hilst tenta aprimorar a pornografia, ela esvazia esse tipo de literatura, e coloca no vazio a narrativa “e o rigor pornográfico que costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos” (idem). No mesmo instante em que a obra agrada ao leitor, provocando-lhe o riso,

desagrada-lhe muito, frustrando-o em sua expectativa de um livro conforme o gênero (idem, p. 27). O fracasso pornográfico, ao contrário do que nos avisa Deneval Siqueira de Azevedo Filho, que, para o crítico literário, a autora tinha a intenção de escrever a pornografia para alargar o público leitor, nos parece que o fracasso fora intencional, devido ao fato de ser uma crítica ao mercado editorial e à cultura de consumo. Por isso podemos entender que a escolha pelo gênero pornográfico foi à única forma da crítica à indústria cultural chegar aos ouvidos e olhos daqueles que mantêm esse comércio, seus leitores. Ambos, tanto leitor quanto escritor, estão relacionados historicamente. Entretanto, na realidade, o escritor tem consciência de que, apesar de estar inserido numa coletividade, atingirá apenas alguns leitores, uma vez que serão alguns deles que terão o contato com os seus livros. Há, portanto, duas liberdades a do escritor que escreve para um determinado público interessado neste tema, e a do leitor, que optará por ler ou não determinada obra. Hilda Hilst, em seu ato de liberdade, escolhe a pornografia como tipo de escrita para se empenhar, decide qual o leitor que ela quer para a sua obra: o grande público leitor de obras pornográficas.

Lori descreve que se prostitui para comprar as coisas que a “Xoxa” vende em seu *merchandising* televisivo, a partir desse fato, a narradora-personagem constrói, sob fina ironia, uma crítica a esses aparelhos de dominação. Visão esta que nos parece negativa e sustentada por Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural. Embora os pensadores da escola de Frankfurt, na época, apenas tenham abordado as influências ideológicas do rádio e do cinema nas massas em seu trabalho “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, e, por isso, só tenham se referido ao cinema e ao rádio como aparelhos ideológicos da indústria cultural, sabemos que as considerações sobre os mecanismos de manipulação estudados são similares aos da televisão. Adorno e Horkheimer afirmam que, por meio de propagandas de divulgação de marcas e de ideologias às massas, os que estão no poder vendem seu modo de viver, subordinando os mais fracos. Assim, os dominados refletem a ideologia dos dominantes:

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente insistem na ideologia que as escraviza. O amor funesto do povo pelo mal que a ele se faz chega a se antecipar à astúcia das instâncias de controle (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 110).

Lori, seguindo o modelo de pensamento imposto pelos teóricos da escola de Frankfurt, representa o dominado, aquele que recebe as mensagens e os anseios da classe dominante pelos aparelhos da indústria cultural, a televisão. Ao pensar nesta crítica escondida por detrás da máscara obscena, *O Caderno rosa de Lori Lamby* seria uma escrita engajada ao criticar os dominados que não vêem que estão sendo subjugados e que compram os produtos que passam na televisão. Lori utiliza as marcas que passam nas propagandas para se sentir melhor, pois coloca “talquinho e óleo da Johnson” (HILST, 2005, p. 17) para desinchar a sua “coisinha” e que o seu intelecto é baseado em desenhos animados, dado a enunciação de personagens como “He-Man e a princesa Léia” (idem, p.65), e apresentadores de programas de televisão, como: o Jô Soares, “programa do gordo” (idem, p.18), e a “Xoxa”; que é um neologismo, pois é um disfarce para não se enunciar o nome da apresentadora Xuxa. Neologismo formado na junção do substantivo Xuxa à fonética do adjetivo “chocho” e o seu significado¹, pois a apresentadora tem um programa “sem graça” e “vazio” (HOUAISS, 2009) de conteúdo, sendo ela e o seu programa, além do seu público, superficiais. Percebe-se nestes trechos, uma crítica a toda sociedade que compactua com os mesmos anseios culturais da classe dominante, indivíduos estes que transformam tudo em mercadoria com seu o toque de Midas.

Nos moldes dos libertinos, Lori tem o consentimento dos seus pais para se prostituir com o intuito de comprar os bens de consumo de nossa sociedade capitalista. Todo o relato é descrito nos moldes dos libertinos, pois fala de sexo abertamente, uma vez que “expõe, exhibe, impõe” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 46) as atitudes sexuais de Lori. Entretanto, ao contrário da literatura libertina, ou até mesmo a dita pornografia, na qual fazem o discurso voltado para o consumo, pois a própria obra é um produto a ser consumido; *O caderno rosa de Lori Lamby* se disfarça de relato de experiências sexuais de uma criança, mas nega toda fruição imagética do sexo ao se revelar uma crítica à nossa sociedade de consumo:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (HILST, 2005, p. 18).

Tendo como referência a Xuxa, a rainha dos baixinhos que, na década de noventa, estava no auge de sua carreira como apresentadora de programas infantis, Lori, como todas as

¹ O dicionário Houaiss consultado foi da versão eletrônica de 2009.

crianças de sua idade, recebe da mídia, a televisão, todas as mensagens do consumo. Logo, para que ela seja feliz como criança, é necessário adquirir os bens que “a Xoxa usa e tem” (HILST, 2005, p. 19). Olhando este ponto no romance, parece-nos que Lori é apenas uma vítima do aparelho ideológico da indústria cultural, pois ela reflete em sua narrativa os efeitos funestos dos interesses das classes dominantes, uma vez que Lori demonstra passividade diante da dominação capitalista realizada pelos aparelhos de comunicação de massas, que no caso da obra é a televisão. Lori é consumista e assume gostar de dinheiro, visto que ela justifica a sua prostituição afirmando ser a única possibilidade de realizar as suas vontades, como ter um quarto todo decorado na cor rosa e ter dinheiro, pois quando não se tem dinheiro se é triste. Ao narrar sobre os produtos que ela deseja adquirir e que passam na televisão, a narradora-personagem adota o tom confessional, como se escrevesse um diário, característico da literatura pornográfica. Toda a sua explicação dos fatos, dos motivos para se escrever uma literatura pornográfica, segundo a descrição da narradora-personagem, é devido à venda, ao mercado.

A maior evidência do obsceno no romance, como ressalta Eliane Moraes (1999, p. 125), é a reflexão sobre o ato de escrever disfarçada de pornografia que perpassa todo o livro. Para conseguir vender e sobreviver, o autor tem que se deixar levar pelo mercado editorial e escrever “coisas porcas”. Assim, como salienta Alcir Pécora (2005), em “Hilda Hilst call for papers”, o editor Lalau, que está ligado intimamente ao comércio da escrita, desloca a noção de valor literário do livro para a quantidade de venda, ou seja, de lucro. Característica que reflete até no nome do editor que, segundo Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1996, p.20-21), no nordeste, a palavra Lalau significa lobo mau. Olhando a partir do significado de Lalau e para o papel que ele desempenha no romance, vemos que o texto faz uma referência à “Chapeuzinho vermelho” da literatura infantil. No romance o escritor desempenha o papel da menina ingênua enganada pelo lobo-editor que julgará se seu texto vale a pena ser impresso ou não. O escritor representado pelo pai de Lori e a própria narradora-personagem são duas faces da chapeuzinho metaficcional de *O caderno rosa de Lori Lamby*: a ingenuidade do pai da Lori que pensa que pode escrever bandalheiras (pornografia) esquecendo, por isso, todo o seu conceito e estima pela elaboração textual, e a Lori, a escritora que cede às suplicas do mercado e elabora todo o seu texto com o intuito de agradar ao público e ao editor.

O escritor, ao se entregar ao mercado editorial, seria uma prostituta assim como Lori, que se descreve como uma michê-mirim, ele e sua obra virariam fetiches, como todas as coisas que o Estado capitalista agencia, tornando-se meras mercadorias que se podem comprar para se ter prazer. Por isso há duas representações do escritor na obra: o pai – não consegue virar

mercadoria – e a filha Lori – que percebe a sua condição de mercadoria, aproveitando-se, e dá o que os leitores querem, tanto que ela se representa, mesmo que ficcionalmente, como pudemos ver inicialmente, como uma prostituta. Dois modos de se olhar o fazer literário que se entrelaçam em forma de crítica contra o estado capitalista.

2. A olhar as estrelas: a lupa para se investigar a verdadeira obscenidade

A lente que faz com que enxerguemos que a obscenidade é uma ferramenta para a efetividade da crítica e de vermos o funcionamento da máquina de guerra, que é a dedicatória e a epígrafe do livro. O romance é dedicado “à memória da língua”, que é tida como morta por causa do mercado editorial. Ao citar Oscar Wilde na epígrafe: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, Hilda Hilst ironiza o fazer literário, já que fica evidente que o pronome pessoal utilizado (nós) seria uma forte referência aos escritores que estão na pobreza a olhar estrelas e a privilegiar o valor literário e não o mercado. A esses autores que vivem a observar as estrelas, metáfora da qualidade literária, a narradora-personagem Lori Lamby dá a lição quando responde a epígrafe, dizendo: “e quem olha se fode”. A esses que vivem a priorizar o belo e a qualidade só resta acabar mal e ficar à margem do mercado e do público. Assim, há dois tipos de escritores: um que olha a qualidade literária, como o pai de Lori, e outros que dão ao público o que eles querem, fazendo, dessa forma, sucesso editorial, como a narradora-personagem Lori Lamby.

Há, portanto, duas máquinas desejantes importantes para se entender a crítica presente no livro: a máquina escritor e a editor. Existe uma tríade no romance, pois vê-se duas máquinas desejantes para o escritor, pois há a rendida ao mercado editorial, representada pela Lori Lamby, e o que é dedicado à qualidade literária, o pai de Lori. Ao escolher essas três personagens, para com elas fazer uma reflexão do fazer literário e uma crítica à indústria cultural e ao mercado, a voz da narrativa é dada para aquela que representa a prostituição, a Lori. Hilda Hilst escolhe o público a qual ela se dirige compartilhando com os leitores valores, compreensão e percepção de mundo. Tudo isso num mesmo tipo de “escritura”, demonstrando que leitor e escritor têm um mundo todo em comum, na qual os dois dão vida e significância:

Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo. Por causa daquilo que eu já expliquei do caderno que não é muito grosso. Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai

mandou ele a puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser nem muito grosso nem muito fino, mas mais pro fino, e por isso, eu também, se quiser ver meu caderno na máquina do tio Lalau, não posso escrever dois cadernos, senão ele não põe na máquina dele de fazer livro (HILST, 2005, p. 35-36).

A Lori Lamby é uma máquina dedicada a ganhar dinheiro com a literatura, representado pela pornografia. O pai de Lori representa a qualidade literária e o tio Lalau o roubo da experimentação literária para o mercado, que corta e poda a inventividade autoral. Ao escolher o público de obras pornográficas, Hilda Hilst escolhe para si a liberdade de criticar a forma criativa da pornografia, esta escolha causa uma ruptura no leitor. Tanto o escritor quanto o leitor estão conectados a partir dos signos, pois se o leitor não lesse, a obra estaria fadada ao esquecimento. Nesta relação entre Hilda Hilst e seu público há a exigência de que se aliene o gozo dos hormônios e da fruição do prazer sexual, para que se crie na subjetividade do leitor, o gozo pela elaboração vocabular e textual. Na figura de Lori Lamby, Hilda Hilst dá para o leitor a possibilidade de questionamento e de escolha para que leitor crie uma visão crítica sobre os sistemas de manipulação artística e de consumo realizado pela indústria cultural a mando do estado capitalista, na qual todos nós vivemos.

Neste trabalho foi comentado *O caderno rosa de Lori Lamby*, obra em que Hilda Hilst se utiliza da obscenidade como ferramenta discursiva para troçar da indústria cultural e do mercado editorial representado pela figura do editor Lalau. Ao se debater sobre esses temas, notamos que a obra inaugural da sua literatura dita pornográfica é uma máquina de guerra. Procuramos analisar o romance à luz dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, conflitando-os com os da indústria cultural de Adorno e Horkheimer (2006), e sobre obscenidade, pornografia e literatura libertina de Eliana Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984), Lucia Castello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999). Orientados pelas reflexões teóricas desses autores, pudemos discutir as estratégias textuais utilizadas pela autora, propondo uma compreensão de sentidos de seu romance, e conduzir nossos argumentos de leitura. Em toda a análise há a evidência dos recursos discursivos da obscenidade e da pornografia na constituição do romance. Em função disso vários recursos discursivos foram empregados por Hilda Hilst, como a falta de diálogo entre as personagens (ou os diálogos beirando ao maquinal, forçados), o uso de clichês sexuais e o tom confidencial. Evidências que denunciam e expõem a traição do pacto pornográfico presente no caderno rosa e, dado ao grande interesse atual de suas obras, ambos, tanto leitor, quanto obra, estão engajados, uma vez que os dois respiram os mesmos ares e compartilham os mesmos fatos.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 99-138.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo Poético de Hilda Hilst*. 1996. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em História e Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélia Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed 34, 1999. V.3. Primeira reimpressão.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélia Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed 34, 2002. V.5. Primeira reimpressão.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217-238.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 Cd.

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. São Paulo, n. 8, out. de 1999, p. 114-126.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PÉCORÁ, Alcir. *Hilda Hilst: Call for Papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010.

Carlos Alexandre da Silva Rocha

Atualmente faz mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduado em Licenciatura Plena em língua portuguesa e respectivas literaturas. É escritor, tem publicado o livro de poemas *Um homem na sombra* (2008), escreve regularmente para o blog Pierrô Crônico, além de ter colaborado com o Caderno Pensar do jornal A Gazeta. E-mail: carlosalexandresr@yahoo.com.br.

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2014.

***A noite das mulheres cantoras:* testemunho contra a omissão e o esquecimento**

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri
UFRJ

Resumo: Esta comunicação tem como objeto de análise o décimo romance escrito pela ficcionista portuguesa Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, publicado em 2011. O estudo pretende observar como a narradora-personagem Solange de Matos constrói o seu testemunho do passado, baseada na memória de fatos de maior ou de menor grandeza. A intenção é comprovar como esse testemunho livra a personagem e sua história vivida da omissão e do esquecimento, especialmente no tempo histórico do “império minuto”, tempo em que tudo tende a ser efêmero, contornável, rasurável.

Palavras-chave: Lídia Jorge, testemunho, memória, esquecimento.

Abstract: *This communication has the purpose of analysis the tenth novel written by Portuguese novelist Lídia Jorge, A Night of Women Singing, published in 2011. The study aims to observe how the narrator-character Solange Matos builds his testimony to the past, based on memory of facts of greater or lesser magnitude. The intention is to demonstrate how this testimony frees the character and his story lived omission and forgetfulness, especially in historical time 'Empire minute "time when everything tends to be ephemeral, manageable, rasurável.*

Keywords: *Lídia Jorge, testimony, memory, forgetfulness.*

Durante dois dias consecutivos, o vento fustigou as árvores da Praça das Flores, o solo ficou juncado de folhas e gravetos, e vários objectos que haviam sido escondidos para sempre no fundo de sacos de plástico mostraram-se por última vez, rolando pelo pavimento. Mas esta manhã a mulher da Câmara desceu do camião munida de uma vassoura comprida e varreu tudo o que encontrou à sua frente para dentro de um carrinho de lata. No momento em que nos cruzávamos, eu ouvia o som das suas passadas dando uma explicação ao mundo – Esquecimento, esquecimento. (NMC, p. 11)¹

Este trabalho tem como objeto de análise o romance da escritora Lúcia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, publicado em 2011. Narrado em primeira pessoa pela personagem Solange de Matos, o décimo romance da ficcionista portuguesa tem sido considerado pela crítica um de seus textos mais psicológicos. A narrativa problematiza questões como a memória, o esquecimento, a volta dos retornados e/ou emigrantes colonos portugueses da Guerra Colonial Africana², o tempo histórico. Temas recorrentes na obra de Lúcia Jorge, que começou a publicar depois do 25 de Abril de 1974³ – momento significativo para a produção artística e literária de um país que viveu sob regime ditatorial por mais de quarenta anos – e faz parte de um grupo de escritores que viu “na literatura um instrumento para reler criticamente a história portuguesa, um caminho para (re)conhecer seu espaço, um espaço para abrigar suas reflexões” (PAPOULA, 2009, p. 14).

O breve espaço de uma comunicação é insuficiente para analisar um romance como *A Noite das Mulheres Cantoras* – que aborda tantas questões importantes – e obriga-nos a fazer um recorte temático. Escolhemos tratar da questão dicotômica memória/esquecimento, tão cara à autora deste romance e um dos enfoques do curso que fizemos no segundo semestre de 2014, “Escrituras da História e da Memória”, ministrado pela professora Ângela Beatriz Faria, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da UFRJ. Queremos mostrar que, ao testemunhar sobre o seu passado, Solange de Matos protege-se do esquecimento

¹ Para as citações do romance *A Noite das Mulheres Cantoras*, usaremos a abreviação NMC, seguida do número de página. A edição por nós utilizada é: São Paulo: Leya, 2012. Respeitamos a ortografia original do romance.

² As consequências desta Guerra vêm à tona, na narrativa, através de sutis e esparsas lembranças retidas na memória dos personagens.

³ *O Dia dos Prodígios*, primeiro romance de Lúcia Jorge, foi publicado em 1980.

e da rasura identitária, tão comuns em uma época regida pelas leis do “império minuto”, em que tudo tende a ser efêmero e contornável. Para tanto, baseamo-nos também no próprio histórico da autora Lídia Jorge, que pertence como dissemos a uma linhagem de intelectuais que problematiza e questiona a história de seu país e de seu tempo. Já no prefácio de *A Noite das Mulheres Cantoras*, a autora adverte o leitor de que “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (p. 9). Com isso, podemos inferir que a história contada sobre os dramas dos personagens muitas vezes irá confundir-se com a própria realidade histórica de Portugal.

A narrativa começa com o capítulo intitulado “Noite Perfeita”, no qual são narrados fatos ocorridos no presente, mais especificamente no ano de 2009. Solange de Matos participa do *show* que Gisela Batista apresenta em um concurso de verão voltado para premiar a cantora que contasse uma história de impacto e capaz de inebriar o público, havia mais quatro participantes. Gisela decidiu contar como surgiu, no fim dos anos oitenta, o grupo musical do qual fora líder e que contava ainda na sua formação com Nani e Maria Luísa Alcides, Madalena Micaia e Solange de Matos. A *maestrina*, como Gisela era chamada, conta uma história encantada, perfeita: “Recostada na poltrona em forma de barca, a *maestrina* descreveu-nos como cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano” (NMC, p. 17). Durante a “Noite Perfeita”, Solange tem ainda duas grandes surpresas: o reencontro com o grande amor de sua vida, o coreógrafo João de Lucena; e a revelação feita por Gisela Batista de que todas as letras do único disco gravado pelo grupo haviam sido compostas por ela, Solange de Matos – à época, a letrista atendeu ao pedido da líder do grupo e submeteu-se a usar pseudônimos masculinos para assinar suas composições e mesmo a passar a maioria das letras para outro compositor, pois um grupo formado por cinco mulheres precisaria, ao menos por trás dos holofotes, da presença de figuras masculinas.

A apresentação de Gisela é a mais aplaudida, o número improvisado de dança do casal Solange de Matos e João de Lucena arrebatou o público. No entanto, a narradora deixa transparecer ao leitor que algo muito sério relacionado à Madalena Micaia, *The African Lady*, foi omitido e deturpado por Gisela: “Por isso Nani, ali tão perto da coxa, falava com voz mais alta do que convinha. Exaltada, perguntava – ‘E se saltássemos para cima do palco, e se disséssemos a verdade?’/.../” (NMC, p.23). Ao longo da narrativa, é dado conhecimento para o leitor de que Madalena não havia abandonado o grupo para viver “numa casota em África” (p. 22), como contou a *maestrina*. Ela morreria antes mesmo do lançamento do disco em 1988, em decorrência de uma hemorragia causada pelo excesso de esforço físico na volta aos ensaios apenas três dias depois do nascimento de seu primeiro filho. A *performance* de Gisela demonstra o quanto está

totalmente adaptada ao “império minuto”, o quanto sabe o que fazer e o que dizer para prender e encantar o público durante aqueles trinta minutos de espetáculo. E a velocidade com que tudo acontece acaba por envolver Solange: “/.../ Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito, e para os seus factos se adaptarem ao entendimento do presente, o relato que dele se fizesse carecia de ser transformado” (NMC, p. 24).

Mesmo que tudo transcorra muito bem, é preciso notar que o reino do efêmero cobra uma alta conta de seus súditos, pois a fugacidade que ele exige tanto resulta no surgimento de ídolos da noite para o dia como resulta no rápido esquecimento das pessoas. O trecho que antecede o relato da “Noite Perfeita” e que recortamos como epígrafe é uma bela metáfora criada por Lídia Jorge para retratar o esquecimento, uma das mais cruéis consequências de um tempo histórico alicerçado no consumo, na fama, na superficialidade, no simulacro social:

/.../ Mas esta manhã a mulher da Câmara desceu do camião munida de uma vassoura comprida e varreu tudo o que encontrou à sua frente para dentro de um carrinho de lata. No momento em que nos cruzávamos, eu ouvia o som das suas passadas dando uma explicação ao mundo – Esquecimento, esquecimento. (NMC, p. 11)

Falamos em eco com Zygmunt Bauman, que afirma haver na sociedade pós-moderna uma aposta no esquecimento, a memória do indivíduo é cada dia mais efêmera e sua identidade rasurável – uma “identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação...” (1998, p. 36). Entendemos que *A Noite das Mulheres Cantoras* é um romance que não reforça essa vertente pós-moderna constatada por Bauman. Ao contrário, porque, se há “duas tendências opostas na arte: uma dirigida à celebração da aparência, tendo como atitudes estéticas a catarse e a desrealização; outra, orientada para experiência da realidade, pensando a arte como perturbação, fulguração, choque” (LOPES, 2007, p. 85), Lídia Jorge certamente se orienta pela segunda tendência. Não seria à toa o fato de sua narradora sair da zona de conforto proporcionada pelo relato encantado de Gisela Batista para mergulhar no passado e dar o seu testemunho do vivido:

/.../ Não o posso negar. Em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, com todos os factos tão fechados, tão definitivos, tão prontos a serem usados pelo futuro, regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo ao seu uso. Insignificâncias, como seja aquela manhã de finais de Outubro em que recebi uma carta do meu pai com o pedido de que me dirigisse a um certo restaurante, para me encontrar com determinadas pessoas. Sem o desejar, penso nessa carta como tantas outras, um restaurante comum, uma missão insignificante. Nada que anunciasse o que quer que fosse. É aí que

regresso. Confesso. Quando dou por mim, esqueço a harmonia da noite estupenda criada por Gisela Batista para regressar a esse dia, último trimestre de oitenta e sete. O tempo era outro. (NMC, p. 30)

O relato de Solange de Matos é marcado por suas impressões subjetivas e obedece a uma ordem estabelecida pela memória – às vezes involuntária e outras não – e “tece lembranças assentadas na afetividade de acontecimentos miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores e participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98). A narradora-personagem parece ter consciência da relatividade de um testemunho feito apenas com base na memória quando afirma:

Passados todos estes anos, a carta é uma espécie de tiro de partida para a corrida dos cem metros que eu iria fazer sozinha. Coisa privada, rápida, doméstica, só minha. E dela a minha lembrança. Dizem que a lembrança é a mamã da História. É mentira, só o registo é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora connosco, mais nada. (NMC, p. 34)

Essa carta, que poderia parecer uma lembrança insignificante, ganha nesse testemunho de Solange de Matos uma grande importância, porque é o que desencadeia a viagem solitária que faz ao passado. O que corrobora o pensamento de Márcio Seligmann-Silva de que “a memória existe no plural: na sociedade dá-se um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de enquadrá-lo” (2003, p. 66).

Ao mergulhar no passado, Solange de Matos recupera lembranças de um tempo outro, o final de 1987, quando ainda tinha apenas 19 anos, vivia em uma hospedaria em Lisboa como estudante universitária e passava férias de verão em Sobradinho, na casa dos pais. Nesse tempo, Solange se orientava pelos princípios paternos e foi atendendo ao pedido do pai que compareceu ao restaurante *Ritornello* para um encontro organizado pelo proprietário, o senhor Botelho, reunindo cerca de uma centena de pessoas irmanadas pela dor do regresso forçado de África que as fez deixar para trás tudo o que construíram lá e, pela dor ainda maior da perda de entes queridos em consequência desse regresso – o senhor Botelho perdera a esposa:

E foi servido o jantar. Enquanto era servido, reparei que a saudade se transformava em dor, sobretudo no momento em que o senhor Botelho começou a ler uma lista de nomes de pessoas que haviam falecido em consequência do regresso forçado e o silêncio paralisou todos os movimentos. Entre a sobremesa e o café, o dono do *Ritornello* enumerava a longa lista de ausentes e, depois de cada nome, explicitava a causa da definitiva ausência. Falecimento por depressão, suicídio, tumor não benigno. Dizia ele, sem querer

referir a palavra exacta. Quando chegou a vez do nome da sua própria mulher, fez-se um minuto de intervalo para recolhimento. Tumor. Depois surgiu o café, as toalhas transformaram-se em panos de ódio, e todos esses causadores estavam vivos, todos viviam tranquilos e, que se soubesse, a nenhum deles havia falecido um só familiar que fosse, por suicídio, depressão ou cancro. No entanto, entre os regressados, casos havia de acidentes nas estradas que só se explicavam pelo estado depressivo em que viviam os condutores. Os regressados. (NMC, p.p. 35-36)

Ao trazer à tona a questão dos regressados, Lídia Jorge denuncia as consequências de um dos episódios mais marcantes da história de Portugal, a Guerra Colonial – que determinou o fim do império ultramar. Episódio mostrado, neste romance, não a partir do ponto de vista de soldados que regressaram de uma guerra da qual foram forçados a participar, mas a partir do ponto de vista de portugueses que se encontravam estabelecidos em África e foram perseguidos como inimigos e obrigados a retornar para Portugal. Independente de qual seja a visão,

o que interessa narrar, para que não se esqueça, é o avassalador, “gigantesco, inacreditável absurdo da guerra” que faz o sujeito sentir-se “na atmosfera irreal, flutuante, insólita”, encontrada “mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades”/.../. (FARIA, 2003, p. 6)

A família Matos regressou de África por volta de 1975, deixando para trás uma fábrica de chá nos campos do Gurué e trazendo apenas algumas malas. A imagem mais viva que Solange tem dessa época é a do dia em que iniciaram a viagem de volta a Portugal. A passagem que citamos a seguir mostra como a guerra é cruel e leva as pessoas a cometerem violências brutais contra seus semelhantes. A imagem do taipal nunca mais saíria da cabeça da narradora-personagem e transformar-se-ia para ela em uma metáfora não só da luta pela vida como em uma metáfora da busca predestinada por um objetivo:

Lembro-me que à saída do Gurué o meu pai descobriu que não fugíamos sozinhos, que o aluno dilecto se tinha instalado entre o oleado e as malas. Lembro-me de ver o meu pai saltar da cabina, de se dirigir à carroçaria e de expulsar o aluno que não sabia ler o x. Lembro-me de retomarmos o caminho e de vermos que duas mãos continuavam penduradas no taipal traseiro. *Lembro-me de o meu pai pisar com a ponta das suas botas os dedos do aluno dilecto, de as mãos do aluno resistirem ao impacto das solas, de o meu pai reentrar na cabina e pegar na catana que levávamos sob o assento, disposto a cortar as mãos do aluno dilecto agarradas ao taipal*, e depois só me lembro de ver, através do óculo, um homem a correr no meio da estrada atrás do nosso camião, e de a sua figura ir minguando, até que se fez uma curva e o homem e a estrada desapareceram de todo. (NMC, p.p. 51-52)⁴

⁴ Grifo nosso.

Desde aquele jantar no restaurante *Ritornello*, a vida da narradora-personagem passou por profundas mudanças. Levada até Gisela Batista pelas irmãs Alcides – que estavam no encontro organizado pelo senhor Botelho porque também eram regressadas, tendo mesmo perdido os pais em uma emboscada quando os dois resolveram voltar à África para rever o lugar onde viveram –, Solange aceitou o convite para ser letrista e última integrante da banda *pop* que já contava com a *maestrina*, as irmãs Alcides e Madalena Micaia. A entrada no grupo fez com que a menina do campo se entregasse a uma realidade que se restringia ao espaço da garagem onde eram realizados os ensaios: “Uma euforia separava-me de um mundo, atava-me a um outro, e nesse estado, entalava palavras entre a realidade e a compreensão /.../” (NMC, p. 121). O estado de euforia levava Solange a idolatrar Gisela Batista e a se afastar dos pais, da universidade, do companheiro de hospedaria Murilo, que não concordava com sua entrada no grupo – devemos destacar que o personagem Murilo representa o contradiscurso em relação ao deslumbramento de uma sociedade egoísta, centrada em seus próprios interesses e afeita a relações e conquistas efêmeras.

Consideramos pertinente abrir um parêntese para associar o estado eufórico de Solange de Matos no final dos anos oitenta à realidade histórica de Portugal nesse mesmo período. O país acabava de passar a membro da União Europeia, 1986, e vivia grandes expectativas em torno dos sonhos acalentados em função desse ingresso: visibilidade internacional, crescimento econômico, avanço tecnológico, oportunidades de emprego. Sonhos que Portugal vê ruírem cerca de duas décadas depois com a crise econômica que se abateu sobre os países membros da União Europeia.

Vinte um anos depois, Solange consegue refletir criticamente sobre o passado e perceber os enganos cometidos em nome de um projeto que esteve acima de qualquer outro interesse, especialmente para Gisela Batista, que chegou a exigir de suas companheiras, com a autoridade conferida pela posição de líder e patrocinadora do grupo, que negassem a própria individualidade e abdicassem de seus sonhos: “A certa altura disse-nos mesmo que entre nós não haveria mais amores, nem pancadarias, nem acasalamentos, nem sonhos. Sublinhou. Nem sonhos /.../” (NMC, p. 134).

A pressão que a *maestrina* exercia sobre o grupo era tão grande que indiretamente acabou provocando a morte de Madalena Micaia. Dividida entre o compromisso profissional e os seus valores culturais e religiosos, a africana preferiu colocar em risco a própria vida –

voltando aos ensaios sem um tempo mínimo de convalescência após o parto – a ter que apressar o nascimento de seu filho. A forma como Gisela reagiu à notícia da gravidez de Micaia, “sugerindo” que recorresse a métodos não naturais para antecipar o nascimento da criança, remete à histórica luta entre colonizadores e colonizados, à forma desigual e quase sempre truculenta como os primeiros impõem seus interesses e negam aos explorados o direito de viver sob a orientação dos valores étnicos e dos costumes de seu povo:

E a *maestrina* dirigiu-se a um saco de onde retirou outro saco, e de dentro dele uma carteira de onde retirou um punhado de notas, contou-as no ar, uma a uma, meteu-as num sobrescrito sobre o qual escreveu umas palavras, e entregou o envelope a Madalena Micaia – “Escute bem. Você tem aí um endereço. Você apanha um táxi, dirige-se para esse endereço e leva consigo esse dinheiro. Você entra na porta indicada. Entra e está lá uma pessoa que se chama doutora Aguiar. Você pergunta pela doutora Aguiar e diz que vai da minha parte que ela, nessa altura, já sabe que você precisa entrar em trabalho de parto. Não esteja a olhar assim para mim, *African Lady*. Você tem um compromisso, você não precisa para nada de esperar pela lua cheia. Ela até já passou. Você confia no que eu lhe digo, não confia? Vai ser bom para si, para mim, para todas as suas companheiras que aqui estão à espera. Aqui empatadas à espera de si. Você sabe quanto pode custar um hipotético atraso da sua parte? Quanto está em causa? Você não avalia, você não sabe...” (NMC, p. 198)

A violência que Madalena Micaia foi levada a cometer contra o próprio corpo, o desrespeito a sua relação com o tempo e com a natureza, o silêncio em torno de sua morte e o desaparecimento de seu corpo – para que nada atrapalhasse o lançamento do disco gravado e a realização do grande show – mostram que “talvez só olhando de viés, das margens da própria realidade brutal, se possa ver sua crueldade, sem necessariamente ser preciso um pouco de sangue para manifestá-la” (GOMES, 2004, p. 154). Embora abafada, a morte da africana já anunciava o quanto seria breve a carreira daquela banda, porque no fundo existe “o passado, o passado que sempre se cala e nunca está mudo” (NMC, p. 233). Se Solange de Matos foi complacente com o apagamento de Madalena Micaia na época do ocorrido, toma consciência de que não pode mais se calar no presente: “E aqui, invocando o silêncio da garagem, eu gostaria de regressar à Noite Perfeita, aquela noite minuto que engoliu estes dados, os apagou do mapa da nossa história, e não posso. Não tenho esse poder” (NMC, p. 199). Depois de tantos anos, Solange de Matos finalmente compreende que o “acontecimento, quando isolado da linguagem, tem como destino certo o esquecimento” (FIGUEIREDO, 2011, p. 180).

Em *A costa dos murmúrios*, 1988, Lídia Jorge também construiu uma narradora-personagem que recupera a memória de um tempo passado cerca de vinte anos antes para

resgatar sua subjetividade: “Ao interpretar, selecionar e relacionar eventos ou momentos dispersos no tempo e no espaço, a personagem citada revela que só tem sentido o que se pensa ou se esconde. Seu relato desconstrói a verdade oficial e revela a mentira /.../” (FARIA, 2002, p. 41). Os acontecimentos retomados pela memória de Solange de Matos reafirmam sua história de vida, sua identidade e expõem a farsa do relato de Gisela Batista, construído para iludir e deslumbrar. Os versos de *Afortunada*, canção de maior sucesso do grupo, ilustram bem a fragilidade das conquistas do “império minuto”: “Ah! Afortunada, afortunada / faz fortuna e não tem nada...” (NMC, p. 16).

Ao final deste texto, ressaltamos que selecionar passagens representativas da questão dicotômica memória /esquecimento em *A Noite das Mulheres Cantoras* – romance cuja narrativa propõe-se a recuperar o passado – pareceu-nos um trabalho inesgotável. Por isso, optamos por recortar aquelas que, a nosso ver, são mais significativas para o desenrolar da história narrada e, sobretudo, estão mais inseridas na proposta ficcional de Lídia Jorge.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FARIA, Ângela Beatriz. “A Noite Escura da Alma”. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 06 de setembro de 2003, p.6.

_____. “Memória, Linguagem e História na Ficção Contemporânea”. In: *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002, p.p. 35-51.

FIGUEIREDO, Monica. *No Corpo, na Casa e na Cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativa e Paroxismo: será preciso de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (organizadoras). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p.p. 143-154.

GONÇALVES FILHO, José Moura. “Olhar e Memória.” In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.p. 95-124.

JORGE, Lídia. *A Noite das Mulheres Cantoras*. São Paulo: Leya, 2012.

LOPES, Denílson. *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB/FINATEC, 2007, p.p. 83-97.

PAPOUOLA, Talita da Rocha Pessôa Rezende. *Espaço em Trânsito: uma leitura de O Vento assobiando nas Gruas, de Lúcia Jorge*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, 92 fls.]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da Questão - A Literatura do Trauma”. In: _____ (org.). *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003, p.p. 45-88.

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Atualmente cursa o doutorado em Literatura Portuguesa, também na Faculdade de Letras da UFRJ. Professora de Língua Portuguesa e Literaturas da rede pública estadual de ensino do Rio de Janeiro. Concluiu o curso de especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2004. Tornou-se mestre em Literatura Portuguesa em agosto de 2008, pela UFRJ.
Endereço eletrônico: louferri@ig.com.br

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.

Imagens do descentramento em Sophia de Mello Breyner Andresen

Juliana de Souza Gomes Nogueira
IFBA/UFBA

Resumo: Este texto faz parte da pesquisa *Caminhos da memória em Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria da Conceição Paranbos*, desenvolvida na Universidade Federal da Bahia. De modo sucinto, pretende-se discutir neste artigo a relação entre descentramento e memória, a partir da análise do poema “Desde a orla do mar”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para tanto, retoma-se o discurso platônico, evocado na composição mencionada, com o objetivo de perceber como a voz poética descentra-se ao questionar as estruturas formadoras do pensamento metafísico e sua consequente centralização do sagrado.

Palavras-chave: Descentramento; Memória; Sophia de Mello Breyner Andresen; Sagrado.

Abstract: *This paper is part of the research Paths memory in Sophia de Mello Breyner Andresen and Maria da Conceição Paranbos, developed at the Federal University of Bahia. Succintly, it intend to discuss in this article the relationship between decentralization and memory, from the analysis of the poem "Desde a orla do mar", by Sophia de Mello Breyner Andresen. For this, retake the Platonic discourse, evoked in said composition, in order to understand how the poetic voice it decentralizes when asks the formative structures of metaphysical thought and its consequent centralization of the sacred.*

Keywords: *Decentering; Memory; Sophia de Mello Breyner Andresen; Sacred.*

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum
[mercado

negro
Mas cresce como flor daqueles cujo ser
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
E esta é a dança do ser
(Andresen, 2011, 579)

Quando, no poema “Desde a orla do mar”¹, o lirismo poético de Sophia de Mello Breyner Andresen (2010, p. 20) diz: “Caminhei para Delphos/ Porque acreditei que o mundo era sagrado/ E tinha um centro/ Que duas águias definem no bronze de um vôo imóvel e pesado”, os verbos no passado tensionam o desejo de busca de verdade pelo homem, ao colocar em outro tempo a crença na centralização do sagrado como pretexto para a caminhada da voz lírica. Contudo esta era a vontade de Platão: que o homem, notadamente o filósofo, se esforçasse para reconhecer a verdade. Por este motivo, a memória para o pensador grego estava sempre relacionada a uma recuperação substancial e imutável, própria daqueles que se voltam para o conhecimento emanado de alguma luz transcendente. Ser dotado de memória, no sentido platônico, seria, portanto, ter a capacidade para revelar a essência eterna e una das coisas.

Por outro lado, o título da seção a que o citado fragmento poético pertence, “Delphica”, anuncia a voz lírica feminina que se coloca na releitura do discurso filosófico como sujeito da ação de pensar a condição insegura – posto que imprevisível– do humano, perante o discurso da fixidez ocidental falologocêntrico. Essa fala feminina atravessa no poema o pensamento hierárquico das ideias de matriz platônica, questionando as bases de sustentação do *edifício metafísico erigido pela filosofia ocidental*, tal como se afiguram na imagem desse pensamento construída por Jacques Derrida (2011), no texto em que o autor questiona a noção de estrutura centrada, a saber: “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”.

Essa voz recria no poema o clima de incerteza que vivencia o homem da modernidade tardia – na terminologia de Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*–, sujeito que põe os pés num solo cujas bases encontram-se “completamente” minadas pela paradoxal arquitetura sempre a desabar das ondas, como se lê no poema de Andresen (2010, p. 20):

Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim

¹ O poema não possui título, mas está enumerado, sendo o quarto dos sete textos que compõem a seção intitulada “Delphica”, do livro *Dual* (1972), de Sophia de Mello Breyner Andresen. Neste ensaio, segue-se a organização dos livros da autora, colocando o primeiro verso da composição como título.

Desde a orla do mar
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu vôo
Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas

Onde vi desabar ininterruptamente a arquitetura das ondas
E nadei de olhos abertos na transparência das águas
Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa
Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
Da construção possível

Desde a sombra do bosque
Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro
Que duas águias definem no bronze de um vôo imóvel e pesado

Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
A língua torceu-se na boca de Sibila
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia

Só Antinoos mostrou seu corpo assombrado
Seu nocturno meio-dia

Delphos, maio de 1970

A voz lírica agrega a sensação de continuidade (ininterruptamente) a de mobilidade das estruturas (arquitetura das ondas), provocando no leitor uma inquietação acerca do sentido da existência, na medida em que faz com que o leitor se depare com um sentimento nostálgico cujo advérbio “Só” (da última estrofe) reforça, em meio ao cenário caótico descrito ao final da composição. Se como diz Octavio Paz (1982), em *O arco e lira*, todo homem da modernidade carrega em si um sentimento nostálgico, a leitura a seguir tentará problematizar como esse sentimento é reelaborado no poema de Sophia Andresen, de modo a criar no texto poético espaços de linguagem que potencializem a beleza sagrada, mas também profana, da arte e da vida.

“Desde a orla do mar” é uma composição datada, como se pode ver: “Delphos, maio de 1970”. Não se pode, contudo, afirmar que tenha sido impreterivelmente escrito nessa data. Há que se pensar qual o sentido dessa datação, na medida em que tal recurso leva a crer que a poetisa talvez quisesse sugerir não só a influência que a história grega exerceu sobre ela, impulsionando-a

possivelmente a construção poética, como também apontar para o que Joaquim Manuel Magalhães (1989, p. 63) chamou de trans-temporização do instante na obra de Sophia Andresen:

O histórico liberta-se num outro histórico, o quotidiano magnetiza-se numa inter-temporalidade mais vasta e o horizonte mais longínquo das origens culturais de uma civilização manifesta-se no transitório, ilumina o perecível, fala da transfiguração. A poesia fixa-se nesta relação de limite. (GRIFO NOSSO)

Nesta relação de “limite”, no “entre” (“Desde a orla do mar” [...], “Desde a sombra do bosque”), a poetisa supera o histórico imediato, dialogando com um vasto horizonte da cultura ocidental. A sedução pela cultura dos antigos gregos é visível nos poemas de Andresen, como também nos contos e nos escritos teóricos da autora, notadamente *O nu na Antiguidade clássica*. Ela chegou a estudar filologia clássica na Universidade de Lisboa, não chegando a terminar o curso, segundo informações do site da Biblioteca Nacional de Portugal; o que faz pensar que a autora tivesse certa intimidade com os textos da Antiguidade Clássica. Esta reflexão se confirma, porém, quando se atenta para as traduções feitas por ela, a exemplo de *Medeia*, de Eurípides ou ainda *A vida cotidiana de Homero*, de Émile Mireaux. Nesse caso, torna-se relevante pensar o diálogo entre a cultura moderna e a clássica, instaurado na linguagem poética, lugar de extrapolação da linguagem lógica simbólica, logocêntrica, do pensamento metafísico.

Será justamente nessa extrapolação da lógica metafísica que o texto de Andresen encontra a rasura para pensar o estatuto do sagrado na condição humana. No modo dos antigos gregos de lidar com a arte percebe a diferença entre a dimensão plural divinizante daquele povo e a centralização do sagrado a partir do discurso platônico; o que levou o ser humano a fazer escolhas dicotômicas. Eis o ponto que permite a escritora sutilmente indagar pelo lugar do sagrado junto ao homem do final do século XX ao tempo em que reforça a ideia de que o poema é o lugar em que os impulsos aparentemente opostos da vida, como o dionisíaco e o apolíneo, podem conviver, ainda que estejam em constante luta, como assegura Nietzsche (2007, p.24):

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro.

A citação esclarece como o pensamento metafísico vai opor os impulsos dionisíacos aos apolíneos, emparelhando-os; ao supervalorizar as ideias de harmonia e equilíbrio, representadas

por Apolo; em detrimento dessa “discórdia aberta” entre as forças artísticas que, de acordo com Nietzsche, impulsiona a “produções sempre novas”. Essa reflexão dialoga com o trajeto que a voz lírica põe em cena no texto poético, pois desde o momento “primeiro” da voz que propõe narrar a si mesma, o pensamento de Platão é ambigualmente suscitado.

Inicialmente, a voz lírica parece reforçar as ideias platônicas de revelação e reconhecimento da verdade. Todavia um olhar mais atento ao caminhar desta “Delphica”, como se intitula na segunda seção de *Dual*, aponta para um eu em mudança e transformação, abrindo espaço para o *imprevisto*; ao tempo em que a relação entre a arte, a vida e o sagrado vai sendo repensada.

Da orla - espaço ambíguo, limite entre o oceano e o continente - a voz lírica se coloca para narrar seu aparecimento, a cena de seu “primeiro dia”, “onde tudo começou intacto”. Uma forma de ler essa passagem seria, num primeiro momento, perceber na palavra “intacto” um registro de pureza, uma busca pela semelhança com o modelo, reforçada pela ideia de reconhecimento presente nos versos da segunda estrofe. Desde o princípio, porém, a visão da voz lírica “começa” por baixo, subvertendo a hierarquia platônica, ao traçar o triângulo no plano horizontal, quando, na areia, vê “as pegadas triangulares das gaivotas” – animais que, segundo um mito dos índios lilloets, perderam a luz do dia, conservada numa caixa para uso próprio, para os corvos, em benefício da humanidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Esse olhar da poetisa está atento ao seu momento histórico e evoca tanto narrativas mitológicas do imaginário ocidental quanto premissas do discurso platônico que mais tarde referendariam as substituições de centro para centro, segundo a reflexão feita por Derrida (2011), em texto já citado. Daí se poder inserir os pensamentos do autor de *A República* num momento singular da formação de uma tradição que vem a ser repensada na linguagem poética pelo esboçar de um céu que, bebendo o ângulo do voo das gaivotas, anula, pela invisibilidade do traçado desse ângulo, a presença de um centro e a própria primazia da luz, dentre o conjunto dos elementos formadores da vida (quicá, da própria racionalidade).

O centro, como entidade metafísica, possui valor absoluto e independe das contingências do todo (DERRIDA, 2011). Ele dirige o olhar, guiando-o pela fala platônica à verdade, enquanto que a visão que olha para baixo – para a concretude das pegadas do animal na areia – nada aprende, segundo advertência do próprio Platão (2002, p.340):

Não posso convencer-me de que haja outro conhecimento capaz de dirigir a alma para cima além daquele que se ocupa com o ser e o invisível. Mas se é alguma

coisa sensível que se deseja estudar, quer seja olhada de baixo para cima com a boca aberta, quer de cima para baixo, piscando a todo instante, nego que se possa aprender seja o que for. Não há ciência dessas coisas; *em semelhantes casos, a alma não olha para cima, mas para baixo, quer nade quem a estuda, quer se deite de costas, tanto em terra como no mar.* (GRIFO NOSSO)

Pelo fragmento citado, o diálogo entre o texto poético andresiano e o platônico se torna ainda mais evidente. É claro que, diferentemente da linguagem poética em jogo com a encenação e a ficcionalização do eu que se descentra, Platão estava preocupado com a ordem e a definição da verdade; apreendidas para ele somente pela razão e pela inteligência – simbolizadas pela Luz. Neste processo, por conseguinte, não caberia a valorização do olhar, muito menos do olhar artístico, “produtor de simulacros”: “imitador de aparências”, “criador de ilusões”, “a três pontos” afastado do real, como se nota, no “Livro X”, de *A República*. De outro modo, o indivíduo da modernidade tardia, contexto em que se insere Sophia Andresen, vive experiências que o levam ao aguçamento da visão.

Historicamente, o modo como o homem compreende a vida e a representa sofreu profundas transformações ao longo dos tempos. Do olhar do homem medieval, fraco e vicioso perante o modelo cristão de divino transcendente, para o homem do renascimento², descobridor de novos mundos, (como o português que se defrontou com “um excesso de saber e um excesso de real” – consoante Francisco Ferreira de Lima (2004, p.126), em “Os atropelos do olhar: Caminha e as maravilhas de Santa Cruz”) houve muitas transformações. Algumas delas culminaram na Revolução Industrial, com o trem a vapor, propiciando ao olhar mais espaço em menos tempo; com a energia elétrica a ampliar as possibilidades de criação; e com a memória inscrita na fotografia.

Além disso, o homem do século XX se viu aterrorizado frente aos campos de concentração e à bomba atômica, vivenciando em fins do século a simultaneidade temporal – relatada por Gumbrecht (1998) – fortemente intensificada pelos avanços dos meios de comunicação e transporte. Enfim, muitas transformações imputaram ao olhar humano novas formas de descortinar o mundo e a si mesmo como parte integrante deste mundo. Todos esses processos culminam na definição da Modernidade como potência do simulacro, segundo Gilles Deleuze (1998), em total desacordo com a visão platônica pautada no modelo e na desvalorização do simulacro – apresentado como “cópias fantasmas”.

² “Como indica Gumbrecht, é nesse período inicial da modernidade que o homem passa a ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção do saber, devido à emergência de uma subjetividade condensada no papel de um observador de primeira ordem que, diferentemente da imagem do homem da Idade Média, não mais se apresentava como parte integrante de Deus” (NOGUEIRA, 2010, p.14).

No momento inaugural do poema, em que o eu revela ter se entregado a celebração da natureza em volta, amando “com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas”, o diálogo com o pensamento grego antigo reforçará a ideia de que a natureza se encontra representada no poema como epifania. Natureza como revelação, mas no sentido expresso por Nietzsche (2007, p. 32-33), quando fala sobre os deuses gregos: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau”.

Já para Platão (2002, p. 304), o olhar deslumbrado, em êxtase – como o dionisiaco, impediria o homem de ver os objetos em sua essencialidade. Por isso, para ele,

O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da realidade.

Pelo olhar que afirma a divergência e o descentramento, “intacto”, provavelmente, refira-se, no poema em análise, a capacidade que têm as coisas de serem mais que simplesmente coisas determinadas por um *a priori* substancial; quando o “olhar inaugural” sobre o mundo, como o da criança, por exemplo, vê sempre em tudo a possibilidade de algo mais; quando a vida está como potência. Potência de vida se opõe a vontade do verdadeiro (vista na fala de Platão por intermédio de Sócrates) como impotência da vontade de criar, segundo Nietzsche (2011, p. 362). Em *Vontade de potência*, ele diz que “a vontade do verdadeiro é apenas o desejo de um mundo em que tudo seja durável”. Na descoberta de um mundo em ruínas, a durabilidade é posta fora de questão: “o palácio jazia disperso e destruído”; a única arquitetura é a das ondas, ininterruptamente a desabar.

A trajetória do eu lírico, metáfora da própria transformação desse sujeito, insere-o na dimensão da não-durabilidade; o que o levará a perda da audição da água primordial. Se ela, portanto, não pode mais ser ouvida, como, então, poderia ser pronunciada? A voz poética parece sugerir a anacronia dos discursos essencializantes ao final do século XX. A língua da Sibila terá, assim, de ser poeticamente torcida para negar qualquer possibilidade de uma visão reveladora do futuro, de um resgate essencialista por uma memória profética.

Parece que as coisas voltam a ser divinizadas para que essa triunfante existência possa ser notada em seu caráter real, diferindo do ideal platônico. O divino, portanto, não é, no poema, a transcendência, o elevado. Mas o caráter sagrado que – como uma dimensão da vida – manifesta-

se por diferentes formas. Por tudo isso, não se pode tomar a busca “de olhos abertos na transparência das águas” para “reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa”, como reconhecimento da verdade absoluta do ser.

Isto porque, se por um lado, se pode tomar a palavra reconhecer na acepção de identificar, isto é, entender que alguém ou alguma coisa é o mesmo que era; mais ainda pode-se percebê-la em sua relação com a dimensão sagrada das coisas que a escrita de Andresen salienta, procurando diminuir a distância entre o sujeito e o mundo circundante. Até porque o sagrado, diz Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, não é um objeto, mas uma totalidade da qual o homem faz parte. Nesta perspectiva, reconhecer tais elementos não é conhecer-lhes em essência, mas faz parte de uma performatividade do sujeito que busca conhecer, participar da vida tal qual ela se apresenta, em sua “forma necessária” – para usar uma expressão do próprio poema.

A ideia de que o real se oferece como algo novo, como descoberta, na poética de Sophia Andresen, fora pontuada por Luís Miguel Nava (2004), em um texto com título (“As navegações de Sophia”) bastante sugestivo. Esse nome evoca uma obra da autora (*Navegações*), ao mesmo tempo em que chama a atenção para o caráter metafórico de sua escrita; navegar é pôr-se em movimento, é também pensar o papel da “errância” e da “deriva”. Nava ressalta que o diálogo com a temática dos “descobrimientos” permite pensar sobre “a intensidade com que as coisas se oferecem ao sentido” (2004, p.176), mas também sobre a relevância que adquire a visão, com relação a outros sentidos, levando a união entre visão e dicção na poesia da escritora:

Essa aliança entre a dicção e a visão é reforçada por um processo, bastante comum na poesia clássica, através do qual se simula dar a ver, mostrar: trata-se, na realidade, de através do uso de advérbios como “aqui” ou “ali” fingir que o que se nomeia está ao alcance dos olhos tanto de quem fala ou escreve como de quem escuta ou lê: “Aqui desceram as âncoras escuras”, “Aqui viu o surgir em flor das ilhas/ Quem vindo pelo mar desceu ao sul”, “Ali vimos a veemência do visível”. (NAVA, 2004, p.176)

O poema em análise traz, notadamente, desde a primeira estrofe, a referência ao local, como uma presentificação da cena: “Desde a orla do mar/ onde tudo começou...”. Erich Auerbach (2011, p.3), em *Mimesis*, fala sobre esse procedimento em Homero: “O que ele nos narra é sempre presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor”. Entretanto, o ritmo do poema de Andresen evolui criando perspectivas dentro do próprio passado; o que só se tornou possível a partir do Renascimento. Já para Homero,

Um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo plano, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo (AUERBACH, 2011, p. 5)

A presença dos verbos no passado indica o caráter rememorador do texto, numa mistura de tempos que vem a por em devir o próprio eu. Um eu que, em “O minotauro”, é “O Dionysos que dança comigo” (ANDRESEN, 2011, p. 579). Este fato lança luz sobre a diferença que esta composição, de *Dual*, apresenta com as que Nava (2004, p. 175) analisa, de modo a chamar a escritora de uma “cronista às avessas”: “dado que o que em cada encontro se celebra é justamente a intensidade com que o real se furta à contingência histórica e se procede à abolição do tempo”.

Para Nava, Sophia Andresen leva a memória e o tempo a se extinguirem na poesia, porque é uma cronista “do que em cada momento há de inicial” (2004, p.175). Em “Desde a orla do mar” há, sim, uma celebração intensa do real; contudo, não se pode dizer que, na composição em análise, tempo e memória sejam abolidos, uma vez que o eu se põe em diálogo com a história de formação do pensamento metafísico. Por isso, percorrer espaços a procura de um centro afigura-se como uma alegoria do pensamento ocidental. No texto o eu reencontra um círculo (*Delphos*) cujas ruínas não são mais suficientes para sustentá-lo.

Dessa maneira, a voz lírica nada para reconhecer, para pensar um futuro que, como se confirmará ao final do poema, não poderá mais dar garantia alguma de segurança ao homem da segunda metade do século XX, vivenciando o desencanto com as estruturas sociais e políticas.

Quando se pensa no contexto de repressão política em que Andresen viveu em Portugal e sua participação no sentido de tentar mudar essa conjuntura, lembra-se também dos poemas da escritora³, em que ela tanto celebra a mudança de regime político, após a *Revolução dos cravos*, quanto chama atenção para a incerteza e a incompletude das transformações desejadas. Desse modo, fazendo um paralelo com o poema em apreço, a fundação de um futuro (“o eixo recto/ da construção possível”), apesar de registrar um desejo, um sentimento de previsibilidade, talvez próprio do homem em sua ânsia por governar as forças desse mundo, aponta de maneira igual para sua instabilidade: o futuro será o “possível”, não o previsível.

Essa encenação pode ser tomada, deste modo, antes como uma denúncia que precisamente a confirmação ou corroboração de um pensamento metafísico que culminasse no nada, ou na anulação total do tempo histórico. Assim, apesar de o desejo do eu funcionar como

³ Sobretudo os que se reportam à Revolução dos Cravos.

um motor, um motivo para a caminhada até Delphos, aparece também como um elemento a ser constantemente reelaborado, visto que não completamente atendido, nem conformado a uma idealidade prévia.

No contexto poético, tanto o sal como a pedra, elementos para a fundação do futuro mencionados no poema, são símbolos ambíguos do sagrado. O sal tanto conserva, purifica quanto corrói, amaldiçoa. Como um *phármakon*, seu símbolo é paradoxal e se aplica as transmutações físicas e as transmutações morais e espirituais. “Homero afirma seu caráter divino. Ele é empregado nos sacrifícios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 798).

De modo geral, a pedra pode ser bruta, andrógina e sacral, ou talhada, moldada pelo esforço humano; pode ainda apresentar várias formas e funcionar como instrumento com funções múltiplas em várias culturas. Na mitologia grega, as pedras eram “instrumentos indispensáveis da adivinhação, como mediadoras entre Deus e o profeta. A sibila transportava consigo uma pedra e subia nela para dizer profecias” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 700).

Daí se poder dizer que a perda da função reveladora da Sibila também é a desmistificação desse elemento. Como a pedra, outros meios podem ser usados pelo homem na tentativa de prever o futuro. Na relação com esses elementos, o homem foi forjando sua linguagem, sua forma de sacralizar a vida. Sabe-se, por exemplo, do caráter místico que adquiriu a medusa para o pensamento clássico e do caráter simbólico que tem o búzio para algumas culturas.

Com a dessacralização da natureza a partir do fortalecimento da mentalidade cristã e a consequente centralização do sagrado na figura do Espírito Santo, os elementos perderam o caráter mágico que os ligava, de algum modo, aos homens na antiguidade clássica. A concentração do sagrado – ligada ao surgimento do sujeito cognoscente e ao fortalecimento da ideia de memória essencialista – caracterizou-se pela relação dialética do ser, fomentada pela quebra substancial da ligação entre os homens e as coisas.

A retomada da concepção clássica, por outro lado, borra essas fronteiras. Se tudo é divino, as hierarquias lógicas não mais fazem sentido e o homem pode novamente sentir-se mais divino porque mais humano; mais próximo da natureza e de seus instintos: “Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento”, como afirmou Michel Foucault (2002, p.445), em *As palavras e as coisas*.

Quando, no poema em apreço, a perda da transparência converte o ambiente solar-marítimo no silêncio sombrio do bosque, “o espanto e o não-nome” se erguem: o

desconhecimento aludido por Foucault. Novamente, a releitura do texto platônico caminhará para um sentido diferente daquele sugerido pelo autor de *A República* como sendo próprio para a alma:

quando se fixa nalgum objeto iluminado pela verdade e pelo ser, imediatamente o percebe e o reconhece, e se revela inteligente; quando, porém, se volta para o que é mesclado de trevas, para o que forma e desaparece, passa apenas a conjecturar e fica turva, mudando a toda hora a opinião, como se perdesse por completo a inteligência (PLATÃO, 2002, p. 312-313).

Consoante Platão, as sombras são imagens de um estado inferior ao dos simulacros. A percepção das sombras pelo homem na alegoria da caverna configura-se enquanto representação do estado de ignorância humana frente ao ser e à verdade. Ao se colocar também na “sombra do bosque”, o eu lírico reafirma a perda da capacidade de nomear, ou seja, de reconhecer a verdade. Aqui entra em cena a problemática da linguagem, mediando a relação entre o homem e os seres.

Embora “eco” não esteja escrito em maiúscula, pode haver no poema em apreço, uma referência a Eco, Ninfa que se refugiou nos bosques como castigo por distrair a atenção de Hera, esposa de Zeus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 356). Eco seria assim símbolo de uma regressão passageira: um retorno a outra linguagem. Eco, a que não sabe falar em primeiro lugar, a que se cala quando alguém com ela fala, a que se limita a repetir seus últimos sons. Esta aceitação passiva seria, entretanto, aparente, ligando-se a perda da capacidade de nomear como um *a priori*. De todo modo, o eco como a consciência que reverbera, repercute no sujeito, quebra a ideia da consciência una e reguladora da visão logocêntrica de mundo: do olhar direcionado para a luz que pretende arrastar a alma do devir transitório para o ser verdadeiro (PLATÃO, 2002).

Para os antigos gregos, a concepção de uma consciência una, totalizadora, como a que será estabelecida pelo conhecimento logocêntrico, não existia. Na referência ao universo mítico grego, a “consciência múltipla” da voz lírica simboliza o divino possível que se encontra como potência, reverberação que dança, vacila, carregando em si o movimento, a dinâmica: “[...] aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla”. Essa visão revaloriza o pensamento grego antigo, segundo o qual:

concebe-se o homem como um ser eminentemente descentrado, oscilando entre as múltiplas potências divinas, que podem possuí-lo a qualquer momento, e um movimento, ainda incipiente, de apropriação subjetiva. Nesse universo, nem a noção de responsabilidade existe totalmente formada; o homem trágico não possui vontade própria, na exata medida em que pode ser invadido e conformado por potências divinas e, nesses estados entusiásticos, cometer os crimes mais hediondos, assim como participar de estados místicos de bem-aventurança, fecundidade, êxtase. Nesse sentido, ele partilha da multiplicidade das forças vivas

de forma direta, num mundo ainda fora da égide codificadora de Bem e Mal. (NAFFAH NETO, 1997, p.44)

Num mundo, enfim, fora da moralização cristã. Nietzsche fala que é preciso abrir mão dos preconceitos morais para reler a cultura grega antiga – sobretudo antes da formação da tragédia ática. Seria, assim, necessário ver naquele mundo uma dimensão do sagrado muito diferente da concepção cristalizada pela visão cristã de mundo, firmada na ideia de autocrucificação do homem. Os homens gregos se sentiam divinizados e não se enraiveciam consigo mesmos, diz Nietzsche em *Genealogia da Moral* (2009, p.35): “Por muito e muito tempo, esses gregos se utilizaram dos seus deuses precisamente para manter afastada a “má consciência”, para continuar gozando a liberdade da alma: uso contrário, portanto, ao que o cristianismo fez do seu Deus”.

A visão platônica, base para o pensamento cristão, vai sendo lida no texto de Andresen paralelamente à ânsia centralizadora que se instaura no pensamento ocidental. Parte dessa vontade Platão expressa em sua alegoria da caverna, explicando como os homens adquirem o conhecimento da verdade no movimento similar ao da saída da caverna para a luz do sol. A luz, o bem, fonte da sabedoria, fim último do homem. É na sombra, por outro lado, que o eu lírico do poema encontra o ambiente propício para aflorar toda multiplicidade contrária ao pensamento exclusivamente essencialista, aceitando em seu próprio ser “o eco”, mas também “a dança da consciência múltipla”. Para a voz lírica não há lugar que pareça estar firme e determinado: da escuridão dos mares para a claridade da orla; da orla para a sombra do bosque; do bosque para a o templo “disperso e destruído” de *Delphos*.

Trata-se, portanto, de “recuperar” certas potencialidades da cultura greco-latina para repensar a condição de existência dos homens. Na linguagem poética, a retomada do sagrado termina mesmo por ressacralizar a vida, conforme observa Roberval Alves Pereira (2000, p.31):

será preciso o sacrifício – diríamos, até violento – do Deus cristão, nas figuras do Pai e do Filho, para que a imaginação poética logre apropriar-se – ou reapropriar-se –, de forma ostensiva de elementos estruturais e semânticos circunscritos às esferas do mito, do sonho e da magia. Quanto mais sagrada, tanto mais profana, a poesia moderna. E estas duas instâncias configuradas – ou ainda, recuperadas – numa mesma linguagem, apontam para um estágio a um só tempo anterior e posterior ao cristianismo, onde esferas distintas do simbolismo humano, bem como da própria natureza, não estão separadas por concepções rígidas e intransponíveis.

No poema em análise, pode-se entrever esse diálogo com a cultura de antes e de depois do advento do cristianismo e do pensamento metafísico. Em *Delphos*, afirma a voz poética: o

palácio jaz “disperso e destruído”, como toda certeza. Ali, o oráculo de Apolo cumpria, para a mitologia grega, o papel central de ligar os homens às vontades dos deuses. Aquele lugar, onde havia o encontro com o sagrado, representava o centro ordenador do mundo grego. Platão (2002, p. 427) revela isso quando diz que cabe a Apolo ditar as leis fundamentais da República: “esse deus, intérprete tradicional da religião, estabeleceu-se no centro e no umbigo da terra para guiar o gênero humano”.

No poema, esse centro se encontra paradoxalmente definido pelo “vão imóvel e pesado” de duas águias de bronze. O material de que são feitas as águias já deixa transparecer no texto a sensação de peso, mas a própria ideia de centro também está atrelada a de fixidez, totalmente em oposição à simbologia das águias em diversas culturas ocidentais:

Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus (Júpiter) e do Cristo; é o emblema imperial de César e de Napoleão. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.22)

A imobilidade das águias no poema provoca uma sensação de desconforto no leitor. Dotada de força solar, a águia se torna a iniciadora, o ser fundamentalmente *psicopompo* (em grego, “aquele que guia”), aquele que acompanha a passagem de um estado a outro. Sua imobilidade, de outro modo, é a quebra dessa passagem; é a transcendência vazia, no sentido em que a expressa Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*:

A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1991, p.49)

Em Friedrich apresenta-se a ideia do mistério que “gira em torno de si mesmo” na linguagem poética da modernidade instaurada a partir de Rimbaud e Mallarmé. Esse mistério não busca um além, mas uma transcendência nunca alcançada, embora sempre perseguida pelos poetas modernos. No caso de Sophia Andresen, como já se disse, sua busca parece calcar-se na necessidade de revelar o real pelo que ele tem de exuberante em si mesmo.

Também Costa Lima (1980, p. 156), em *Mimesis e modernidade*, emprega a expressão “transcendência vazia” sob a seguinte perspectiva:

O que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu uso comum e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta.

Costa Lima entende a representação em termos de mimese de afirmação e de produção. Para ele, a mimese da poesia moderna não tem o foco sobre o religioso, mas sobre a produção de uma dimensão do ser, diferente da visão anterior, pautada no pensamento cristão do mundo, que representava um ser previamente configurado. A mimese de produção, verificada de forma mais contundente a partir da obra de Mallarmé, caminha, como o eu anda para Delphos na composição poética de Andresen, para o aniquilamento dos referenciais predeterminados.

O aniquilamento de referentes é a rasura da centralidade do sagrado, uma vez que

O sagrado nos escapa. Ao tentarmos prendê-lo, percebemos que ele tem sua origem em algo anterior que se confunde com nosso ser. Assim ocorre com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. (PAZ, 1982, p. 164) (GRIFO NOSSO)

A ideia de que o sagrado não pode ser aprisionado está bem representado no poema. A imagem do centro destruído é a negação do exagero da centralidade metafísica que se instaura a partir do discurso platônico. Apesar de a primeira cena do texto poético sugerir uma integração do eu a natureza, sua composição geral reencena o descentramento do sujeito. Assim também as águias, símbolos da centralidade e da transcendência como garantia de segurança, são ocultadas, como forma, talvez, de se atentar para o estatuto não natural dessa transcendência, seu caráter de constructo histórico-discursivo.

A Sibila já não fala, não há prenúncio de futuro, mas sim a perda da inocência: “[...] quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído/As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga/A língua torceu-se na boca de Sibila/A água que primeiro eu escutei já não se ouvia”.

Foucault (2002) afirma que se deve ter o cuidado de ouvir a história em vez de acreditar na metafísica. A perda da inocência no contexto poético assinala esse cuidado em ler o seu próprio tempo a partir da retomada do discurso de fundação do pensamento metafísico. Resta, dessa maneira, o corpo assombrado de Antinoos, no devir, como parte de um processo de

descentramento do logos, de quebra do princípio da identidade e do esfacelamento da visão cristã do mundo, como afirma Pereira (2000).

Há na poesia de Andresen uma ressacralização da vida, acompanhada de uma incomunicabilidade própria da poesia moderna, notadamente a que ganha impulso com Mallarmé. Esta comunicação cortada está metaforizada na mudez da sibila e no voo imóvel das águias, instrumentos simbólicos de contato com o sagrado. A ressacralização, assim, consiste em resgatar as diferentes formas de manifestação do sagrado, referendando a descentralização como princípio constitutivo da própria voz poética: um eu na condição de viandante.

Endeusado, pelo imperador Adriano, cidades, templos e oráculos foram construídos em homenagem a Antinoos. Disto, o que restou? O bronze de sua memória esculpida pela mão do artista. Sobrou, portanto, pela figura do jovem grego, a vida. Vida e arte são aparências, vontade de potência, como diz Nietzsche (2011), ao celebrar o jogo de forças entre o equilíbrio de Apolo e a embriaguez de Dionísio.

Um homem, objeto sexual do imperador Adriano, ou um Deus, forjado no seio dos cultos que o próprio imperador cria para venerar a imagem do amado, morto talvez por afogamento no Nilo. Essa figura paradoxal é “corpo terrestre e solene”, no poema “Antinoos”, de Andresen (2011, p.541). Não se sabe em quais condições morreu afogado, se quis ou não abandonar sua condição de escravo sexual; não existem contornos claramente delimitados em sua história. Das mitologias gregas, sua figura parece estar dentre as que oferecem maior ambivalência, talvez por isso Andresen tenha lhe dedicado tantos poemas.

Na imagem do corpo, o “corpo assombrado” de Antinoos encarna no poema o próprio paradoxo; o impensável para a lógica metafísica calcada no princípio da identidade e na idealidade das formas. Desta maneira, retomar o divino não é retomar posturas morais religiosas, antes é valorizar uma dimensão sagrada do ser que não se prende a valores morais previamente fixados. Antinoos é, assim, uma falta: uma assombração; um corpo: uma presença. Ele é e não é.

Em Sophia Andresen, embora a força apolínia pareça se sobressair no equilíbrio sugerido pela expressão “forma necessária”, o devir não está dissociado da dimensão sagrada da vida. Pelo contrário, esta, pensada pelo viés pagão clássico, potencializa o caráter profano do devir, em seu sentido deleuzeano de não atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas de encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula, segundo afirma Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica* (2011, p.11). Tal como se percebe no “corpo assombrado” de Antinoos.

Por este motivo, o caminhar para Delphos parece ser a *condição de Sísifo* do humano, de um sujeito sempre por se fazer. Também por isso a orla não é a linha que separa o sensível do inteligível, o destino do acaso. Na dinâmica das águas do mar, de onde sugere ter aparecido, a voz poética pontua na inconstância das ondas uma arquitetura própria, um equilíbrio inconstante das formas, como o descrito por Nietzsche. O que referenda a afirmação de Gilles Deleuze (1998, p. 132) em *Lógica do sentido*:

[...] há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz manchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo.

Nessa destruição, o próprio eu perde a unidade. O descentramento também é do eu, de sua memória posta na “dança” da “consciência múltipla”. A voz poética descentra-se no encontro sempre imprevisível com os fragmentos da história, como no templo destruído de Apolo, o fantasma de Antinoos se levanta para fixar o olho de Platão, espantado ao vê-lo em seu “nocturno meio-dia”.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dual*. Lisboa: Editora Caminho, 2010.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Editora Caminho, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 24. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.407-426.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LIMA, Francisco Ferreira de. Os atropelos do olhar: Caminha e as maravilhas de Santa Cruz. *Léngua & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 3, no 2, 2004.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *Nietzsche e a Psicanálise*. In Cadernos Nietzsche 2, 1997, p. 41-53. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn_02_03.pdf>. Acesso em 03 de Março de 2013.
- NAVA, Luís Miguel. As navegações de Sophia. In: *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 174-178.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Vontade de Potência*. Tradução de Mário Ferreira dos santos. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOGUEIRA, Juliana de Souza Gomes. *Do eu ao nada: dimensões do eu lírico na poesia de Iderval Miranda*. Feira de Santana, BA, 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.
- PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Roberval Alves. Unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000, p. 29 a 41.

Juliana de Souza Gomes Nogueira

Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Licenciada em letras vernáculas (UEFS). Pesquisadora do grupo de estudos literários contemporâneos (GELC). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Endereço eletrônico: jullyagomes@hotmail.com

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.

Entre a maternidade e a prostituição: identidade feminina e relações de poder em “A chave do amor” de Assis Brasil

Rita de Cássia Barros Assunção
FAI

Resumo: “A chave do amor” de Assis Brasil é o conto central do volume *A chave do amor e outras histórias piauienses*, onde o autor reúne algumas histórias ambientadas em Parnaíba, sua cidade natal. O conto narra a história de Das Dores, uma prostituta que viveu entre a maternidade e a prostituição – duas identidades polarizadas. A trama é fortemente marcada por relações de poder através das quais se observa a definição de posições ocupadas pelos sujeitos e a demarcação de fronteiras entre excluídos e incluídos. No cerne dessa questão, objetiva-se mostrar como a identidade feminina é construída dentro das relações de poder. Essa análise está alicerçada no conceito de poder de Foucault e nos conceitos de identidade de Stuart Hall, Zygmunt Bauman, e nos estudos críticos de Tomaz Tadeu da Silva, Kathryn Woodward, Sandra Azerêdo, Guacira Lopes Louro, Antonio Carlos Ciampa e outros. A despeito da representação social da mulher na sociedade figurada, utilizou-se como teórico principal Serge Moscovici. Na metodologia, adotaram-se o método crítico – analítico e a pesquisa bibliográfica, a fim de apontar a relação intrínseca que há entre as formas de exercício do poder emanadas pela personagem principal para resistir às imposições da sociedade e às exclusões sociais e a construção de sua identidade feminina no *corpus* da análise.

Palavras – chave: Identidade Feminina. Maternidade. Prostituição. Relações de Poder.

Abstract: *The chave do amor of Assis Brasil is central short story of A chave do amor e outras histórias piauienses, where author collect some history of the Parnaíba, your home town. The short story narrate Das Dores' history, a prostitute what lived between maternity and prostitution – two extreme identity. The history is strongly fix by relations of power through watch definition of positions occupy subjects and the delimitation of border between excluded and included. In this question, to achieve show the construction the feminine identity in of relations of power. This analysis is support in the concept of power of Foucault and in the concept identity of Stuart Hall, Zygmunt Bauman and critical studies of Tomaz Tadeu da Silva, Kathryn Woodward, Sandra Azerêdo, Guacira Lopes Louro, Antonio Carlos Ciampa and others. About the social representation of woman in the society used theoretical Serge Moscovici. In the methodology, used the critical-analytic method and bibliographic research, purpose show a intimate relation between the manner power showed for main character for to resist impositions of the society and social exclusions and the construction of the feminine identity in the analysis.*

Keywords: *Feminine Identity. Maternity. Prostitution. Relations of Power.*

Introdução

“A chave do amor”, trama central de uma compilação de contos ambientados na cidade de Parnaíba – *A chave do amor e outras histórias piauienses* – é mais uma narrativa de Assis Brasil que focaliza a prostituição como temática principal. O conto narra a história de Das Dores, uma prostituta de personalidade forte, com identidade autônoma e subversiva que se posiciona como sujeito nas relações de poder figuradas na trama.

A história começa com o questionamento de uma notícia de jornal sobre a morte de uma mulher que movimentou a cidade inteira recebendo honras de autoridade com a simbologia de luto por três dias. A notícia poderia não chamar tanto a atenção se fosse um homem, mas sendo uma mulher já despertou curiosidade.

A identidade de Das Dores, ainda uma incógnita, começa a ser investigada e questionada pelo repórter Otávio do Jornal da Manhã.

O chefe Rubi talvez tivesse razão – pensou Otávio – A notícia daquele jornal parnaibano estava incompleta, cheia de subterfúgios, de reticências, todo mundo podia perceber. Parecia esconder, de fato, muita coisa, talvez mesmo um escândalo que a cidade, comprometida, queria ocultar” (BRASIL, 2007, p. 92).

O início da investigação começa com perguntas informais dirigidas a Dona Isabel – proprietária da pensão onde estava hospedado, que se refere à personagem de forma evasiva e indefinida.

O trecho inicial do conto já aponta como as relações de poder salientadas no *corpus* da análise podem ser percebidas com relação ao processo de construção da identidade, principalmente a feminina, que é perpassado pelo poder e pelos discursos produzidos nas práticas sociais e culturais. Sabe-se que o exercício do poder, nas relações sociais, demarca fronteiras, posições e fabrica sujeitos. Nesse sentido, o processo de construção da identidade feminina é marcado pelo jogo da diferença que, em essência, é consubstanciado pela lógica da preterição.

O tema proposto na análise apresenta, dentre outras coisas, o processo de enredamento pelo qual passa a mulher, independentemente das condições sociais e materiais em que se encontra na sociedade. Dentro dessa ótica, construir uma identidade autônoma, escolhida configura-se numa luta sempre marcada pelo poder – poder de definir versus poder de resistir.

No conto, esse embate se manifesta através da tentativa de compelir uma identidade pressuposta contrária à escolhida pela personagem. Assim, a identidade de Das Dores é construída

na tenacidade de conciliar duas identidades aparentemente contrapostas – a maternidade e a prostituição.

Dessa forma, divide-se a análise do conto em três partes para melhor se compreender como a identidade feminina é construída dentro de uma sociedade falocêntrica. A primeira parte trata da representação social da prostituta na sociedade figurada no conto, tencionando-se apontar que a posição social da mulher é construída mediante discursos e relações de poder. A segunda parte aborda o processo de constituição da identidade perpassado pelo poder e pelas representações simbólicas. A terceira parte contempla a análise das relações de poder no conto em questão, com o intuito de se mostrar que a construção de uma identidade feminina autônoma será encarada como uma disputa de poderes em que, dialeticamente, uma parte tenta subjugar a outra. Esse embate apresentado no conto se dá entre a protagonista da trama ocupante de uma posição desprivilegiada disciplinarmente controlada e membros da sociedade hegemônica.

As Representações sociais da prostituta na sociedade figurada na obra

A sociedade moderna assentada em valores burgueses, geralmente marcada pela diversidade e heterogeneidade, na qual as diferenças encontraram terreno fértil para se fortalecerem e refletirem no seio desta, uma desigualdade de poder, gerou uma multiplicidade de representações em sociedades pós-modernas. Dentro desse ditame, o sistema representacional, em qualquer cultura, apresenta-se imerso em pontos de clivagens em que novas representações emergem, buscando incessantemente familiarizar algo não familiar e restabelecendo o sentido dos objetos representados. Isso se dá mais frequentemente, a partir de pontos de tensão, mesmo de fratura dentro das estruturas representacionais da própria cultura como, por exemplo, o reconhecimento da democracia e da igualdade de direitos e a sua negação a grupos minoritários dentro da sociedade. Um exemplo disso no conto “A chave do Amor” é a construção do muro cercando os barracões das prostitutas na Lagoa do Bebedouro:

- O prefeito, afinal, teve até uma boa idéia, mandar fazer o *muro* pra isolar a casa delas, daquelas mulheres, lá no Bebedouro. O senhor sabe, a cidade crescendo, novas casas, as famílias, as crianças, e o Bebedouro ficando cada vez mais exposto. E o prefeito fez o *muro*. É a zona, pelo menos a do lado do Igarapu, ficou conhecida como o *muro*. Quando a rapaziada quer ir até lá, é só dizer, “vamos ao muro, pessoal?” (BRASIL, 2007 p. 93 grifo do autor).

Também em perspectiva similar, os protestos, lutas e conquistas que tais fatos acarretaram geraram novas formas de representações.

O fenômeno das representações sociais, nesse sentido, é compreendido dentro dos processos sociais que, antes de tudo, são implicadores de diferenças dentro da sociedade moderna. Daí se compreende a insistência de grupos sociais em delimitar fronteiras entre o nós e o eles ou entre o eu e o outro como se pode perceber no trecho acima – o muro, no conto, é a simbologia da divisão de classes e da discriminação explícita existentes. Este binarismo fortemente enraizado nessa sociedade, por razões históricas e culturais, concorre para a estereotipia e a estigmatização de grupos minoritários vigentes até a atualidade; a relação entre as prostitutas e a sociedade no conto, por exemplo, é mediada por essa representação binária.

Serge Moscovici define representação como:

Um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará pessoas orientar-se em um mundo material e social e controlá-lo, e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social (2009, p. 21).

Nesse sentido, observa-se que as representações sociais não se referem apenas,

A um modo de compreender um objeto em particular, mas também como uma forma em que o sujeito (indivíduo ou grupo) adquire uma capacidade de definição, uma função de identidade, que é uma das maneiras como as representações expressam um valor simbólico (MOSCOVICI, 2009, p. 21)

Novamente, podem-se relacionar as citações de Moscovici à simbologia radical do muro cercando o barracão das prostitutas, pois se constitui numa forma de controle e de construção de identidade para as mulheres da Lagoa do Bebedouro, uma vez que passam a ser controladas e definidas por ele.

As prostitutas, dentro desse mundo simbólico de representações, são consideradas os objetos, os outros, assim como as mulheres de um modo geral, dentro da sociedade hegemônica, com a diferença de que aquelas – as prostitutas – inexoravelmente são impelidas a uma identidade estereotipada.

Identidade Feminina no conto “A chave do amor”

A identidade está extensamente discutida nos estudos feministas e estudos culturais. No cerne dessa discussão encontra-se a tensão entre duas concepções de identidade: a essencialista e a não essencialista.

A linha essencialista define a identidade como fixa e cristalizada fundamentando suas afirmações tanto na história quanto na biologia. O corpo é um dos locais onde se incide essa abordagem, principalmente no que concerne à maternidade e à identidade sexual. Uma definição não essencialista de identidade focaliza as diferenças e a multiplicidade de categorias inerentes à sua constituição como raça, gênero, sexualidade, classe, etnia, nacionalidade e outros, mostrando que ela, na verdade, é construída social e culturalmente por discursos e está ligada intrinsecamente a relações de poder.

Segundo Woodward, a identidade reúne alguns caracteres que devem ser levados em consideração como: o seu caráter relacional, a diferença, a marcação simbólica, os sistemas classificatórios, as condições sociais e materiais (2009, p. 15). Nessa perspectiva, depreende-se que a construção da identidade acontece nas relações de alteridade, ou seja, é ligada a sistemas classificatórios e às condições sociais e materiais sendo marcada simbolicamente pela diferença. Para a autora, “a marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido às práticas e às relações sociais definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são vividas” (2009, p. 14)

Os aspectos supramencionados demonstram a estreita ligação entre identidade e diferença. Silva menciona que “identidade e diferença são, pois inseparáveis” (2009, p. 75), pois para o autor a identidade é sempre marcada pela diferença a outras identidades, como por exemplo, a afirmação “sou brasileiro” só faz sentido dentro de um universo de referências de outras nacionalidades. A identidade nacional é frisada pelo autor como algo produzido social e culturalmente através do sistema linguístico e não como algo natural ou essencial.

Ao se referir aos atos linguísticos, Tomaz Tadeu da Silva (2009) salienta que, como produto da cultura e dos sistemas simbólicos, a identidade marcada pela diferença não se encerra em significados e/ou definições prontas e acabadas dos sistemas discursivos e simbólicos, pois enquanto sistema de significação, a linguagem possui uma estrutura instável.

Baseado na teoria pós-estruturalista de Jacques Derrida que diz que “o signo não coincide com a coisa ou conceito e que carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é” (1991 apud SILVA 2009, p. 79), ou seja, precisamente da diferença, Silva salienta que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade, uma vez que a “mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (2009, p. 79). Com isso, o autor mostra que a identidade não é fixa, mas fragmentada, marcada pela indeterminação e pela instabilidade.

No mundo da homogeneidade, a identidade visível é somente a do outro, do anormal. Silva aponta ainda que a “força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (2009, p.83). Observa-se assim, que a identidade oscila entre dois polos: de um lado tem-se a força homogeneizadora que tenta impelir uma “identidade pressuposta” (CIAMPA, 1993 p. 66) ao outro, ou seja, uma identidade posta visando à fixação e a estabilização; de outro, conforme Silva, “processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la” (2009, p. 84). Entretanto, a cultura hegemônica que pretende dominar por intermédio das relações de poder é problematizada pelo desconstrucionismo de Derrida que busca descortinar a oposição binária das identidades mostrando que a fixação da identidade é impossível.

Hall argumenta de forma persuasiva que:

A constituição de uma identidade social é um ato de poder, pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre dois polos resultantes – homem/mulher etc. Aquilo que é peculiar ao segundo termo é assim reduzido – em oposição à essencialidade do primeiro – à função de um acidente. Ocorre a mesma coisa com relação negro/branco, na qual o branco é, obviamente, equivalente a “ser humano”. Mulher e negro são, assim, “marcas” (isto é, termos marcados) em contraste com os termos não – marcados “homem” e “branco” (2009, p. 110).

No conto “A chave do amor”, a referência à identidade de Das Dores é feita de forma indefinida através do uso do pronome demonstrativo “aquela” indicando muito bem que a constituição de uma identidade está no cerne da diferença e no ato de excluir algo conforme apontam Hall e Silva nas citações acima. O uso desse pronome é ambíguo na fala dos enunciadores; o repórter Otávio usa-o por desconhecer de fato a pessoa a quem se refere, entretanto, o seu uso por Dona Isabel é carregado de negatividade e, na fala dela, designa discriminação.

- Aquela mulher que morreu aqui. Quem na verdade era ela?
[...]
- Que mulher, meu filho?
- Aquela que teve um enterro bonito, quero dizer, muito concorrido, a senhora se lembra?
- Ah, aquela? – dona Isabel arregalou os olhos e colocou de volta os óculos.
- Enterro com padre, o prefeito, as autoridades daqui, banda de música – a que faz retreta na Praça da Graça – e quase toda a cidade presente – ajuntou Otávio mostrando o recorte do jornal: - Está aqui a notícia do *Norte*.
- Era a Das Dores – disse dona Isabel com certa *indiferença* – Uma *daquelas mulheres da Lagoa do Bebedouro* (BRASIL, 2007 p. 93 grifo nosso)

A referência às mulheres da Lagoa do Bebedouro é sempre discriminatória. Isso porque essas mulheres são prostitutas. A diferença entre as prostitutas, moças e mulheres de

família, no conto, é marcada e definida pelo local onde as mulheres de vida licenciosa habitam – a Lagoa do Bebedouro. Outro marcador linguístico é o uso do pronome “aquela” já mencionado anteriormente.

No contexto da construção das identidades, as mulheres da Lagoa do Bebedouro, enquanto prostitutas, são vistas pela sociedade figurada, como transgressoras dos bons costumes e dos valores morais e, portanto, são relegadas ao nível de coisa sendo marginalizadas por possuírem uma identidade associada ao sexo. O isolamento social delas, representado literalmente pelo muro, mostra bem o ato de a sociedade tentar separar e punir transgressões conforme citação acima. De acordo com Woodward, “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, e essa marcação ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (2009, p. 39). Assim se dá o relacionamento, a identificação e a representação dos sujeitos femininos que habitam a Lagoa do Bebedouro.

Na continuação da conversa com dona Isabel, Otávio fica sabendo da identidade estereotipada de Das Dores – prostituta. Nos trechos seguintes, percebem-se como os membros da sociedade imbuídos de poder conseguiram cercar a vida de Das Dores.

- Dona Isabel, Das Dores teve filhos? [...]
- Isso mesmo. Ela teve muitos filhos que estão sendo criados ou foram criados por gente importante aqui da cidade.
- “Eis a questão” – pensou Otávio
- Filhos dela? Ele insistiu – criados por gente daqui?
- Gente boa daqui, boas famílias.
- [...]
- Mas Das Dores não era uma mulher... uma mulher...
- Da vida, é o que o senhor quer dizer? Pois é.
- Ela dava os filhos?
- [...]
- Das Dores dava os filhos, não tinha outra saída – afirmou dona Isabel – com o negócio dela, não podia criar os meninos lá no *muro*, no meio das outras. (BRASIL, 2007, p. 95 grifo do autor)

A identidade autônoma se manifesta nos seguintes trechos:

- “- E Das Dores [...] Por que não largou essa vida?
- Isso é o que muita gente tem perguntado e ainda pergunta. Principalmente os pais adotivos dos meninos. Eles sempre quiseram que Das Dores sáisse daqui. E ela dizia, mãos nas cadeiras, *desafiadora*:
- Pra que sair daqui, Nevinha? Pra quê? Pra fazer o quê? Ser empregada deles? Não tenho instrução, não posso arranjar um emprego. Trabalhar nas fábricas de sabão e de tecidos? Já estou muito velha pra isso”.
- Um dia padre Roberto disse assim pra ela:
- Olhe, Das Dores você fica lá na Igreja, arruma o altar, a sacristia, muda as toalhas, cuida do jardim, tem o seu emprego. Não pode ficar nessa vida.

- Não posso padre? E as minhas amigas? Elas podem? O senhor arruma emprego pra todas elas? (BRASIL, 2007 p. 108 grifo do autor)”.

Ao assumir a sua posição enquanto prostituta, identificando-se com a profissão e responsabilizando-se pelas outras, Das Dores demonstra poder e autonomia feminina.

Entre a maternidade e a prostituição, a personagem desenvolveu uma personalidade forte consubstanciada por suas múltiplas identidades – mãe, prostituta, pobre, nordestina, madame do prostíbulo e outras, de forma que, nas relações sociais, o seu poder, ou melhor, o seu micropoder também emergisse. Foi assim que pôde exigir dos adotantes de seus filhos o direito de vê-los e de ser reconhecida como mãe por seus doze filhos, apesar da profissão que exercia.

Na tentativa de construir uma nova identidade para Das Dores, uma identidade pressuposta como diz Ciampa (1993, p. 66), padre Roberto usava um discurso sedimentado por valores patriarcais: “- Mulher, você não se envergonha de seus filhos? Eles estão crescendo e vão saber de tudo, de tudo, que a mãe rebelde não quis largar o pecado. [...] Um pecado hediondo” (BRASIL, 2007 p. 110 grifo nosso).

Conforme Woodward, os discursos sobre a maternidade possuem predominância cultural: a da boa mãe, da mãe normal (2009, p. 58). Ser mãe e prostituta pareciam ser identidades que não se coadunavam. Entretanto, Das Dores, consciente de sua posição de sujeito mantém sua identificação com a classe: “- Olhe, padre Roberto – ela disse – Quando meus filhos crescerem vão saber de tudo [...] e se quiserem me perdoar, que me perdoem. (BRASIL, 2007 p. 110)”.

Das Dores tentou, através de sua identidade feminina, conciliar maternidade e prostituição. Seus filhos aprenderam a respeitá-la mesmo exercendo uma profissão marginalizada. Entretanto, a cultura, as práticas sociais e as relações de poder moldam os comportamentos e as identidades dos sujeitos. É o que se percebe no seguinte diálogo entre Genoveva e Otávio: “- Mamãe está morta – ela voltou a falar – A sua vida está morta. Tudo passou, acabou. Desceu já uma cortina sobre a história toda. O tempo apagará as sobras”. (Idem, p. 117, grifo nosso)

Genoveva, filha de Das Dores, criada nos padrões cristãos religiosos fazendo parte de uma sociedade hegemônica, cristã, heterossexual e normal, vê na morte da mãe o fim de uma identidade estereotipada e marcada pela diferença. Todavia com uma de suas identidades associadas à prostituição da mãe, Genoveva aprendeu a conviver com o fato, construindo novas identidades para apagar o rancor – tornou-se recatada, estudiosa e católica praticante.

Habituei-me com os livros, coisa importante para a formação das pessoas. [...] Agora mesmo estou lendo a Bíblia, um livro notável da sabedoria, de amor, um livro que nos dá, sem dúvida, um padrão moral e religioso a seguir (Idem, p. 119).

Segundo Woodward:

A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade (2009, p. 55).

Com uma identidade inversa a da mãe, Genoveva construiu um contrauniverso através do qual tentou se desvencilhar da identidade da mãe. Esse fato demonstra que a identidade não é essencial ou fixa, mas relacional, múltipla, fragmentada, marcada pela diferença e pelas relações de poder.

Relações de poder no conto “A chave do amor”

As relações de poder imbricadas nas relações sociais figuradas no conto marcam posições bem definidas para os sujeitos femininos fazendo-os oscilar, se fragmentar e a se mostrar de diferentes modos, pois a trama apresenta um mundo social simbolicamente marcado por valores patriarcais repletos de normas e regras de boa conduta para serem seguidas principalmente pelo sexo feminino.

Em “A chave do amor”, a disputa de poderes é vista através da interação da personagem central com outras personagens, principalmente na manifestação e exercício dos micropoderes frente ao poder homogeneizador daqueles que se encontram em posições sociais privilegiadas.

Dentro desse viés de produção simbólica e discursiva, Silva diz que “a identidade está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (2009, p. 81).

As relações de poder conforme a citação acima está fundamentalmente imbricada ao processo de construção de identidade. O poder de definir demarcando fronteiras entre o nós e o eles, de incluir e de excluir, de classificar mediante padrões hierarquizados se configuram em formas pelas quais as relações sociais acontecem e em evidentes indicadores de posições ocupadas pelos sujeitos na sociedade.

As relações sociais subsidiadas pelas relações de poder tendem a se traduzir em binarismos assimétricos no qual um dos termos é sempre privilegiado em detrimento do outro,

insuflando a fixação de uma identidade sobre o outro que se manifesta através do processo de normalização – meio pelo qual o poder emerge.

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente a identidade (SILVA, 2009, p. 83)

A construção do muro pelo prefeito representa, no conto, a demarcação de fronteiras, a exclusão das prostitutas do seio da sociedade. As relações de poder inerentes a esse fato são claramente manifestas. Por intermédio do muro, o prefeito, de sua posição hierarquizada, impõe limites à liberdade das prostitutas isolando-as em um mundo particular e disciplinarmente vigiado.

- Uma daquelas mulheres? E porque o prefeito decretou luto oficial por três dias? Ela pertencia a alguma entidade pública?[...] – à Legião Brasileira de Assistência, por acaso ou à Associação Parnaibana de letras, ou coisa assim?
- Dona Isabel deu uma estrondosa gargalhada. [...].
- Nada disso, moço [...] Depois da ponte sobre o rio, quase acabando com o trabalho dos canoeiros, mandou fazer o *muro*.
- O *muro*? Que *muro*, dona Isabel?
[...] Ora, o *muro*, cercando o barracão daquelas desvalidas.
- Me diga que *muro* é esse.
(BRASIL, 2007 p. 93 grifo do autor).

Essa situação remete aos sistemas classificatórios mencionados por Woodward que mostram como as relações sociais são organizadas e divididas (2009, p. 14). Os sistemas classificatórios giram em torno da diferença e das formas pelas quais elas são marcadas. Essa diferença é concebida por meio dos sistemas simbólicos, “os quais distinguem o sagrado do profano, o limpo do sujo e o cru do cozido” (2009 p. 54). O muro enquanto simbologia da diferença e do poder atua para produzir identidades estereotipadas. Além disso, é uma forma de demonstração do poder hegemônico e do poder disciplinar mencionado por Foucault, através dos quais a sociedade pretende adestrar o outro com o olhar hierárquico e a sanção normalizadora (1987, p. 143).

De acordo com a concepção do prefeito e do povo da cidade, a ordem social deve ser mantida. Sobre isso Woodward mostra que “há entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social” (2009, p. 41). Além disso, argumenta que:

Separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como sua principal função impor algum tipo de sistema a uma experiência inerentemente desordenada. É

apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem (2009, p. 41).

A problematização do binarismo foi reforçada pela teoria de Foucault sobre a genealogia do poder. Para o autor as relações de poder implicam resistência e não somente dominação, pois não é algo que se detém, mas se exerce dialeticamente. O poder não é algo natural concentrado nas mãos de um dominador, mas disperso em todas as esferas sociais em forma de micropoderes.

O poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder (FOUCAULT, 1979 p. 14).

De acordo com a concepção de Foucault, “onde há poder há resistência” (1988, p. 105). Nesse sentido, o indivíduo, no processo de construção de sua identidade, se individualiza ainda mais. Esse poder, Foucault chamou de poder disciplinar que não é aquele que reprime, mas que controla através da vigilância.

A ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história esta figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder (FOUCAULT, 1979 p. 20).

Ao se pensar o sujeito feminino dentro dessa perspectiva, deve-se considerar seus estereótipos e ao mesmo tempo suas múltiplas identidades. Em torno da identidade feminina existem vários marcadores sociais – raça, gênero, sexualidade, etnia, classe, religiosidade, nacionalidade e outros, definindo diferentes posições de sujeito e, principalmente, estabelecendo diferenças e fronteiras entre aquelas que participam de uma sociedade hegemônica masculina, heterossexual e cristã e aqueles que se afastam desse paradigma. “Essas distintas posições podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas – perceber-se de distintos modos” (LOURO, 2008 p. 51).

A consciência de não poder criar os filhos num prostíbulo mostra a sujeição de Das Dores ao poder impelido sobre ela e aos valores patriarcais e cristãos. Entretanto, esse processo fez com que ela se tornasse vista e reconhecida por essa ação. Sobre isso Butler diz que “sujeição significa o processo de se tornar subordinado pelo poder, bem como o processo de se tornar sujeito” (1997 apud AZERÉDO 2007, p. 29).

A maternidade, para Das Dores, era uma simbologia de poder, de autonomia e de realização pessoal, pois era através dela que se relacionava com o mundo, que se mostrava como sujeito e não como objeto. Segundo Beauvoir, “na futura mãe abole-se a oposição sujeito e objeto. Na gestação, apresenta-se como criadora, e a sociedade a reveste de um caráter sagrado” (1980a, p. 262-263). “- Mas essas mulheres evitam ter filhos [...] /- Ao que se sabe ela não evitava, e até se exibia mostrando a barrigona todo ano” (BRASIL, 2007 p. 95) / [...] Das Dores vivia dizendo que pegava filho até pelo vento” (BRASIL, 2007 p. 106).

Embora, nas relações sociais, se perceba o respeito a esse direito, o poder que emerge nessas relações é o de demarcar fronteiras e de definir posições. Isso é observado no trecho abaixo:

E esperou pelo filho, mas sabia que o filho podia voltar, voltava para vê-la, embora tudo fosse *meio escondido* pelo padre, para que a cidade não participasse de tudo – o padre queria evitar a sociedade daqui, conhecendo bem como ele conhece essa gente. (BRASIL, 2007, p. 104, grifo nosso).

Nas relações de poder entre Das Dores e os membros da sociedade, sempre imperavam o preconceito e a diferença. As senhoras que apareciam no muro à procura dos filhos de Das Dores apareciam sempre em surdina, com chapéu e véu no rosto para não serem reconhecidas.

A maternidade e a prostituição produziram uma identidade múltipla e fragmentada na personagem. Nas relações de poder, a identidade feminina de Das Dores se manifestava ora autônoma ora subordinada. A subordinação configura-se na ação de dar os filhos e de receber mantimentos em troca:

- E o que davam pra *Das Dores*, dona Nevinha?
- Queriam dar dinheiro, Das Dores nunca aceitou. Pra dizer que nunca aceitou nada, Das Dores recebia, às vezes, algum mantimento de boca, como se fala, arroz, feijão, farinha, essas coisas, porque dizia que não era só pra ela, mas para todas nós.
[...] e quando alguém oferecia dinheiro, “dinheirinho pra ajudar nas suas despesas”, ela fechava a cara, ficava amuada de verdade. E gritava que os filhos dela não estavam à venda, que não eram escravos pra serem vendidos, nem mercadoria barata de feira pública (BRASIL, 2007 p. 107).

A presença do padre, nessas relações de poder, é de conciliação, mas também de enredamento, de demonstração de poder:

[...] Das Dores foi ouvir primeiro o padre, foi uma espécie de consulta a ele, se não iria se comprometer perante Deus, como vendedora dos próprios filhos.

- Não senhora, Das Dores, nada disso – falou o padre – o que você está recebendo ou recebe é um reconhecimento da cidade inteira, pelo seu sacrifício, pela sua renúncia. Um reconhecimento do povo, da prefeitura, da igreja, das pessoas de coração bom (BRASIL, 2007 p. 107).

A autonomia de Das Dores e as relações de poder se manifestam também no trecho seguinte:

- “Olhem, meninas, o prefeito está nos oferecendo um trabalho honesto, como ele diz”:
- “[...] trabalho de gari” – ele disse;
- “Gari? Que bicho é esse?”
- “Ele quer que a gente vá varrer ruas” – disse Das Dores – “Por mim tudo bem, mas sei que o meu reumatismo não vai me ajudar” – as meninas gargalharam – “Agora, se vocês quiserem esse emprego, fica a critério de cada uma”.
O prefeito foi quase enxotado daqui. [...] Mas não faltou alguém pra passar isso na nossa cara: que serviço honesto não tinha sido feito pra gente, que todas estávamos viciadas na vida de mulher mundana.
Às vezes ela brincava com a gente:
- “Vocês já imaginaram a prefeitura e a igreja de Parnaíba cheias de quengas trabalhando? Os marinheiros, os conhecidos, passando e debochando, soltando piada. *Pega no cabo da vassoura direito, Das Dores. A Nevinha cisca a rua como uma galinha velha.* (Idem, p. 109 grifo do autor)

É comum, nas relações de poder, um dos sujeitos do discurso, principalmente aquele que se encontra numa posição hierarquizada privilegiada, inflar uma identidade sobre o outro. É o que se percebe nessa tentativa de dar uma nova identidade a Das Dores e a suas companheiras. Para Baumam:

A identidade parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora) (2005, p. 83).

Assim, a maternidade e a prostituição de Das Dores congregam identidade feminina e poder de resistir aos discursos e às situações de discriminação.

Considerações Finais

A análise realizada no conto “A chave do amor” de Assis Brasil nos mostrou que o processo de construção da identidade feminina é uma luta constante e proeminente tanto numa sociedade patriarcal, cheia de normas e valores, como é caso da sociedade figurada pelo autor, quanto numa sociedade contemporânea na qual as mulheres se encontram mais livres e com muitos

direitos já conquistados. Das Dores, como representante de uma mulher que, apesar dos preconceitos, não se abate frente aos obstáculos nem se deixa absorver por opiniões alheias, manteve-se firme no seu papel de mãe e prostituta. Esse fato deixa entrever que a identidade não se traduz exclusivamente em binarismos e, embora seja marcada pelo jogo da diferença e das relações de poder, traz em seu cerne o caráter da individualidade.

Em “A chave do amor” Assis Brasil explora, principalmente, o caráter humano em seus aspectos universalizantes, sem esquecer claro, de através dele, mostrar as mazelas sociais e uma sociedade hierárquica e preconceituosa. Todavia, se percebe, também, que o autor dá voz àquele que aparenta ser pequeno e oprimido como é o caso de Das Dores. Com isso, desconstrói valores e nos apresenta uma literatura esteticamente subversiva. A história de Das Dores, bem como de outras personagens como Cota de A filha do Meio-quilo, Cremilda de Beira Rio beira vida são exemplos contundentes de que a construção de uma identidade feminina autônoma, nessa sociedade hierárquica, é marcada realmente por relações de poder que, dentre outras coisas, imprimem ao outro, geralmente, uma identidade estereotipada. Entretanto, o autor nos apresenta, no conto e nas supracitadas obras, os extremos de dois mundos: o mundo individual e o mundo social e isso nos faz acreditar que uma identidade impelida é sempre preterida em relação à escolhida. Assim viveu Das Dores, Cota, Cremilda e outras personagens de Assis Brasil – ora senhoras de si ora submergidas pela engrenagem social. Tal fato lembra que as práticas hegemônicas de poder convivem com as práticas dos micropoderes – amálgama que Assis Brasil transpõe aos enredos nas vozes que representam e nas que se contrapõem à ordem vigente. Isso, no contexto do conto “A chave do amor”, advém da lucidez com que o autor desnuda as contradições da sociedade e nos faz refletir sobre a própria condição do ser humano.

REFERÊNCIAS

AZERÉDO, Sandra. *Preconceito contra a mulher: diferença, poemas e corpos*. São Paulo: Cortez, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo* v.1 Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo* v.2 A Experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRASIL, Assis. *A chave do amor e outras histórias piauienses*. Rio de Janeiro: Imago, 2007

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: LANE, Silva T. e CODO, Wanderley. *Psicologia Social: o homem em movimento*. 3 ed. São Paulo; Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. 26.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 19.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 25 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

Rita de Cássia Barros Assunção

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí com área de concentração em Estudos Literários. Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Piauí. Atualmente é professora da Faculdade Vale do Itapecuru - FAI, da rede Estadual e Municipal de Ensino na cidade de Caxias-Ma. É coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Divulgação Científica da Faculdade do Vale do Itapecuru e Coordenadora da área de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Caxias. E-mail: ritanead@hotmail.com

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.