



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SUELY LEITE

**MULHERES EM CONTOS:
TRAVESSIAS NO SÉCULO XX**

Londrina
2008

SUELY LEITE

**MULHERES EM CONTOS:
TRAVESSIAS NO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Gizêlda Melo do Nascimento

Londrina
2008

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L533m Leite, Suely.
Mulheres em contos : travessias no século XX / Suely Leite. –
Londrina, 2008.
191f.

Orientador: Gizêlda Melo do Nascimento.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2008.
Bibliografia : f. 142-152.

1. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 2. Mulheres na
literatura – Teses. 3. Análise do discurso – Teses. I. Nascimento,
Gizêlda Melo do. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

SUELY LEITE

**MULHERES EM CONTOS:
TRAVESSIAS NO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gizêlda Melo do Nascimento
(Orientadora- Universidade Estadual de Londrina)

Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci
(Titular – Universidade Estadual Paulista – Assis)

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello
(Titular – Universidade Estadual de Londrina)

Profa. Dra. Loredana Límoli
(Titular- Universidade Estadual de Londrina)

Profa. Dra. Regina Helena Machado A. Corrêa
(Titular – Universidade Estadual de Londrina).

Londrina, 15 de Abril de 2008.

*Aos meus familiares, ao companheiro de todas as horas,
ao meu amado filho, que chegou no início dessa
caminhada e, especialmente, ao Autor da minha fé.*

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Orientadora Gizêlda Melo do Nascimento pela paciência, compreensão, companheirismo, sabedoria e minuciosa leitura e revisão de todo o trabalho.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras pelo apoio, incentivo e confiança.

À Banca Examinadora de Qualificação, pelas orientações naquela etapa do trabalho.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras que colaboraram de forma efetiva para a realização desta pesquisa, pelo conhecimento transmitido e pela participação em minha formação de pesquisadora.

Aos colegas de Curso pela troca de experiências, solidariedade e bom humor em momentos de dificuldades.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras pela dedicação e coleguismo.

Às amigas Rosa Evangelina Belli Rodrigues e Cátia Cristina Sanzovo pela leitura atenta das análises e pelas palavras de estímulo.

Ao amigo Givan Ferreira dos Santos pelas palavras de conforto nos momentos em que elas se fizeram necessárias.

À banca de defesa pelos apontamentos que darão o contorno final desse trabalho.

A todos que colaboraram para a realização e finalização deste trabalho.

LEITE, Suely. **Mulheres em contos:** travessias no século XX. 2008. 196f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMO

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e a literatura feminina é um desses lugares em que o discurso feminino se cristaliza. Na ficção literária, matéria privilegiada com suas lacunas, sentidos e significações, esses seres de papel ganham um estatuto de realidade ao tecerem um discurso permeado por diversas vozes na tentativa de dizer o indizível, ao usar a simbologia enquanto meio de significação, procurar atingir o além do signo, tentar construir o coletivo por meio da subjetividade, passar do texto ao discurso. Essa pesquisa busca provar a hipótese de que o texto de autoria feminina constrói, por meio de recursos enunciativos diferenciados, um discurso feminino. Nos textos que compõem o *corpus*, é possível, através da linguagem, detectar a imagem e estereótipos das mulheres representados na literatura como forma de espelho da realidade e toda a ideologia que permeia a formação discursiva da qual esse discurso se originou. Também, como objetivos mais específicos, procura-se detectar o lugar do qual o sujeito enunciador constrói seu enunciado: lugar de repetição ou ruptura dos discursos circulantes na sociedade, e ainda mostrar como o sujeito histórico feminino formula seu discurso, trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua identidade.

Palavras-chave: Literatura feminina. Contos. Análise do discurso.

LEITE, Suely. **Women in short stories: crossing overs in the Twentieth Century.** 2008. 196f. Tese (Doctor Program in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

ABSTRACT

Every text is the object of interpretation and revelation of a discourse and women's literature is one of those places where the female discourse crystallizes. In literary fiction, a privileged material with its own gaps, senses and meanings, these characters hold a reality statute as they weave a discourse permeated by several voices in the attempt to say the unspeakable, using symbolism as a means of signification. They are enunciators that try to reach beyond the sign, in the attempt to construct the collective by means of subjectivity, and are able, through language, to go beyond the discourse. This present research work tries to prove the hypothesis that a female writing constructing, by means of differentiated enunciative resources, a discourse that treats the women's condition in a way in which, through language, it is possible to perceive the ideology in which this text is included. In the texts which are the *corpus* of this work, it is possible, through language, to detect the image and the stereotypes of women represented in literature like a mirror of the reality and all the ideology that permeates the discursive formation from which this discourse originated. Also, with more specific objectives, it tries to detect the place from where the subject constructs her enunciation: a place for repetition or rupture of circulating discourses in society, and still shows how the subject of the enunciation formulates her discourse, deals with the language to produce senses and constructs her identity.

Keywords: Women's discourse. Short Stories. Discourse analysis.

LEITE, Suely. **Femmes en récits**: traversées au XXIème siècle. 2008. 196f.
Thèse (Doctorat en Lettres) – Université de l'État de Londrina, Londrina, 2008.

RÉSUMÉ

Tout le texte est objet d'interprétation et de révélation d'un discours et la littérature féminine est un de ces endroits où le discours féminin se cristallise. Dans la fiction littéraire, matière privilégiée avec ses lacunes, sens et significations, ces êtres de papier prennent un statut de réalité quand ils construisent un discours marqué par plusieurs voix essayant de dire cela que c'est impossible à dire, se servent d'un langage symbolique tandis que moyen de signification, en cherchant d'arriver au-delà du signe, essayer de construire le collectif par la subjectivité, passer du texte au discours. L'objectif de cette recherche c'est de démontrer l'hypothèse dont le texte de création féminine, construit par des outils énonciatifs différenciés, un discours féminin. Dans les textes que composent le corpus, c'est possible par le langage, détecter l'image et stéréotypes des femmes représentés dans la littérature sous la forme de miroir de la réalité et toute idéologie qui marque la formation discursive d'où ce discours a eu l'origine. Aussi, comme objectifs plus spécifiques, on cherche détecter le lieu duquel le sujet énonciateur construit son énonciation: lieu de répétition ou rupture des discours circulants dans la société, et encore montrer comment le sujet historique féminine formule son discours, travaille le langage pour produire sens et construire son identité.

Mots-clé: Littérature féminine. Récit. Analyse du discours.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 VOLTANDO O OLHAR PARA O DISCURSO	15
2.1 A MATERIALIZAÇÃO DO DISCURSO: O TEXTO.....	23
2.2 UM GÊNERO LITERÁRIO: O CONTO	26
3 TRAVESSIAS FEMININA E LITERÁRIA	33
3.1 A CONDIÇÃO FEMININA	33
3.2 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA.....	39
3.3 A CRÍTICA FEMININA	51
3.4 SETE CONTISTAS DO SÉCULO XX: TRAVESSIAS FEMININAS.....	55
4 MULHERES EM CONTOS: SETE MOMENTOS NO SÉCULO XX	63
4.1 A CAOLHA: MATERNIDADE COMO PRINCÍPIO DE IDENTIDADE FEMININA.....	63
4.2 TANGERINE-GIRL: ADOLESCÊNCIA E SEXUALIDADE	70
4.3 A MORALISTA: SOCIEDADE COMO RADAR E ESPELHO DA MORALIDADE FEMININA	77
4.4 AMOR: TRAVESSIA EM BUSCA DO EU.....	86
4.5 SEM ENFEITE NENHUM: RELIGIOSIDADE COMO FORMA DE VER A VIDA.....	94
4.6 “I LOVE MY HUSBAND” – ASSIM É QUE DEVO ME ENXERGAR?	101
4.7 SEM ASAS, PORÉM...: NAS ASAS QUE NÃO TENHO É QUE ME ENCONTRO	121
CONCLUSÃO	132
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	151
ANEXO A – A CAOLHA.....	152
ANEXO B – TANGERINE-GIRL.....	159
ANEXO C – A MORALISTA.....	166
ANEXO D – AMOR	173
ANEXO E – SEM ENFEITE NENHUM.....	182
ANEXO F – I LOVE MY HUSBAND	186
ANEXO G – SEM ASAS, PORÉM.....	194

1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre gênero tiveram o seu ápice nos anos 70 e, no Brasil, desde 1987, com a fundação do Grupo de Trabalho *A mulher na Literatura*, filiado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), muitas pesquisas foram e estão sendo realizadas acerca do discurso literário feminino. No final dos anos 90, houve o reconhecimento de três linhas de estudos pertinentes ao universo feminino: uma que tenta identificar e resgatar as vozes femininas silenciadas no cânone literário; outra que busca reconhecer o que faz um texto literário ser reconhecido como uma escritura feminina; e, por último, uma linha de pesquisa que procura analisar o papel da mulher na literatura em determinadas funções: a de narrar, a de criar, a de compor o perfil feminino por meio de personagens que problematizem a questão de gênero.

Existe ainda a necessidade de construção de repertórios teóricos que possam contribuir para as análises de textos de autoria feminina; porém, o que é comum nessa área é a pesquisa quanto à interferência cultural na construção de papéis sociais determinados pelos estereótipos femininos que circulam socialmente. Neste sentido, a literatura produzida por mulheres configura-se em um conjunto de circunstâncias históricas com influências culturais, com traços que identificam o papel da mulher na sociedade, enfim, um conjunto de textos que é caracterizado como de produção feminina.

A imagem feminina tem servido de mote para poetas e prosadores, sendo explorada em diversos flancos, fomentando a poética e a ficção. Neles, a figura da mulher transita entre dois mundos, o profano e o sagrado, a santidade e a prostituição, a maternidade e a passionalidade, ora assumindo o papel feminino tradicional, ora tentando questionar essa identidade construída pelo discurso patriarcal, ou avaliando as posições discursivas disponíveis; em outros momentos, incluindo e excluindo posições ideológicas acerca desse sujeito. Em todas essas ocasiões, construindo e constituindo um discurso que se denomina feminino.

O centro de interesse desse trabalho está na problemática do binômio mulher-sociedade, retratado em produções ficcionais escritas por mulheres que publicaram seus textos no decorrer do século XX e que, em alguns casos, obtiveram o reconhecimento da crítica. Suas produções literárias retratam a mulher

enquanto personagem central da escrita, revelando um comportamento esperado e exigido pela sociedade, mostrando a figura feminina com seus desejos e frustrações diante do grupo social no qual está inserida.

Toda sociedade reflete os inúmeros discursos que por ela circundam. Focalizar um determinado discurso para entender como se produzem os sentidos dominantes é percorrer os caminhos de sua formulação, buscar as vozes que nele se cruzam, conhecer o sujeito histórico e ideológico responsável por sua produção a fim de trazer à tona os possíveis diálogos e contradições existentes entre sujeitos femininos diversos e suas criações literárias.

O trabalho a ser desenvolvido tem por objetivo descrever e analisar os principais procedimentos discursivos utilizados por escritoras para tratar da condição feminina. São textos que flagram momentos de falta e de tomada de consciência da mulher em relação à sua condição diante da sociedade, como assimilam ou não os valores sociais que lhe são ditados socialmente. Para examinar como essas mulheres percebiam a forma de inserção feminina no contexto sociocultural de sua época, essa pesquisa recorre a sete textos de escritoras com certa projeção na historiografia literária brasileira no decorrer do século XX.

A escolha dos textos para compor o *corpus* resulta em enunciados que, na sua formulação, representam o discurso feminino caracterizado por dois traços essenciais, simultaneamente polêmico e ambíguo, pois assume a reduplicação do discurso circulante na sociedade sobre o papel da mulher ou contesta esse mesmo discurso e tenta, ainda que através dos sonhos, da imaginação, do discurso metafórico ou do discurso da resignação, buscar uma identidade própria, em enunciados que imediatamente remetem o leitor a um discurso feminino que trata do papel da mulher na sociedade. As escritoras dos contos que compõem o *corpus* configuram-se como sujeitos discursivos, produzem estratégias que recuperam ícones tradicionais do universo feminino, criam máscaras, questionam as imagens femininas convencionais, desconstroem e redefinem essas imagens. Para isso, utilizam a expressão literária como meio de construção de um discurso identificável, empregando vários recursos discursivos, tais como a intertextualidade, o silêncio, a ironia, a reapropriação e outros modos de subversão.

Tendo em vista estes aspectos, essa pesquisa examina a hipótese de que os textos que compõem o *corpus* retratam, interpretam e/ou questionam o

contexto social no qual a mulher está inserida e neles é possível, através da forma de linguagem que apresentam, detectarem-se os discursos que circulam socialmente acerca do papel, da imagem e dos estereótipos sobre mulheres representados na literatura como forma de espelho da realidade e toda a ideologia que permeia a formação discursiva a partir da qual esse discurso se originou. Também, como objetivos mais específicos, procura-se detectar o lugar a partir do qual o sujeito enunciator constrói seu enunciado; lugar de repetição ou ruptura dos discursos que circulam na sociedade, e ainda mostrar como o sujeito histórico feminino trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua identidade.

Tentar entender o discurso feminino produzido durante o século XX significa deparar-se com uma dificuldade: a tentativa de elaborar um inventário representativo (mas finito) de autoras e obras. A quem convocar? De que critérios lançar mão para pintar um painel variado e, ainda assim, coerente? Para percorrer esse caminho, foram escolhidos sete contos escritos durante o século XX. Neles, a mulher faz-se representar por uma voz que traz para a cena outras vozes e com elas estabelece um diálogo capaz de revelar traços de um discurso feminino permeado por questões ideológicas percebidas nas vozes que dialogam e polemizam dentro da consciência do narrador; vozes que são trazidas para a enunciação como parte de sua formação discursiva.

Na coleta de textos optou-se por um *corpus* que, de certa forma, fosse representativo de temas sobre o papel da mulher na sociedade, tais como o comportamento esperado de uma adolescente, a maternidade, o casamento, a religiosidade, a conscientização do ser mulher, enfim, temas caros ao reconhecimento de uma malha discursiva identificadora da condição feminina.

Os contos selecionados foram os seguintes:

a) “A caolha” (anexo A), de Júlia Lopes de Almeida, publicado pela primeira vez em 1903 e, em 1962, no livro *Obras-primas do conto brasileiro*, organizado por Almiro R. Barbosa e Edgard Cavalheiro e publicado pela Editora Martins.

b) “Tangerine-girl” (anexo B), é de Rachel de Queiroz, publicado originariamente em 1948 e, depois, em 1999, na obra *A casa do Morro Branco*, pela Editora Siciliano.

c) “A moralista” (anexo C), de Dinah Silveira de Queiroz, escrito em 1948 e, que além de várias outras publicações, consta na seleção de Gasparino Damata intitulada *Histórias do Amor Maldito*, pela Gráfica Record Editora, em 1967.

d) “Amor” (anexo D), de Clarice Lispector, publicado em 1960, em *Laços de Família*, e que pode ser encontrado em uma publicação de 1998 da Editora Rocco.

e) “Sem enfeite nenhum” (anexo E), de Adélia Prado, publicado pela primeira vez em 1979 e, depois, pela Editora Siciliano, em 1999.

f) “I love my husband” de Nélida Piñon (anexo F), publicado originariamente em 1980 e, depois, em 1998, pela Editora Record, em *O calor das coisas*, também entra nessa pesquisa.

g) “Sem asas, porém...” (anexo G), da escritora Marina Colasanti, publicado em 1997 e inserido na obra *Longe do meu querer*.

Os contos citados nos itens a, b, c, d, e, que constam desse trabalho como anexos, foram extraídos da coletânea *Os cem melhores contos do século*, organizada pelo professor Ítalo Moriconi e publicada pela editora Objetiva em 2001. O conto de Nélida Pinõn foi retirado do livro *O calor das coisas* (1998) e o de Marina Colasanti teve como fonte a obra *Longe do meu querer* (1997).

Esse engenho coletivo lembra que uma única autora não permite que se entenda tudo o que ocorreu no século XX. Logo, é obrigatório que muitos outros pontos de vista concorram para isso. Do cruzamento dessas perspectivas, torna-se possível visualizar um panorama mais fiel e complexo das relações de gênero que questiona a visão convencional dos atributos masculino e femininos em que ao homem é destinado o espaço público e à mulher, o espaço privado do lar. Esses pontos de vista presentes no *corpus* reconsideram a visão binária baseada na diferença biológica e adquirem novos contornos que fogem da visão redutora configurada na dicotomia da opressão masculina versus a subordinação feminina.

Tendo em vista esta breve exposição, esta pesquisa tem como compromisso principal buscar um dos sentidos que podem ser encontrados nos textos que compõem o *corpus*: o da identidade feminina. O método utilizado será ancorado no raciocínio analítico-dedutivo, do qual se parte de uma hipótese: a de que existe um discurso feminino que emerge da necessidade de marcar um espaço dentro da ideologia patriarcal que permeia a sociedade no qual é produzido. Fazem-se necessários uma coleta de observações dentro do *corpus* e o confronto dessas

análises com a hipótese original, na tentativa de confirmar a existência desse discurso feminino que ora reduplica o discurso social sobre a mulher e ora contrasta com esse mesmo discurso. Nessa perspectiva, o método analítico é o mais apropriado para esse estudo, pois percebe a realidade descrita no *corpus* como uma rede de significados, de crenças, de valores; enfim, ocupa-se do estudo dos significados das ações e relações humanas.

Enquanto fenômeno a ser pesquisado, o discurso feminino será estudado por meio da observação, do registro, da análise e da correlação entre os contos recortados pelo *corpus*, para conhecê-lo, analisá-lo e entender os sentidos presentes nesse discurso que circula socialmente; o que qualifica essa pesquisa como uma análise de conteúdo organizada a partir de textos que serão reorganizados em unidades de análise para, posteriormente, serem confrontados em seus discursos e confirmados enquanto representativos do discurso feminino.

Essa pesquisa tem como suporte o conhecimento disponível na História e na Sociologia, e como teoria central a Análise do Discurso. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo principal é expandir o conhecimento sobre um determinado tema e, ainda, descrever ou sistematizar as várias visões sobre esse objeto de estudo, no caso, o discurso feminino. Dentro dessa perspectiva, alguns textos literários de autoria feminina, escolhidos para compor o *corpus*, revelam uma percepção de mundo própria da mulher que vê a si pelo olhar do Outro, questiona essa imagem construída pela sociedade e adquire a consciência de sua condição. Ao colocar em confronto esses dois olhares, o enunciador constrói o seu discurso, no qual é possível detectar a ideologia presente no universo feminino retratado nestes textos, o contexto sócio-histórico que envolve o sujeito produtor deste discurso, os outros discursos de que se faz valer para construir o seu, seja por reduplicação ou contestação dos mesmos e, ainda, como esse discurso se constituiu e se legitimou enquanto prática discursiva.

O recorte temporal marcado pela escolha de sete contos representativos do século XX procura acompanhar o desenvolvimento da escrita feminina, que revela a trajetória histórico-social percorrida pelas mulheres brasileiras e a correlação entre esses dois aspectos, que permeiam os textos escolhidos.

O trabalho está dividido em cinco capítulos: o primeiro aponta para a escolha do *corpus*, os fundamentos metodológicos e os objetivos da pesquisa; o segundo constitui-se em um olhar para o estudo do discurso. No terceiro capítulo, o

foco são as travessias femininas literárias; na seqüência, o capítulo que contará com a análise dos textos; e, por último, a conclusão, em que será efetivada uma correlação entre os textos analisados, buscando verificar nesta produção a trajetória da mulher brasileira, na tentativa de examinar a hipótese de que, no corte temporal escolhido para a presente pesquisa, é possível perceberem-se as marcas de construção de um discurso passível de ser considerado feminino porque a voz que produz esses enunciados é uma voz que busca descrever e questionar o seu e os outros registros sobre a mulher. Na materialização desse discurso, o trabalho com a linguagem torna-se fundamental, pois é através da escolha lexical, da paragrafação, da pontuação e de outros recursos que o enunciador deixará pistas sobre sua formação discursiva, sobre sua ideologia, sobre sua história.

2 VOLTANDO O OLHAR PARA O DISCURSO

A Análise do Discurso (AD) de linha francesa, situada no campo das ciências da Linguagem, procura explicar a língua como um acontecimento social e surge por volta dos anos 60 do século XX, reunindo três áreas de conhecimentos: a Lingüística, o Marxismo e a Psicanálise. Trata-se de uma disciplina que reivindica seu espaço de atuação com o objetivo de abordar as circunstâncias históricas do discurso, ao mesmo tempo em que procura encontrar, na materialidade do enunciado, marcas indicativas a respeito do processo de produção de um discurso no qual o enunciado terá sua forma determinada pelas possibilidades da língua e por elementos extralingüísticos; aspectos relevantes em um processo de enunciação. Campo de estudos muito difundido na França, a AD chegou ao Brasil e tem se tornado um campo muito fértil para a pesquisa.

Segundo a pesquisadora Eni Puccinelli Orlandi (2002, p. 15), “a Análise do Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”; portanto, a noção de discurso é vista enquanto efeito de sentidos entre locutores e estabelece uma relação entre a língua e os sujeitos que a falam, considerando os processos e as condições de produção da linguagem.

Mikhail Bakhtin (1979), entre outros teóricos, apresenta a concepção de linguagem enquanto meio de interação social, considerando a presença de um Outro na constituição do significado do discurso, desde a sua elaboração mental, passando pela materialização lingüística e chegando ao momento da enunciação. Para o teórico russo, a enunciação vem a ser um elemento determinante na significação do discurso, um momento dialógico, pois recupera os já-ditos de outros discursos e os traz para a cena enunciativa, em posição de concordância ou discordância com eles. Atualmente, pesquisadores dos estudos discursivos consideram a língua como um acontecimento e toma o enunciado como unidade de análise, passível de ser estudado em sua discursivização, na relação entre a matéria lingüística e um sujeito, este afetado por uma formação discursiva, a história.

Articulando a materialidade lingüística com o contexto social, a Análise do Discurso aproxima discurso e ideologia: o conceito de discurso formulado por Foucault (1969) e de ideologia formulado por Althusser (1974). Essas duas

vertentes cruzam-se posteriormente em outro trabalho de fundamental importância para a AD, o de Pêcheux (1995), um dos teórico que dará forma aos estudos discursivos ao elaborar conceitos inéditos acerca do discurso determinado e constituído por um tecido histórico-social.

Na concepção marxista, a ideologia é a maneira de a classe dominante ver o mundo e criar a ilusão de que não existem diferenças sociais entre dominantes e dominados. Essa elite propõe suas idéias como representantes da idéia de uma coletividade, escamoteando a realidade, apagando as contradições sociais, instaurando um discurso que legitima seu poder e se transforma em um mascaramento social. Althusser (1974) traz para os seus estudos essa idéia e propõe que a ideologia seja entendida como abstração e inversão da realidade e, é nesse momento de oposição entre o real e o irreal que se instauram as lacunas, os brancos, os silêncios, os esquecimentos que garantem a manutenção da ideologia dominante que, por sua vez, é transmitida por aparelhos ideológicos do Estado, como a família, a escola, a religião, a cultura e outros. São nos discursos institucionalizados que a realidade é recortada intencionalmente, atenuando as contradições sociais. Marilena Chauí (1984) se afasta de Althusser em duas questões importantes: quanto à gênese da ideologia e quanto à existência da ideologia dos dominados. Althusser pensava na ideologia como "efeito" insuperável de qualquer tipo de estrutura social. Já Marilena Chauí percebe-a como um momento historicamente determinado em virtude da alienação, como produto da divisão do trabalho e da divisão da sociedade em classes. Althusser admite a existência da ideologia dos dominados, o que é refutado por Chauí, pois a filósofa considera que "falar em ideologia dos dominados é um contra-senso, visto que a ideologia é um instrumento de dominação" (CHAUÍ, 1984, p. 115). Trata-se de uma discussão bastante controversa em que as idéias dos intelectuais mais conceituados não chegam a um consenso.

A AD, além da concepção de ideologia, tem como fundamento teórico a noção de discurso formulada por Foucault (1997). Para ele, os discursos são dispersos, não possuem uma unidade; porém, em sua dispersão, trazem uma regularidade que pode ser chamada de formação discursiva cuja composição forma um conjunto com constituição regular, produzido por um sujeito que escolhe determinados signos para significar aquilo que quer dizer e o faz em um determinado momento, a partir de um lugar, constituindo-se assim a enunciação nos seguintes

termos: espaço do dizer, condição material que faz com que o discurso seja concretizado.

Para Pêcheux (1995), o discurso configura-se no espaço das significações que são formuladas pelos efeitos de sentido. O discurso é produzido em determinadas condições, em um contexto histórico, a partir de uma formação ideológica. A junção desses elementos irá apontar para o efeito de sentido possível em um determinado discurso. Conhecendo o contexto histórico – a formação ideológica presente em um momento específico – o sujeito, ao produzir um discurso, assume um lugar e prevê a posição do Outro que recebe esse mesmo discurso, formulando estratégias para significar, para se fazer entender, para ideologicamente marcar sua posição frente a esse interlocutor e frente a outros discursos presentes na sociedade, recorrendo, assim, a formações discursivas para possibilitar os vários efeitos de sentido que ele possa ter. Enfim, a Análise do Discurso tem como objeto de estudo o dito, as escolhas do modo de dizer, as determinações históricas e sociais da produção do discurso, os lugares de onde são produzidos, os silenciamentos, esquecimentos e mascaramentos nas formas de dizer; o jogo, enfim, de associações e rejeições em relação a outros discursos.

Na AD, o termo discurso tem sido definido como efeito de sentido entre locutores. Orlandi (2002) observa o sentido etimológico da palavra: idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. Para a autora, por meio do estudo do discurso é possível observar o ser humano em sua prática de linguagem, pois este representa a palavra em movimento, processos nos quais os sujeitos se inserem. Portanto, sua origem não está no sujeito que o produz, mas sim na relação com outros dizeres já-ditos, imaginados ou possíveis de serem ditos.

Concordando com Eni Orlandi (2002), o pesquisador Sírio Possenti (2001, p. 64) postula o entendimento do termo discurso como “colocação em funcionamento de recursos expressivos de uma língua com certa finalidade, atividade que sempre se dá numa instância concreta entre um locutor e um alocutário”, acrescentando que o discurso não é uma simples transmissão de informações, mas um processo de constituição de sujeitos que produz sentidos afetados tanto pela história como pela língua, esta última representando uma das condições que possibilitam a prática do discurso.

O discurso significa, produz algum efeito, representa um acontecimento, expressa posições de classe ou grupo, por isso, ideológico. E como

acontecimento, envolve uma relação entre um eu e um tu que negociam, constroem e produzem efeitos de sentido. Esse acontecimento nunca se dá de forma original, pois sempre tem sua formulação baseada em outro discurso, com o qual dialoga explícita ou implicitamente. Já para Foucault (1997), significa uma prática que tem sua origem na formação dos saberes, podendo ser ainda um jogo estratégico e polêmico, espaço de articulação entre saber e poder. Trata-se, enfim, de uma prática discursiva que pode ser determinada por procedimentos, externos ou internos, que marcam o lugar do sujeito que fala. Todo indivíduo constitui o lugar de formas conflitantes de subjetividade, assumindo posições discursivas dentro de sistemas de sentidos e valores. No discurso, a subjetividade discursiva representa a cena de batalha pelo poder, pois é lugar de repetição ou resistência ao já-dito, ao já-institucionalizado, ao discurso cristalizado, à ideologia dominante.

O sujeito, para construir seu discurso, se vale dos já-ditos ao dispor de um conjunto de signos produzidos pela sociedade em várias situações de interação e em vários lugares sociais. É reiterando signos conhecidos e organizando-os em um novo espaço e em uma nova situação de comunicação que o sujeito deixa marcas de seu posicionamento, seu ponto de vista, seu modo de ver o mundo e sua forma de dialogar com os já-ditos pela sociedade. Assim, por meio da materialidade lingüística, pode-se observar como o sujeito produz seu discurso dividindo o espaço discursivo com o Outro, com vozes que revelam o comprometimento ou não do enunciador com o discurso que formula. Para Pêcheux (1995), uma determinada palavra ou expressão tem o seu sentido determinado pelo processo social e histórico no momento de sua produção. Para Orlandi (2002), o discurso materializa-se especificamente na ideologia, sendo possível, por meio dele, a compreensão de como a língua produz sentidos a partir de e para os sujeitos, pois não existe sujeito sem ideologia.

Althusser (1974), por sua vez, percebe a ideologia como um sistema de representações imaginárias que os indivíduos fazem de suas condições reais de existência social. A ideologia existe através do sujeito e para sujeitos que, em uma determinada sociedade, possuem um sistema de idéias, de representações sociais que englobam a prática política, jurídica, moral, religiosa, estética, filosófica, não sendo representações objetivas do mundo, mas de elementos imaginários. Os homens interagem sob a égide de uma ideologia; é ela que lhes forma e conforma a consciência, amoldando-a às condições de existência real do ser humano,

pensamento também presente nos estudos de Orlandi (2002, p. 46), para quem “a ideologia é a condição para a constituição do sujeito”.

A ideologia fornece aos sujeitos de uma dada formação social, uma certa homogeneidade nos modos de interpretar o mundo. Porém, em uma sociedade de classes, é a ideologia dominante que nomeia e busca levar os sujeitos à conformação para que o sistema seja garantido na sua reprodução e preservação. A ideologia mascara a realidade, homogeneizando os indivíduos aos lugares-comuns, clichês e discursos cristalizados que se materializam por meio da palavra.

Todo discurso é a manifestação da ideologia de um sujeito que opta por formular o que quer dizer e como dizer, mas segundo determinadas condições:

... dizer que o falante constitui o discurso significa dizer que ele, submetendo-se ao que é determinado (certos elementos sintáticos e semânticos, certos valores sociais) no momento em que fala, considerando a situação em que fala e tendo em vista os efeitos que quer produzir, escolhe, entre os recursos alternativos que o trabalho lingüístico de outros falantes e o seu próprio, até o momento, lhe põem à disposição, aqueles que lhe pareçam os mais adequados. (POSSENTI, 2001, p. 77)

Dialogando com Althusser e com Eni Orlandi, Sírío Possenti traz para a discussão a noção de um sujeito preso a convenções lingüísticas, porém com certa autonomia para escolher, dentre um leque de opções, aquelas que mais lhe favoreçam na formulação de seu discurso. Essa noção de um sujeito assujeitado está presente nos estudos de Dominique Maingueneau que, em prefácio à obra intitulada *Os limites do discurso* (apud POSSENTI, 2002, p. 11), designa o termo sujeito como um indivíduo assujeitado a algum poder absoluto mas, ao mesmo tempo, contestador desse poder e assumindo-se como sujeito de pleno direito. Esse sujeito é simbólico, está atado à linguagem presente na história para significar, seja na constituição, seja na formulação ou na circulação do discurso que produz. Ao interpretar, influenciado pelo modo de funcionamento da linguagem, o sujeito submete-se à ideologia, apagando ou evidenciando sentidos na materialidade lingüística e histórica, trazendo o já-dito para o discurso; enfim, é pela interpretação que o sujeito significa e faz significar. Na instauração do dizer, o sujeito joga com as diferentes formações discursivas trazendo ou escondendo a relação que tem com outros discursos, com o Outro, e são esses procedimentos discursivos que

determinam o lugar da ideologia, da historicidade, da interpretação. O discurso traz as marcas da articulação entre língua e história, sujeito e ideologia, pois:

... não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Há, entre os diferentes modos de produção social, um modo específico que é o simbólico. Há, pois práticas simbólicas significando (produzindo) o social. (ORLANDI, 2001, p. 63)

Para Bakhtin (1979), a linguagem representa o lugar privilegiado para a manifestação da ideologia, pois cada enunciação pode retratar pontos de vistas diversos, ser lugar de embate de várias vozes, porque é na articulação entre o que se quer representar e o signo escolhido para isso que a ideologia se revela.

A noção de sujeito em AD acaba reiterando um outro fenômeno discursivo: a subjetividade. O sujeito ambíguo, devido a suas contradições, interpelado por uma ideologia, coloca-se como dono de suas palavras e de seu discurso, precisando porém, sujeitar-se ao código escrito, a um sistema lingüístico; o que o torna contraditoriamente, um sujeito assujeitado e ao mesmo tempo dono de uma subjetividade livre porque ocupa um lugar de onde fala:

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas. (ORLANDI, 2002, p. 53)

Eni Orlandi (2002), ao discutir a noção de um sujeito marcado ideologicamente, traz para a discussão o conceito de autoria de um discurso. Para a pesquisadora, um sujeito é marcado por contradições, pelo já-dito, pela ilusão de ser autor de seu discurso, pelos vários papéis que pode assumir em uma formação discursiva; sujeito este ideológico que se permite acreditar fonte de seu discurso, porém preso às formações discursivas às quais pertence, às formações ideológicas de seu tempo, de seu espaço; preso, enfim, às vozes que lutam em seu interior, sem poder controlar os efeitos de sentido que seu discurso possa suscitar. Segundo

Orlandi (2002, p. 47), a ideologia define o sentido de um discurso na sua relação com a língua e com a história.

Para Possenti (2001), o sujeito constitui um discurso à medida que, no momento da materialização discursiva, ele submete-se ao que já está determinado, como por exemplo, certos elementos sintáticos e semânticos, certos valores sociais, tendo em vista a situação de comunicação na qual interage e os efeitos de sentido que quer produzir; portanto, embora dentro de um universo pré-determinado, o sujeito é capaz de fazer as escolhas que lhe pareçam mais adequadas. Se por um lado ele é assujeitado, por outro, é sujeito que administra suas próprias opções; porém, uma vez materializado seu discurso, o sujeito já não tem mais poder sobre ele. Para Orlandi (2002), o sujeito é assujeitado à língua e à história, já que sem esses dois elementos, ele não se constitui, não produz sentidos. O sujeito é sujeito de e sujeito a: “é um sujeito livre e ao mesmo tempo submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la” (ORLANDI, 2002, p. 50).

Determinado pelo inconsciente e perdido na linguagem, o homem deixa de ser o centro e a medida de todas as coisas. Em lugar de um sujeito unificado e coerente, senhor de uma consciência livre, tem-se aquele que se torna apenas uma construção da linguagem, não podendo ser considerado a origem do sentido, do conhecimento, da ação. Assim, não se pode pensar em um sujeito como indivíduo, pois ele se acha fragmentado por uma alteridade que o habita e que não consegue conhecer totalmente e nem controlar, pois o eu é efeito de outros discursos incorporados através de contatos e relações. Neste sentido, o discurso produzido configura-se em um espaço internamente marcado pela diferença, pela heterogeneidade, por lugares culturais e ideológicos tensos, afetados por várias formações discursivas.

Conceitos difundidos pelo pensamento de Foucault (1997) definem formação discursiva como um conjunto de enunciados, unidades básicas que formam um discurso, marcado pelas mesmas regras de formação. O que une textos de uma mesma formação discursiva é um complexo feixe de idéias e atitudes regidas pelo modo como as relações sociais acontecem na história e, conseqüentemente, são regidas por uma ideologia dominante. As formações discursivas caracterizam as condições de aparição do discurso enquanto prática. O sentido dado por elas torna-se o lugar de interpretações, espaço da enunciação,

reduto de porta-vozes, referencial de formações ideológicas que determinam o sentido do discurso produzido.

A formação discursiva, segundo Foucault (1997), pode ser entendida como um conjunto de acontecimentos enunciativos, uma rede retórica, um campo de possibilidades estratégicas, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação e produzidos em um determinado momento e em uma determinada sociedade. A formação discursiva estabelece um *ethos* ou um modo de dizer; determina o que deve ser dito e de que forma dizê-lo em um determinado grupo.

O sentido de um discurso não existe em si, uma vez que é determinado por posições ideológicas e sócio-históricas evocadas no momento de sua produção, e essas posições determinam o que pode e o que deve ser dito em suas redes de significação, consideradas pela AD como condições de produção.

Se todo discurso torna-se determinado por algumas condições que geralmente estão relacionadas ao contexto social em que é produzido, para Orlandi (2002) elas compreendem os sujeitos, a situação e a memória. Em um sentido bem restrito, as condições de produção podem ser entendidas como o contexto imediato, circunstâncias da enunciação. Em um sentido mais amplo, já incluem o contexto sócio-histórico e ideológico, pois o sujeito é um ser social e o seu discurso reflete sua situação socioeconômica e também sua posição ideológica. Ainda segundo a teórica (1993, p. 17), “tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações: conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidades”. Essa tomada de palavra inclui um percurso que passa pelo psíquico, pelo social e pela ideologia. As condições de produção englobam a materialidade do discurso, que é a língua, a formação social do sujeito que produz esse discurso e o mecanismo imaginário, fazendo com que seja reconhecido e adquira sentidos.

Reconhecer um discurso é ater-se às circunstâncias de sua enunciação, ao seu contexto sócio-histórico, à sua memória discursiva e ao seu modo de circulação. A relação entre todos estes elementos constitui-se no que a AD denomina condições de produção, ou ainda, formulação discursiva:

Formular é dar corpo aos sentidos. E, por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Sujeito e sentido constituindo-se ao mesmo tempo têm sua materialidade articulada na materialidade da língua com a materialidade da história. (ORLANDI, 2001, p. 9)

A formulação discursiva refere-se ao momento em que o sujeito diz o que diz. É o acontecimento discursivo em que há a manifestação do sujeito, e esse momento se materializa pela textualização do discurso, situação em que as palavras ganham sentidos, em que ocorre a atualização da memória, momento em que o sujeito se revela ou se esconde.

2.1 A MATERIALIZAÇÃO DO DISCURSO: O TEXTO

O texto, segundo Orlandi (2001), explica como o sujeito, a partir de suas condições, pratica a relação do mundo com o simbólico, ou seja, como ele materializa sentidos, formula sua discursividade, revela sua ideologia. Ele representa um objeto simbólico que produz sentido, constituído por processos de significação, heterogêneo do ponto de vista de sua constituição discursiva: ele é atravessado por diferentes formações discursivas, afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia. O texto, manifestação concreta do discurso e unidade imaginária, faz refletir a sua formulação ideológica, faz-se interpretar, significa o sujeito. A teórica ainda o define como prática discursiva que se configura em uma réplica do diálogo social, apresentando-se como retrato de uma realidade em que são registradas as instâncias ativas do processo social num determinado momento histórico, são fatos de linguagem, possuem uma natureza lingüístico-histórica e concretizam uma rede de relações significativas:

O texto [...] é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da linguagem: som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho. Mas é também, e sobretudo, espaço signifiante: lugar de jogos de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade. (ORLANDI, 2002, p. 72)

Ao escolher, dentro dos meios formais da linguagem, uma maneira de concretizar seu discurso, o sujeito o faz dentro de um contexto social, rege-se por um sistema lingüístico e manifesta as várias formações discursivas que constituem o seu discurso. O texto, lugar da significação desse sistema lingüístico, produto de

uma formação ideológica, torna-se dialógico porque nele está inserida a presença de outros interlocutores e de outros textos. Para a estudiosa do discurso Maria do Rosário Gregolin (2001, p. 65), “todo texto é composto por palavras que um ‘eu’ retoma de um ‘outro’”, pois é a organização de outros discursos, nos quais a presença do Outro articula-se em uma relação com um saber, com um já-dito, e essa retomada discursiva acumula novos sentidos que podem ser de deslocamento, de acréscimo, de negação em relação ao discurso retomado.

O texto torna-se manifestação concreta do discurso pelo qual se tem acesso à discursividade de um trajeto, de um pedaço no qual configura-se um discurso formulado; lugar de entrada no modo como o sujeito constitui-se no sentido e na história. O discurso é fruto de uma determinada formação ideológica, materialização de uma ideologia, que dá suporte aos vários textos que circulam em uma sociedade para que esses sejam passíveis de interpretação, de interação. Todo discurso diz-se político porque simboliza as relações de poder que se materializam no texto, espaço de manifestação do enunciado, no qual existe a voz de um sujeito que enuncia algo, e o faz de forma cultural, social e ideologicamente marcada.

Gregolin (2001) mantém um diálogo com as idéias de Orlandi e acrescenta que todo texto está organizado em torno de uma rede de memória e representa um trabalho de composição do novo a partir da repetição de um já-dito, aprisionando os vários sentidos em uma única forma textual, formando uma rota que indica outros lugares para os discursos retomados, pois o sentido está no processo discursivo que se constitui em um jogo em que estão presentes o sujeito, o texto, a história e a busca de sentidos. Orlandi (2002), por sua vez, considera o texto como fato lingüístico que apresenta diferentes processos de significação, que possui uma materialidade histórica, uma trama de sentidos, uma unidade significativa complexa que organiza a relação do sujeito com o mundo.

Os recursos enunciativos usados na construção de um texto revelam o discurso ali representado, e é por meio dele que se pode ter acesso a um discurso. Segundo Orlandi (2002), o texto é uma unidade determinada pelas condições de produção e lugar da relação com a representação da linguagem, constituindo-se como uma das peças de linguagem de um processo discursivo, um exemplar do discurso, enfim, um retrato da relação do sujeito com o mundo à sua volta.

Todo discurso é produzido por um sujeito e todo texto por um autor. O sujeito do discurso é interpelado pela ideologia e o autor é a representação desse

sujeito cumprindo uma função discursiva. No discurso, o sujeito é opaco; no texto, o autor deve ser visível, coerente e fazer com que seu texto apresente um percurso capaz de representar um discurso. Segundo Gregolin (2001) o texto é apenas uma simulação da evidência e da completude de sentido, uma rota que indica outros lugares para a interpretação, e nele há a impossibilidade de se encontrar a origem do sentido, pois esta não está no sujeito, nem no texto. O sentido reside no processo discursivo, é um jogo, uma busca de interpretação em que estão presentes o sujeito, o texto e a história.

Todos os textos favorecem, de alguma maneira, a descoberta de sentidos. O texto literário, porém estabelece trocas comunicativas, torna-se o resultado de uma interação criadora e receptiva que exige uma participação ativa do leitor na construção de sentidos. As obras literárias apresentam um leque de possibilidades de interpretação, evidenciam um discurso que oferece vários planos de leitura, tornando-se um espaço de representações coletivas. Opinião comum entre muitos pesquisadores da relação entre leitura e sociedade, como Marisa Lajolo e Antônio Cândido.

A literatura, segundo Cândido (1995, p. 243) representa um fator indispensável de humanização, porque confirma o homem na sua humanidade, atua no subconsciente e no inconsciente, tem sido poderoso instrumento de instrução e educação. Confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, coloca os problemas de forma dialética. Essa idéia também é corroborada por Marisa Lajolo (1997), para quem a literatura é, ao mesmo tempo, radar e espelho da sociedade:

... a relação entre a sociedade e a literatura, além de exprimir-se nas representações do social presentes no texto literário, não se esgota nisso: expressa-se também nas diferentes formatações do aparelho cultural necessário à prescrição de certas representações simbólicas e à proscricção de outras, através de instituições nas quais se produzem, legitimam e põem em circulação os discursos legitimadores das diferentes representações simbólicas. (LAJOLO, 1997, p. 64)

Os textos literários não necessitam apontar para o real, porém os processos sócio-históricos estão representados pela linguagem literária, pela forma como o homem pensa o mundo, e essas formas envolvem lacunas que podem ser preenchidas no ato da enunciação. A riqueza polissêmica da literatura faz com que o

enunciatório mobilize sua memória e formulação discursiva, levando-o a participar ativamente da construção de sentidos.

Para o professor Francisco Paulo da Silva (2001), a materialização lingüística de um discurso só é possível por meio de algum gênero que desempenha um importante papel na construção de sentidos, não só por seus traços formais como também pela sua função sócio-comunicativa:

A escolha de um gênero por um sujeito é uma das formas que ele encontra para produzir sentido quando se inscreve em atividades comunicativas, o que caracteriza o gênero como uma prática discursiva. (SILVA, 2001, p. 192)

Ao movimentar-se em um determinado gênero, o sujeito está em busca dos efeitos de sentido, dando o tom, instaurando-se no discurso, motivando respostas que constituirão outros discursos que dialogam com o seu.

2.2 UM GÊNERO LITERÁRIO: O CONTO

Retomando Silva (2001) quando considera que a escolha de um gênero desempenha um papel importante na construção de sentidos, cabe aqui um breve comentário sobre a escolha do gênero conto para compor o *corpus* dessa pesquisa, por funcionar como uma fotografia de uma realidade sintetizada, como registro de um flagrante da vida, como pequenos caminhos que conduzem a uma travessia. A união de sete contos permite a visualização dessa trajetória.

O conto é um fragmento da realidade que visa ir além de suas limitadas páginas, apresentando a idéia de impacto, condensação de espaço e tempo; conteúdo aparentemente banal, mas que se torna excepcional devido a sua intensidade e tensão interna. Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 9), em seus estudos sobre a situação e formas do conto brasileiro contemporâneo, “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação”. Define-se usualmente o conto como a narrativa que oferece uma amostra da vida, por meio de um episódio, um flagrante ou instantâneo, um momento singular e representativo. Constitui-se de uma história curta, simples, com economia de meios, concentração da ação, do

tempo e do espaço. Muitas podem ser as formas do conto: policial, de mistério, de suspense, de ficção científica; conto rural (da geração modernista), alegórico (literatura do absurdo), psicológico (com monólogo interior, solilóquio, preocupação insistente com a personagem, com sua posição diante do mundo), picaresco, de costumes. Além do conto com presença de realismo fantástico, há também o conto de atmosfera; neste, a personagem encontra-se disposta em uma situação bastante cotidiana, havendo, em torno desta cotidianidade, a preparação de um incidente ou de um evento pressentido apenas discretamente. Após o evento ou o incidente que ilumina a vida da personagem, presencia-se um desfecho em que se considera sua situação posterior.

Num brevíssimo ensaio publicado em 1983 com o título “Cinco teses sobre o conto”, a ensaísta Walnice Nogueira Galvão, avaliando o gênero na produção brasileira daquele período, faz duas afirmações importantes. Numa delas, diz que tem sido predominante entre nós o conto enquanto anedota e o conto de enredo, em detrimento do conto de atmosfera. Noutra, avalia que estariam ausentes o impulso experimentalista, a busca de novos códigos e a problematização da relação entre escritor e público, que foram bandeiras do Modernismo.

Clarice Lispector pode ser considerada uma das principais representantes e, em parte, introdutora de uma nova modalidade de conto, por muitos autores denominado “conto de atmosfera”. Essa modalidade de conto apresentaria a particularidade de ser em profundidade e não em extensão (embora continue a apresentar uma boa dose de linearidade que lhe confere certo começo, meio e fim).

Um autor que percebe com pertinência esta particularidade seria Cortázar quando, em sua tentativa de definir alguns aspectos da narrativa curta, estabelece uma relação entre o conto e a fotografia. Conforme o contista argentino, o conto – como a fotografia – opera um recorte limitado da realidade, mas que contém em si uma amplidão que transcenderia esse limite, à maneira de uma janela aberta.

Voltando para o seu surgimento, o conto teve sua origem em um tempo em que ainda não existia a escrita, quando as histórias eram narradas oralmente entre os povos primitivos. Por volta de 4.000 a.C surgem “os contos mágicos”, considerados por muitos teóricos como a expressão mais antiga do gênero. Magalhães Jr. (1972) afirma que “As Mil e uma noites”, conjunto de

narrativas persas do século X, foi uma forma de o conto adquirir características próprias, que o distinguiam de outras expressões orais ou escritas, e podia representar uma história isolada ou estar inserido em uma narrativa maior.

Na Idade Média surgem outras formas de narrativas, como anedota, parábola, fábula, novela, conto, desencadeando, a partir daí, uma confusão e mistura entre esses gêneros. Já no século XIV o conto se afirma como uma categoria estética, como os contos eróticos do Decameron (1350).

Somente no século XIX é que vai ocorrer uma mudança expressiva no que se refere a uma nova concepção deste gênero. Na década de 1830, Edgar Allan Poe aparece como fundador do conto moderno, não só pelos seus textos ficcionais como também por ter proposto uma espécie de manual de regras para composição de um conto, defendendo que a eficácia desse tipo de texto depende de sua intensidade como acontecimento puro. Segundo Fábio Lucas (1989), Poe afirmava que os requisitos para que uma narrativa fosse considerada um conto eram a busca de um só efeito e o efeito preconcebido. O autor escreveu novelas, poemas, mas seu maior talento foi reconhecido em seus contos. Escreveu contos de horror ou "gótico" e contos analíticos, policiais.

No Brasil Colonial, os contos apresentavam-se sob a forma de contos populares e de literatura de cordel. É no Romantismo que surge a primeira obra impressa nos moldes do que hoje reconhece-se este gênero, em *A noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Lucas (1989) afirma que esta obra romântica pode ser considerada tanto como uma novela de sete episódios, como uma coletânea de sete contos reunidos em uma mesma atmosfera: o impasse existencial. Também na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1841, Edgar Cavalheiro publica o texto que pode ser considerado a primeira manifestação do conto no Brasil: "As duas órfãs". Machado de Assis será outro marco da historiografia do conto no Brasil, sendo referência do Realismo com a publicação de *Contos Fluminenses* (1870) e *Relíquias de Casa Velha* (1906).

Machado de Assis apropriou-se do gênero conto com maestria, valorizando o que Poe defendia como características de um bom conto. Para Herman Lima (1971), tanto Poe quanto Machado valorizam extremamente os aspectos formais na construção de seus textos. Enquanto o primeiro cria uma estrutura anterior, que só depois vem a ser preenchida pelo episódio subordinado ao efeito, o segundo se esmera, por exemplo, na exploração variada dos recursos

composicionais, construindo tipos diferentes de narradores, que fazem a narrativa progredir através do diálogo com seus interlocutores, ironizando personagens, citando outros textos, criando alegorias, relatando experiências testemunhadas ou protagonizadas, escrevendo um diário. Dois contos que sintetizam muito bem os princípios de Poe que podem ser observados nos contos machadianos são “A cartomante”, em que todos os elementos da narrativa conduzem, harmoniosamente, ao desfecho, de efeito surpreendente; e “A causa secreta”, em que o clímax ocorre no momento em que o olhar do narrador se desloca da perspectiva de Garcia para a de Fortunato, e o sadismo deste chega ao ápice, contemplando a “dor moral” daquele. Entretanto, também há concepções divergentes entre o brasileiro e o americano: para Machado, não é necessário que todos os elementos do texto sempre convirjam para o desfecho.

Monteiro Lobato, situado no Pré-Modernismo, colaborará para a estética do conto ao trazer para os seus textos a técnica do efeito e da surpresa. Outra contribuição do autor de *Urupês* (coletânea de 14 contos, publicada em 1918) foi popularizar o gênero, acrescentando ao conto uma linguagem menos rígida, apresentando a caricatura e as cenas melodramáticas que aparecem no último conto, de nome homônimo à coletânea, na figura de Jeca Tatu, o caboclo caricaturizado no seu comportamento simples e preguiçoso. Ainda no período pré-modernista, destacam-se Lima Barreto e João do Rio, ambos retratando em seus contos, alegóricos ou não, as relações do homem com a sociedade de seu tempo.

Seguindo ainda o percurso do conto brasileiro traçado por Fábio Lucas (1989), Mário de Andrade é apresentado como o escritor polêmico que assim definirá o gênero: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 1955, p. 5). Usando os recursos da liberação da linguagem, os cortes no enredo da narrativa e o conteúdo psicológico, Mário de Andrade publica, em 1918, o conto *Caso Pansudo* que o próprio autor afirma não saber defini-lo como conto ou não. Com essa afirmação, Andrade traz para o debate uma visão moderna do conto que acaba por parodiar, estilizar a fórmula consagrada do gênero.

Outros dois recursos discursivos são inseridos no conto: o memorialismo e a ironia, observados por Fábio Lucas (1989) como técnicas presentes nos contos *Oscarina*, de Marques Rebelo, e *Galinha Cega*, de João

Alphonsus, publicados em 1931 e considerados por essas e outras inovações como dois marcos na historiografia do conto brasileiro.

Na década de 1940, surgem no cenário contista brasileiro vários destaques: o escritor alagoano Breno Accioly, com o conto *João Urso* (1944); Aníbal Machado, com *Vida feliz* (1944); e Lygia Fagundes Telles publica *Praia Viva* (1944). Dalton Trevisan surge no cenário curitibano com *Sonata ao Luar* (1945), Guimarães Rosa publica *Sagarana* em 1946 e, entre outros, Murilo Rubião, que estréia em 1947 com *O ex-mágico*, prenunciando o tom enigmático que constituirá um dos grandes traços do conto no Brasil.

A década seguinte será enriquecida com a tônica existencialista presente em Clarice Lispector, com a publicação de *Alguns contos* (1952), ao lado de Osman Lins, que estréia no gênero com *Os gestos* (1958), e José J. Veiga com *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), retratando o universo goiano, ao mesmo tempo em que, alegoricamente, fala do homem em sua relação com o poder.

Rubem Fonseca, Luís Vilela, Moacyr Scliar, Manoel Lobato, João Antonio e Wander Piroli são exemplos do processo de modernização pelo qual o conto passou e nomes representativos do gênero na década de 1960. Destaca-se, entre eles, Rubem Fonseca, cuja produção, em particular os contos, traz para o cenário da literatura cenas violentas da realidade urbana brasileira, traduzindo o que vários críticos denominarão de estética da brutalidade.

Os contistas da geração de 1970 abordam dramas existenciais de jovens; a ditadura militar, a derrocada dos ideais esquerdistas e a liberalização dos costumes. Em 1973, Sergio Sant'Ana publica *Notas de Manfredo Rangel*; Caio Fernando de Abreu expressa seu desencantamento nos contos *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977); Carmo Bernardes renova a ficção de temática rural goiana com *Areia branca* (1975) e *Idas e vindas* (1977); Deonísio da Silva, contista e romancista catarinense, apresenta, em suas histórias breves, *Exposição de motivos* (1976), *Cenas indecorosas* (1976), *A mesa dos inocentes* (1978), um significativo painel de pequenas cidades do interior sul-brasileiro no exato momento (década de 1970) em que novos comportamentos sociais e afetivos abalavam a rígida sociedade patriarcal; Domingos Pellegrini Júnior, contista paranaense, surge no cenário da literatura com *Homem vermelho* (1977), *Os meninos* (1977) e *As sete pragas* (1979); Ainda nessa década, Sergio Faraco, contista sul-rio-grandense, estréia no gênero conto com a publicação de *Hombre* (1978). As décadas seguintes

são sinônimo de pluralismo, tantas são as publicações e os escritores do gênero e, ainda, existem as contistas, que serão referenciadas no decorrer desse trabalho.

Devido ao pouco espaço disponível nos jornais, os escritores tiveram que reduzir, compactar cada vez mais os textos, sintetizando, concentrando ao máximo a história, para que fosse possível publicá-la no espaço destinado para tal fim; o que consolidou algumas características do gênero, entre elas a concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito, a unicidade dramática, o caráter coloquial, a unidade de espaço e tempo, a economia de palavras.

Para Massaud Moisés (1994), o conto não pode ser definido apenas pela sua extensão. Para este crítico, o número de páginas é apenas uma dentre várias outras características que devem ser observadas no texto. Já para Wolfgang Kaiser (1970), o tamanho curto é uma característica inerente ao conto. Gilberto Teles (1979, p. 287) afirma que “o conto sempre foi curto por ser um cômputo, isto é, por ser uma análise de algo acontecido”.

Júlio Cortázar, em *Valise de Cronópio* (1993), uma coletânea de ensaios críticos em que comenta a poesia de John Keats, o Simbolismo de Mallarmé e escreve um ensaio destinado à crítica sobre o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, faz densas observações acerca da arte do conto. Para Cortázar (1993), não há temas bons nem temas ruins; há somente um tratamento bom ou ruim para determinado tema. Um conto é significativo quando rompe com seus próprios limites. O tema explorado pouco ou nada tem a ver com esta carga de significação; importa o tratamento literário deste tema, a técnica empregada para desenvolvê-lo: mais do que a “boa idéia”, importa a arte do escritor, afinal. Um “bom tema”, no sentido de possuir maior ou menor interesse para o leitor, não existe; existem, sim, temas chamados de “excepcionais”, ou seja, aqueles que são capazes de atrair para si todo um sistema de relações conexas. Quanto à unidade dramática, o autor afirma que a esfericidade está ligada à tensão e à intensidade. Para o escritor argentino, a função de um conto é quebrar seus próprios limites para ir muito além da pequena história que narra. Como resultado disso, o escritor encontra sua brevidade e seu vigor na composição final. Assim sendo, forma-se uma espécie de ofício de escritor, que deve aprender a manipular a intensidade da ação e a tensão interna da narrativa. Para Cortázar (1993), sem isto, o estilo narrativo do conto pode ser seriamente comprometido e ficar apenas como uma imagem de uma literatura mal produzida.

A unidade de efeito que deve estar presente no conto foi uma característica trabalhada por Edgar Allan Poe que, segundo a teórica Nádia Gotlib (1999), preconizava que o autor deveria manter o domínio total sobre os seus materiais narrativos e, conseqüentemente, dominando o leitor e provocando nele o chamado efeito único ou impressão total. Já para outros escritores, como Júlio Cortázar, a definição de conto passa por conceitos como intensidade, tensão, equilíbrio, extensão, brevidade, condensação de recursos, tensão, entre outros. Entre eles, os que interessam a esse estudo, quais sejam: a fragmentação presente no conto psicológico, texto que mantém as técnicas tradicionais próprias do gênero, porém apresentando um flagrante do encontro ou desencontro da personagem diante do mundo e de si mesma, geralmente perpassado por um vago tom de melancolia; o que dá a muitas narrativas um tom poético. É a individualidade em choque com as relações sociais, a tônica existencialista que conduz as personagens em suas contradições e incertezas e que as leva à fragmentação. Nos contos de Clarice Lispector, por exemplo, não há um fato a ser contado, não há nada acontecendo, o essencial está no ar, na atmosfera, na forma de narrar, no estilo.

A fragmentação, geralmente relacionada com os limites de extensão do gênero, é também uma forma intencional de se lidar com os fragmentos da vida, de tal maneira que os resultados não seriam os mesmos dentro de uma narrativa baseada em seqüência e/ou integralidade. O próprio ato de recortar é uma escolha carregada de significação. Segundo Gotlib (1998, p. 67) devido à sua forma de construção, os contos “tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos seus materiais de composição”. O conto pode ser visto como uma história que não tem fim; é o recorte que não revela, mas sugere, surpreende com o flagrante da alma humana, por isso comove, ensina. Essas características contribuíram de forma decisiva para a escolha do *corpus* deste trabalho por se tratar de um gênero em que se podem encontrar, de forma reveladora ou sugestiva, as travessias femininas e literárias.

3 TRAVESSIAS FEMININA E LITERÁRIA

3.1 A CONDIÇÃO FEMININA

Estudos voltados para a relação de gênero pautada em diferenças biológicas e culturais demonstram desigualdades daí desencadeadas, levando a mulher, dentre outras categorias, a fazer parte de uma exclusão social que engloba os campos econômico, político e social, e se faz presente nas manifestações sobre cultura, educação, trabalho, etnia e vários outros ramos. Nos estudos antropológicos, a opressão feminina é vista sob o ângulo econômico e cultural. Estudos mostram que, na sociedade primitiva, a mulher participava da produção social e tinha seu lugar na hierarquia doméstica; porém, com o surgimento da propriedade privada, da família patriarcal, a mulher vê-se excluída da produção social e torna-se serva do marido e do espaço privado; seu trabalho doméstico perde a importância, é banalizado, insignificante diante do que se entende por trabalho, evidentemente atribuído ao homem, cujo domínio é o espaço público.

Quanto ao campo econômico, a diferença de gênero está relacionada ao estabelecimento da propriedade privada dos meios de produção em que estão presentes a divisão do trabalho e a troca entre indivíduos: “mal os homens tinham descoberto a troca e começaram logo a ser trocados, eles próprios” (ENGELS, 1987, p. 198).

A discutível superioridade masculina estabelecia-se na relação da mulher com o ambiente privado, e a ela cabia a tarefa de gerar o maior número possível de mão-de-obra capaz de arar a terra; depois de defendê-la, não mais no sentido de cultivo, mas de propriedade; momento em que a mulher começa a perder seu espaço. Segundo Tálamo (1989), ao se apossar da terra, o homem inaugura a fase de subordinação feminina, superando a eficiência do trabalho feminino na agricultura. De agricultora, a mulher passa a fabricar cerâmica para armazenar os produtos produzidos pelo homem. As atividades femininas estão ligadas ao contexto doméstico e à família, e ambos estão associados à natureza em contraponto com a cultura, domínio dos homens. Sempre quando a mulher detém a palavra, acaba por registrar os signos deste universo: casa, família, pai, mãe, marido, etc.. O casamento passa a ser a única opção bem sucedida para a mulher, e segundo Simone de

Beauvoir (1991, p. 125): “a servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido. É nas classes dos possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta...”. As mulheres, muitas vezes, acabam sendo submissas aos seus maridos como forma de manutenção de poder, bens e posição social.

Lewis Henry Morgan, antropólogo, etnólogo e escritor norte-americano, considerado um dos fundadores da antropologia moderna, fez pesquisa de campo entre os iroquês, de onde retirou material para sua reflexão sobre cultura e sociedade. Entre seus estudos destacam-se o do parentesco, no qual tenta estabelecer conexões de sistemas de parentesco em escala global (*Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*, 1871) ; e o estudo sobre a evolução das sociedades humanas consagrado em *Ancient Society* (1877). Quanto à família, o autor entende que as formas que esta foi sucessivamente adquirindo resulta dos “grandes sistemas de consangüinidade e de afinidade que subsistiram até aos nossos dias [...]”, os quais ilustram “as relações de parentesco existentes na família nos diversos períodos em que cada um deles se formou.” (MORGAN, 1973, p. 9). Na sua recolha de informações, junto ao povo iroquês e de outras tribos ameríndias, o autor construirá uma teoria sobre os sistemas de consangüinidade e de afinidade que influenciaram marcadamente o pensamento antropológico posterior. Enumerou seis estágios de desenvolvimento da família: a) inicialmente predominava o estado selvagem, com o “comércio sexual sem obstáculos”; b) depois, com cada homem pertencendo a cada mulher. Esse modelo, em sua evolução, faz surgir a família consangüínea, fundada sobre o intercasamento de irmãos e irmãs, carnais e colaterais, no interior de um grupo; c) a família punaluana, baseada no casamento de várias irmãs, carnais e colaterais, com os maridos de cada uma das outras, no interior de um grupo; os maridos comuns não eram necessariamente parentes de um grupo; d) a família sindiásmica ou de casal, na qual existia o casamento entre casais individuais, mas sem obrigação de coabitação exclusiva; o casamento prosseguia enquanto ambas as partes o desejassem; e) a família patriarcal, fundada sobre o casamento de um só homem com diversas mulheres, era geralmente acompanhado pelo isolamento das mulheres; e f) a família monogâmica, estribada no casamento de casais individuais, com obrigação de coabitação exclusiva.

Já para Friederich Engels (1987), autor da obra *Origem da família, da propriedade privada e do estado*, publicada em 1884, o surgimento do

patriarcalismo e as subseqüentes modificações na estrutura familiar estavam relacionados à introdução do princípio da propriedade privada. Com o surgimento do costume do cercamento e da delimitação das terras, adotadas pelos homens vitoriosos em combates e guerras, os machos passaram a exigir fidelidade sexual das mulheres, porque não aceitavam ter de legar os seus bens, obtidos com sangue e pela exploração do próximo, a um descendente que não fosse seu filho legítimo, gente do seu próprio sangue. Foi então que o adultério feminino passou a ser considerado grave infração. A exigência do patrimônio enfeixado nas mãos dos homens teria, então, suprimido as liberdades femininas, tornando as mulheres cativas, presas a um casamento monogâmico:

foi com a família patriarcal e a família individual, contemporâneas do desenvolvimento da propriedade privada, que a direção do lar perdeu o seu caráter público e se transformou em 'serviço privado': a mulher tornou-se uma primeira serva, desviada da participação na produção social... e a família individual moderna fundou-se no escravagismo doméstico, reconhecido ou dissimulado da mulher. (ENGELS, 1987, p. 89)

O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava do homem, em simples instrumento de reprodução. Segundo Engels (1987), a monogamia teria sido a primeira forma de família que não se baseava em condições naturais, mas econômicas e, em concreto, no triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva, originada espontaneamente.

Na tentativa de estabelecer as origens da desigualdade entre os gêneros, o renomado antropólogo Claude Lévi-Strauss (1982) dialoga com Engels e assinala que a estrutura elementar do parentesco inclui três tipos de relações familiares: a relação de consangüinidade (entre irmão e irmã); a relação de aliança (entre marido e mulher); e a relação de filiação (entre progenitor e filho). Para o antropólogo, o casamento representa somente um dos múltiplos aspectos da troca entre grupos humanos que podem contrair aliança graças a essa regra da exogamia. À medida que as riquezas aumentavam, davam ao homem, por um lado, uma situação mais importante na família que a da mulher e, por outro lado, faziam nascer nele a idéia de utilização dessa situação, a fim de que revertisse em benefício dos

filhos na ordem de sucessão tradicional. Mas, isso não podia ser feito enquanto permanecesse em vigor a filiação segundo o direito materno. Assim, foi estabelecida a filiação masculina e o direito hereditário paterno.

Ainda segundo Lévi-Strauss (1976, p. 74), com a proibição do incesto, os homens passaram a trocar as mulheres, à semelhança do que faziam com seus bens e serviços. Aí estaria a origem da dominação masculina. No momento em que as mulheres transformam-se em objeto de troca, ao homem corresponde o poder e o direito de trocá-las, pois são vistas como força de trabalho, mais precisamente como produtoras biológicas desta força. O controle desse elemento e as condições de sua reprodução associam-se diretamente ao controle do poder, agora nas mãos dos homens.

Na sociedade grega, as mulheres eram proibidas de qualquer participação política ou social. Na história dos mitos fundadores da cidade ateniense, os homens descendiam de um indivíduo, enquanto as mulheres eram fruto da ruptura do vaso de Pandora, portadora do mal para a terra. Assim como os escravos, a mulher pertencia à esfera privada, sendo-lhe destinada a tarefa de assegurar a sobrevivência da espécie. Ainda na Grécia, a criação do *I gyneconomes* – instituição social formada por magistrados com poderes de repressão das manifestações das mulheres – garantia ao homem a hegemonia do poder sobre as mulheres.

No século IX a.C., as relações familiares, definidas então por parentesco consangüíneo e por alianças, passam a ser ordenados por uma descendência direta, por linhagem. As filhas passaram a ser excluídas da sucessão e, por ocasião do casamento, recebiam dotes que deveriam ser administrados pelo marido. O casamento dava à mulher uma condição nova; era, ao mesmo tempo, doada e recebida como um ser passivo e suas principais virtudes eram a obediência e a submissão.

Entre os séculos III e IV a.C., na sociedade germânica, a mulher era valorizada pela capacidade de gerar filhos. A indenização pela morte de um homem ou mulher livre era de 200 soldos. Caso a mulher estivesse na idade de ter filhos, essa indenização passava a ser de 600 soldos e se fosse comprovada a gravidez da vítima, a indenização passava para 800 soldos. Nessa época a maternidade era vista sob o ponto de vista mercantilista.

Segundo a pesquisadora Danda Prado (1995, p. 46), no século II a.C., as mulheres foram enquadradas em um código padronizado que estabelecia ser seu dever obedecer ao marido; estavam proibidas de manter relações com outros homens; não deveriam arruinar a família e não poderiam desonrar seu esposo. Ainda segundo a autora, o casamento é a fonte do poder masculino sobre o feminino e da origem histórica do papel da esposa e do esposo, assim como da origem de um sistema familiar patrilinear.

José Rivair Macedo (1990), em seus estudos sobre a condição feminina na Idade Média, afirma que, no século XIII, a mulher deveria ter e aprender algumas virtudes, sendo a principal a obediência. Não deveria ser instruída e o ideal era que soubesse fiar e bordar. Dessa forma, entendia-se que a mulher estaria pronta para o casamento quando estivesse apta a executar os trabalhos domésticos, dispensando a formação intelectual, um pensamento que sonhava à mulher qualquer tipo de função que implicasse poder.

O processo de criação da mulher, inscrito nos textos sagrados, é marcado pela maldição original; sofre o castigo da desobediência, da insubordinação, o qual arrebatou a imortalidade conferida ao ser humano, e gerou o conhecimento do Bem e do Mal, do mito de Eva e Maria, figuras e conceitos tão difundidos pelo cristianismo.

Rose Marie Muraro (1997), em sua obra intitulada *A mulher no terceiro milênio*, publicada em 1992, afirma que os grupos primitivos, hoje representados por poucos povos ainda existentes, sobreviviam da coleta dos frutos, pequena caça e pesca. Sem divisão de trabalho entre os sexos, a mulher era considerada sagrada por dar a vida. Quando os homens começaram a caçar grandes animais, a força física tornou-se importante e a supremacia masculina se estabeleceu. Ao dominar a sua função reprodutora, o homem passou a controlar a sexualidade feminina e a mulher passa a ser sua propriedade, tendo como única função reconhecida a reprodução. Do fim do século XIV até meados do século XVIII, tidos como séculos de “caça às bruxas”, a prática da perseguição ao sexo feminino foi instaurada pelos “Tribunais da Inquisição”.

Mas quem eram, enfim, estas mulheres que fizeram parte de um capítulo tão horrendo da história da humanidade, e por que o feminismo retoma as bruxas como um dos seus principais símbolos? A “caça às bruxas” adquiriu diferentes formas, dependendo das regiões em que ocorreu. Porém, não perdeu sua

característica principal: uma massiva campanha judicial realizada pela Igreja e pela classe dominante, cujo alvo principal eram as mulheres da população rural. Essa campanha foi assumida tanto pela Igreja Católica como pela Protestante e até pelo próprio Estado, tendo um significado religioso, político e sexual. Estima-se que aproximadamente 9 milhões de pessoas foram acusadas, julgadas e mortas neste período, sendo mais de 80% mulheres.

No contexto histórico da Idade Média, bruxas desempenhavam o papel das parteiras, das enfermeiras e das assistentes. Conheciam e entendiam o emprego de plantas medicinais para curar enfermidades e epidemias nas comunidades em que viviam e, conseqüentemente, desfrutavam de elevado prestígio social. Estas mulheres, muitas vezes, representavam a única possibilidade de atendimento médico às pessoas pobres e foram, por um longo período, médicas sem título. Aprendiam o ofício umas com as outras e passavam esse conhecimento para suas filhas, vizinhas e amigas. O fato de essas mulheres usarem seus conhecimentos para a cura de doenças e epidemias ocorridas em seus povoados acabou despertando a ira da instituição médica masculina em ascensão, que viu na Inquisição um bom método para eliminar as suas concorrentes econômicas, aliando-se a ela. O estereótipo das bruxas era caracterizado, principalmente, por mulheres de aparência desagradável ou com alguma deficiência física, idosas, consideradas mentalmente perturbadas, mas também por mulheres bonitas que despertavam desejos em padres celibatários ou em homens casados.

A Igreja Católica, com o apoio do Estado, criou tribunais, os chamados “Tribunais da Inquisição” ou “Tribunais do Santo Ofício”, os quais perseguiram, julgavam e condenavam todas as pessoas que representavam algum tipo de ameaça às doutrinas cristãs. As penas variavam entre a prisão temporária até a morte na fogueira. Em 1484, foi publicado, pela Igreja Católica, o chamado *Malleus Maleficarum*, mais conhecido como *Martelo das Bruxas*. Este livro continha uma lista de requerimentos e indícios para se condenar uma bruxa. Em uma de suas passagens, afirmava claramente que as mulheres deveriam ser mais visadas neste processo, pois seriam, “naturalmente”, mais propensas às feitiçarias (MENSCHIK, 1977, p. 132 apud ANGELIN, 2005; EHRENREICH; ENGLISH, 1984, p. 13 apud ANGELIN, 2005).

Atualmente, as mulheres ainda continuam sendo discriminadas e duramente criticadas por lutarem pela igualdade de gênero e a divisão do poder

social e econômico, ainda predominantemente masculino, continuando vítimas do patriarcado. Por isto, as bruxas representam, para o movimento feminista, não somente resistência, força, coragem, mas também rebeldia na busca de novos horizontes emancipadores.

O discurso sobre a mulher pode ser entendido como um feixe entre outras formações discursivas. Platão a definia como a reencarnação dos homens covardes e injustos. Já Aristóteles desenhava a mulher considerando-a um ser de características próprias, vulnerável à piedade, afeita à inveja, menos digna de confiança, menos ambiciosa. Para a burguesia, a vocação natural feminina era o casamento e a maternidade. Nos postulados filosóficos de Kant, a mulher aparece como um ser de intelectualidade inferior e moral fraca. Todos esses atributos imputados à mulher colocam-na entre os marginalizados, os desiguais.

Aproximadamente em 1792 começa a surgir um movimento feminista clamando pelos direitos da mulher. A autora britânica de romances, de obras que trataram da Revolução Francesa, de livros infantis, além de textos de alto teor feminista, Mary Wollstonecraft, publica nesse mesmo ano *A Vindication of the Rights of Woman* (“Uma reivindicação dos direitos da mulher”), que se constitui em um texto no qual a escritora argumenta que as mulheres aparentam ser inferiores aos homens devido à educação que receberam, e é necessário levar isso em consideração para que tanto homens como mulheres sejam tratados de maneira igual. *A Vindication of the Rights of Woman* é considerada obra embrionária do que se discute ainda hoje, no terceiro milênio, sobre, entre outros aspectos, a necessidade de uma revisão dos postulados acerca da condição feminina.

3.2 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Na tradição oral, a mulher tinha a sua expressão valorizada em posição igualitária ao discurso falocêntrico, mas perdeu o direito de manifestação ao ver o seu discurso oprimido pela tradição escrita e culta que lhe impingiu estereótipos de submissão, espera, resignação e culpa. O que passou a existir foi uma escrita sobre a mulher, um discurso que não era o seu:

A mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 50)

A escrita feminina expôs um discurso calcado na autoridade lingüística da desigualdade das mulheres no mundo da escrita. O que querem essas mulheres com suas escritas? O que tentam materializar por meio da linguagem?

A mulher sempre foi um dos temas inspiradores da literatura; porém, no século XX, passa a ser ora tema, ora sujeito que protesta e advoga seus direitos e constrói uma literatura em busca da sua própria história.

A identidade é social, imaginária, representada e pode ter amparo no real. O estereótipo também é uma representação do social, imaginário e construído, embora de forma freqüentemente negativa. Essa formação social sobre um determinado tema torna-se uma prática discursiva acerca dessa identidade. Entre as obras da literatura brasileira não raro as mulheres são vistas como estereótipos, segundo o modelo de uma sociedade consolidada na tradição do saber masculino, e esse modelo idealizado corresponde à submissão e resignação feminina.

Pode-se dizer que a literatura de autoria feminina teve início com a poetisa grega Safo de Lesbos, mais ou menos 640 a.C., e não raro suas poesias invocavam a deusa do amor, oscilavam entre a norma e a transgressão, rompendo com os preceitos do sagrado e instaurando um tom erótico em seus versos. Como resultado dessa desobediência aos padrões de escrita da época, sua obra foi queimada em praça pública em Roma, por volta de 1073 d.C., e apenas muito recentemente pesquisadores têm se debruçado sobre seus escritos.

Na Idade Média, por volta do século VIII, tem-se o registro de uma poetisa alemã, Hildegarde de Bingen, que, segundo Maria Helena Mendonça (1999), não possui a ousadia de Safo, talvez pelo fato de que, para ter acesso à leitura, a poetisa se viu obrigada a entrar para a vida religiosa, e seus poemas passam a refletir um tom religioso. No século XI tem-se a presença de Marie de France, rainha que teve condições de expressar suas idéias, as quais acreditava serem a manifestação do dom da escritura dado por Deus.

Para Mendonça (1999), é no século XV, prenúncio da Renascença, o momento da tímida transformação na situação da mulher escritora, destacando-se Christine de Pisan, a primeira mulher que consegue se sustentar com o ofício da escrita. Em 1405, ela escreveu o livro “La Cité des Dames”, sendo considerada pelas feministas como a primeira mulher a protestar contra o preconceito e discriminação, e a questionar a visão masculina, demonstrando solidariedade em relação às mulheres que não tinham, como ela, o privilégio de se expressar. Por sua ousadia, tornou-se uma exceção. Sua importância não reside apenas no fato de sustentar-se com este ofício, mas, principalmente, por já discutir sobre a condição feminina, fato excepcional, pois o que se observa nos textos da época é a abordagem de temas voltados à religião.

Saltando alguns séculos e voltando o olhar para o Brasil, no século XVIII tem-se o registro das poetisas Beatriz Brandão, Ângela Amaral Gurgel e Delfina Benigna da Cunha. Porém, será no século seguinte que a literatura de autoria feminina brasileira encontrará eco, na voz de Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia de Faria Rocha. Em 1832, ela publica um texto sobre o preconceito da sociedade brasileira contra a mulher, intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, texto que trazia uma reivindicação de direitos e de educação para as mulheres da época e que, durante algum tempo, foi considerado apenas como uma tradução de *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft. Sua preocupação literária estava voltada ao propósito de mudar a práxis social de sua época em relação à dicotomia masculino/feminino. Em 1853, publica, em tom panfletário, o texto *Opúsculo Humanitário*, e em 1857, *A mulher. Conselhos à minha filha* é de 1842; *Discurso às educandas do Colégio Augusto* é de 1847. Ainda neste mesmo ano publica *Daciz ou A jovem completa* e *Fany ou o Modelo das donzelas*. *A lágrima de um Caeté* é editado pela primeira vez em 1849 e assinado com o pseudônimo de Telessila, talvez pelo conteúdo polêmico que trazia: a degradação do índio brasileiro na Revolução Praieira em Pernambuco. Em *Opúsculo Humanitário* (1853), a autora faz uma reflexão sobre a importância atribuída às mulheres como responsáveis pelo progresso ou atraso de uma sociedade, reflexão que apresenta uma crítica à formação educacional da mulher. Em 1855, publica, “Páginas de uma vida obscura”, em oito capítulos, no jornal *O Brasil Ilustrado*. Neste mesmo ano, publica também a crônica “Passeio do aqueducto

da Carioca”, em que faz referências à situação política e social do Rio de Janeiro, sugerindo, de forma sutil, a valorização e o resgate das minorias. De 1856 a 1885, a escritora faz várias viagens à Europa e por lá tem suas obras publicadas.

Em 1845, Ana Eurídice Eufrosina de Baranda publica *Ramalhete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*, contemplando a participação feminina na luta separatista do Rio Grande do Sul. Beatriz Francisca de Assis Brandão publica seus versos no segundo volume do *Parnaso Brasileiro*, em 1831, mas depois, em 1856, reúne sua poesia sob o título de *Cantos da Mocidade*. Em 1859, Maria Firmina dos Reis aparece com o seu romance *Úrsula*, primeiro romance brasileiro anti-escravagista escrito por uma mulher negra no Brasil. Segundo Eduardo Assis Duarte (2004), em posfácio a essa obra na sua quarta reedição, em 2004: “Ao publicar ‘Úrsula’, Maria Firmina dos Reis desconstrói uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afro-descendentes”. Diferente dos estereótipos pelos quais é representado o homem negro na historiografia da literatura canônica, nesta obra, Maria Firmina dos Reis concede a autoridade a uma personagem negra de ser narradora e, portanto, condutora de uma história. O romance *Úrsula* pode ser considerado uma obra ousada para a época, não apenas por ser de autoria de uma escritora negra, mas sobretudo porque aborda, em seu teor, a questão da escravidão do ponto de vista do escravo negro. Não é de admirar que, diante de tanta ousadia, a autora se veja obrigada a publicá-lo sob o pseudônimo de “uma maranhense”. No mesmo ano, Ana Luíza de Azevedo Castro publica *D. Narcisa de Villar*, romance que tem como temática a opressão vivida por mulheres e índios.

Em 1872, Narcisa Amália publica *Nebulosas*. Constância Lima Duarte (1996) afirma que a poetisa sofreu inúmeros ataques da crítica que, em algumas ocasiões, atribuía seus versos a um poeta desconhecido. O crítico Múcio Teixeira, em declaração ao jornal *O Guaratuja*, em edição de 20 de maio de 1873, sobre o prólogo de Dr. Pessanha para o livro *Nebulosas*, no qual aconselhava a poetisa a escrever também no gênero épico, afirma:

... estou em completo desacordo com o autor do prólogo das *Nebulosas*, o distinto sr. Dr. Pessanha Póvoa... Revele-me ele esta opinião, mas creio que andou mal, aconselhando a distinta poetisa a cultivar de preferência o gênero épico. Em primeiro lugar o talento da ilustre dama não tem a virilidade precisa para as audácias da

empresa, não tem, e o melhor, é deixá-lo na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza; em segundo lugar, porque há o que quer que seja de desconsolador, quando se escuta a voz delicada de uma senhora aconselhando as revoluções. (TEIXEIRA, 1873 apud DUARTE, 1996)

O pensamento do crítico reforça o preconceito da época em que à mulher escritora era reservado o gênero lírico e aquelas que ousaram escrever em outra modalidade tiveram que conviver com a crítica masculina.

A mineira Prisciliana Duarte de Almeida lança seus versos em 1890, com a obra *Rumorejos* e, junto com Maria Clara Vilhena da Cunha, publica *Pirilampas*, nesse mesmo período. A literatura de autoria feminina ganha destaque na figura de Júlia Lopes de Almeida, que diversificou sua obra em contos, teatro, textos didáticos e outros. Foi colaboradora ativa da imprensa carioca e paulista. Em 1891 publica uma coletânea de textos, de caráter educacional, com o título *Livro das noivas*. Segundo Coelho (2002, p. 100), “em essência, sua obra confirma a ideologia dominante e, inclusive, reforça a dualidade contraditória com que a tradição estigmatizou a mulher”. Em 1894, outra escritora, Júlia Cortines Laxe, publica as obras poéticas *Versos* (1894) e *Vibrações* (1905). Ainda em 1894 tem-se o registro de poemas publicados na imprensa da poetisa nordestina Auta de Souza. Seus versos foram reunidos em um livro intitulado *Dálías*, em 1897, e reeditado em 1900, com prefácio de Olavo Bilac e com o título modificado para *Horto*.

Muitas escritoras passaram a escrever textos que podiam ser lidos pelos seus maridos, sem que isso ameaçasse ou tentasse modificar a situação ou o meio em que viviam. Outras passaram a ter na igreja, através de seus artigos religiosos, um escudo de proteção contra uma crítica severa. É o caso da escritora baiana Amélia Rodrigues, que escreveu para a imprensa no ano de 1894 e que teve suas produções estampadas em periódicos religiosos de circulação nacional.

Francisca Júlia atraiu de imediato a aprovação da crítica em sua estréia, em 1895, com o livro de poesias *Mármares*, prefaciado por João Ribeiro e celebrado por críticas de Olavo Bilac e Araripe Júnior. Em 1897, Ibrantina Cardona publica *Plectros*. Áurea Pires da Gama publica, em 1898, o livro de poesias intitulado *Flocos de Neve*. Em 1899, duas publicações de autoria feminina: Maria Benedita Bormann publica seu texto *Celeste*, e Emília Freitas, *A rainha do Ignoto*, livro que foi reeditado em 1979 e antecipa o realismo mágico presente em narrativas

contemporâneas. O título do romance é uma referência a uma líder desconhecida da legião de mulheres militantes empenhadas em defender os mais fracos e oprimidos. A narrativa é ambientada na região do rio Jaguaribe, no estado do Ceará.

Algumas escritoras buscavam ser recomendadas por escritores já reconhecidos, no intuito de que esta recomendação lhes aferisse certo grau de isenção por parte da crítica. Inserem-se, neste contexto, aquelas produções literárias femininas que refletiam a submissão das escritoras às expectativas estéticas de sua época e que, justamente por tentarem atender a essas expectativas, tiveram suas obras severamente julgadas e condenadas por parte da crítica literária, evidentemente feita por homens, que as viam como obras sem qualidade estética alguma, como o discurso de Humberto de Campos em sua crítica ao romance *O que os outros não vêem* (1919), da autora carioca Mme Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, na qual o crítico declara:

Conhecedora da vida e da sociedade em que respira e se move, a sra. Chrysanthème poderá fornecer às letras brasileiras excelentes romances de observação. Basta que se proponha escrever mais sossegadamente e pondo em cena personagens pouco mais asseados de língua. 'O que os outros não vêem' foi escrito, evidentemente, mais para efeito moral que literário. (CAMPOS, 1951, p. 43)

Seja driblando a crítica, seja ousando em seus posicionamentos, todas elas foram pioneiras na luta pela liberdade de expressar seus desejos e inquietações na arte literária brasileira.

No início do século XX, aparecem os primeiros periódicos femininos da República e, neles, o que se encontra é a imagem da mulher burguesa, urbana, registrada em sua vida doméstica; o que não deixa de ser um avanço, pois a mulher conquista o espaço público, até então de domínio exclusivo do homem.

Na linha da contra-corrente discursiva, ou seja, registros que dão mostras de insubordinação aos preceitos instituídos, encontra-se Gilka Machado, que, revolucionariamente, aborda temas até então tabus para mulheres. Discriminada por ousar em seus poemas, por falar do desejo do próprio corpo buscando a conciliação entre o espírito e a carne, Gilka Machado destaca-se como a primeira escritora de nossa literatura a expressar, em sua poesia, um erotismo

feminino. Segundo Sílvia Paixão (1990), a poetisa afirma ter lido no jornal *A Imprensa* que aqueles poemas escritos por ela deveriam ter sido elaborados por uma matrona imoral. Mais tarde, Afrânio Peixoto (apud PAIXÃO, 1990) refere-se à poetisa com um tom pejorativo, “mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro”. Lindolfo Gomes (apud PAIXÃO, 1990) atribui à família de Gilka Machado a origem dos versos, que ele considera despidorados, por seu avô ser um violinista que deixava a casa aberta a boêmios que lhe iam namorar as filhas.

Ainda na linha do contra discurso, em 1924, Ercília Nogueira Cobra publica o romance *Virgindade anti-higiênica*, denunciando preconceitos e convenções que cerceiam a relação feminina na sociedade e, em seguida, ocorre a publicação de *Virgindade inútil*.

Transgressor e polêmico: esse foi o jargão da crítica literária usado para comentar, em 1926, o livro *Voleta*, de Albertina Bertha, por se tratar de um romance que questiona a legitimidade do comportamento moral que era exigido da mulher e, também, por falar da repressão do desejo erótico.

Não é de se estranhar a omissão quase que completa destas escritoras na historiografia literária representativa, por terem ousado questionar os padrões estabelecidos. Felizmente, suas produções começam a ser recuperadas por estudos mais recentes.

A dificuldade de levar a cabo o seu próprio discurso já foi enfrentada pelas primeiras escritoras, que sentiram o que é escrever sobre si no universo povoado pelo discurso falocêntrico; afinal, a crítica literária era essencialmente exercida pelo homem, e essa mesma crítica tratou de inferiorizar a produção literária feminina, justificando essa inferiorização com o argumento de que as mulheres não possuíam instrução e que também não podiam dedicar-se com afinco à arte literária, pois tinham os seus afazeres domésticos e outros contratemplos: “Em função dessa tradição cultural, a escrita feminina foi considerada pelos historiadores de literatura como uma escrita emocional, fechada, e pouco criativa no aspecto formal” (GIMENEZ, 2000, p. 68). Sobre esse discurso da diferença da escrita feminina recaiu a inferiorização atribuída às obras escritas por mulheres.

Começa a surgir, a partir da segunda década do século XX, um discurso literário que pode ser chamado de discurso feminino, quando os olhares da mulher se voltam para sua condição, para a imagem que representa na sociedade. São esses olhares sutis que tentarão ser traduzidos em uma linguagem diferenciada,

a começar pelos temas. Entretanto, o padrão estético era ainda o lugar de reduplicação dos discursos produzidos até então.

Não houve uma manifestação das mulheres escritoras na Semana de Arte Moderna. Porém, no final da década de 20, surge a escritora Patrícia Galvão que, em 1931, escreve, sob o pseudônimo de Mara Lobo, o romance *Parque Industrial*, publicado dois anos mais tarde com um tom socialista, trazendo para o enredo questões trabalhistas. Além disso, a condição feminina de algumas mulheres da época não deixa de ser ironizada no romance:

as da classe alta são 'éguas do mesmo pedigree'. São elas meia dúzia de casadas, divorciadas, semidivorciadas, virgens, semi-virgens, sífilíticas, semi-sífilíticas. Mas de grande utilidade política. Boemiazinhas conhecendo Paris. Históricas. Feitas mesmos para endoidecer militares desacostumados. (LOBO, 1999, p. 86)

Sua visão é positiva enquanto negação de um feminismo ingênuo que, desejando transformar a situação da mulher, não atenta para a necessidade de modificar a estrutura social que engendra esta situação. Sua proposta é vincular as reivindicações feministas a uma postura transformadora mais global.

Ainda na segunda década do século XX, Cecília Meireles é considerada a transgressora da estética modernista. Seus versos apresentavam um descompasso com a ruptura e a desordem difundidas pelo movimento de 22, porém não centra sua poesia em questões de gênero e não apresenta inquietações que possam avançar em direção a uma identidade do discurso feminino.

Na década de 30 aparecem os romances de Lúcia Miguel Pereira: *Maria Luiza* (1933), *Em Surdina* (1933) e *Amanhecer* (1938). A julgar a literatura como transfiguração ou reflexo da realidade, em qualquer um destes romances, a mulher não consegue experimentar momentos de realização, pois, no primeiro, a personagem comete adultério e refugia-se na religião; no segundo, a personagem não se casa, mas também não se sente satisfeita com a vida de solteira, e no último romance há uma mulher que vive em concubinato com um amigo, mas não é feliz.

Ainda nesse mesmo período, Rachel de Queiroz, tanto em seus romances quanto em suas crônicas, aborda o problema da dominação, independente de quem sejam os dominadores e dominados. Sobre o seu romance *O Quinze*, Graciliano Ramos declarou:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: – Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. (RAMOS, 1980, p. 137)

Os comentários do autor de *Vidas Secas* refletem bem a visão perdurável da crítica masculina sobre as escritoras da época, uma crítica centrada na visão de que só aos homens cabia o direito e a habilidade para escrever narrativas, ficando o lírico destinado a produção literária feminina.

Porém, o papel da mulher enquanto ser que rompe com os preconceitos sociais só aparecerá em 1937, quando Rachel de Queiroz publica *Caminho de pedras*, narrativa da história de uma mulher que abandona o marido a quem não ama e se une a outro homem, enfrentando as conseqüências de seu ato. Em *As três Marias* (1939), a escritora dá seqüência ao enfoque feminino, apresentando o conflito da mulher que conquista espaço com sua profissão, não conseguindo, entretanto, se realizar no plano amoroso como mulher e mãe.

Poucos anos depois, uma voz surgirá para inscrever definitivamente as inquietações femininas em nossas letras: Clarice Lispector se faz ouvir na busca da identidade feminina, inaugurando a hora do descentramento, da reflexão sobre eu x outro, sendo seu intimismo o contorno dado à impossibilidade de expressão, e suas obras marcadas por um labirinto de auto-análise, por espelhamentos de eus:

E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude, que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna uma heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17-18)

Os temas preferidos de Clarice Lispector são: a condição feminina, as falsas aparências dos laços familiares, os limites entre o "eu" e o "outro" e a dificuldade do relacionamento humano. A ficção clariciana abre uma nova perspectiva para a literatura brasileira: a do aprofundamento introspectivo, a partir de

uma consciência individual. Criadora de uma linguagem revolucionária, será um dos nomes mais representativos do modernismo e uma escritora imprescindível para os estudos de gênero na literatura.

Na década de 1960, há a grande explosão de obras de autoria feminina. De acordo com Hutcheon (1991, p. 89), foi nesses anos que ocorreu o registro na história de grupos anteriormente "silenciosos", definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, status pátrio e classe. A reação da mulher nessa década implica em contestação de autoridade, que por sua vez traz implícita a contestação contra o preconceito, o racismo, o imperialismo e também o capitalismo.

O Brasil, inserido no contexto de uma ditadura militar, com ecos de movimentos libertários que incentivavam à rebeldia, com a evidência de uma cultura pluralista, abriu, na década de 70, espaço para muitas vozes femininas, entre elas: Lygia Fagundes Telles, Maria de Lourdes Teixeira, Helena Silveira, Rachel Jardim, Lya Luft, Patrícia Bins, Hilda Hist, Maria Adelaide Amaral, Sônia Coutinho, Edla van Steen, Stella Leonardos, Márcia Denser, Marina Colasanti, Nélide Piñon, Adélia Prado, Judith Grossman, Heloísa Maranhão, Neide Archanjo, Renata Pallotini, Yêda Schmaltz e Helena Parente Cunha, entre outras. Surgida como uma pletora, já não era mais possível desviar o olhar dessa produção, tão pouco, por parte da crítica, abordá-la sem cerimônia, tal como faziam os críticos até as primeiras décadas do século XX.

Foi na literatura que a mulher buscou encontrar o território proibido que lhe daria a saída da clausura através da linguagem e do pensamento. Mas, em toda conquista se paga um preço, e as mulheres da segunda metade do século XX, ao transgredirem as leis escritas que lhes proibiam o acesso à criação, perderam suas certezas, e tiveram que assumir o ônus de, a partir daquele momento, produzirem obras que deslocassem a visão masculina para criar personagens femininas, de cunho introspectivo. Começam, então, a avaliar e reavaliar o estado de inferiorização pertinente à condição feminina da época; e o discurso feminino, juntamente com outros até então relegados a uma margem cultural, passam a ter voz e vez. É a procura da própria identidade feminina que se faz presente nas poesias, narrativas, ainda que seja uma identidade que hesita entre a consciência do seu aprisionamento e o desejo de libertação. Ao transgredir as normas de um universo fechado, a literatura de inscrição feminina passa a pagar, por essa ousadia,

um outro preço que já não é mais o da indiferença, da falta de reconhecimento. Agora, o mal que lhes acomete é o sentimento de culpa, tema presente, entre outras obras, no conto *Amor* (anexo D), de Clarice Lispector, inserido na obra *Laços de Família* de 1960, do qual trataremos mais adiante.

A literatura produzida nos anos de 1980 é composta, em grande parte, por narrativas que denunciam um processo transgressor que fatalmente levará à subversão da ordem, porém dentro de quatro paredes, geralmente a do quarto, diante da multiplicidade de imagens refletidas no espelho. Esse recurso indica a fragmentação da mulher, que já não é mais fiel ao estereótipo impingido, buscando um questionamento, uma identidade, dividida entre duas representações: conservadora e liberal, presentes, por exemplo, no conto *I love my husband* (anexo F), de Nélide Piñon.

Chega-se, então, ao uso da máscara. O mascaramento se faz necessário diante do domínio masculino, diante da impossibilidade de comunicação entre universos ideológicos oponentes. Se o discurso feminino é caracterizado pela transgressão, a máscara, juntamente com a busca de uma identidade própria, passa a formar o repertório desse discurso, o que pode ser observado no *romance Antes que o amor acabe*, de Patrícia Bins, publicado em 1984, que relata a crise de identidade vivida pela protagonista que, entediada e oprimida, faz um balanço das frustrações conjugais e das perdas impostas pela vida.

A contradição entre o ser e o parecer sempre foi um dos olhares da criação literária em geral, mas é na duplicidade feminina, nas lacunas, silêncios, ruptura, reprodução e transgressão do código que a escrita da mulher se configura com uma força maior. O amor institucionalizado que pede espaço às aparências leva a mulher a uma fragmentação do seu eu, presente em textos que falam de um ser que vivencia o estereótipo do casamento burguês, no qual a mulher se coloca em uma condição de dependência e vulnerabilidade dentro de sua estrutura social específica. Para conviver com este conflito, surge o uso da máscara, que representa uma tentativa de manipular essa situação e passará a fazer parte de um repertório cultural de discursos femininos que oscilam entre a esposa/*femme fatale* e a esposa/dona de casa. Nesse modelo de narrativa se encontra o *romance Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, publicado em 1983, retratando um sujeito ambíguo e deslizando, dividido em extremos opostos e que, depois de vinte anos

dedicados a marido e filhos, passa a praticar todo tipo de transgressão. Diante dos espelhos, a multiplicidade indica a fragmentação da protagonista.

A década de 1990 é mais otimista. Nesse período, as personagens femininas desvencilham-se dos códigos morais e éticos que as aprisionavam e vivem sua sexualidade sob a égide do prazer. O discurso transgressor e libertário da sexualidade feminina assume um lugar de ressingularização da experiência erótica e propõe uma nova valorização ao que se entende por subjetividade e socialidade. Esse é o caso do romance *A Sentinela*, de Lya Luft, em que a protagonista Nora reconsidera sua vida, retrocedendo em sua história para vários pontos de fusão, descosturando os fatos. Suas características próprias de mãe, esposa e amante levam-na a olhar para o mundo de maneira diversa do que é instituído como normal. Ainda nesse romance há a presença conflituosa da irmã da protagonista, Lilith, nome muito sugestivo. A obra finaliza com a focalização da sacada, da janela e da porta aberta, espaços liminares que se apresentam como fronteiras entre o dentro e o fora denunciando a posição de pertencente a um *entre-lugar*, ao meio que divide o concreto do espírito, o real do fictício, o social do espontâneo: “É um livro esperançoso: alguém renasce em si e de si mesmo e, ainda que guarde um último mistério indecifrável na gruta de seu pantanoso jardim (o interno e o externo), lança-se na vida e recria o mundo”, explica a autora (LUFT, 1994, prefácio).

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e em alguns surge a figura de um ser feminino que circula no imaginário literário e social. Na ficção, matéria privilegiada com suas lacunas, sentidos e significações, esses seres de papel ganham um estatuto de realidade ao tecerem um discurso permeado por diversas vozes na tentativa de dizer o indizível, ao usar a simbologia enquanto meio de significação, procurando atingir o além do signo, tentando construir o coletivo por meio da subjetividade, passando do texto ao discurso.

A história da literatura reflete o discurso das ciências humanas e, em grande parte dele, tem-se referência a uma perspectiva patriarcal. Para a pesquisadora Rosiska Darcy de Oliveira (1991, p. 12), “a literatura não foi para as mulheres uma simples transgressão das leis não escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi, muito mais que isso, um território liberado, clandestino, pulsando ao ritmo dessa clandestinidade e desse risco”.

Na literatura brasileira, no século XIX, as mulheres escritoras viviam sob o preconceito e a invisibilidade. Já no século XX, as escritoras que emergiram

causaram impacto e deixaram suas marcas, pois estavam trilhando um caminho até então cerrado. É natural, portanto, que o termo “literatura feminina” tenha surgido quase como que uma demarcação de território, uma conquista, marcando um momento importante na travessia em busca de um discurso identificável.

3.3 A CRÍTICA FEMININISTA

Os estudos sobre a questão de gênero estão pautados na crítica feminina como uma possibilidade de desconstrução de leituras que apontam para a necessidade de uma revisão na historiografia literária, tornando-se um conjunto de visões articuladas em torno de uma idéia: perceber como a construção de um cânone marcado por vários atributos patriarcais resultou na exclusão de muitas obras de autoria feminina que hoje estão sendo resgatadas. Segundo Elódia Xavier (1992, p. 20), “a tradição canônica não pode e não deve, pura e simplesmente, ser abolida; mas a flexibilização do cânone, reconhecendo a contribuição das diferenças, pode e deve permitir a valorização de obras até então invisíveis”, deixando claro um posicionamento que a questão de revisão do cânone pelo viés dos estudos de gênero, não se resume em uma guerra de sexos, pura e simples.

É possível perceber a existência clara de duas formas de crítica feminina: a revisionista que questiona as imagens e estereótipos de mulheres representadas em grandes obras dos escritores homens, como o estudo feito por Zaeth Aguiar do Nascimento, publicado em 2002, sob o título *O feminino e suas representações em Grande sertão: veredas*. Já a ginocrítica constitui-se em estudos que tratam da mulher como escritora e as diferenças dessa escrita. Um exemplo de como é essa crítica pode ser encontrado nos estudos de Ria Lemaire (1994) refletindo melhor nossa realidade, e no Brasil os estudos de Cláudia Castanheira (1999), mais precisamente na obra *Literatura, mulher e subjetividade: Clarice Lispector*.

Antecedendo a estas duas autoras acima citadas, em 1970, surge um nome no cenário da crítica feminina: Elaine Showalter, pesquisadora norte-americana cujos ensaios tiveram repercussão em nosso meio acadêmico, afirmando não acreditar na possibilidade da crítica feminista poder encontrar um passado utilizável na tradição crítica androcêntrica:

a crítica tem mais a aprender dos estudos sobre mulheres do que dos estudos sobre autores americanos, mais a aprender da teoria feminista internacional do que de outro seminário dos mestres. Ela precisa encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz. (SHOWALTER, 1985, p. 247)

A posição de Showalter é considerada hoje, por muitos estudiosos, como manifestação de um sexismo às avessas; porém sua leitura é imprescindível para qualquer pesquisa que tenha como objeto de estudo as questões de gênero na literatura.

Na França, dois nomes de destaque nos estudos de gênero: Hélène Cixous e Luce Irigaray. Ambas defendem a idéia de que a mulher tem de si uma visão (e não um conhecimento verdadeiro) que reforça a posição sempre menor da mulher, visão essa pautada em conceitos freudianos acerca das limitações anatômicas da mulher que lhe resultaram em um esquema de inserção social baseado em oposições hierarquizadas. Para as teóricas francesas, é tempo propício para uma transformação nessa hierarquia, “para inventar uma outra história “ (CIXOUS apud MENDONÇA, 1999, p. 58); desta vez, uma história construída pelo pensamento e pela palavra autônoma das mulheres, para que, então, tanto homens como mulheres conheçam e participem de uma nova sociedade e de uma nova história.

A pesquisadora Constância Lima Duarte, em artigo intitulado “estudos de Mulher e Literatura: história e Cânone Literário” (1996), afirma que, na tentativa de criação de uma literatura brasileira ocorrida durante o Romantismo, surgiu o processo de canonização de obras e autores. Para ela, as mulheres, excluídas da vida pública foram prejudicadas pela distribuição desigual do saber e da cultura. Mesmo assim, como já foi visto em capítulo anterior, não se calaram; escreveram, criaram jornais literários, abriram escolas, publicaram livros, ensaios, artigos e atualmente tornam-se objetos de pesquisas acadêmicas que procuram apontar para um reconhecimento negado, porém merecido.

As primeiras manifestações da crítica feminina no Brasil apareciam nas revistas ou em jornais literários. É o caso de Perpétua Vale, pseudônimo de Prisciliana Duarte de Almeida, que no número 19 da revista *Mensagem* apresenta o livro *Fantásias*, escrito por Cândida Fortes, com palavras preconceituosas. Segundo Paixão (1990, p. 51), Perpétua Vale repete os modelos da crítica masculina ao

atribuir à literatura feminina características como piegas e lacrimojantes, adjetivos usados geralmente por críticos, ao falarem da produção literária feminina.

Incurtionando pela literatura, porém destacando-se na crítica, Lúcia Miguel Pereira entra em cena na década de 1930. Entre alguns de seus artigos está *O perigo do feminismo*, publicado em abril de 1933, texto no qual a autora celebra a conquista do voto feminino e ressalta a organização familiar como elemento gerador de nacionalidade. Segundo a pesquisadora Márcia Cavendish Wanderley (1999), a crítica e escritora não conseguiu ultrapassar os limites do discurso patriarcal:

aproveitar a mulher para preparar a guerra, embora como enfermeira, é desvirtuar o seu papel. Que se preste quando se desencadeia a tormenta, nada mais natural. Mas em paz, educá-la para a guerra, familiarizá-la com essa perspectiva, é quase um crime. Pelo menos uma imprudência de incalculáveis conseqüências. Nada corrompe e desmoraliza como o hábito. Por isso é mister conservar carinhosamente o seu horror às armas. Mais primitiva do que o homem, porque menos intelectualizada, ela será um monstro no dia em que se lhes despertarem os apetites de violência. Convulsionará ainda mais o mundo. (PEREIRA apud WANDERLEY, 1999, p. 77)

Alguns anos depois, em 1950, Lúcia Miguel Pereira publica *Prosa de ficção - de 1870 a 1920*, um estudo avaliativo de 50 anos da prosa brasileira, em que se percebe um abandono do convencionalismo cristão de outrora e a conquista de uma valorização das relações existentes entre a obra e as representações sociais nela presentes. Enfim, a crítica Lúcia Miguel Pereira passa a ressaltar nas obras de escritores brasileiros o interesse pela condição humana. Para Wanderley (1999), a autora de *Prosa de ficção – de 1870 a 1920* passa por um processo de amadurecimento que a leva do conservadorismo inicial de sua obra para, vinte anos depois, uma evolução na qual estão presentes posições liberais e lúcidas. Contudo, vale lembrar que a história da literatura da autora Lúcia Miguel Pereira, publicada em meados do século XX, exclui as escritoras da época, com exceção de Júlia Lopes de Almeida.

Já a crítica Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 176) chama a atenção para o reduto fechado, universal e eterno do cânone e afirma que são necessárias mudanças; aponta para “o princípio revisionista” que será responsável pelas alterações pelas quais “o cânone tradicional deverá passar.” A pesquisadora apresenta uma posição conservadora em relação à questão da diferença,

considerada tanto em relação à emergência de novas identidades que querem se auto-afirmar no jogo de forças do campo da produção literária, quanto em relação a correntes críticas que, de forma direta ou indireta, são responsabilizadas por colaborarem para o declínio de conceitos e critérios valorativos construídos no campo literário à luz da tradição ocidental, tida como paradigma de uma universalidade de gosto estético e de valores morais. Para Perrone-Moisés (1998), muitas feministas usam o estudo da literatura de forma particularizada, sem critérios estéticos universalizantes, deixando clara sua posição na linha da crítica à cultura da particularidade.

A pesquisadora Rita Therezinha Schmidt, em seu artigo intitulado *Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber* (1999, p. 28), atenta para as teorias de corrente feminina francesa que apontam para os estudos dos textos de autoria feminina levando em conta o sujeito mulher enquanto instância discursiva, lugar de onde se fala sobre a literatura. Ainda para essa pesquisadora, os estudos das representações femininas estão pautados sob dois ângulos: a afirmação da identidade da mulher em um imaginário até então encoberto e silenciado, no qual estão presentes temas como o amor, a sexualidade, o corpo, o desejo, o trabalho e a maternidade, entre outros; o segundo ângulo focaliza um confronto com a negatividade de um discurso sobre a subjetividade feminina, posicionado por um sujeito masculino. O grande desafio para a crítica feminina é compatibilizar o social com o cultural, como também revisitar as obras canônicas e o discurso crítico que as legitima como tal, além de viabilizar novas interpretações e significações, articular novos critérios de valor sob os quais se venha garantir a legitimidade de obras merecedoras de integrar o cânone.

Como vimos, a partir desta breve explanação, a historiografia literária feminina e a crítica feminista percorreram caminhos, fizeram uma travessia e, atualmente, entendem o cultural não como instância isolada, mas como lugar de práticas simbólicas onde ganham forma os mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades e que, portanto, está imbricado na organização e funcionamento material da sociedade. Pensar a cultura e a literatura, pelo viés dos estudos de gênero, é produzir conhecimentos sobre determinados sujeitos, articular uma prática discursiva intervencionista que produza reflexões sobre os sentidos da dominação, inclusive a intelectual.

3.4 SETE CONTISTAS DO SÉCULO XX: TRAVESSIAS FEMININAS

A escolha das sete autoras se deu por uma identificação percebida da temática subjetiva trabalhada por elas e as múltiplas possibilidades de leituras que podem ser feitas desses textos. A importância de tais dados biográficos para a produção literária destas autoras enfatiza-se quando se verifica de que modo eles interferem no julgamento dessa produção pela crítica contemporânea.

Júlia Lopes de Almeida nasce em 1862 no Rio de Janeiro e, em 1881, começa a escrever para a *Gazeta de Campinas*. Um ano depois, casa-se com o escritor Filinto de Almeida e colabora com a revista *Semana*, dirigida pelo marido.. Em 1889 publica *Memórias de Marta*, em folhetim pela *Tribuna Liberal* do Rio de Janeiro. *A família Medeiros* sai em 1892, porém já havia sido publicado em folhetim no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, entre outubro e dezembro de 1891. Em 1897 tem-se a publicação de *A viúva Simões*, que já saíra em folhetim na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, dois anos antes. Júlia Lopes de Almeida usa o pseudônimo de Julinto para escrever *A casa verde*, em parceria com Filinto de Almeida, que sai publicado no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, no período de 18 de dezembro de 1898 a 16 de março de 1899, tornando-se romance em 1932.

Em 1901 publica o romance *A falência*. *A intrusa* é publicado em folhetim no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 1905, tornando-se romance em 1908. Nesse mesmo ano publica em folhetim, no mesmo jornal, *Cruel Amor*, que se torna romance em 1911; *Correio da roça* é um romance epistolar, primeiramente publicado em folhetim no jornal *O país*, no período de 7 de setembro de 1909 a 17 de outubro de 1910, transformando-se em romance em 1913. Ainda no mesmo ano é publicado em folhetim no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, *A Silveirinha*, apresentado como romance um ano mais tarde.

Em 1922, a autora escreve o livro *A isca*, composto por quatro novelas: *A isca*, *O homem que olha para dentro*, *O laço azul* e *O dedo do velho*. *Pássaro tonto* será publicado anos depois, em 1934.

Sua produção no gênero conto é composta por: *Contos Infantis*, obra em verso e prosa, de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida, em 1886, é adotada nas escolas primárias brasileiras; *Traços e iluminuras* é de 1887; *Ânsia eterna* é publicado pela primeira vez em 1903 e, depois, teve sua última versão,

revista pela autora em 1938. Em 1907, são publicados os contos infantis *Histórias da nossa terra* e, em 1917, outro conto infantil: *Era uma vez...*

Na dramaturgia, a autora escreveu *A Herança* em 1909 e, em 1917, reuniu três peças, *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*, em um único volume intitulado *Teatro*.

Como crônicas, Júlia Lopes de Almeida escreveu *Livro da noivas*, em 1896, *O Livro das donas e donzelas*, em 1906, e *Eles e elas*, em 1910, que era uma coletânea publicada no jornal carioca *O País*, de 1907 a 1909, nas colunas *Reflexões de um marido*, *Reflexões de uma esposa* e *Reflexões de uma viúva*.

Colaborou em revistas femininas como *A família*, publicada em São Paulo e no Rio de Janeiro, no período de 1888 a 1889, e *A mensageira*, em São Paulo, no período de 1898 a 1900. Em parceria com Casilda Martins, no Rio de Janeiro, colaborou com *Nosso jornal*, nos anos de 1919 e 1920, e teve participação no periódico *Revista feminina*, em São Paulo, entre 1915 e 1917, além de escrever para outros jornais nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Para a pesquisadora Nadilza M. de B. Moreira (2002, p. 145), Júlia Lopes de Almeida “foi uma das mais significativas porta-vozes do discurso feminino conciliatório e transvestido entre os segmentos do centro e da margem”.

Professora, jornalista, romancista, cronista e teatróloga, Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1910. A escritora inaugurou uma nova era na literatura brasileira, sendo a primeira escritora a ingressar na Academia Brasileira de Letras, eleita para a Cadeira de nº 5, em 4 de agosto de 1977, na sucessão de Cândido Mota Filho, tendo sido recebida em 4 de novembro de 1977 pelo acadêmico Adonias Filho.

Em 1930, publica seu livro *O Quinze*, romance escrito em meio ao repouso forçado que a escritora passa em face da suspeita de tuberculose. O romance, um ano depois, será premiado na Fundação Graça Aranha. Seu segundo romance, *João Miguel*, é censurado pelo partido comunista e, depois, publicado pela editora Schmidt em 1932. Em 1935, muda-se para Maceió, onde se aproxima de vários escritores, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, entre outros. Em 1937, lança *Caminho de Pedras*, pela editora José Olympio. Seus livros são queimados sob a acusação de subversivos. Permanece detida por três meses na sala de cinema do quartel do Corpo de Bombeiros de Fortaleza. De volta ao Rio de Janeiro, em 1939, publica seu quarto romance, *As Três Marias*, romance já

comentado em capítulo anterior. Passa alguns anos colaborando com jornais e, depois, torna-se colaboradora exclusiva da revista *O Cruzeiro*, onde em 1950, publica em quarenta edições o folhetim *O Galo de Ouro*. Dois anos antes havia publicado *A Donzela e a Moura Torta*. Em 1953, estréia na dramaturgia com a peça *Lampião* e, em 1957, recebe da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Em 1958, publica a peça *A beata Maria do Egito*. Em 1969, *O Menino Mágico* marca sua estréia na literatura infantil e, em 1986, publica no mesmo gênero o livro *Cafute & Perna-de-Pau*. Os anos 70 trariam um novo lume à obra de Rachel de Queiroz. Em 1976, publica o romance *Dôra, Doralina*. Em 1992, publica o romance *Memorial de Maria Moura* e, um ano depois, recebe dos governos do Brasil e de Portugal o Prêmio Camões, e da União Brasileira de Escritores, o Juca Pato. Em 2000, é publicado *Não me Deixes – Suas histórias e sua cozinha*, em colaboração com sua irmã, Maria Luiza. Faleceu em 2003, na cidade do Rio de Janeiro, aguardando a publicação do livro *Visões: Maurício Albano e Rachel de Queiroz*, uma fusão de imagens do Ceará fotografadas por Maurício com textos de Rachel de Queiroz.

Dinah Silveira de Queiroz, romancista, contista e cronista, nasceu em São Paulo, em 1911, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1982. Dois anos antes de sua morte foi eleita para a Academia Brasileira de Letras. Estréia na literatura em 1939, com o romance *Floradas na Serra*, contemplado com o Prêmio Antônio de Alcântara Machado (1940), da Academia Paulista de Letras, e transposto para o cinema em 1955. Antes, porém, escrevera *Pecado* e a novela *A sereia verde*, sem reconhecimento pela crítica. Em 1949, publica *Margarida la Rocque*, e em 1954, *A muralha*. Ainda em 1954, a Academia Brasileira de Letras lhe conferiu o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Em 1956, escreve uma peça bíblica, *O oitavo dia*. Um ano depois publicou o volume de contos *As noites do morro do encanto*, obra premiada com o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras (1950). Em 1960, publica, no mesmo gênero literário, *Eles herdarão a terra*, e em 1969, *Comba Malina*. No gênero romance histórico, Dinah Silveira de Queiroz publica, em 1964, *Os invasores*. Em novembro de 1974, iniciou a publicação do *Memorial do Cristo*, cujo primeiro volume se intitula *Eu venho*, seguido, em 1977, do segundo volume *Eu, Jesus*. A escritora viveu os últimos anos em Lisboa, Portugal, onde escreveu seu último romance, *Guida, caríssima Guida*, publicado em 1981.

Clarice Lispector nasce em Tchetchelnik, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920 e, em 1922, chega a Maceió. Três anos mais tarde instala-se em Recife. Em 1935, vai para o Rio de Janeiro e, 5 anos depois, começa a escrever contos que são publicados em alguns semanários e revistas. Na década de 40, trabalha como jornalista. Em 1942, escreve seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*. Já casada, vai para Belém do Pará acompanhando o marido na carreira diplomática. Em 1944, já na Itália, termina seu segundo romance, *O lustre*, que será publicado no Brasil em 1946. No ano seguinte, em uma rápida estada no Brasil, entra em contato com os escritores Rubem Braga, Fernando Sabino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos. Depois, volta à Europa e se estabelece na Suíça. Em 1948, Clarice dá à luz seu primeiro filho e termina o último capítulo do romance *A cidade sitiada*, que é recusado pela editora Agir, na qual Clarice havia publicado seus livros anteriores. Em 1949, volta ao Rio de Janeiro e seu romance é, então, publicado por uma nova editora, A Noite. Porém, não obtém reconhecimento da crítica e nem cai no gosto do público.

Volta à Europa em 1950 e, depois de sofrer um aborto espontâneo, recebe assistência de João Cabral de Melo Neto, vice-cônsul do Brasil na Inglaterra. Um ano depois retorna ao Brasil e, em 1952, cola grau na faculdade de direito e passa a trabalhar em jornais. Ainda nesse mesmo ano, Clarice Lispector muda-se para os Estados Unidos. Em 1953 nasce seu segundo filho e a escritora trabalha no projeto do livro *A maçã no escuro*, que conclui em 1956, e no livro de contos *Laços de família*, além de contos infantis. Em 1959, separa-se do marido e volta ao Brasil com os filhos publicando, no ano seguinte, o seu primeiro livro de contos, *Laços de família*, no qual já vinha trabalhando há 7 anos e com o qual é laureada com o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Em 1963, escreve *A paixão segundo G. H.*, publicado no ano seguinte. Também de 1964, é o livro de contos *A legião estrangeira*. Em 1967, publica os livros infantis *O mistério do coelho pensante* e *A mulher que matou os peixes*. Dois anos mais tarde, publica o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que ganhou o prêmio Golfinho de Ouro, concedido pelo Museu da Imagem e do Som. *Felicidade Clandestina* é publicado em 1971 e, dois anos depois, publica o romance *Água Viva*, após três anos de elaboração. Ainda nesse mesmo ano lança o livro *A imitação da rosa*, coletânea de quinze contos já publicados anteriormente. Em 1974, intensifica sua atividade de tradutora e, dois anos mais tarde, publica *A hora da estrela*. Morre em dezembro de 1977. Após a sua morte, em 1978, são publicados

três livros: o romance *Um sopro de vida – pulsações*, escrito entre 1974 e 1977; *Para não esquecer*, com crônicas já publicadas, e o livro infantil *Quase de verdade*.

Em dezembro de 1935, em Divinópolis, Minas Gerais, nasce Adélia Luzia Prado Freitas. A morte da mãe, em 1950, é o motivo que leva a autora a iniciar sua vida literária, ainda quando estudava no ginásio. Mais tarde, conclui o curso de Magistério e, em 1955, começa a lecionar. Casa-se em 1958 e até 1966 já tinha seus cinco filhos. Em 1973, forma-se em Filosofia e envia cartas e originais de seus poemas para o crítico e poeta Affonso Romano de Santana, que os mostra a Carlos Drummond de Andrade. Dois anos mais tarde, Drummond envia os originais de Adélia Prado para a editora Imago que, em 1976, os publica com o título *Bagagem*. Em 1978, Adélia Prado ganha o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pelo lançamento de *O coração disparado*. No ano seguinte, Adélia faz uma incursão pela prosa com *Soltem os cachorros* e, em 1980, publica *Cacos para um vitral*. Em 1981, escreve *Terra de Santa Cruz* e, em 1984, publica *Os componentes da banda*. Nesse mesmo ano participa da antologia *Contos Mineiros*, com o conto *Sem enfeite nenhum*, publicado pela editora Ática. Publica *O pelicano*, em 1987, e em 1988 é a vez de *A faca no peito*. Em 1991, é publicado seu *Poesia Reunida*. De volta à ficção, o livro *O homem da mão seca* é publicado em 1994. Em 1996, escreve e estréia a peça *Duas horas da tarde no Brasil*, no teatro Sesi Minas, em Belo Horizonte. *Oráculos de Maio* é publicado em 1999, no mesmo ano de *Manuscritos de Felipa*. Em 2001, lança *Filandras*.

Nélida Piñon nasceu em 3 de maio de 1937, no bairro de Vila Isabel no Rio de Janeiro. Jornalista, romancista, contista, professora, a escritora tem no conjunto de sua obra onze livros de ficção, sendo oito romances e três coletâneas de narrativas curtas. Tudo começou em 1961, quando a escritora publica *Guia mapa de Gabriel Arcanjo*, livro que trata do tema do pecado, do perdão e da relação dos mortais com Deus, através do diálogo entre a protagonista e seu anjo da guarda. Daí em diante, temas como a solidão humana, a religião, o mito e a realização feminina, entre outros, passaram a fazer parte de sua produção literária. Depois do livro de estréia, em 1961, seguiu-se *Madeira feita cruz* (1963), romance que trata da trajetória de Ana, uma mulher que entra em choque com a ideologia que lhe é imposta acerca de sua sexualidade, considerada marca do pecado original. Em *Tempo das Frutas* (1966), livro de contos, destaca-se *Breve flor*, narrativa que conta a história de uma menina que assume um comportamento diferente daquele

esperado pela sociedade, dando vazão ao desejo de descobrir novos horizontes, conduzindo a si mesma, sem se curvar ao padrão de comportamento feminino idealizado socialmente; *Fundador* (1969) é o romance que põe em cena personagens históricos e ficcionais: três homens que constroem uma cidade na selva, na esperança de ser aquela a terra prometida, o paraíso, na tentativa de construir um novo mundo. *A casa da paixão* (1972), romance no qual a escritora aborda o tema do desejo e da iniciação sexual, traz para a narrativa a questão da sexualidade normatizada, dentro dos limites do casamento, com fins de reprodução, e questiona a ilegitimidade do desejo sexual. Na coletânea de contos intitulada *Sala de armas* (1973), a condição feminina é abordada em vários contos, entre eles, *Colheita*: um homem, uma mulher, um relacionamento que os enche de plenitude. Porém, um dia, o marido parte em busca de novas descobertas, e a mulher permanece fiel à espera da volta de seu amado. Anos depois, ele volta e tenta traduzir para a mulher o mundo que conheceu em suas andanças, mas a mulher rejeita suas histórias, assume a palavra e começa a narrar, de maneira fascinante, sua rotina doméstica. O marido, na tentativa de viver a mesma experiência da esposa, pega a vassoura e começa a limpar a casa, em um desejo desesperado de captar o prazer vivenciado pela mulher descrito com tanto encantamento por ela. *Tebas do meu coração* (1974), romance publicado em plena época de ditadura militar, tem personagens que se apresentam como seres frustrados, amargos, que não conseguem estabelecer uma comunicação com o Outro, não vivem em comunidade e não formam família. Em *A força do destino* (1977) a escritora faz uma paródia da ópera homônima composta por Giuseppe Verdi e traz para a discussão o poder, representado pela nobreza, pelo exército e pelo clero. *O calor das coisas* (1980), coletânea de narrativas curtas que tratam de conflitos existenciais, da opressão, em que está incluído o conto *I love my husband*, que aborda a oposição entre o discurso do senso-comum e o discurso da mulher. Em 1984 publica *A república dos sonhos*, obra autobiográfica que narra a saga de uma família enraizada na Galiza e que emigra para o Brasil. *A doce canção de Caetana* (1987) é um romance de denúncia, no qual a escritora faz uma incursão ao universo de uma cidade do interior, Trindade, à época da mentira do milagre brasileiro, no começo dos anos 70. Em *O pão de cada dia* (1994), Nélida Piñon empreende, em forma de fragmentos, uma reflexão profunda sobre as inquietações do homem. Em 1996, vem a público seu primeiro romance infanto-juvenil, *Roda do Vento*.

Em 27 de julho de 1989 entrou para a Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a Cadeira número 30, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda e, em 5 de dezembro de 1996, assumiu a presidência da Casa de Machado de Assis. Tornou-se a primeira mulher a ocupar a presidência em 100 anos de existência da Academia. Já recebeu vários prêmios: Prêmio Walmap em 1970, pelo romance *Fundador*; em 1973 o prêmio Mário de Andrade, pelo romance *A casa da paixão*; Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prêmio Ficção Pen Clube em 1985, pelo romance *A República dos sonhos*. Em 1987, recebeu o Prêmio José Geraldo Vieira, da União Brasileira de Escritores de São Paulo, pelo romance *A doce canção de Caetana*; Prêmio Golfinho de Ouro, pelo Conjunto de Obras, conferido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1990; Prêmio Bienal Nestlé, pelo Conjunto de Obras, em 1991. Em 1992, Medalha “Lazo de Dama de Isabel la Católica”, dada pelo rei Juan Carlos da Espanha; Prêmio Internacional de Literatura Juan Rulfo, o mais importante da América Latina e do Caribe, concedido pela primeira vez a uma mulher e a um autor de língua portuguesa, no ano de 1995.

Segundo Zolin (2003), a obra de Nélide Piñon é considerada uma escritura experimentalista, de difícil acesso ao público, porque sua linguagem é marcada pela ambigüidade, pela enunciação do silêncio, pela polissemia e pelo enigmatismo. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), a escritora dirige sua escrita para mundos proibidos, investe contra sistemas estratificados, recusa as sintaxes consagradas, e a junção de todos esses elementos resulta em um trabalho estético de grande valor. Para a escritora, a palavra é aquela que mais diretamente consegue aproximar o homem de si mesmo, quer diante dos seus problemas individuais, quer frente às suas mais dramáticas contradições enquanto ser social, político, cultural e economicamente determinado.

Marina Colasanti nasceu em 1937, em Asmara, Etiópia. Morou durante onze anos na Itália e, desde então, vive no Brasil. Sua produção literária é extensa e compreende dois tipos de público, o adulto e o infantil. Suas principais obras são: *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978); *Uma idéia toda azul* (1978); *A menina arco íris* (1984); *Lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985); *E por falar em amor* (1985), livro que aborda as formas masculina e feminina de amor e os problemas que ocorrem quando essas duas formas de amar são tratadas como iguais; *O verde brilha no poço* (1986); *Contos de amor rasgado* (1986); *O menino que achou uma estrela* (1988); *Um amigo para sempre* (1988); *Aqui entre nós*

(1988); *Será que tem asas?* (1989); *Ofélia, a ovelha* (1989); *Intimidade pública* (1990); *A mão na massa* (1990); *Entre a espada e a rosa* (1992); *Cada bicho seu capricho* (1992); *Rota de colisão* (1993); *De mulheres, sobre tudo* (1993); *Ana Z., onde vai você?* (1994); *Um amor sem palavras* (1995); *O homem que não parava de crescer* (1995); *Eu sei mas não devia* (1995); *Histórias de amor* (1997); *Longe como o meu querer* (1997); *Gargantas abertas* (1998); *O leopardo é um animal delicado* (1998), coletânea de contos na qual se destaca *As regras do jogo*, conto que mostra o envolvimento de um homem casado com outra pessoa, pela internet; *Esse amor de todos nós* (2000); *Penélope manda lembranças* (2001); *A amizade abana o rabo* (2001); *A casa das palavras* (2002) e *Aventuras de Pinóquio – histórias de uma marionete* (2002). Recebeu o Prêmio Jabuti com *Rota de Colisão* (1993), *Ana Z., onde vai você* (1994) e, também, por *Eu sei mas não devia* (1996). Em 1997, conquistou o Prêmio Norma Fundalectura, um dos mais importantes da América Latina, com o livro de contos *Longe como o meu querer*. As personagens femininas de Marina Colasanti desempenham papéis e ocupam espaços sociais que revelam uma visão quase essencialista do gênero. A mulher pode ser a princesa, a rosa, a sereia, a tecelã, a rainha, a prostituta, a aldeã, a esposa, a mãe ou a amante. A escritora trata de questões substantivas, como o amor e a morte, o preconceito, o desafio, a competência, a maternidade. Esse universo temático, em volta do ser feminino, transforma suas narrativas na história de todas as mulheres, em textos entrelaçados por uma ideologia e escritos em uma linguagem burilada por elementos lexicais, sintáticos e coesivos que significam, que preenchem lacunas, que dão voz ao que está silenciado. A obra de Marina Colasanti é permeada por dois grandes temas: a opressão exercida sobre a mulher e a educação das crianças. Seus textos estão em sintonia com os tempos modernos que prenunciam a busca da identidade do ser humano, em especial, a mulher.

A escolha das sete escritoras em questão foi pautada pela época de suas produções, pelo gênero em que produziram os seus textos e pelos temas ali encontrados: todas tratam da condição feminina, cada qual em sua época, marcando os passos de uma travessia que se dá ao longo do século XX.

O objetivo desse capítulo foi mostrar que a condição feminina já criou o seu espaço próprio dentro universo literário. Tanto escritoras como críticas escrevem no sentido de legitimar o que vai ser dito, o que vai ser representado, e que é, em última instância, a legitimação de sua existência e importância.

4 MULHERES EM CONTOS: SETE MOMENTOS NO SÉCULO XX

4.1 A CAOLHA: MATERNIDADE COMO PRINCÍPIO DE IDENTIDADE FEMININA

Para a AD, a relação do sujeito com o discurso do Outro pode ser entendido como representação da sociedade, constituindo-se no fenômeno da interdiscursividade. Para Pêcheux (1995), o interdiscurso está relacionado ao já-dito, ao pré-construído, podendo ser entendido como fonte da memória que recupera os lugares comuns, os estereótipos, o já-dito cristalizado culturalmente, como o discurso sobre a família enquanto instituição que exerce as funções de instância de reprodução da ideologia. Nela ocorre a estruturação da vida emocional de cada um de seus membros, de forma a habilitá-los para o exercício de um conjunto de valores, de comportamentos a serem assumidos e reproduzidos no âmbito da sociedade. O movimento de funcionamento do processo de produção e transmissão da ideologia como forma de pensar e agir socialmente no seio da família começa por uma concepção de si mesma. Nesta concepção, a família é vista como natural, como universal. Pêcheux (1995), ao destacar as condições ideológicas de reprodução/transformação, sinaliza que a ideologia, apesar de sua importância, não é a única responsável pela dinâmica reprodução/transformação das relações de produção de uma formação social. A função social da família se efetiva pelo exercício da função que cada um de seus membros realiza, conforme a posição que ocupa na estrutura sócio-afetiva e cognitiva do grupo familiar, constituído a partir das relações entre os sujeitos. Os papéis sociais e seu desempenho são aprendidos e o primeiro deles é o papel de filho. A relação de obediência aos pais se transforma em norma social familiar e passa ser aceita, torna-se natural, assim como os papéis sociais também se naturalizam, conduzindo a família a funcionar como uma matriz biológica e reprodutora de um discurso produzido na sociedade.

A igualdade de direitos entre gêneros é um processo irreversível e, nesse processo de desconstrução-construção, novas formas de relacionamento social se constituem. A separação entre casais se eleva, o número de famílias de mães/filhos e pais/filhos é crescente.

O texto de Júlia Lopes de Almeida é uma inovação para o início do século. Narrado em terceira pessoa, o conto *A caolha* (anexo A) traz à cena a

história de uma mãe que teve o olho perfurado pelo filho quando este era ainda pequeno. Seu defeito físico passa a ser o estigma que a levará a mais uma forma de exclusão social e ao distanciamento do filho que, ao crescer, passa a ver no olho da mãe um obstáculo para casar-se, já que a futura esposa não aceita ser a nora da caolha. Diante do argumento do filho de que sairá de casa para morar no local de trabalho, porque seu ofício assim o exige, ela o enfrenta e o desmascara. Este sai em busca da ajuda da madrinha para que essa possa controlar a raiva da mãe e o que obtém como resposta é a existência de um segredo que já deveria ter sido revelado há muito tempo: ele era o responsável pelo acidente que fez com que a mãe perdesse o olho esquerdo.

O discurso presente no conto acerca da maternidade é representado por uma mãe que transforma suas frustrações de uma vida pobre, sem sonhos ou perspectivas, em amor incondicional ao filho. O conto problematiza essa relação filial em um universo de exclusão, apresentando relações que condicionam a personagem à anulação de sua identidade enquanto ser autônomo e ao cumprimento do seu papel de mãe identificado no texto como o papel de submissão ao filho.

O texto tem início com a apresentação da personagem-título: um adjetivo feminino que pressupõe cegueira, perda de um olho, aspectos que estão relacionados à representação feminina no conto: uma mãe pobre que está longe dos padrões de beleza feminino, que insiste em não ver a realidade do desprezo do filho e que só se realiza em uma única função: a de ser mãe. A explicação do apelido de “a caolha” vem a seguir:

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. (anexo A)

A mãe, com sua fístula porejante, é a representação da sujeira, da desordem e o corpo incompleto reflete a desvalorização por ele causada e o estigma que espelha as relações de desigualdade e poder. O filho, no papel masculino que lhe é atribuído culturalmente, sente a diminuição social promovida pelo contato com a mãe estigmatizada e é preciso anular, apagar essa relação. Ser o “filho da caolha”

será a marca de sua identidade, contra a qual ele lutará para que possa traçar uma trajetória na sociedade, sem este constrangimento.

A narrativa tem como espaço um lugar pobre da cidade do Rio de Janeiro e como protagonista uma mulher que vive em situação de pobreza, desempenhando o papel de mãe e de mantenedora de si e do filho, personagem essencial da estrutura familiar, pois no conto não há registro da figura paterna. Percebe-se um outro discurso acerca da concepção de família enquanto aquela formada tradicionalmente, composta por um pai, por uma mãe e por filhos. Insere-se outro pressuposto: a presença de mulheres chefes de família, outra prática social em que a mulher já não é aquela figura em parte submissa e subordinada ao *pater familias*, de um marido no caso, mas sim alguém que independe de outro para sustentar seus filhos enquanto estes são pequenos. E assim era a caolha, representação da mulher marginalizada por não ter sido capaz de manter a família nuclear e que teve de sustentar, criar, educar o filho sozinha, até o momento em que este tivesse condições de manter a casa e a família. Há uma quebra da clássica divisão de papéis em que se delega ao homem a função de provedor e à mulher a de cumpridora das funções domésticas: “morava numa casa pequena, paga pelo filho único, operário numa fábrica de alfaiate; ela lavava a roupa para os hospitais e dava conta de todo o serviço da casa inclusive cozinha” (anexo A). O que se tem é uma nova configuração constituindo-se em um novo discurso sobre a situação social da família: aquela formada apenas por uma mãe e um filho, o que caracteriza uma quebra do discurso já-dito.

Na Análise do Discurso, o fenômeno da interdiscursividade é um dos componentes básicos para a composição de um discurso, pois este se constrói sobre o já-dito. Em relação a esse já-dito é que se configura uma nova posição. Trazer para um discurso outros discursos já-ditos é uma forma de estabelecer um diálogo que pode ser implícito ou explícito. Quando é de forma implícita, cabe ao enunciatário recuperar o já-dito em sua memória para construir o sentido do texto. O discurso recuperado, colocado em questão, revela, por parte do enunciador, uma estratégia argumentativa de concordância ou de subversão em relação a esse já-dito. A enunciação rompe com o discurso cristalizado da família idealizada pela sociedade, aquela composta por pai, mãe e filhos, e cujas funções são bem definidas: ao marido cumpre a função de provedor e à mulher, a função de “rainha do lar”.

Orlandi (2001, p. 59) define o interdiscurso como “conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”. Só se diz algo dentro de um feixe de discursos já conhecidos e esse já construído torna possível o reconhecimento de um enunciado, como também uma nova leitura para o já-dito. Todo esse mecanismo de construção de efeitos de sentido para um determinado discurso é um jogo discursivo em que o enunciador traz o já-dito para com ele estabelecer um diálogo, construindo para o mesmo enunciado uma nova enunciação, uma nova leitura, um efeito de sentido diferente. O já-dito e o dizer significam pela história e pela língua e podem ser identificados em sua historicidade, podem revelar compromissos políticos e ideológicos. Mas não é no discurso de uma família tradicional que se instaura o discurso do conto de Júlia Lopes. É na maternidade que os discursos coexistentes vêm à tona.

Um dos aspectos femininos mais cristalizados na sociedade é o papel de mãe e a visão de que a maternidade é o ápice da vida da mulher, um estado de graça. Segundo Stevens (2007), a maternidade apresenta conotações complexas e é cercada por concepções religiosas, mitológicas e socioculturais e a imagem da mãe sofredora, culpada, foi construída por uma cultura patriarcal, que confere a esse papel feminino um status até mesmo de uma função sagrada, construindo arquétipos da maternidade e de seu papel sacrificial. O discurso sobre a maternidade internaliza aspectos como felicidade, realização e apaga outros sentidos, como frustração, falta de reconhecimento. E é nesse jogo de silenciamento que o conto “A caolha” resgata a relação mãe x filho, resignação x revolta, levantando questões sobre a validade do sacrifício materno, do sacerdócio imposto pelo discurso dominante. Ao perceber o crescimento do filho, que vem acompanhado de seu distanciamento, a personagem se resigna, mas incorpora o papel de uma mãe idealizada, altruísta, dedicada, verdadeira criadeira, porém dependente do afeto filial, da manutenção e reconhecimento de sua função materna:

Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal. Que lhe importava o desprezo dos outros, se o seu filho adorado lhe apagasse com um beijo todas as amarguras da existência? Um beijo dele era melhor que um dia de sol, era a suprema carícia para o seu triste coração de mãe. (anexo A)

O título do conto nomeia a protagonista e, nessa nomeação, há o pressuposto da falta de um olho, da cegueira. A personagem representada no texto é aquela marcada pela falta, pela ausência: estigmatizada pelo defeito físico e pela pobreza, a mãe tenta, por meio de seu amor, dar ao filho a dignidade que a sociedade muitas vezes lhe nega; porém é impedida por seu defeito físico, pois será esta característica que marcará a vida do filho de forma negativa. A caolha sofre pela ausência do olho esquerdo, ausência do marido, ausência do pai de seu filho, ausência de cidadania, de dignidade.

A estória da caolha não se situa nos meandros das miudezas da vida familiar burguesa, ao contrário, atesta fatos da realidade brasileira, como a expulsão dos pobres das zonas mais centrais da cidade do Rio de Janeiro. O papel da mulher é o de chefe de família que precisa gerir recursos que lhe garantam a sobrevivência sua e de seu filho e não tem acesso à cultura de bens materiais, intelectuais e afetivos. Seu papel de mantenedora da família perdura até que o filho se torne produtivo e, a partir de então, ela passa a ser assujeitada às visões, pensamentos e interesses deste. Aqui, a mulher, desacompanhada da figura paterna, representa uma pessoa fracassada por não ter conseguido manter uma família, porém o seu papel de mãe corresponde ao modelo sacralizado pela sociedade patriarcal, pois, diante de tantas dificuldades e condições desfavoráveis, mantém o filho como um ser amado e desejado e busca, nessa condição, sentir-se realizada.

A divisão de papéis de acordo com o discurso da sociedade patriarcal é reiterada no conto pela representação da caolha. Ela é aquela que trabalha em casa “lavava a roupa para os hospitais e dava conta de todo o serviço da casa inclusive cozinha”. O trabalho da mulher no espaço privado, ainda que remunerado, não desfruta de prestígio social. Já o filho representa um ser produtivo, trabalha em uma fábrica de alfaiate, recebe o seu “ordenadinho”, e é com esse atributo que exercerá a sua autoridade sobre a mãe, decretando um distanciamento entre ambos. Sua independência financeira, o seu papel na cadeia produtiva o levará à independência emocional, pois, por mais que tenha compaixão pela mãe, a sua vida estará em primeiro plano.

Um discurso só produz sentidos quando tudo o que já foi dito anteriormente faz parte de conhecimentos adquiridos e a mãe representada por uma caolha é aquela que investe todo o seu desejo nos cuidados com o filho, uma mãe

que tem sua formação no discurso presente a partir do século XVIII, quando da construção do amor materno enquanto valor social, biológico e afetivo. A protagonista repete o modelo da condição materna representada apenas no espaço familiar. Seu comportamento corrobora as marcas culturais que tratam da sacralização da maternidade, em que à mãe cabe nutrir, proteger, amparar e resignar diante das atitudes ofensivas do filho, sem que isso implique sacrifícios, mas sim completude. A maternidade é vivida por uma personagem sem nome e com uma imagem física retratada detalhadamente, motivo de vergonha e humilhação; e é nesse conflito que o narrador problematiza a relação mãe/filho e o discurso da maternidade enquanto sacrifício. Também é possível perceber uma fragmentação desse sujeito feminino que ora assume o lugar do homem na família e ora é ainda sustentada também por um homem e a ele acaba sendo submissa. A fragmentação já é prenunciada no conto com a descrição da personagem que só tem um olho, que só se reconhece em uma única função, a de ser mãe.

Esse discurso não é necessariamente novo, porém destoa da aura que silencia os conflitos familiares, que idealizam a relação mãe-filho como desejo de união perfeita. Desse modo, a mãe é concebida como alguém puro a quem são atribuídos apenas sentimentos nobres de acolhimento, conceitos sugeridos no mundo cristão. Segundo Stevens (2007, p. 24),

... a maternidade é um dos pilares que sustentam o patriarcado e também um componente inalienável da identidade feminina – a maternidade é, ao mesmo tempo, um *locus* de poder e opressão, auto-realização e sacrifício, reverência e desvalorização.

O enunciador porta-se como um observador que, lançando mão de uma câmera filmadora, ora leva o leitor para a perspectiva do discurso do filho e outra para a perspectiva do discurso materno, porém essas vozes se cruzam em uma só: a exclusão social da protagonista:

Ela era a causadora de toda a sua desgraça! Aquela mulher perturbara a sua infância, quebrara-lhe todas as carreiras, e agora o seu mais brilhante sonho de futuro sumia-se diante dela! Lamentava-se por ter nascido de mulher tão feia, e resolveu procurar meio para separar-se dela; considerar-se-ia humilhado continuando sob o mesmo teto. (anexo A)

A caracterização e a descrição do comportamento de Antonico são, em algumas ocasiões, contrárias aos padrões estabelecidos socialmente para o homem. “O Antonico chorou” (anexo A). Esta frase possui o seu contrário no inconsciente coletivo que remete ao provérbio “homem que é homem não chora”. O já-dito e o dizer significam pela história e pela língua e podem ser identificados em sua historicidade, podem revelar compromissos políticos e ideológicos. A representação masculina assume no conto, em alguns momentos, um tom de fragilidade. No caso, a recuperação implícita do provérbio constitui-se em uma nova representação do papel masculino. Outro momento em que há a recuperação de um provérbio é quando a mãe tenta esconder do filho o motivo de seu defeito físico, alertando-o que é melhor não lembrar a causa do acidente “porque não vale a pena; nada se remedeia...” (anexo A). O discurso da mãe retoma o dito popular “o que não tem remédio, remediado está”. Nesse caso, a mãe usa o interdiscurso para reafirmar a sua opção de esconder do filho o motivo de seu defeito, anulando a culpa do garoto, deixando a situação por conta do destino.

Por outro lado, Antonico incorpora o papel de provedor e protetor que lhe é destinado socialmente: “havia de protegê-la de longe [...] Salvava assim a responsabilidade do protetor” (anexo A). Tanto a caolha como o filho apresentam certa ambigüidade; em alguns momentos, correspondem aos seus papéis sociais; em outros, rompem com essas expectativas.

Não era de se esperar que, no início do século XX, uma mulher problematizasse os mitos que envolvem a maternidade; porém, através deste conto, Julia Lopes de Almeida consegue fazer um levantamento sensível acerca das diferenças e discriminações sociais e da relação mãe e filho. Na narrativa, desenha-se um diagnóstico de comportamento feminino que se pauta pela resignação de uma mulher ao assumir o papel que lhe é destinado pela sociedade, apropriando-se do discurso corrente sobre o ser mãe e dos sentimentos considerados inerentes à maternidade.

A tessitura das relações sociais estabelece que a mulher está, por natureza, predestinada a ser mãe e a cuidar de sua prole, “padecer no paraíso”. O universo da caolha nada se aproxima do que se pode chamar de paraíso; mesmo assim, ela não abre mão de seu papel: o de proteger, o de poupar o filho da culpa de ter-lhe causado o defeito físico, o de sacrificar-se, enfim, em nome da maternidade. A representação materna no conto “A caolha” é marcada por parâmetros tradicionais

de pureza e abnegação, obrigatoriedade e culpa, imagem estruturada nas percepções do mundo cristão. Porém, a problematização da relação mãe x filho, a ausência da figura paterna, a configuração da mulher enquanto chefe de família são representações avançadas para a literatura da época, porque retrata a realidade de muitas mulheres cujas histórias geralmente não aparecem nos romances ou contos do início do século XX. As relações familiares constituem importantes formas de representação do contexto em que se insere a literatura de autoria feminina. Por meio dessas relações, é possível visualizar, em grande parte, as causas e as conseqüências dos comportamentos femininos.

O conto de Júlia Lopes de Almeida ousa porque retrata uma condição da mulher que destoa das personagens femininas comumente representadas, pois trata-se de uma mulher desempenhando a função de chefe de família e pertencente aos segmentos mais pobres da população. Dos sete contos que compõem o *corpus*, esse é o que apresenta a mulher em uma situação bem diferenciada das demais: é pobre, excluída socialmente, rejeitada pelo filho por um problema físico e, embora trabalhe, não obtém o reconhecimento social por sua produtividade.

4.2 TANGERINE-GIRL: ADOLESCÊNCIA E SEXUALIDADE

A educação, grosso modo, tanto a formal quanto a não-formal, determina papéis bastante diferentes dentro da sociedade para homens e mulheres. Ainda que estejamos vivendo tempos mais modernos em que os papéis sociais já possam ser invertidos com um pouco menos de espanto por parte de certa camada da sociedade, a expressão social (o modo como cada indivíduo se movimenta dentro das exigências cotidianas de uma sociedade) de cada ser humano dependeria, em tese, do seu sexo ou, ao menos, daquilo que se espera a partir da condição sexual com que se nasceu: feminina ou masculina. Cada uma dessas condições deveria levar a um tipo de comportamento, principalmente no que se refere à sexualidade. Se isso nos parece claro agora, não foi sempre assim.

Publicado em 1949, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, torna-se marca fundamental no pensamento feminista do século XX, pois abriu caminhos para a teorização em torno das desigualdades construídas em função das

diferenças entre os sexos. Discorrendo sobre as razões históricas, os mitos que fundaram a sociedade patriarcal, que a sustentam e que trataram a mulher como um “segundo sexo”, silenciando-a e relegando-a para um lugar de subalternidade, Beauvoir (1991), entendendo “feminilidade” como uma construção, parte da dupla edificação deste conceito dentro do paradigma patriarcal, entendendo o “feminino” como essência e também como código de regras comportamentais.

Beauvoir (1991) antecipa, então, o conceito a que se refere a palavra “gênero”, construção social, por oposição a sexo, que designaria somente um componente biológico. É a partir da frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, inscrita nessa obra pela intelectual francesa, que se começa a pensar sobre a identidade feminina e a questão de gênero enquanto construção cultural que se dá ao longo dos séculos, caracterizada por relações sociais desiguais entre homens e mulheres. Essa construção cultural acontece e é reforçada por símbolos, leis, normas, valores e instituições.

As oposições entre os papéis destinados a cada sexo encontram-se, portanto, arraigadas na própria educação do indivíduo, que se faz distintamente desde a convivência familiar. No conto *Tangerine-girl* (anexo B), publicado em 1948, o enunciador constrói o perfil de uma menina sonhadora, que vive no espaço doméstico, na casa dos pais, seu referencial de ordem e de mundo, lugar de onde partirá para a primeira incursão no território da sexualidade, do amor já erotizado. A garota, denominada *Tangerine-girl*, encarna os preceitos morais aplicados a uma adolescente da metade do século XX que incorpora o ideal romântico do encontro com um príncipe encantado, tendendo sempre a seguir o modelo compatível com as normas sociais, incorporando a imagem da mulher virgem, representante da candura e da pureza, uma alusão ao perfil romântico típico da mulher, nessa época. Quanto aos rapazes, o papel que lhes é atribuído corresponde a aquele que se atribui aos homens de modo geral, como sendo o que conquista: “era uma espécie de namoro de gavião com gazela; ele, fero soldado cortando os ares; ela, pequena, medrosa, lá embaixo, vendo-o passar com os olhos fascinados” (anexo B).

No mundo cristão, o valor da virgindade é um dogma. Na virada do século XX, o matrimônio constituía-se como objetivo primeiro ou, talvez, única saída na vida da mulher brasileira. A menina do conto não ameaça a ordem, ela é comedida, reservada, modelo de honra e pureza, sempre na companhia da família, que aparece sorratamente representada pela figura dos irmãos que passam

“zombando” dela, enquanto seus sonhos se desenvolvem. Nesse contexto, a família é considerada termômetro da honra, guardiã da pureza; assim, a mulher solteira tinha poucas possibilidades de movimento, deveria ter uma conduta recatada; do contrário, sofreria sanções de ordem social.

O casamento era o espaço institucionalmente concebido como legitimador de uma certa sexualidade, dando à mulher o direito de ter relações sexuais apenas como sinônimo de procriação; e, para as jovens solteiras, era considerada a única saída para a vida bem como um meio de controlar a sexualidade. O adestramento sexual pressupõe o respeito pelo pai, irmãos e, depois, ao marido, além de uma educação dirigida aos afazeres domésticos. A virgindade se reveste de um valor real para a sociedade, pois, para casar era, teoricamente, preciso ser virgem. Por isso, faz-se necessário que a menina seja alvo de vigilância familiar, pois há o consenso de que sozinha não é capaz de afastar os perigos morais.

A maneira de ser feminina que transparece no conto é criação cultural; meiguice, submissão, sensibilidade e passividade são atributos dessa maneira de ser incorporados e trazidos à tona pelo narrador ao apresentar a figura da personagem central do conto: a menina do laranjal que assimila os valores predominantes no meio social e incorpora a valorização da vida matrimonial. A imagem feminina, retratada pelo conto, é de uma mulher idealizada que, adolescente, compreende o seu papel social, almeja por um príncipe que a levará para lugares que ela não conhece, um marinheiro apaixonado que lhe conduzirá ao casamento, um herói alado que, apaixonado por sua pureza e distância, sinônimo da virgindade guardada pela família como um tesouro, deverá vir até ela e levá-la para uma nova vida, ainda segura, ainda vigiada e protegida pela masculinidade do marido. É parte do discurso patriarcal, imbuído na moral de seu tempo, a idéia de que a menina deve ser educada na reclusão social e que deve ser propriedade privada da família. No conto de Rachel de Queiroz, a sexualidade latente de uma adolescente e a representação do Outro enquanto sociedade sugerem uma sanção social a essa manifestação do corpo.

Historicamente, os paradigmas femininos americanos se impuseram pelos efeitos comunicacionais de sua indústria cultural e a protagonista tem contato com essas formas idealizadas, tanto femininas como masculinas. Os ídolos do cinema norte-americano são, também, reduplicações do príncipe encantado que a

menina espera: “emprestava ao seu marinheiro as figuras de todos os galãs que via na tela, e sucessivamente ele era Clark Gabel, Robert Taylor ou Cary Grant” (anexo B).

A protagonista revela sua admiração e interesse pela cultura e língua inglesa. A submissão cultural associada à submissão feminina transfere para o texto as relações entre mulher e nação, temas presentes em narrativas pós-modernas e que já eram prenunciados no texto de Rachel de Queiroz: “pôs-se a estudar com mais afinco o seu livro de conversação inglesa; quando ia ao cinema, prestava uma atenção intensa aos diálogos, a fim de lhes apanhar não só o sentido, mas a pronúncia” (anexo B). Percebe-se a necessidade de comunicação com o estrangeiro, de participação em um mundo que lhe era desconhecido, assim como ocorria com toda a sociedade da época.

O conto de Rachel de Queiroz corrobora com a idéia de identidade feminina como construção discursiva que transcende as particularidades dos indivíduos e dos grupos restritos, para inseri-los em um projeto globalizante e totalizador, em consonância com os anseios da sociedade. O rapaz do dirigível, que presenteou a protagonista com uma caneca, é apresentado como: marinheiro, frade em seu convento, soldado, navegante, tripulante. Porém, a partir do momento em que ele é percebido pela menina, passa a ser denominado de “gavião, fero soldado” (anexo B), o que atrela a sua imagem à representação do homem como ser que age, que caça, que sai em busca da presa. Ela, durante o tempo em que não tinha consciência da presença do rapaz, é nomeada como menina, pequena, mocinha; após a caneca ser lançada pelo tripulante, passa a ser a “gazela, pequena medrosa, de olhos fascinados” (anexo B). Depois de descoberto que o seu marinheiro apaixonado era, na verdade, vários moços brincalhões, ela passa a ser “a namorada coletiva, instituição da base, uma dessas pequenas” (anexo B), termos que a levariam a um outro nível de inserção na sociedade, aquela que é de todos, que não tem valor por já ter sido de vários e não de apenas de um homem. Todos esses atributos, tanto para o masculino quanto para o feminino, são estereótipos que correspondem aos papéis sociais que homem e mulher desempenham na sociedade e que foram construídos culturalmente.

Note-se, entretanto, que essa situação é apenas sugerida pela fala da personagem, que não consegue nem mesmo articular o que os rapazes pareciam ter pensado sobre ela. Aos rapazes não é dada, tampouco, a chance de se explicar.

Basta que a sugestão se coloque para que homens e mulher se afastem totalmente. À menina cabe voltar reclusa para sua vida vigiada e aos rapazes, que não entenderam a atitude da garota, cabe continuar o curso de suas vidas, despreocupados com o desfecho do episódio. Se a menina se vê atingida pela possibilidade de ter sido mal julgada (isto por trazer interiorizadas normas tão rígidas de comportamento), os rapazes, alheios às normas (talvez por terem papel e função privilegiados garantidos na ordem das representações), seguem suas vidas sem conflito.

A protagonista do conto representa a figura da menina educada para os papéis pré-estabelecidos pela sociedade, já denunciada por Beauvoir (1991), e que sonha com uma vida que sabe ser diferente daquela que leva, cujo teor ela ainda não sabe exatamente qual é. A protagonista é a menina-moça, criada em casa, que ajudava nas tarefas domésticas e trazia como bagagem cultural as histórias de Aladim, os filmes americanos e a música também americana. Era natural que ficasse fascinada por algo que, para ela, fosse o símbolo de liberdade. O *Blimp* voando no céu era a representação de algo novo. Sobretudo, o *Blimp* era diferente de todas as outras aeronaves, era único, era “o grande fuso de metal brilhante”. Observa-se que o que lhe chama a atenção, antes de mais nada, é um nome, ou seja, a representação da coisa. O som breve, composto por uma única sílaba, lança como que um grito, um som muito rápido e daí, talvez, a sensação de modernidade que a protagonista associa à aeronave. Ao ver esse objeto que representava a liberdade, ela simplesmente o admirava, como algo inatingível, inalcançável:

não pensara nunca em entrar nele; não pensara sequer que pudesse alguém andar dentro dele. Ninguém pensa em cavalgar uma águia, nadar nas costas de um golfinho; e, no entanto, o olhar fascinado acompanha tanto quanto pode águia e golfinho, numa admiração gratuita – pois parece que é mesmo uma das virtudes da beleza essa renúncia de nós próprios que nos impõe, em troca de sua contemplação pura e simples. Os olhos da menina prendiam-se, portanto, ao blimp sem nenhum desejo particular, sem a sombra de uma reivindicação. (anexo B)

Talvez pudessem ser apontadas fases, no conto, que correspondem àquelas pelas quais passam todas as mulheres no início da adolescência: a percepção de um objeto de desejo. Note-se a referência ao mundo infantil das

histórias de Aladim e dos perfis dos carros de brinquedos. A menina vive na contemplação. Depois, a ainda menina transforma-se em objeto de desejo, transforma-se na “mocinha de cabelo ruivo”, que era certamente bonita, porque o marinheiro também tinha suas idealizações. Esse contato, inicialmente sem intenção, por parte da garota, só continua por dois motivos: primeiro, porque os rapazes estão sozinhos e, segundo, porque a moça pensa ser apenas um rapaz. Note-se o comportamento masculino ativo e o feminino passivo alternando-se para manter em continuidade a relação entre a *tangerine-girl* e o *blimp*.

Se o século XX trouxe modificações quanto ao conceito do “bom casamento”, o prazer sexual era ainda altamente controlado para as mulheres, e a sociedade seguia uma dupla moral, pois ao homem era permitida toda a sorte de aventuras amorosas, enquanto da mulher esperava-se pureza e recato:

... uma vez que o objetivo máximo na vida da mulher da época era o casamento, esta deveria se manter virgem e casta, dócil e meiga, caso não quisesse ficar solteira ou ser incluída na classe das mulheres consideradas ‘fáceis’, feitas não para o casamento mas sim para as brincadeiras, as farras e a satisfação sexual de seus companheiros do sexo masculino. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 108)

Não há sentimento de culpa nos rapazes, e não se pode afirmar que haja maldade nas suas ações; apenas dão vazão ao que é próprio à sua idade: fase de brincadeiras e conquistas sem responsabilidade.

Entretanto, é justamente esse discurso da moralidade feminina, internalizado pela protagonista, que faz com que ela sinta vergonha de seu comportamento, de suas inquietações sensuais, de sua atração pelo “príncipe” que se revela plural, revela-se como um bando de rapazes que, ao que parece, apenas queriam conhecê-la, sem perceberem que representavam a destruição dos sonhos românticos da menina: “os moços, por causa da meia-escuridão, ou porque não cuidavam naquelas nuances psicológicas, não atentaram na expressão de mágoa e susto que confrangia o rostinho redondo da amiguinha” (anexo B).

Traída por seus sonhos, a menina foge e deixa os rapazes sem compreender o que havia acontecido. Ao identificar a menina como o símbolo da garota dos soldados norte-americanos, o enunciador traz à cena o choque cultural.

Não era assim que uma moça de família poderia se ver e ser vista aos olhos dos outros. No discurso patriarcal, as jovens devem ser socializadas nos moldes da cultura predominante. Era necessário preservar-se de qualquer tentação mundana, era necessário atender aos padrões da feminilidade hegemônica da época. *Tangerine-girl*, diante da consciência de que havia sido tomada por uma garota qualquer, que não corresponde aos padrões sociais que lhe é imposto, chora “as lágrimas mais amargas e mais quentes que tinha nos olhos” (anexo B).

Os marinheiros continuaram a sobrevoar a casa e nunca mais a viram no laranjal. A menina parte para um período de reclusão, fica dentro de casa, seu *habitat*, espaço construído e naturalizado como sendo feminino, seu mundo seguro onde a ordem e a moral estão resguardadas de acordo com o discurso patriarcal vigente. É o estabelecimento de uma autopunição. Ao errar no contato com o outro sexo, volta a ficar só, longe dos olhos tentadores do mundo.

Foucault (1997) define discurso como um conjunto de enunciados que remetem a uma mesma formação discursiva. Para se analisar esta formação discursiva é necessário descrever os enunciados que a compõem. O autor do livro *Arqueologia do Saber* enumera quatro características do enunciado: a primeira característica está relacionada ao enunciado e seu correlato, chamado de referencial. A segunda, diz respeito à relação do enunciado com o seu sujeito; a terceira é a existência de um domínio associado ao enunciado, domínio que o faz integrante de um conjunto de enunciados; e a quarta característica constitutiva do enunciado é aquela que o faz emergir como objeto, referindo-se à sua condição material. O conto de Rachel de Queiroz pertence a um conjunto de enunciados que remetem à literatura feminina. O referencial do enunciado *Tangerine-girl* gira em torno da representação da mulher adolescente que incorpora papéis e comportamentos femininos institucionalizados socialmente. A segunda característica apresentada por Foucault pode ser identificada no texto por ser de autoria feminina, portanto, apresenta uma visão cultural própria de uma mulher. O domínio associado ao texto é o conhecimento coletivo sobre os comportamentos femininos na adolescência. E a última característica abordada por Foucault é sobre a condição material do enunciado, no caso, um conto escrito em 1948, época em que a dominação cultural americana já era um aspecto presente em narrativas brasileiras e em que uma protagonista adolescente representa a condição feminina da época.

O conto de Rachel de Queiroz apresenta uma dualidade: uma protagonista que vive sob as regras rígidas de comportamentos femininos e, ao mesmo tempo, admiradora dos mitos de rebeldia comportamentais apresentados pelo cinema. O texto retrata o caráter liminar de um período que oscila entre dois valores, fazendo convergir duas ordens de comportamentos díspares. *Tangerine-girl* é o retrato deste conflito: entre os preceitos tradicionais que a aprisionam em normas e, conseqüentemente, em sentimento de culpa e pecado, mas, ao mesmo tempo, já começa a alçar vôos de liberdade, vôo este representado pelo *blimp*. É para este objeto que representa o discurso novo que o olhar da menina se dirige nesta virada de comportamento que se dará a partir da década de 50 do século XX.

4.3 A MORALISTA: SOCIEDADE COMO RADAR E ESPELHO DA MORALIDADE FEMININA

Tendo em vista os papéis definidos para homens e mulheres, persistia ainda, na década de 1950, uma delimitação bastante precisa dos campos de atuação da mulher: o espaço privado, muito bem demarcado.

O conto “A moralista” escrito em primeira pessoa vai além dessa demarcação. O discurso presente na narrativa constitui-se no registro da filha acerca do comportamento feminino da mãe que atende aos padrões de comportamento social permitido à mulher e dela esperado. Como prisioneira das representações tradicionais femininas, vive um jogo de aparências em que o seu atributo de “a moralista” é o que rege não apenas sua vida, mas a de todos os habitantes da pequena cidade de Laterra. O discurso da narradora revela a célula familiar centralizada na figura de uma mulher, esposa e mãe, que assume a condição de ser representante do papel que a sociedade espera que ela cumpra, e sua trajetória é registrada pelos olhos de sua jovem filha, que começa a construir a figura materna a partir da esfera familiar. Em casa, no espaço reservado à família, a mãe dava risadas, arrumava-se para o jantar, perfumava-se, trajava vestidos alegres, decotados, porém não se pintava, não escondia sua face, não usava máscara. A mãe ocupava o posto de rainha do lar e era assim pelo marido tratada. A narradora afirma que o pai adulava a mãe como se dela dependesse, tratando-se apenas de uma forma de agradar sua eterna menina, assim chamada pelo marido. Depois de conversar com uma espírita, a mãe passa a aconselhar as pessoas da pequena

cidade em tudo o que iriam fazer. Seus conselhos nunca falham, e ela passa a entender de política, negócios, casamentos tornando-se, assim, a figura central daquela pequena cidade. Seu prestígio (advindo de sua sensatez) faz com que o marido tenha orgulho de desfrutar da companhia de alguém com tanta sabedoria e ele, então, acaba se beneficiando em seus negócios por meio do reconhecimento social da esposa.

O prestígio moral da mulher atinge os domínios da igreja quando passa a fazer as novenas e a rezar os terços, em função da ausência de um padre na cidade, chegando a ser conhecida como padra. Para tanto, veste-se de forma que sua imagem se associe a uma figura sagrada, passando a ser vista pelos habitantes da pequena cidade como uma santa. Ao olhar da jovem filha, uma constatação: santa não poderia ser, pois, no refúgio do lar, a mãe se divertia, e uma santa, no discurso cristalizado e absorvido pela narradora, jamais daria as risadas como as que ela ouvia sair da boca da mãe.

A mãe incorporara seus atributos de conselheira e atribuía a si o adjetivo de pessoa equilibrada, caridosa, líder de uma cidade. Funda, assim, o Círculo dos Pais de Laterra e, a cada dia que passa, sua credibilidade cresce. Porém, aos olhos da filha, o discurso da mãe nada mais significava que uma representação social.

O equilíbrio aparente da família e da imagem da moralista perante a cidade é quebrado com a chegada de um rapaz que “parecia uma moça bonita”. A mulher pede ao marido que lhe dê um emprego, para que este possa estar próximo de uma família, pois acredita que, com seus conselhos, repreensões e exemplos, conseguirá o seu propósito: curar o moço. O pai é advertido de que o rapaz não é o tipo de gente que deva morar em casa de respeito, mas a mãe sabe o que faz, portanto, o hóspede passa a freqüentar a casa diariamente.

O comportamento afeminado do rapaz é censurado pela mulher que, ao mesmo tempo que lhe repreendia, falava-lhe palavras de ternura e otimismo, o que fez com que o rapaz se aproximasse mais daquela família e, em pouco tempo, deixara de ser um estranho. Sua convivência com as práticas religiosas da família o tornara assíduo aos terços, sua timidez diminuiu, seus gestos afeminados foram ficando para trás e suas atitudes deixaram de ser ridículas aos olhos dos outros. E toda essa transformação devido à companhia e ensinamento daquela que era considerada o esteio moral da pequena Laterra.

Entretanto, os discursos da mulher dirigidos àquela comunidade perdem a força e, os olhares da comunidade dirigidos ao rapaz, quando em companhia de sua protetora, são maliciosos. A filha capta essa malícia e frustra toda a expectativa sobre a façanha que a mãe alcançara ao fazer do moço um rapaz de comportamento masculino. O pai, embora cômico da seriedade da esposa, se entristece por ter de conviver com aquela situação: ter em sua casa aquele que era alvo dos comentários de adultério da esposa. A narradora faz emergirem suspeitas sobre a conduta da mãe e essas suspeitas são reveladoras dos códigos que regiam a vivência entre as pessoas daquela comunidade. O entrelaçamento dessas suspeitas indica quão tênue era a linha que separava as alianças e os conflitos em torno da moralista.

A moralista foi a última a perceber a paixão que havia despertado no rapaz. Diante da insistência do marido, a mulher argumenta que é preciso mais tempo para fazer do moço um homem de bem e ele aceita. O rapaz, já muito à vontade, conta histórias que levam a moralista aos risos, deixa-a à vontade e em um desses momentos vislumbra o pescoço descoberto da mulher e a encara com os olhos vibrantes. Após adoecer, a moralista o visita e o moço lhe confessa algo. Diante de tal revelação, a mulher fica furiosa e, desencantada, pede ao marido que mande o rapaz embora. O moço volta para a reza e ela lhe ordena que saia daquele local. A renúncia pública da mulher à companhia do rapaz traz o alívio a todos da cidade e as pessoas voltam a acompanhar a moralista em seu terço, desta vez com vozes mais firmes que outrora. A expulsão do rapaz comprova a idéia geral de restauração de valores autoritários que perduram. Passados alguns dias, um fazendeiro o encontra enforcado junto a uma mangueira e aquela cena trágica era a prova de que a cidade precisava: “sua senhora não transigira, sua moralista não falhara” (anexo C). A cidade respira aliviada. A moralista retoma sua vida, segue a risca os padrões sociais de seriedade: já não sorri, usa vestidos pretos, cerrados no pescoço, volta ao equilíbrio inicial, porém, seus conselhos já não são tão convictos como antes.

O discurso presente no conto *A moralista* propõe, de forma sutil, um novo modelo de atuação da mulher em direção ao social, embora essa incursão em direção ao Outro tenha deixado marcas na conduta da protagonista. A representação masculina também supera as delimitações tradicionais da época; superação esta encarnada nas duas personagens masculinas da trama narrativa em

questão: uma, o marido da protagonista, lida melhor com as tensões do mundo, mostra-se de forma conciliadora, desvencilha-se das pressões sociais em busca da harmonia familiar, sua convivência no lar é marcada por admiração e demonstrações de carinho. Tem-se, no conto, um discurso que registra a mudança no modelo do pai na família em meados do século XX, mudança reiterada por Rocha Coutinho (1994, p. 91), quando o pai deixava de ser simplesmente o provedor econômico da família para ser aquele que devia zelar pela felicidade e bem-estar de sua esposa e filhos. “Nesta nova função de pai – o pai amoroso e atento aos seus –, o homem deveria encontrar sua mais alta realização humana”. O segundo, o hóspede da casa da protagonista, fugindo ao padrão de masculinidade, apresenta-se inseguro e fragilizado, incapaz de enfrentar as dificuldades da vida com firmeza e apresenta traços de homossexualidade. A imagem masculina imposta pela ordem patriarcal começa a ser desconstruída neste conto, na retratação desses dois personagens.

Sabemos que, na maioria das sociedades, os homens detiveram alguma autoridade sobre as mulheres. Entretanto, muitas das vezes, e não de forma reconhecida, certamente as mulheres influenciaram a vida social dos grupos a que pertenceram. No conto de Dinah Silveira de Queiroz, a autoridade masculina é minimizada pelo fato de a protagonista ter encontrado uma maneira de exercer a sua autoridade. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 20), “poder e autoridade são conceitos que caracterizam, entre outras coisas, as formas de sujeição e os meios através dos quais as decisões são tomadas e executadas”. Assim, pode-se dizer que em *A moralista*, o poder e autoridade são exercidos por uma mulher que, através de estratégias de controle, leva uma comunidade a pensar, sentir ou agir de um modo diferente, atributos já renunciados pela espírita que a aconselhou:

procure impressionar o próximo. A senhora tem um poder extraordinário sobre os outros, mas não sabe. Deve aconselhar... Porque... se impõe, logo à primeira vista. Aconselhe. Seus conselhos não falharão nunca. [...] Consultavam mamãe a respeito de política, dos casamentos. Como tudo que dizia era sensato, dava certo, começaram a mandar-lhe também pessoas transviadas. (anexo C)

A família retratada no conto *A moralista* apresenta mudanças, avanços em termos das relações afetivas dos papéis desempenhados por seus membros constitutivos. A mulher é aquela que detém a autoridade sobre sua casa,

filhos e família e que, indo além, exerce uma influência no espaço público, tem consciência de seu papel político: “nunca fui uma fanática, uma louca. Sou, justamente, a pessoa equilibrada, que quer ajudar o próximo” (anexo C). O papel social que passa a exercer é forte o suficiente para que ela possa influenciar na imagem e nos negócios do marido, que fica encantado com o prestígio de ser o marido da moralista: “sentiu afluir a confiança que se espraiava até seus domínios” (anexo C), apresentando claramente uma inversão dos papéis sociais.

Na historiografia ocidental, com o advento e hegemonia do discurso cristão, a mulher se viu representada a partir de duas figuras antagônicas em suas representações: Eva x Maria. Essa dualidade, no conto, dá-se pelo olhar que a filha dirige à mãe: “se me falam em virtude, em moralidade ou imoralidade, em condutas, enfim, em tudo que se relacione com o bem e o mal, eu vejo Mamãe em minha idéia” (anexo C). Para a representação de Eva contribuem as risadas da mãe, os vestidos alegres e decotados que usava durante o jantar, só na presença da família, e a sua beleza. Para a representação de Maria, corroboram o fato de a mãe não se pintar nunca, ir para a reza da noite de véu de renda, comportar-se como uma verdadeira santa. São esses conflitos entre o ser e o parecer que são, de certa forma, questionados pelo olhar da filha adolescente: “via tão claramente o seu modo de representar, que até sentia vergonha” (anexo C). A mulher apresenta dois comportamentos para dois espaços: o público e o privado; duas configurações, uma de Eva, outra de Maria.

Outro discurso presente no texto é o da rivalidade entre mãe e filha, e as questões que dão origem ao conflito são: a vaidade, a atenção do pai, a presença do hóspede. A beleza da mãe é o objeto de inveja da filha:

diante daquela pulcritude minha face era uma miserável e movimentada topografia, onde eu explorava furiosamente, e em gozo físico, pequenos subterrâneos nos poros escuros e profundos, ou vulcãozinhos que estalavam entre as unhas, para o meu prazer.
(anexo C)

A atenção que o pai dispensa à mãe também é um dos motivos dos olhares da filha; “a risada de Mamãe era um ‘muito obrigada’ a meu Pai, que a adulava como se dela dependesse. Porém, ele mascarava essa adulação brincando e a tratando eternamente de menina” (anexo C). A filha representa – não só por

esses conflitos, mas também pela forma que lida com eles – a menina descobrindo-se, despertando para o desejo, embora parte dela sustente um padrão em que o feminino deve se manter passivo: “mentira: uma santa não daria aquelas risadinhas, uma santa não se divertia assim” (anexo C). O despertar da sexualidade da filha acontece na percepção que ela tem da paixão que a mãe despertara no rapaz:

houve uma noite em que o moço contou ao jantar a história de um caipira, e Mamãe ria como nunca, levantando a cabeça pequenina, mostrando a sua nudez mais perturbadora – seu pescoço – naquele gorjeio trêmulo. Vi-o, ao empregado, ficar vermelho e de olhos brilhantes, para aquele esplendor branco. Papai não riu. Eu me sentia feliz e assustada. (anexo C)

Fundamentando-se na Análise do Discurso francesa, a concepção discursiva desconstrói a hipótese de transparência da linguagem, que passa a ser considerada a partir de uma opacidade constitutiva. A opacidade não resulta da má elaboração de um texto, por um emissor desqualificado como usuário da língua, mas como característica inerente à linguagem. Há, segundo essa perspectiva teórica, uma diferença fundamental sobre o que se quer dizer (as intenções do autor) e os efeitos do que se diz; uma não consonância entre os sentidos que achamos ter explicitado e os sentidos que são atribuídos pelo Outro, o interlocutor. Assim, o sentido não é transparente, não podendo, pois, ser codificado por um emissor, que goza de plena consciência sobre os efeitos de sentido do que enuncia. O sujeito, para a Análise do Discurso, é um sujeito descentrado, porque interpelado pelo inconsciente e pela ideologia. Esse sujeito fala a partir de sua inscrição na história e na ideologia. Assim, também, os “gestos de interpretação” se elaboram historicamente, no embate entre diferentes formulações de ordem ideológica, que orientam a produção do sentido. Conforme Orlandi (1996), formulando a partir de Pêcheux, ler não é chegar a um sentido definitivo, último, mas expor-se à opacidade do texto, “saber que o sentido sempre pode ser outro” (ORLANDI, 1996, p. 64). Nessa perspectiva, o narrador do conto *A moralista* usa dessa estratégia ao apresentar o moço que dever ser curado pela protagonista como alguém que tinha crises de angústia, que não aparecia para o jantar como o combinado e, mais tarde, apresentava-se com os olhos vermelhos. Essa referência ao rapaz induz o leitor a presumir que o rapaz consumia drogas. Já antes, ao comunicar a família sobre o

caso que estava recebendo, a mãe anuncia: “hoje me trouxeram um caso difícil. Um rapaz viciado”. A partir daí a filha o descreve sempre com os atributos afeminados, como se esse fosse o único problema do rapaz a ser resolvido pela mãe. É pela presença dos traços homossexuais, apresentado como doença, que o rapaz precisa ser tratado e não pelo consumo de drogas. Os trejeitos estavam no nível da aparência e essa precisava ser restaurada, enquanto que o vício poderia ser encoberto.

O enunciador do conto trabalha com algumas estratégias discursivas, como o silenciamento que está sendo entendido a partir do que escreve Orlandi (1993a, p.11-25), “como o não dito, visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história”. Essa autora distingue silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; a política do silêncio que se subdivide em silêncio constitutivo, o que nos indica que, para dizer, é preciso não-dizer (uma palavra apaga, necessariamente, as “outras” palavras) e o silêncio local, que se refere à censura (aquilo que é proibido dizer em determinada conjuntura). E, como em AD o objeto de reflexão é o discurso, a autora chega a outra afirmação: “o silêncio é o real do discurso. Só se pode pensar o silêncio quando se pensa o avesso da estrutura, sem o binarismo, sem as oposições e regras escritas” (ORLANDI, 1993a, p. 63). Através do que foi dito, é sempre possível se chegar ao que muitas vezes apresenta-se de forma velada no discurso, pois, ainda segundo Orlandi (1993a), com ou sem palavras, o silêncio determina os processos de significação, trabalhando os limites das formações discursivas e determinando os limites do não-dizer. Neste sentido, “a política do silêncio” representa uma linha tênue entre o que se diz e o que não se diz, ou melhor se diz “x” para não se dizer “y”. A descoberta da sexualidade da filha, constitui-se em um discurso velado. A atenção que a mãe despertara no rapaz inquieta a menina, e ele será alvo do ciúme inconsciente da filha: “Ficou meu amigo. Sabia de modas, como ninguém. Dava opinião sobre os meus vestidos. [...] Menos tímido, ele ficara menos afeminado. [...] Em Laterra, soube depois, certas moças que por namoradeiras tinham raiva da Mamãe” (anexo C). Uma outra dificuldade da filha era aceitar que a mãe tivesse um outro estatuto social que não a maternidade: “mas eu não podia pensar que minha Mãe fosse um ser predestinado, vindo ao mundo só para fazer o bem” (anexo C). A projeção da mãe para o espaço público era motivo de insatisfação da filha. Era ela

quem exigia da mãe um comportamento dentro dos modelos patriarcais, dentro de um espaço privado.

Segundo Orlandi (1993a), o silêncio é exterior à linguagem, configurando-se em um estado primeiro, em torno do qual a palavra se movimenta. Nesse sentido, ele é tomado como a marca, na linguagem, da incompletude, que é fundamental no dizer, pois produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. Ele é próprio a todo e qualquer processo discursivo. É na incompletude do discurso que paira a suspeita de que a moralista pudesse ser uma adúltera:

Um franco mal-estar dominava a cidade. Até que num domingo, quando Mamãe falou sobre a felicidade conjugal, sobre os deveres do casamento, algumas cabeças se voltaram quase imperceptivelmente para o rapaz, mas ainda assim eu notei a malícia. E qualquer absurdo sentimento arrasou meu coração em expectativa. (anexo C)

No conto, ainda é possível perceber um discurso acerca do estranhamento que ocorre na sociedade quando alguém foge aos papéis sociais binários definidos: ser homem ou ser mulher. O culto às diferenças de hábitos e comportamentos enquadrado nos perfis masculino ou feminino é um discurso presente na sociedade e o homossexualismo, no contexto de produção do conto, é ainda apresentado como uma doença, desvio de comportamento ou até perversão. A moralista, ao apresentar a situação do rapaz para o marido afirma: “sabe que os médicos de Santo Antônio não deram nenhum jeito?” (anexo C). Em outra ocasião, a filha afirma que a mãe o censurava pelos gestos afeminados: “Tire a mão da cintura. Você já parece uma moça, e assim, então...” (anexo C).

Quando a comunidade de Laterra descobriu que o rapaz trabalhava para o marido da moralista, este foi advertido: “isso não é gente para trabalhar em casa de respeito” (anexo C). O uso do pronome isso, já recupera, por si só, o problema da falta de identidade masculina ou feminina; ou seja, outra opção que não se encaixasse nessa dualidade era considerada, no contexto do conto, “isso”: uma perversão. E para corrigir essa perversão, “Mamãe disse coisas belíssimas, a respeito da realidade do Demônio, do lado da Besta, e do lado do Anjo” (anexo C). Na década de 50, percebem-se ainda resquícios dos discursos cientificistas que

tiveram seu espaço, no Brasil, no final do século XIX e que continuavam vigorando no tempo retratado pela narrativa, meados do século XX.

As atitudes do rapaz não correspondem aos papéis sociais masculinos, instituídos culturalmente. Sua ligação com a arte e com certas atividades artesanais é apontada, no texto, como indício de sua falta de masculinidade: “sabia versos de cor, e às vezes os recitava baixinho”; “nas horas vagas fazia coisas bonitas para Mamãe. Pintou-lhe um leque e fez um vaso em forma de cisne, com papéis velhos molhados, e uma mistura de cola e nem sei mais o quê” (anexo C). A menina narradora observa as atitudes do rapaz e qualquer comportamento que fuja ao padrão de masculinidade são apontados como referências ao homossexualismo. A exigência dos modelos masculinos tradicionais parte da cidade e da filha, personagens que representam o Outro nesse discurso que faz ecoar a voz da sociedade da época.

Pode-se afirmar que a representação dos papéis sociais de homens e mulheres em *A moralista* é construída e pautada pelo contexto sócio-histórico de produção do texto. Para a AD, todo discurso é determinado por algumas condições que geralmente estão relacionadas ao contexto social em que é produzido. Nessa concepção de análise de discurso, nem os sujeitos, nem os discursos, nem os sentidos estão prontos e acabados. Segundo Orlandi:

O sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (2002, p. 42-43)

A linguagem constrói os significados sociais. Por isso, o conto de Dinah Silveira de Queiroz, escrito em 1957, representa um avanço em relação ao conto *A caolha*, de Júlia Lopes de Almeida, escrito em 1903. Em quatro décadas, o discurso ideológico sobre o papel da mulher na sociedade sofreu alterações que podem ser percebidas pelas trajetórias das protagonistas dos dois contos. Em *A caolha*, já é possível perceber uma emancipação dos modelos historicamente instituídos, uma vez que a protagonista, por ser pobre e sem marido, aparece como provedora da família, na infância do filho, ainda que seu universo de atuação seja

apenas o espaço doméstico endossando o seu papel incondicional de mãe. Já no conto *A moralista*, a mulher faz uma incursão pelo espaço público, porém percebe que sua atuação deve estar atrelada a um agente de controle social: a moralidade.

4.4 AMOR: TRAVESSIA EM BUSCA DO EU

Em meados do século XX, surge, nos discursos femininos, a presença de um mal-estar:

A nítida delimitação de papéis e a aparente harmonia em que viviam as famílias de então não impediram, contudo, que um certo incômodo, um mal-estar indefinido, um sentimento de insatisfação tomassem conta da existência de muitas mulheres. Tal insatisfação, no entanto, era impensável em alguém que segundo a sociedade da época tinha tudo, ou supostamente tudo: uma bela casa, um 'bom' marido e filhos saudáveis. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 109)

É essa problemática que será tema do conto *Amor* (anexo D), de Clarice Lispector, publicado em 1960. A personagem central do conto é Ana, dona-de-casa com marido e filhos; aquela que vive para agradar aos outros, esquecendo-se de si mesma. O próprio título da obra em que este conto foi publicado pela primeira vez, *Laços de família*, direciona a leitura para o que se considera embrião da sociedade, a família; a família e as relações entre seus membros constituintes apontadas pela palavra laços. A família e seus laços: primeiros exercícios em direção à convivência e relações sociais.

Um dia, em um bonde, quando voltava das compras, Ana vê um cego mastigar chicles e fica confusa. Partem-se os ovos que traz consigo e esse encontro com o cego é tão intenso que ela se esquece do local em que deveria descer. Seguindo em direção ao Jardim Botânico, onde entra e fica algum tempo em estado de reflexão e revitalização, lembra-se dos filhos, volta apressada para casa, porém ainda perturbada com o que lhe acontecera. Essa atitude da personagem serve como exemplo para a conclusão de Elódia Xavier (1999) sobre a produção de Clarice Lispector:

com sua ironia sutil, Clarice constrói universos domésticos, onde as personagens femininas alienam-se do perigo de viver, um mundinho organizado e familiar; mas o imprevisto sempre acaba revelando o lado selvagem da vida, fascinante e perigoso. (XAVIER, 1999, p. 17)

Narrado em terceira pessoa, o texto é construído a partir das ações da protagonista e de suas reflexões sobre as relações estabelecidas com o mundo à sua volta. O enredo é traçado nos meandros das banalidades cotidianas da vida familiar burguesa e, nessas situações banais do cotidiano, surgem os detalhes de comportamento, desenhando uma mulher que repousou sua felicidade em troca de segurança:

O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera. (anexo D)

O discurso do enunciador ao relatar a vida de Ana vem perpassado por um discurso de gênero difundido sobretudo a partir do século XVIII, quando Igreja e Estado decidem incentivar uma outra relação entre os membros da família, relação esta pautada no amor materno e conjugal, em que a relação familiar passa a ser baseada na afeição, outorgando uma nova posição às mulheres nos contratos e legitimações entre os gêneros. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 29), “a mulher passa a viver para o amor: amor a seus filhos, a seu esposo, a sua casa. Para tanto, ela deveria manter-se pura, distante dos problemas e das tentações do mundo exterior”. É nesse momento que surge a expressão “rainha” do lar para designar a nova função feminina que é cuidar da casa e da família, ater-se ao espaço privado. Se o espaço privado foi seu hábitat desde longa data, a partir deste momento a mulher ganha novo status: o de rainha. Uma rainha ainda sem outro espaço de atuação a não ser o lar. Mudam-se os termos, mas a condição continua a mesma: a de reclusão.

Voltando ao conto, Ana costurara um novo saco de tricô para sair às compras domésticas. Tricotar a sacola era como tecer sua vida e Ana começa a pensar nela. Os filhos são adjetivados como uma coisa sumarenta (extraem-lhe o sumo). Pensa no seu espaço privado, na cozinha, no apartamento. Sente-se enraizada, segura. O cotidiano, os afazeres, tudo lhe dá a sensação de segurança:

... ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (anexo D)

A segurança consolidada pela construção de um lar, encontrada por Ana no casamento, é colocada em contraposição à consciência de que a cegueira existe e que a sua pode ser maior que a de um cego. Essa visão faz com que a protagonista desperte para a possibilidade da existência de um mundo do qual ela havia se isolado e perceba a impossibilidade de controlar seus instintos, seus pensamentos. Ao se defrontar com a humanidade daquele cego que masca chicletes, Ana toma consciência de que já não é possível manter-se em sua fortaleza. Sua muralha havia ruído. A vida que ela mesma tecera, assim como o saco de tricô, tornaram-se pesados, ruíram no chão e os ovos, metáfora da vida, haviam se quebrado no embrulho do jornal; o que indica que Ana não seria mais a mesma: “gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (anexo D), toda a sua vida, seu universo de proteção escapava de seus dedos; “o embrulho dos ovos foi jogado fora da rede” (anexo D), “o bonde deu a nova arrancada de partida” (anexo D): a vida de Ana havia sido lançada para fora da rede e, agora, uma nova possibilidade de vida lhe acenava, a de uma mulher consciente de sua existência. A rede de tricô que ela tecera tornara-se áspera, perdera o sentido, e os fios estavam partidos, “o mal estava feito” (anexo D). Ana descobre sua existência e sente um mal-estar, percebe a ausência de lei, os perigos da rua e das pessoas livres. Num ato desesperado, agarra-se ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde.

Para a Análise do Discurso, a alusão constitui-se em um apagamento do enunciador que evoca um outro enunciado para garantir a validade

da enunciação formulada. Trata-se de enunciados conhecidos, palavras captadas em suas fontes, lugar de partida e de retorno que se constituem em uma estratégia discursiva a evocar uma formação discursiva partilhada e representa uma forma de persuasão que confirma a subjetividade do enunciador, legitimando seu ato de fala. O enunciador conta com o enunciatário na tarefa de recuperar os elementos citados e no reconhecimento da função dessa alusão. O bonde segue e passa pela Rua Voluntários da Pátria. O enunciador, aqui, constrói uma alusão à revolução que Ana vive internamente e ela percebe que a vida interior, sufocada pela rotina, acaba por explodir. O seu futuro é incerto e, ao descobrir-se mulher, corre o risco de não mais caber no destino que ela quisera e escolhera, “pois o mundo se tornara de novo um mal-estar” (anexo D). O mundo de todas as possibilidades, sem fronteiras ou regulamentos, do qual ela havia voluntariamente se apartado, mas que veio ao seu encontro naquela tarde.

A protagonista pressentia que um dia sua crise existencial chegaria, que o seu mundo construído e alicerçado em uma família não seria o bastante para que ela se sentisse realizada, que chegaria um momento em que daria lugar aos seus instintos, encararia sua própria fragilidade, a volatilidade de suas escolhas, bem como a impossibilidade de manter-se dentro de suas muralhas: “o que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas” (anexo D).

O encontro com o Outro, representado pelo cego, era o encontro de Ana com seus vários eus. O caos repentino de sua existência é o caos da desordem como sinal prévio da demolição, do colapso. E instaura-se o vazio. Aí, o vazio como um valor e não como uma perda: “fora atingida pelo demônio da fé” (anexo D). Ana descortina agora uma possibilidade nova de ver o mundo, simbolizada por “uma vida de náusea doce, até a boca” (anexo D).

Contextualizando e relacionando o conto ao momento em que foi criado, tendo em vista ainda o termo náusea, pode-se inferir que o enunciador recupera o texto sartreano para explicar o processo de conscientização pelo qual Ana está passando. Escrito em 1931, o primeiro romance de Jean Paul Sartre, *A náusea*, narra em forma de um diário, a história de Antoine Roquentim que, ao perambular por uma cidade desconhecida, constata que a existência é tudo o que pode acontecer a uma pessoa. Passa, então, a perceber-se: começa pelo espanto

ao observar suas próprias mãos e a compará-las às patas dos bichos. É por meio da observação do seu corpo, do mundo exterior e de outras pessoas que Roquentim questiona a existência como algo insuportável e que vem acompanhada de um agravante: somos livres e responsáveis pelos nossos atos. Assim como Ana, a vida de Roquentim é desprovida de sentido, ele percebe-se uma coisificação e, nesse momento de consciência, o estômago se revira, flutua, causando a náusea.

O romance sartreano teve como título inicial *Melancolia*, texto em que o autor aborda a alienação cotidiana, os hábitos não questionados, a credibilidade das normas sociais, o comportamento de pessoas que

... levaram a vida num torpor, meio a dormir; que se casaram precipitadamente e fizeram filhos por acaso. Encontraram os outros homens nos cafés, nos casamentos, nos enterros. De vez em quando, apanhados por um redemoinho, debateram-se sem compreender o que lhes sucedia. (SARTRE, 2005, p. 89)

Este ritual de gestos automatizados juntamente com o movimento do despertar da consciência podem ser percebidos no conto de Lispector. Ana perde a noção de onde iria descer e o narrador afirma que sai do bonde “segurando a rede suja de ovos” (anexo D). A vida tecida por Ana estava manchada com outro tipo de vida: as gemas, o ovo, simbolizando nascimento, indicam que sua vida anterior, tão cuidadosamente tecida, havia sido quebrada, dando lugar a uma nova etapa. Ana jamais seria a mesma depois de ter passado pelo processo de conscientização de sua existência. A protagonista chega ao Jardim Botânico, lugar significativo como demonstração de exuberância de vida: a aléia, os cipós, as árvores, as aves, os insetos, como chamamento para o ritual de um (re)nascimento.

O personagem sartreano também se vê em um jardim, às seis horas da tarde, onde pára, cabisbaixo e reflexivo, diante de um tronco e sente que a existência está ali, presente à sua volta:

... tudo é gratuito, este jardim, esta cidade e eu mesmo. É o sentimento disso, quando acontece que ele entra em nós, que nos dá volta ao estômago, e começa tudo a rodar. [...] Aí está a náusea; ... Quanto tempo durou aquela fascinação? Tinha-me tornado na raiz do castanheiro. Ou melhor, reduzira-me inteiramente à consciência de sua existência. (SARTRE, 2005, p. 165)

No romance de Sartre há uma personagem chamada Anny, a quem Roquentim se refere como uma pessoa presa ao passado, inútil e sem sentido, e assim é Ana antes de seu encontro com o cego. Os coqueiros, a aléia, o zunido das abelhas, o gato, o pardal, as frutas pretas e doces, os caroços secos do chão que se assemelhavam a cérebros apodrecidos, a aranha, as dalias, as tulipas, as parasitas folhudas, tudo isso para ela era fascinante e lhe causava nojo. A exuberância da vida, tudo despertando em Ana a consciência de que ela existia, que existia um mundo lá fora e essa nova forma de olhar para si e para a vida já não cabia no seu destino de mulher e nem as pessoas próximas cabiam nesse Jardim Botânico de Ana. Ela não se lembrava dos filhos ou do marido, mas de seres que também existiam e a “náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (anexo D). A revelação da vida se confirma com um rito de passagem que simboliza o nascimento de um novo ser, a formação de uma nova realidade, um ritual de transformação e renascimento que se manifesta num mal-estar, pois a imagem do sujeito absoluto, pleno, vai sendo substituída por um sujeito fragmentado que chega ao vazio e desconstrói todas as suas (in)certezas anteriores.

Ana fica confusa ao perceber a existência de dois mundos: o de seu destino de mulher e o mundo do Jardim representando a vida latente. O conflito entre esses dois mundos fazia com que ela temesse o inferno. Tem-se, aqui, retomado pelo enunciador, o mito da criação do homem, da mulher e da desobediência de ambos às ordens estabelecidas. Nas religiões cristãs, o Jardim do Éden é, também, conhecido como Jardim das Delícias ou Paraíso Terrestre. Como é de domínio geral, conta a tradição bíblica que Deus colocou nesse jardim duas árvores, a árvore da vida e a árvore do conhecimento, e impôs a Adão e Eva uma regra: podiam comer os frutos de todas as árvores do jardim, com exceção daqueles que estivessem na árvore do conhecimento. Ao comerem do fruto proibido, Adão e Eva passam a conhecer o bem e o mal. O jardim de Ana parece-se com o Jardim do Éden, como se, ao entrar ali, tivesse conhecido o bem e o mal, tivesse desobedecido às regras impostas e, agora, lhe restaria o Inferno, “como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico?... fora atingida pelo demônio da fé... A vida é horrível” (anexo D). Ana sente-se culpada, assim como no mito da criação em que Eva carrega a acusação de ter levado a humanidade ao sofrimento. Ana corre para o edifício e está cheia de culpas, “o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu” (anexo D). A sujeira e a amplidão que agora fazem parte de Ana contrastam com

sua casa: sala quadrada, maçanetas, vidros e lâmpadas que brilhavam e estavam muito limpos.

Ana, inconscientemente, não reconhece o filho, mas é justamente a maternidade que a levará de volta à vida vivida antes daquela tarde, e agora era preciso abraçar o filho, agarrar-se a ele para não se desprender da solidez do mundo familiar, pois lá fora “a vida era periclitante” (anexo D). Ana pensa em ir embora, em seguir o cego, descobrir uma nova forma de viver, mas sabia que essa possibilidade excluía marido e filhos. Tudo isso a deixa amedrontada e a voz do menino, assustado, chamando-lhe de mamãe, consegue trazê-la de volta. É o abraço do filho, o seu papel de mãe construído socialmente que a levará à tomada de consciência de que não é possível para ela, naquele momento, romper com os laços familiares e ir em busca de si. O medo de não reconhecer suas referências, seus vínculos de solidez leva a personagem a pedir ao filho que não deixe que a mãe o esqueça. O filho não entende, assusta-se e afasta-se da mãe. O olhar da criança é o pior olhar que ela jamais recebera e Ana envergonha-se ao admitir que nada seria como antes, “os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra” (anexo D).

A ostra representa, no universo simbólico, o órgão sexual feminino. Na biologia, ostra é designada como um molusco que, ao ser invadido, reage a esses elementos perturbadores, produzindo uma secreção constituída por nácar, que se instala no interior da concha e que, depois, dará origem à produção da pérola. Assim encontra-se Ana: reconhece-se como mulher incomodada com seu papel social e é invadida por algo estranho quando percebe que “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (anexo D), e já não era possível ser a mesma de antes.

A narrativa é uma construção em que a personagem se desdobra em um eu falando a si mesma, um eu dividido e, aos olhos do enunciatário, a personagem se revela, conhece-se e se relaciona com o mundo. Na totalidade da narrativa, há a confluência de diversas vozes que dialogam, à medida que os fios da experiência vivida por Ana vão se colocando em sua consciência. As vozes na consciência de Ana são dissonantes, exigindo-lhe indagações que, respondidas, propiciam novos conhecimentos sobre si mesma e sobre sua condição humana e feminina. É ouvindo suas vozes interiores que o seu ser feminino se estrutura. Reconhecendo-se nesse conjunto de vozes como resultado da vinculação entre passado e futuro, entre identificação e perda de identidade, Ana faz sua opção:

peneteira-se diante do espelho, símbolo de uma verdade difusa, e ali se encontra no seu destino de mulher que, antes de se deitar, sopra a pequena flama do dia, a pequenez da vida desprovida de sentidos na qual ela está enraizada, não como as árvores do Jardim Botânico, mas como a lavradora que “plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores” (anexo D). Prevalece a família, o papel fixo que Ana desempenha como esposa e mãe. Após o seu momento epifânico, Ana retorna como uma mulher diferente daquela que saiu às compras; porém a viagem de auto-reconhecimento é uma experiência que deve permanecer enclausurada, sem o perigo de vir à tona e desestabilizar a vida da protagonista.

Na travessia da produção literária feminina, Clarice Lispector pode ser considerada como um divisor de águas. Se antes havia uma literatura que, na sua maioria, reduplicava os padrões estéticos e repetia um discurso consolidado em valores patriarcais, é na produção clariceana que surge o discurso oblíquo e enviesado que questiona, às vezes de forma sutil, às vezes de forma irônica, o sistema de gênero. No conto *Amor*, Clarice Lispector cria uma personagem esposa/mãe/dona de casa que não se define claramente, se oculta sob as aparências, se esforça em assimilar valores socialmente construídos para o seu aparente conforto e que não são os seus, busca a si mesma e se encontra em uma sensação de incompletude. Todos esses atributos sinalizam as práticas sociais em que a mulher está inserida no contexto dos anos 60. Se, na primeira metade do século XX, a maternidade incondicional era retratada no conto *A caolha*; o controle da sexualidade e a expectativa da menina com o encontro de um príncipe encantado, focalizados no conto *Tangerine-Girl*; a moralidade como esteio da família e o reconhecimento da mulher na sociedade focalizados no conto *A moralista*, aspectos considerados como pontos de referências femininas, com Clarice Lispector essa referência passa a ser outra: a busca de identidade perdida com o casamento, com o destino de mulher, constituindo-se em uma ruptura e questionamento dos padrões estabelecidos social e culturalmente, como forma de inserção da mulher no mundo.

4.5 SEM ENFEITE NENHUM: RELIGIOSIDADE COMO FORMA DE VER A VIDA

Nas sociedades cristãs, a partir do século XX, após vivenciar duas guerras mundiais, o homem experimenta os sentimentos de perda e abandono, tornando-se cético. E não são poucas as obras voltadas para esta questão. A própria filosofia existencialista põe em cena este debate. Na prática, entretanto, o caráter religioso sobrevive, atribuindo à mulher o papel de guardiã e transmissora dos valores sagrados e é a sua formação religiosa que vai distanciá-la do que é mundano, do que é ameaçador. O conto *Sem enfeite nenhum* (anexo E), de Adélia Prado, escrito em 1979, traz à narrativa uma mulher que assume os papéis que lhe são delegados pelo discurso masculino, situada que está no mundo privado, confinada à vida doméstica, ligada à igreja, endossando, enfim, o modelo daquela que padece pelo amor à família, advoga pela religião e pelos bons costumes.

A protagonista é o testemunho de um modo de ser religioso que representa um movimento de busca de identidade na convivência com o divino. Esse comportamento é visto pelo olhar de uma adolescente em permanente avaliação das atitudes da mãe que, ao estabelecer com a vida uma relação de resignação, busca desesperadamente a transcendência oferecida pela religião. A tensão entre o comportamento da mãe e o olhar da filha ultrapassa o estreitamento da moral sexual cristã, baseada no maniqueísmo, porque no conto é possível perceber a polemização de vozes no discurso proferido pela mãe. Fornecendo um discurso povoado de imagens justificadoras – mas apresentadas como naturais e de origem divina –, o Cristianismo disponibiliza às mulheres os seus modelos de representação, que elas tendem a aceitar como naturais e não como histórica e socialmente construídos. Assim, a Igreja intervém na elaboração de um papel feminino, fixando imagens a serem interiorizadas e sedimentadas, impondo padrões de como a mulher deveria ser. Os paradigmas de comportamento feminino são, na essência, constituídos de duas imagens: Eva e Maria. Como já visto em análise anterior, Eva representa conceitos como o pecado, o demoníaco, a desobediência e a ruptura com o divino. Maria, pelo contrário, assume-se como uma “Nova Eva”. Por oposição à primeira, destaca-se sua ligação à virtude e ao divino. A natureza essencialmente pecaminosa de Eva é, pois, transposta para as mulheres. Verifica-

se, assim, uma transferência de conceitos de ordem religiosa para o social. Maria redime Eva através de sua obediência.

Esta visão está bem expressa no discurso católico que apela à renúncia do prazer corporal por parte da mulher e prega que a sua aparência seja casta: “Quero que as mulheres se apresentem em trajas honestos, decentes e modestos. Que os seus enfeites não consistam em tranças, em jóias de ouro, nem em vestes luxuosas” (I TIMÓTEO, 2:9 apud MOTTA-RIBEIRO, 2000). Esse discurso aparece no texto *Sem enfeite nenhum* na atitude da mãe em não querer que a filha use um relógio e um vestido de bolero:

... quando comecei a empinar as blusas com o estufadinho dos peitos, o pai chegou para almoçar, estudando terreno, e anunciou com a voz que fazia nessas ocasiões, meio saliente: companheiro meu tá vendendo um relógim que é uma gracinha, pulseirinha de crom', danado de bom pra do Carmo. Ela foi logo emendando: tristeza, relógio de pulso e vestido de bolér. Nem bolero ela falou direito de tanta antipatia. Foi água na fervura minha e do pai. (anexo E).

O discurso incorporado pela mãe é de uma pessoa religiosa, que acredita ser a vaidade feminina e a sexualidade marcas de transgressão da ordem estabelecida. Já a filha não concorda com essa idéia. Para ela, o relógio constituía-se sim em um luxo bobo, não pelo pecado que representava, mas porque, diante da situação em que vivia, sem adornos e sem enfeites, não teria utilidade, pois ela só tinha um vestido de sair. A negação da sexualidade é bem mais veemente no julgamento que a mãe expressa a respeito de outra personagem feminina:

Tinha muito medo da morte repentina e pra se livrar dela, fazia as nove primeiras sextas-feiras, emendadas. De defunto não tinha medo, só de gente viva, conforme dizia. Agora, da perdição eterna, tinha horror, pra ela e pros outros. (anexo E)

Quando a Ricardina começou a morrer, no Beco atrás da nossa casa, ela me chamou com a voz alterada: vai lá, a Ricardina tá morrendo, coitada, que Deus perdoe ela, corre lá, quem sabe ainda dá tempo de chamar o padre, falava de arranco, querendo chorar, apavorada: que Deus perdoe ela, ficou falando sem coragem de aluir do lugar. (anexo E)

Mas a Ricardina era de impressionar mesmo, imagina que falou pra mãe, uma vez, que não podia ver nem cueca de homem que ela ficava doida. Foi mais por isso que ela ficou daquele jeito, rezando pra salvação da alma da Ricardina. (anexo E)

Ricardina era a que se assumia enquanto fêmea, não negava sua sexualidade e era, segundo os padrões cristãos, a encarnação do pecado, por isso precisava ser perdoada antes da morte, precisava da visita do padre para não perecer na perdição eterna. Nesse discurso, vê-se configurada a negação da sexualidade como condição para a salvação. Esses interdiscursos, o da religiosidade e o do mundano, constituem-se em região de encontros e de confrontos de sentido, em que a manifestação da memória social inscreve-se nas práticas de uma sociedade que referenda a sexualidade feminina como sinônimo de perdição. Neste contexto, a religião desempenha um papel importante para a manutenção dos valores patriarcais à medida que acrescenta restrições e temores ligados à desobediência, ao pecado e ao inferno.

A voz narrativa que captura a alegria intensa sentida na infância, quando via a mãe e o pai cuidando das tarefas domésticas, contrasta com as cenas de infelicidade e das limitações de sua progenitora. Os momentos de tensão vividos pela menina eram muitos, por presenciar a mãe, na maior parte do tempo, triste: “... a senhora tá triste, mãe? Eu falava” (anexo E). A alegria, embora fosse motivo de inquietação na adolescente, por não ser algo que fosse permitido aos padrões religiosos de seriedade feminina, surgia também nos poucos momentos em que via a mãe cuidar da pele com creme Marsílea e Antisardina. A revista *Cruzeiro* anunciava esses produtos. Um deles traz um desenho de uma moça campestre, vestido de riscas, chapéu de palha e ramos de trigo ao braço. Ao lado da figura, um ‘reclame’ sob forma de poesia:

Para tua beleza em flor! A beleza... madruga em cores e perfumes e sorrisos. No alvorecer da vida da mulher... ANTISARDINA... é um beijo de sol... Que redoura a seara de tua sedução... ANTISARDINA... dá vitalidade a epiderme Suavizando tua cútis... ANTISARDINA... é o creme de beleza para tua beleza em flor... (O CRUZEIRO, 1951, p. 18)

Ao final, depois de desenhos da marca e da embalagem, o anúncio era completado:

ANTISARDINA renova as células gastas da epiderme, protege as células novas, restitui a pele cansada ou prematuramente envelhecida, sua normal elasticidade, limpado-a de sardas, espinhas, manchas, rugas, panos etc. ANTISARDINA é um creme de beleza cientificamente preparado sob controle. (O CRUZEIRO, 1951, p. 18)

O discurso da propaganda é contraditório: no primeiro, o universo semântico usado para compor o texto está voltado para uma mulher jovem e para a natureza. Após a figura, entretanto, as palavras usadas remetem à maturidade e estão ligadas a outro campo semântico, do cientificismo: “células, epiderme, elasticidade, cientificamente”. De toda a forma, um anúncio voltado para uma mulher que aspira assumir o discurso da modernidade.

Tal como o anúncio, a mãe também apresenta um discurso ambíguo: um na fala e o outro no rosto, um centrado na essência e o outro na aparência. E assim era a mãe aos olhos da filha: bonita, o olho meio verde, mas envelhecida pelo medo de viver. Sua aparência bipartida tendia mais para aquela que correspondia aos padrões de seriedade: vestido branco e preto e um mantô cinza. Cores neutras para uma vida neutra. O encarceramento do corpo feminino em roupas sóbrias e escuras sugere à mulher uma visão sombria de si mesma, melancólica. Sapato não podia ser de cor regalada, por isso o destruiu de raiva. O crucifixo que ganhou do marido não era o de sua preferência, pois possuía bambolim nas pontas, cordão de pendurar, tudo o que ela negava. Preferia uma cruz simples, sem enfeite nenhum, pois qualquer sinal de adorno seria uma alusão à figura de Eva e um desvio do padrão mariano que a protagonista adotava como norma para sua vida e de sua família. São as vozes que sofrem um embate no discurso trazido à tona pelo enunciador, apresentando um aspecto polifônico.

A noção de polifonia nos estudos da linguagem tem sua origem no conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin (1979). Para o autor, existe em um texto polifônico uma multiplicidade de vozes que soam simultaneamente sem haver uma hierarquia entre elas. Bakhtin afirma a necessidade de considerar os enunciados como compostos de vozes que representam pontos de vista, visões de mundo, tendências que dialogam umas com as outras, e que servem para mostrar

que não existe enunciado puro. A essa interação ou confronto de vozes explícitas ou implícitas no interior de um texto dá-se o nome de polifonia. A polifonia discursiva constitui-se em um processo de interdiscursivização, este sendo a incorporação de temas e/ou figuras de um discurso em outro. No caso do conto de Adélia Prado há o embate de vozes entre sagrado x profano, essência x aparência, conservadorismo x modernidade. Para Jacqueline Authier-Revuz (1998), a polifonia presente nos discursos se efetiva em dois planos distintos: o da heterogeneidade mostrada e o da heterogeneidade constitutiva.

A heterogeneidade mostrada pode acontecer através de formas marcadas ou não marcadas. É o caso do discurso direto, do discurso indireto, das aspas, do itálico e do metadiscurso do locutor (conjunto de expressões, glosas, retoques, comentários). Segundo Maingueneau (1993, p. 75), a heterogeneidade mostrada “incide sobre as manifestações explícitas recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação”, e abrange fenômenos como: intertextualidade, ironia, pressuposição, negação, discurso relatado, as palavras entre aspas, o metadiscurso do locutor, a parafrase, o discurso indireto livre, os fenômenos enunciativos em que o locutor profere falas pelas quais não se responsabiliza, como o uso de slogan e provérbios, entre outros.

Quando o discurso não é marcado, apresenta-se na forma do discurso indireto livre, da ironia, da metáfora, dos jogos de linguagem, da imitação. Já a heterogeneidade constitutiva, trata da polifonia formada pelas vozes da história e da cultura. A heterogeneidade constitutiva remete à presença do Outro, diluída no discurso, não como objeto, mas como presença integrada pelas palavras do outro; o que se pode verificar na personagem central do conto adelião. Seu discurso como sujeito desaparece para dar lugar ao discurso religioso que faz parte da memória discursiva da sociedade.

Outro momento em que é possível perceber a heterogeneidade mostrada é na descrição que a filha faz dos hábitos da mãe, como ir à missa sempre durante o dia e nunca à noite, “por causa de os gatos no escuro serem pardos” (anexo E). A narradora recupera o discurso social sobre a aparência e a essência, através do provérbio “à noite, todos os gatos são pardos”. Essa expressão é usada para significar que nem tudo o que a gente vê realmente é real, pois tudo depende de um ponto de vista e circunstância. A retomada de provérbios associa-se à recuperação de um discurso presente no imaginário coletivo. O uso do provérbio

corroborar com a representação da mãe como uma mulher que ocupa seu lugar no mundo: a casa e a igreja, e o movimento que faz entre um espaço e outro deve ser realizado durante o dia, sob a incidência da luz. A noite é trazida para a narrativa com todos os aspectos culturais que desembocam no medo. Há, aqui, a recuperação de um discurso que se pauta pela perda de espaço da liberdade para a necessidade; a perda da ação livre e espontânea para o comportamento repetitivo e previsível, o enfraquecimento da capacidade de consentir em vista da obrigação de obedecer, ao enquadramento ao estatuto de valores morais inquestionáveis. Ir ao cinema só diante de uma situação: se fosse para assistir o filme “Milagres do padre Antônio em Urucânia”. Filme que não estivesse ligado ao universo religioso significava, para a mãe, sinônimo de pecado, e era nesse universo de santidade que ela vivia. Desde que fora ao cinema ver o filme do sacerdote santificado pela pequena cidade do interior mineiro, ela se perguntava: “se eu fosse lá, quem sabe?” (anexo E).

Outro recurso enunciativo presente no texto, também na forma de heterogeneidade mostrada, é a intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva, em 1974, para definir a relação dialógica estabelecida entre textos. Ao fenômeno da intertextualidade foram atribuídos diversos conceitos, os quais encontram na teoria bakhtiniana sobre o dialogismo um lugar-comum. A intertextualidade é um recurso lingüístico que incide sobre a recuperação de um outro texto, sem que seja necessária a citação de sua origem, já que este procedimento pressupõe uma memória discursiva na qual determinados textos fazem parte de um universo cultural reconhecido. É uma forma de interdiscurso e constitui-se em um dos recursos de construção de sentido e de argumentação mais utilizados em textos literários. Para Perrone-Moisés (1993, p. 59), “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura”. É na recuperação de outro texto de Adélia Prado que a intertextualidade se apresenta: ao falar sobre a observação da mãe direcionada aos momentos de estudos da filha, esta afirma:

Achava estudo a coisa mais fina e inteligente era mesmo, demais até, pensava com a maior rapidez. Gostava de ler de noite, em voz alta, com tia Santa, os livros da Pia Biblioteca, e de um não esqueci, pois ela insistia com gosto no título dele, em latim: *Máguina peccatrís*. Falava era antusiasmo e nunca tive coragem de corrigir, porque toda vez que tava muito alegre, feito naquela hora, desenhando, feito no dia de noite, o pai fazendo serão, ela falou: coitado, até essa hora no serviço pesado. (anexo E)

Todo esse parágrafo é recuperado no poema *Ensinamento*, publicado em 1991: “Minha mãe achava estudo/ a coisa mais fina do mundo. / Não é. / A coisa mais fina do mundo é o sentimento / Aquele dia de noite, o pai fazendo serão, ela falou comigo: / "Coitado, até essa hora no serviço pesado". / Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente. / Não me falou em amor. / Essa palavra de luxo. (PRADO, 1991, p. 89). Os dois textos refletem novamente um embate de vozes no discurso da protagonista: reconhece a importância dos estudos para a filha, talvez uma forma de não repetir seu destino, porém ressalta a importância da mulher como núcleo da família. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 111), a mulher da metade do século XX vive uma situação ambígua: a de passar uma mensagem dupla a suas filhas, de um lado a sugestão de libertação conseguida através dos estudos e da profissão que poderiam ter; do outro, a idéia de que o lugar da mulher era em casa dedicando-se aos seus.

A morte da mãe repercute como uma espécie de grito de independência –triste ironia por sua peculiaridade de se realizar na morte – dando a entender que nem mesmo família, nem religiosidade, conseguiram dar completude e sentido à vida da protagonista. O olhar da adolescente assume uma função desconstrutora, reforçada por sua declaração: a mãe morria de dor.

Em *A moralista*, a representação feminina também se faz pelo viés do olhar de uma adolescente que, de maneira mais contestadora e irônica, questiona os papéis sociais vividos pela mãe, colocando em questão o conflito entre a aparência e a essência. A mulher representada no conto é racional, forte, inteligente, sua identidade matriz está na família, na segurança e respeito assegurados pelo seu estado civil e pela sua inserção social. Já a mãe de Do Carmo, em *Sem enfeite nenhum*, é frágil de saúde, tem medo da vida e da morte e encontra na família e na religiosidade seu ponto de referência para viver. Ambas vivem sob o binômio aparência x essência. A mulher do conto de Dinah Silveira de Queiroz tudo faz para manter sua imagem de moralista, embora em casa se liberte de algumas regras de comportamento: gargalha, usa roupas alegres e decotadas, enfim, se liberta de algumas imposições sociais; porém, ao ver sua moralidade questionada, “deixa de dar suas risadinhas” e passa a usar, “mesmo no jantar, vestidos escuros, cerrados no pescoço” (anexo C). A mulher representada em *Sem enfeite nenhum* vive no espaço privado, receia o espaço público, vive de acordo com a moralidade e com os padrões cristãos em busca de algo que a complete.

Ambas estão de acordo com o modelo de vida social, moral e religiosa difundido pela sociedade patriarcal. Uma procura na moralidade seu reconhecimento público; a outra encontra na religiosidade o suporte para sua vida. Seus modelos de vida passam pelos olhares das filhas e resumem uma procura: duas mães e duas filhas; estas últimas como que filtrando pelo olhar o que herdariam dos comportamentos ambíguos das mães, parecem indagar, num subtexto, sob que condições viverão. Entretanto, todas, mães e filhas, buscando ainda um rosto que traduza completude e identidade.

4.6 “I LOVE MY HUSBAND” – ASSIM É QUE DEVO ME ENXERGAR?

O estar no mundo, os espaços e conflitos familiares, as frustrações e repressões são temas recorrentes nas narrativas de autoria feminina do final do século XX, principalmente nas décadas de 1980 e 1990. Essas narrativas apresentam-se sob a forma de um discurso lacunar, interrogativo, labiríntico e fragmentado, justamente por refletir ainda a posição marginalizada da mulher na sociedade.

O universo feminino é povoado por uma série de arquétipos, e o casamento torna-se uma das experiências humanas que vem sendo repetida durante muitas e muitas gerações, inserindo-se no inconsciente coletivo como uma prática que conduz à felicidade eterna. Nos contos de fada, a princesa, ou moça pobre que se torna princesa, passa por várias provações, percorre um caminho que a sociedade patriarcal lhe reserva, caminho que a leva à realização por meio do casamento.

O casamento vem a ser um acontecimento social em que são celebradas a família e a perpetuação da espécie. Embora haja uma visão mais recente com o surgimento do divórcio, este acontecimento social continua cercado de fantasias que vão desde os trajes dos noivos até a máxima de que, a partir de então, tudo será diferente, a felicidade será constante e durará para sempre. O casamento é uma sociedade na qual quase sempre a mulher adota o nome e, junto com ele, quase tudo que pertence ao mundo do seu cônjuge.

O conto “I love my husband” (anexo F) pode ser inserido no repertório cultural de discursos femininos e está impregnado de intenção crítica,

configurado no jogo narrativo que traz para a cena a célula familiar, uma rede de relações capazes de sugerir valores ilusórios, condicionando a personagem à busca da felicidade no quadro familiar e apresentando uma busca cujo resultado é o fracasso. No texto, é possível perceber como a narradora exerce certo controle sobre o discurso produzido, engajado que está em desmentir os estereótipos acerca da felicidade feminina encontrada no casamento, revelando e questionando o mundo que a cerca, desconstruindo, assim, o discurso dominante.

A estabilidade familiar é sinônimo de prisão dourada, da qual só é possível sair em momentos de devaneios que acabam por levar a personagem a uma reflexão sobre sua percepção de mundo e sobre a idéia que fazia de si. Ela ousa fazer um levantamento melancólico da vida metódica e remota que levava até então. Teve a coragem de, pelo menos por alguns instantes, arrancar a máscara; o que facilitou entender sua condição. Porém, ao final do conto, ela retorna ao estado inicial de mulher que ama o marido, mas consciente de que esse amor está ligado à opção de ver o mundo pelos olhos da sociedade, a mesma que lhe apresentou motivos para que, anos antes, optasse pelo casamento, por tudo o que esse ato representava socialmente.

A porta de entrada para entendimento do texto como um enunciado que trata da questão feminina é o próprio título: em outra língua, pressupõe submissão cultural, em forma de clichê que solicita uma reflexão: *I love my husband* / *Eu amo meu marido*, frase que se constitui em um discurso marcado, já-dito:

O fato de o título do conto figurar em outra língua é marca evidente de heterogeneidade discursiva; em inglês, reitera o clichê e o efeito de sentido de conotação irônica, na medida em que remete a uma dupla associação: à submissão da mulher em relação ao marido, e à submissão da língua portuguesa ao idioma e cultura do norte-americano, ambos saberes culturais compartilhados. (CRUVINEL, 2001, p.97)

O próprio título infere uma citação de autoridade e, nele, está presumida a ausência de um enunciador. De acordo com Maingueneau (1993, p. 100), em enunciados já conhecidos por uma grande coletividade ocorre uma ausência de um locutor, pois, nesse fenômeno enunciativo, o lugar do enunciador pode ser ocupado por qualquer sujeito da enunciação. E é essa a primeira marca de

alteridade percebida no conto. O título já anuncia o discurso do Outro, um discurso que circula socialmente e que pode não ser o assumido pela voz que o cita. Em forma de frase declarativa, “I love my husband”, o título do conto configura-se em estatuto de verdade que reflete o sentido de um enunciado já-dito, cristalizado. No jogo de silenciamento, o primeiro parágrafo será a primeira pista que marca a dissimulação, a contestação do que então parecia uma declaração de amor da narradora ao marido: “bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado” (anexo F).

O texto de Piñon (anexo F), escrito em primeira pessoa, trata do impasse vivido por uma mulher que se situa entre representar o papel que dela se espera socialmente e assumir a condição de alguém que não se sente feliz com a situação que vive em seu casamento. A personagem pertence a uma estrutura social específica: classe média alta; é considerada alienada, metáfora do estereótipo feminino enquanto um ser inconstante emocionalmente, artificial, cujo imaginário é povoado por temas cinematográficos e, ao mesmo tempo, tem a consciência cerceada pelo senso-comum. Seu papel, de acordo com a sociedade, é mostrar um bom desempenho na função de esposa, conforme as expectativas sociais, fundadas na harmonia da vida doméstica, abdicando de si mesma e de seus interesses em prol de um casamento. As atividades diárias, como fazer o café, arrumar o nó da gravata do marido, sorrir para encorajá-lo a enfrentar a luta do dia-a-dia, arrumar os objetos da casa, marcam sua inserção no espaço doméstico e é no âmbito do lar que a mulher será o suporte de sucesso para o mundo exterior do marido. A identidade da personagem é fundada no esquecimento de si em benefício do outro. O lugar que ocupa na sociedade está determinado pelo sentido que adquirem as atividades por ela exercidas, em função do homem. O privado, espaço da mulher, o público, lugar de instauração da figura masculina, que faz do homem alguém que é cumprimentado pelo “esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis” (anexo F), enquanto a mulher é saudada por alimentar este homem e dele é a sombra.

O texto revela o modelo cultural do masculino e do feminino em uma determinada classe social, em um determinado tempo. O casamento e a família constituem-se em elementos de ostentação social, algo para ser mostrado e o

esforço do marido em buscar o alimento farto não tem por finalidade o fortalecimento do núcleo familiar, e sim a exibição social: “rio para que saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão semprequentinho e farto” (anexo F). O pão quente e farto não é trazido para a cozinha, nem para a sala de jantar, mas para a sala de visita, local relacionado semanticamente às práticas sociais, ao convívio em sociedade. O verbo rir, no presente do indicativo, marca uma ação habitual que dá pistas sobre o que o casamento tem representado na vida da protagonista: uma rotina.

No conto representa-se a fragmentação do eu, ora enquanto sujeito autônomo, ora sujeito-objeto: “não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele trará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado” (anexo F); “eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava-lhe a casca, podando seus excessos” (anexo F). O esforço na tarefa diária de fazer o café é colocado no mesmo nível do relacionamento sexual do casal e a mulher é tratada como objeto. O sexo como mais uma tarefa doméstica a ser cumprida pela mulher. Situação reiterada no fato de a mulher comparar-se a uma árvore ornamental, uma árvore da qual o marido colhe os frutos; porém, este ato é superficial, não consegue ir além, as carícias do homem e os excessos da mulher não vão além da casca da árvore. O uso lexical da palavra ‘casca’ recupera a situação de superficialidade já apresentada pela narradora ao falar do pão quente trazido para a sala de visita, local em que a narradora afirma estar a árvore podada pelo marido. O verbo podar também é mais uma pista sobre a condição feminina da narradora frente à vida conjugal que leva.

A narradora é um sujeito anônimo; o que dá ao discurso um caráter de realismo quando associado a uma possível identificação com um determinado grupo de mulheres que vivem a experiência da opressão que se espalha nas relações amorosas. A invasão do subconsciente e o fluxo da memória da personagem já significam em si a descontinuidade, o caótico e também representa uma outra voz: a do seu inconsciente. O marido descrito pela narradora não escapa ao modelo instituído pelo patriarcalismo: um homem voltado para o mundo exterior, automatizado em gestos e ações que garantam o seu prestígio. O relacionamento com a esposa traz a marca do artificialismo caracterizado pela ausência de companheirismo e diálogo e, ao contrário da mulher, não demonstra qualquer sinal

de insatisfação com o casamento, segue construindo o seu mundo seguro, sólido e visível. Novamente uma referência à cristalização de um discurso da sociedade: o casamento como sinônimo de segurança; a solidez que associa a relação conjugal ao patrimônio do casal e a visibilidade representando o mundo de aparências em que vive a narradora.

Outros estereótipos masculinos aparecem no enunciado na forma de fluxo de consciência da protagonista, como no momento em que se decide por uma “aventura africana”, tendo como parceiro Clark Gable que, de joelhos, lhe pede seu amor, depois um pajé, com pêlos fartos no peito, que lhe salva a vida. A narradora traz para a cena imagens estereotipadas de um homem que pode ser um sedutor, um galã, ou um homem selvagem com o símbolo da masculinidade estampada no peito; estereótipos masculinos reforçados socialmente e difundidos pela mídia. A imagem de Clark Gable, enquanto referência às cenas cinematográficas norte-americana, é subvertida em relação ao estereótipo da relação homem-mulher, pois é a mulher que domina, sendo o homem o dominado. A representação feminina nessa aventura africana é de um ser que deseja e não objeto de desejo masculino.

Ao subverter o discurso cinematográfico do papel masculino, a narradora revela, com esse mecanismo discursivo, uma forma de contestação ao discurso presente na mídia sobre o papel do homem que seduz, sai à caça e impõe o seu poder de dominação:

Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. [...] Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. (anexo F)

Ao optar pelo estereótipo masculino representado pelo personagem Clark Gable e pela figura do homem selvagem, a narradora subverte a ordem estabelecida ao deixar o homem forte e viril amarrado e devorado pelas formigas. Pelo sentido de negação e ridicularização desse discurso estereotipado sobre o homem, o procedimento usado pela narradora pode ser considerado paródico e sinaliza a inércia feminina diante da realidade. A intertextualidade em relação a outro

gênero narrativo, o cinema, serve como pano de fundo do desejo delirante da mulher de ter um embate frontal e definitivo com o marido que ela não consegue concretizar na vida real. Tanto a paródia como a intertextualidade são marcas da polifonia presente no discurso feminino, no embate entre várias vozes, entre elas a da sociedade, a da mídia e a do subconsciente da narradora.

A polifonia pode ser definida como o conjunto de várias vozes presentes em um discurso, portanto, uma forma de interdiscurso. No conto “I love my husband”, o sujeito enunciador organiza o seu discurso a partir de outros discursos, trazendo-os para a materialidade lingüística, reorganizando-os e deixando marcas de sua posição em relação a esses discursos retomados.

Vários são os momentos em que outros discursos são recuperados. No discurso de provedor, proferido na voz do marido, levanta-se a questão dos papéis sociais do homem e da mulher na década de 1980. De um lado, o homem, o provedor, responsável pelo alimento da família “como quer que eu fale de amor quando se discutem as alternativas econômicas de um país em que os homens para sustentarem as mulheres precisam desdobrar um trabalho de escravo” (anexo F) e, de outro, a mulher, a dona de casa que cuida dos afazeres e da economia doméstica, excluída do mercado de trabalho e que vive à sombra do sucesso do marido “e é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (anexo F). Os papéis sociais são reforçados também pelo discurso econômico incorporado pela protagonista: “rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão semprequentinho e farto (anexo F)”; “ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (anexo F); “ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano” (anexo F). Em todos esses momentos, evidencia-se a configuração de situações típicas presentes em discursos que tratam da família e dos papéis sociais dos membros dessa família: um casal em que o homem trabalha fora e a mulher em casa, o casamento como uma sociedade que tem como fim o sucesso econômico e uma elevada posição social. E, diante destes argumentos, não há o que se discutir, o que se pensar em uma relação. Não interessa o conflito pelo qual a protagonista passa, pois o importante é manter as aparências, ser submissa, cumprir o seu papel de cuidar das economias domésticas, enfim, ajudar o marido a prosperar, manter com ele um tipo de sociedade que é confirmada na presença do

discurso jurídico civil: “o que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens?” (anexo F), discurso que confirma o casamento enquanto sociedade constituída para cuidar de um patrimônio que pertence ao marido, e o fato de a mulher ter uma participação nessa sociedade parece ser motivo suficiente para que ela se contente com o que tem, não reclame, e que fique satisfeita por fazer parte de um mundo institucionalizado. É o discurso de gênero que circula na sociedade: o homem é responsável pelo sustento, sendo o guardião do patrimônio familiar, é o chefe da família, “o cabeça do casal”. Parece natural, aos olhos da sociedade, que muitos homens burlem suas declarações de bens para, na hora da separação judicial, não dividirem igualmente o patrimônio que julgam ser fruto apenas do seu esforço e sobre o qual a mulher não teria direito.

Em outro trecho, constata-se novamente essa recorrência, só que agora na voz da narradora, entrecortada pelo discurso indireto. A mulher parece concordar com o discurso do marido; porém, no final do parágrafo, a ironia revela a frustração feminina diante dessa situação:

Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano. Senti-me feliz em participar de um ato que nos faria progredir em doze meses. Sem o meu empenho, jamais ele teria sonhado tão alto. Encarregava-me eu à distância de sua capacidade de sonhar. Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E, por tal direito, eu pagava à vida com cheque que não se poderia contabilizar. (anexo F)

No final do século XIX, consolida-se a figura da esposa colaboradora e incentivadora do homem, passando a ser responsável também pelo bom êxito do esposo, desempenhando um papel importante nas recepções. O fato de a narradora afirmar que recebia os convidados um sábado ao mês confirma a função delegada à mulher:

... esperava-se que a mulher soubesse como bem entreter sócios, chefes ou pessoas interessantes para os negócios ou a profissão do marido, bem como o ajudasse de todas as formas na sua carreira. Implícito neste papel estava o fato de que as mulheres só alcançavam valor social através do cônjuge. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 100)

O discurso de gênero configurado pela voz que fala sobre a mulher traz, para o enunciado, a voz da sociedade que prenuncia a mulher enquanto objeto pertencente ao marido: “Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela” (anexo F). Quando a narradora traz esse discurso do marido para a cena, tem-se uma estratégia argumentativa própria da interdiscursividade, pois, no discurso indireto livre, mesclam-se as vozes de dois enunciadores: a mulher e o marido. O ponto de vista do marido é, no enunciado, uma forma de a mulher questionar esse comportamento da sociedade, essa formação discursiva que tem a mulher como pertencente ao marido, questionamento que é confirmado na seqüência seguinte: “... a idéia de que eu não podia pertencer-me [...] provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa” (anexo F). A declaração do marido de ser o dono da mulher faz com que a protagonista sucumba ao pseudo-conformismo que relatara em seu cotidiano até aquele momento. E, então, ela passa a fazer uma revisão de sua vida, de sua existência e, a partir daí, surge uma reação concretizada na menção da palavra “futuro”, a invasão de um espaço semântico que não lhe cabia, pois o futuro pertencia à alçada do marido. Ao relatar sua expectativa no dia do casamento, a narradora constata o tratamento diferenciado na educação sexual de homens e mulheres, em uma clara referência ao discurso patriarcal, no qual o homem já nasce homem e a mulher precisará de um homem para fazê-la mulher. Enquanto isso não ocorre, ela é apenas um projeto de mulher, uma expectativa social:

... e todo este troféu logo na noite em que ia converter-me em mulher. Pois até então sussurravam-me que eu era uma bela expectativa. Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher. (anexo F)

O fato de usar o verbo sussurrar na terceira pessoa do plural, indeterminando o sujeito, é uma referência ao local de origem desse discurso: a mesma sociedade que, silenciosamente, impõe-lhe seus valores, determina o seu papel dentro do casamento ditando-lhe as regras dessa sociedade conjugal e que nomeia o homem desde a identificação biológica de seu sexo, enquanto que a mulher só será assim designada quando puder ter um homem para tornar-se mulher.

A falta de autonomia da mulher aparecerá novamente no texto, na voz do pai da protagonista como representante da ordem social estabelecida à qual a mulher precisa obedecer: “só envelhece quem vive, disse o pai no dia do casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através, deste ato, que serás jovem para sempre” (anexo F). O uso do verbo no futuro do presente do modo indicativo pressupõe uma certeza, espécie de referência ao modo como a narradora viverá, e quem promete essa juventude é a sociedade, representada pelo pronome “nós”, proferido pelo pai. Ou seja, a fonte da juventude encontra-se no fato de viver uma outra vida que não a sua, mas a do marido. “Envelhecer” significa não viver; portanto, nesse discurso, a fonte da juventude estará garantida na medida em que a mulher se anule enquanto ser produtivo. Em forma de silenciamento, pode-se recuperar a formação discursiva na qual uma mulher que não opta pelo casamento tende a envelhecer sozinha. As palavras do pai reúnem um conjunto de motivos para a escolha que fizera: casar. Trata-se de motivos ineficazes, que apenas representaram uma desculpa para camuflar sua escolha, pois a outra opção também seria possível, fato que é o motivo de sua angústia: saber que houve e há outra opção; enfim, que sempre é possível mudar. Porém, sua escolha teve como parâmetros os valores da sociedade que, embora ela questione, não consegue negá-los.

Através do fluxo da consciência, ela recupera os motivos que a levaram a esse casamento, motivos externos e não seus, e ainda são esses mesmos motivos do Outro que a fazem permanecer na situação de mulher aparentemente feliz. Através do jogo da linguagem revela-se o abismo existente entre a identidade da mulher e o papel que se espera que ela represente na sociedade; trata-se da construção da imagem sobre “o terreno insólito da conciliação entre o ser e o parecer, a essência e a máscara, o desejo e o pudor” (ZOLIN, 2003, p. 118).

A máscara social é representada, no enunciado, pelo uso da maquiagem feminina. A narradora questiona se o que a faz sentir-se mulher são apenas as unhas pintadas de roxo ou as tintas de guerreira usadas no rosto. E nem mesmo o espelho consegue dar uma resposta a esse questionamento, pois a imagem diante do marido, da sociedade, do pai, dos amigos, é uma imagem formada por eles e na qual a narradora nem sempre se reconhece. Mesmo ao olhar para si, através do espelho, a imagem que a mulher vê passa pelo olhar do Outro:

Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. (anexo F)

É pelo olhar do marido que a mulher se vê no espelho, jamais conseguindo se enxergar pelo próprio olhar. Mesmo tendo consciência de que a imagem refletida é distorcida, que não corresponde à realidade, pois é filtrada pelo olhar de uma organização de valores sociais cujo representante é o marido indicando o que ela deve ver ou não: “de repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita” (anexo F), a narradora acaba assumindo a imagem idealizada pelo Outro e não consegue buscar um verdadeiro confronto com a sua identidade.

Tanto o pai como o marido esperam que a mulher corresponda à imagem de esposa que eles, em consonância com a ideologia patriarcal dominante, entendem como sendo a ideal. O casamento, na trajetória da personagem, representa transferência de tutela: dos ideais patriarcais do pai, ela passa a ser tutelada pelos ideais patriarcais do marido:

... já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos teus filhos? [...] Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude. (anexo F)

Ao acreditar que o casamento seria seu porto seguro, a personagem capta os valores da sociedade e, a partir de então, dedica sua “biografia” em prol do marido e da família: “as mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias...” (anexo F). Depreende-se neste trecho a associação entre o homem e Deus. Dotado de poderes onipotentes, na lógica da ordem patriarcal, dá-se ao marido o direito de moldar a esposa à sua imagem e semelhança.

A submissão às regras sociais aparece também em um outro momento no qual a protagonista apresenta-se excluída da construção do patrimônio do casal e, portanto, sujeita às convenções sociais:

O que mais quer mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele, porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum. (anexo F)

O conto de Nélide Piñon em duas ocasiões explícitas retoma outros discursos; é a heterogeneidade mostrada que se apresenta também em forma de interdiscurso: em um primeiro momento, tem-se a referência aos livros de Gilberto Freyre. A protagonista mostra a imagem do marido como um homem que sonha com casas grandes, enquanto a ela, cabe o papel de contribuir, de maneira indireta, para esse processo: “a mim me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (anexo F). O marido sonha não com um lar, mas com casas grandes, ou seja, espaço mais que patriarcal, senhorial, entendendo senhorial por uma relação de servidão dentro da dicotomia explicitada pelos substantivos senhor/escrava.

A narradora mostra sua condição de exclusão no processo político e econômico do país, pois cita três obras que retratam a formação da identidade brasileira, sendo as três obras de autoria de Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala* (1933), *Sobrados e Mocambos* (1936) e *Ordem e Progresso* (1959), o que marca o lugar de onde fala: alguém que tem instrução, leitura, conhece a história de seu país, porém não participa ativamente da construção da identidade de sua nação, até mesmo porque não encontrou sua própria identidade. Há uma semelhança entre mulher e nação, ambas subjugadas a repetir o discurso do Outro. As referências à falta de identidade cultural do país estão sutilmente marcadas pelo título do conto em outra língua e pelo imaginário feminino povoado por personagens cinematográficos da cultura norte-americana, constituindo-se em uma denúncia clara de uma situação herdada e ainda permanente nas relações sociais atuais – a história da colonização nas Américas, mais precisamente no Brasil.

Outra forma de interdiscursividade aparece no texto: a retomada da fábula da cigarra e da formiga em que novamente as relações interdiscursivas mostram que a protagonista, de forma irônica, considera-se a cigarra, consumista, inconseqüente, enquanto o marido é apontado como símbolo da razão, aquele que trabalha no verão para ter como manter a si e a família durante o inverno: “ao

contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão” (anexo F). Nessa citação vem implícita uma constatação de que a mulher é excluída do mercado de trabalho, porém está inserida no sistema capitalista enquanto imagem estereotipada da consumidora.

A retomada de provérbios é uma outra estratégia discursiva presente no texto de Nélida Piñon. Segundo Maingueneau (1993), esse mecanismo discursivo caracteriza-se como um enunciado proferido por um locutor na tentativa de validá-lo, pois, ao recuperar o provérbio, este é retomado como eco, mostrando uma coincidência de pensamento entre quem o profere e uma determinada coletividade.

O primeiro provérbio a ser recuperado é “a palavra vale prata, o silêncio vale ouro”. No momento em que há a referência a este provérbio, a protagonista parece estar diante de um dilema: questionar ou calar-se diante da situação angustiante em que vive. Tudo o que lhe foi dito sobre o casamento não corresponde à realidade na qual vive e ter acreditado no discurso da sociedade sobre o que seria sua vida após o casamento foi uma atitude ingênua: “meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado” (anexo F). O pai havia lhe prometido que o casamento lhe garantiria uma vida bonita, a juventude eterna; porém as promessas não se concretizaram. Na afirmação de que “os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento” (anexo F), é possível, considerando todo o contexto do conto, perceber que a ironia permite uma outra leitura: a de que, se o pai tivesse se calado em vez de tentar convencê-la sobre as vantagens do casamento, esse silêncio, para ela, teria o valor de ouro. Depois de ter se protegido durante tanto tempo, recorrendo aos valores morais sustentados pelo casamento, agora se percebe angustiada, buscando respostas para os espaços vazios de sua vida.

Um outro momento em que se pode retomar um provérbio é aquele no qual a protagonista percebe os seus questionamentos como frutos de insensatez e relaciona esta situação ao fato de não trabalhar, de não ter uma ocupação. O provérbio popular aí presente é: “mente vazia, oficina do diabo”: Este significado aparece nas seguintes palavras: “claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo me que sobra” (anexo F), uma outra referência à exclusão feminina do mercado de trabalho. A narradora afirma que cada sonho de seu marido era mantido

por ela, fazendo uma clara referência ao dito popular, à voz comum, ao imaginário coletivo, ao clichê segundo o qual “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”. Porém, na seqüência, há uma constatação melancólica, a de que “por tal direito, eu pagava à vida com cheque que não se poderia contabilizar” (anexo F). Se os provérbios, slogans e até mesmo clichês são tidos como verdades absolutas encontradas na formação discursiva de uma sociedade, a narradora do conto *I love my husband* parece ter outro objetivo ao fazer uso dos provérbios: não considerá-los como algo inquestionável, mas chamar a atenção para certos clichês que se estabelecem na sociedade sobre a mulher e que não correspondem à realidade vivida por ela.

A exclusão feminina aparece em vários momentos do texto. Em um deles, no entanto, fica marcada a exclusão da narradora da própria construção da família: “... por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família” (anexo F). A ironia marcada pelo grau do adjetivo, pelo uso do advérbio de dúvida e pela referência ao universo familiar construído pelo marido, coloca a mulher na situação de exclusão; ela não colabora efetivamente para o sustento da casa, também não tem esperanças e nem fé nessa sociedade conjugal enquanto sinônimo de família.

A figura do marido é algo constante e forte na vida da mulher e contribui para sua anulação enquanto sujeito que questiona sua identidade, a construção de sua história de vida, dos seus conceitos de liberdade e do que implica a dissolução de seu casamento. A narradora capta essa dependência. Tudo isso corrobora o fato de a mulher não conseguir apropriar-se do seu discurso e acabar optando pela constante assimilação do discurso do Outro:

Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento. (anexo F)

Além da assimilação do discurso do Outro, a voz enunciativa nega o discurso feminino e sua ideologia ao afirmar que, com o tempo, aprendeu que sua consciência está a serviço do marido e da sua própria felicidade, mesmo que sua

consciência lhe traia, fazendo com que procure alternativas para suportar a realidade. Ela não precisa sentir-se culpada, pois tudo isso faz parte de sua natureza feminina e cabe ao marido a tarefa de podar-lhe os excessos, de trazer-lhe de volta não para a realidade em que vive, mas para o sonho de ter os olhos brilhantes e sorrir junto com o marido ao comer uma torta de chocolate. O estereótipo da mulher enquanto ser sonhador é confirmado na causa apontada pela protagonista para os seus devaneios: a natureza feminina faz com que ela vá ao fundo do mar; porém, a volta ao mundo real resulta em um outro sonho, o de se contentar com a simplicidade da vida representada pela imagem do casal comendo uma torta de chocolate.

O conto de Nélide Piñon representa um discurso alicerçado em um entrecruzamento de vozes de efeito irônico. A ironia pode ser definida como um ato polifônico, pois se constitui em um jogo no qual o enunciador invalida o enunciado, ao mesmo tempo em que o constrói. Na ironia, o Outro é desqualificado e o discurso torna-se ambíguo, ficando entre o que é assumido e o que é rejeitado. O enunciador, no seu jogo irônico, desconstrói os valores que são tidos como verdadeiros e absolutos pela sociedade; de outro lado, é próprio do co-enunciador ficar na dúvida entre o que validar neste discurso. Enquanto efeito de sentido, a ironia conta com a participação efetiva do enunciatário que, compartilhando com o enunciador de uma mesma formação discursiva, poderá reconhecer esse discurso pelo seu avesso.

Se o processo da ironia conta com a conivência, a cumplicidade do enunciador-enunciatário, ao sublinhar os discursos que estão sendo ironizados, o produtor procura demonstrar que eles são indesejáveis não apenas para ele, mas necessariamente para o enunciatário que foi qualificado pelo contrato de cumplicidade que o próprio discurso foi estabelecendo (BRAIT, 1996, p. 197).

A ironia é um dos procedimentos discursivos que necessariamente recorre à presença do Outro na construção de sentido de um enunciado, pois este Outro precisa estar inclinado a perceber a negação implícita, o avesso contido no momento da narrativa. Daí ser necessário, nesse tipo de discurso, que haja um espaço comum compartilhado: “o jogo irônico conta unicamente com a linguagem para se insinuar; isso significa que os elementos lingüísticos discursivos mobilizados dizem respeito ao imaginário e à cultura de uma comunidade” (BRAIT, 1996, p. 42). Há, em todo o texto de Nélide Piñon, a instauração de um procedimento discursivo

que demonstra certa subversão ao discurso que circula socialmente sobre o papel feminino na sociedade, sobre o casamento.

Em *I love my husband* (anexo F) há um indício de que o enunciado está permeado por negações implícitas, o que já pode ser percebido no primeiro parágrafo, quando a narradora afirma: “eu amo o meu marido” (anexo F); porém, ao descrever a reação do marido pelo fato de ela bater-lhe à porta do banheiro para que ele se apresse, utiliza as seguintes expressões: “ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição” (anexo F), frase em que tanto o verbo “grunhir” como “vociferar” estão relacionados ao universo semântico do grito. Grunhir é encontrado nos dicionários como grito que se assemelha ao do porco, e vociferar, proferir em voz alta, falar com ira. Os dois verbos apresentam conotações contrárias às que se espera culturalmente de duas pessoas que se amam e a narradora, por sua vez, prossegue na estratégia de alertar o enunciatário para a maneira como seu discurso deve ser lido. Ainda, nesse mesmo parágrafo, ela justifica o motivo de bater à porta do banheiro para apressar o marido: “não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado”. (anexo F). A palavra “esforço”, utilizada para relatar o fato de levantar e fazer o café, já faz com que a declaração de amor inicial seja questionada, sendo mais contundente a afirmação de serem as relações sexuais entre o casal um ato mecânico, em que o marido traga e ela é tragada. Sua relação com o marido, nessa situação, é a de mulher-objeto, manipulada pelo marido. Em outros momentos, o ser-objeto aparece na presença de um Outro, que ora é o pai, ora a mãe, ou a sociedade como um todo, ou ainda o próprio discurso da protagonista enquanto o ser moldado por uma sociedade que projeta em sua figura a imagem de alguém que deve aceitar a inclusão no modelo social. Nesses momentos, a ironia se faz presente, exigindo que a leitura desse discurso seja feita ao contrário.

Toda a narrativa está permeada por indagações e reflexões acerca da verdadeira essência da voz que enuncia, reflexões que são formuladas por parte de todos os que partilham experiências ao lado dela, formando-se, assim, a tessitura interdiscursiva na qual as vozes se entrecruzam, lutam, debatem, se afirmam, se negam, formando um processo dialógico inerente a qualquer discurso e, no discurso da narradora, essas vozes dialogam em um processo de afirmação e negação, de procura e de perda de identidade, de indiferença e de luta diante da sua condição feminina. A personagem parece deixar claro que o amor que sente pelo marido é

algo socialmente imposto, um comportamento esperado, “é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar” (anexo F). Em um outro momento, quando traz o marido para a cena enunciativa, a narradora transmite a idéia de que o amor que sente pelo marido faz parte de um discurso que não é o seu, mas algo que lhe é imposto pelo Outro: “não é verdade que te amo, marido?” (anexo F). Essa frase interrogativa revela uma tentativa irônica de mostrar ao marido que esse discurso não é o dela. Para Nelly Carvalho (2003), a fala feminina possui algumas características próprias, como o uso de diferentes itens lexicais, o campo semântico da cor, o uso freqüente de intensificadores e o apoio constante em interrogações de adesão ou confirmação, como “não é verdade?”. O uso das interrogações, “deixa entrever itens comuns ao discurso dos desprovidos do poder, porque reflete sua condição social. É uma fala pouco convincente e denota insegurança” (CARVALHO, 2003, p. 26).

Quanto ao campo semântico da cor, o texto *I love my husband* (anexo F) é construído sobre formulações discursivas que estão ligadas à configuração da mulher enquanto fêmea fatal e, de forma muito representativa, o que se constata em imagens como “unhas pintadas de roxo” (anexo F), “tintas de guerreira do rosto” (anexo F). Unhas pintadas, maquiagem, etc., são termos próprios para a referência do universo feminino, que concebe a mulher como um ser dividido: ou é a fêmea fatal ou a rainha do lar. Ao apropriar-se das cores como adorno, a mulher, no discurso do senso-comum, assume a identidade de fêmea usando a cor vermelha, com suas diversas matizes e significações: cor da paixão, do pecado, das feridas e do sangue. Há também uma outra leitura possível, aquela em que as tintas representam a máscara social usada pela mulher diante da sociedade e é atrás da máscara, artifício cultural, que se encontra a real face feminina que vai além das aparências: “ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?” (anexo F).

A linguagem metafórica e ambígua permeia todo o momento em que a mulher, através de “atos de pássaros” passeia por um universo que foge aos padrões determinados pela sociedade e no qual proclama sua liberdade e seu poder de dominação. Embora presa ao discurso do Outro, que lhe impõe a conformidade, a aceitação de sua condição de esposa feliz, a narradora reage a essa situação e, por

meio da imaginação, do delírio, tenta encontrar um momento em que passe de dominada a dominadora:

Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga miríade das heranças. (anexo F)

A presença das formigas recupera a lenda mitológica de *Amor e Psiquê*. Na lenda, a personagem não consegue ver Eros, seu marido. Ele a visita somente durante a noite, quando se torna invisível. Ela acredita estar casada com o mais horrível dos homens e vive o conflito de amá-lo e odiá-lo ao mesmo tempo. Um dia, Psiquê planeja matá-lo e Eros torna-se visível aos seus olhos. Ela se surpreende com a beleza do marido e conclui que o ama. Ele, no entanto, foge. Psiquê decide conquistá-lo, agora de maneira consciente. Afrodite, mãe de Eros, decide castigar Psiquê e impõe-lhe o cumprimento de várias tarefas como condição para que possa rever Eros. A primeira consistia em separar por espécie, em uma única noite, muitos grãos, misturados em um monte enorme. Diante de tal tarefa, a jovem sentou-se e pôs-se a chorar. Formigas, que então passavam por ali, consternadas com a cena diante de si, resolvem ajudá-la. Em “I love my husband” (anexo F), a narradora subverte o discurso mitológico, pois, ao contrário de Psiquê, recebe a ajuda das formigas não para conquistar, mas para destruir Clark Gable, ícone da beleza masculina e um dos grandes mitos da pós-modernidade.

A mulher reage ao discurso inicial do marido, de que ela pertencia somente a ele, de uma forma imaginária, pois ainda não lhe é possível fugir da realidade do casamento nos parâmetros da ideologia burguesa, ainda que a volta à realidade se faça necessária e de maneira irônica: “recrimei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte” (anexo F). O marido tem consciência da insatisfação latente da mulher em relação ao tipo de vida que lhe foi permitido viver. No entanto, permanece em sua inabilidade de patriarca, exigindo da mulher o cumprimento dos papéis femininos pré-moldados pela ideologia dominante:

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco com bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. (anexo F)

A narradora coloca-se na condição de pecadora, de alguém que precisa da redenção, da benevolência e da superioridade do homem, pois, afinal, a mulher precisa do perdão do marido para eliminar sua culpa por ter questionado a suposta felicidade matrimonial. A seleção lexical representada pelas palavras “vergonha”, “redimisse”, contrasta com “despesas”, “balanço”, “firma”, “gastos”, termos que se mesclam e que deixam implícitas as ligações entre o casamento enquanto um sacramento religioso e o capitalismo, que faz desse sacramento um ato a ser mantido em nome dos negócios, do patrimônio.

A realidade social da mulher dos anos 1980 corrobora a descrição do comportamento feminino mostrado no enunciado de Nélida Piñon. A voz enunciativa coloca em cena uma mulher fragmentada que não assume nenhuma outra possibilidade para sua realização fora do casamento e que aprende a conviver com a frustração desse relacionamento, com a falta de possibilidade de ainda trabalhar fora, de sustentar-se, de conquistar sua independência financeira. A narradora vive essa experiência e recorre a algum lugar de seu imaginário que recupera a história da condição feminina, um lugar e um tempo em que a mulher era valorizada, pois dominava o conhecimento sobre a terra: “eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher” (anexo F), uma nostalgia de um tempo remoto que passou, pois sua geração precisa conviver com um outro discurso, uma outra ideologia, a de que o lugar da mulher, apesar de incômodo, ainda é em casa, cuidando dos filhos e do marido. A realidade da narradora faz com que ela tenha que conviver com a frustração e com a culpa, pois, ao pensar em encontrar uma outra forma de realização pessoal fora do casamento, esbarra no Outro: “ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento” (anexo F).

Assim como a maioria das heroínas dos contos de fadas, que fazem parte da formação discursiva sobre a mulher, a narradora nada faz para mudar seu

destino, apenas espera a vida passar passivamente, comportamento feminino ainda hoje adotado por uma boa parte das mulheres.

No conto de Nélida Piñon, a narradora se percebe como uma árvore que serve para adornar o centro da sala e produzir frutos. Em outro momento, insinua a imagem que faz de si: a de um vestido antigo, guardado no armário para ser discretamente apreciado pelo marido; e, em um terceiro momento, afirma ser a casca de uma árvore. Em todas as situações em que a narradora procura, metaforicamente, verbalizar a maneira como se vê, ela o faz por meio de palavras relacionadas à clausura: ostra, casca, armário, porta, labirinto. Essas mesmas palavras podem adquirir o sentido de proteção, do não enfrentamento de si mesma e do mundo. Dentro do mundo representado pelo casamento, a mulher, com sua submissão, é recompensada com uma felicidade bem comportada: “ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano” (anexo F). Assustada com seus “atos de pássaros”, mas logo arrependida, ela se decide pela “submissão ao cotidiano feliz”, renunciando às arriscadas tentações que iriam comprometer a estabilidade insossa do seu casamento.

Deixar o sol entrar, sair do forno que era o lar, naufragar no passado, viver uma aventura africana, repudiar um ninho de amor, ir ao fundo do mar, tomar as armas, ganhar um rosto que não é o seu, caminhar pelas ruas sem endereço, conquistar outra pátria, galopar perigosamente, olhar-se no espelho, perturbar-se com algum rosto estranho? Tudo isso é possível para a narradora? Na década de 1980, as mulheres podiam sim visualizar esses símbolos de liberdade, mas adotá-la como prática de vida seria um risco: o de ser excluída socialmente por romper com os padrões alicerçados na constituição de um lar.

Sacrificar-se, apagar o futuro, comparecer às reuniões do condomínio ao lado do marido, fazer café fresco e bolo de chocolate, deixar-se podar, voltar à rotina, cultivar os ensinamentos do pai, viver a vida traduzida pelo marido, buscar o socorro nos alicerces familiares, orgulhar-se dos amigos e dos objetos da casa, pedir desculpas, esquivar-se de tentações, submeter-se ao cotidiano feliz, prosperar a cada ano, ser princesa da casa, esperar pelo marido no final do dia, assistir a televisão juntos, agradecer o empenho do marido em amá-la? Agir dessa maneira é o que quer a narradora?

A mulher da década de 1980, representada no conto de Nélida Piñon, é uma mulher que, na prática, necessita ainda sonhar com a paz conjugal, que deve reconhecer a “generosidade” do marido e precisa ter esperança e fé na história de uma família, que busca as esponjas no fundo do mar como uma forma de sobrevivência, que não pode reclamar, não deve contabilizar os anos e deve empenhar-se em agradar o marido, ainda que sem vontade, que deve, enfim lembrar-se de que o casamento comporta em si significados de caráter sagrado em que os noivos são ungidos e prometem “ser fiéis na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza, até que a morte os separe” e que precisa conviver com a consciência de que a rotina seca a boca, tira o sabor do pão. O pão é sem sabor, mas alimenta, garante a sobrevivência, mantém a vida, ainda que seja uma vida seca, sem rios, sem quedas-d’água e sem proclamação de liberdade, “a mais antiga e miríade das heranças” (anexo F).

A voz feminina que fala em *I love my husband* é a voz que hesita entre assumir seus desejos, suas opiniões e calar-se diante da rotina diária. Sente a angústia de estar em um relacionamento no qual não mais se realiza, pensa em outras possibilidades de busca da felicidade, porém, coloca na balança todo o discurso da sociedade em relação ao casamento e o que ele pode representar em sua vida. Titubeia em seus gestos, luta com sua consciência e consegue perceber sua condição. A mulher, representada pela narradora, olha em volta de si e permanece, aparentemente, a mesma. Mas algo é diferente, o discurso do amor pelo marido é repetido, no final do conto, com o acréscimo de uma interjeição e um advérbio de afirmação que marcam uma atitude da narradora.

O marido, nesse conto, é representante de uma instituição cujos valores começam a ruir. Em seu trabalho *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Pêcheux (1995) postula que o funcionamento da linguagem que, à primeira vista pode parecer óbvio e facilmente compreensível, intervala sentidos silenciados, apagados, não-ditos. Para Orlandi (1996), o sujeito do discurso escolhe apenas uma formulação e esquece todas as outras possíveis. Como esse processo é dialético, movediço e inconsciente, ele é determinado pela ideologia que apaga a confrontação derivada da luta de vozes e a tensão constitutiva do ato de dizer algo e, ao mesmo tempo, calar tantas outras possibilidades. No caso do conto de Nélida Piñon, a maternidade é silenciada, pois a protagonista não precisa dessa função

social para realizar-se, reconhecer-se como mulher. Seu embate de vozes se dá sob os estereótipos do casamento e a perda de identidade que permeia essa relação.

Em seu discurso final é possível perceber não mais um questionamento, mas uma conclusão; já não é mais a repetição inconsciente do discurso do Outro: “Não é verdade que te amo marido?” (anexo F). É, agora, uma opção, ainda que irônica. A ironia da narradora é a maneira que ela encontra para enfrentar sua realidade, questionar os valores sociais e, como não poderia ser diferente, ironicamente concluir: “Ah, sim, eu amo o meu marido” (anexo F).

4.7 SEM ASAS, PORÉM...: NAS ASAS QUE NÃO TENHO É QUE ME ENCONTRO

Esse conto faz parte do livro intitulado *Longe como o meu querer*, publicado em 1997. É uma coletânea de 24 contos. O próprio título da obra aponta para enunciados em que a simbologia e o sentido metafórico se fazem presentes, ressoando uma voz sem nome, uma voz em que se cruzam os domínios da memória e que tem como cena a busca da mulher por uma identidade própria. A linguagem do texto vem permeada por um discurso fragmentado, ambíguo, e que precisa ser interpretado em sua forma, além de seu conteúdo.

Sem asas, porém... (anexo G) é narrado em terceira pessoa. O enunciador não nomeia os personagens da narrativa, apenas os chama de mulher e marido. A constatação sugerida é que a situação vivida pela protagonista, sendo comum em uma sociedade influenciada pelo patriarcalismo, condiciona a felicidade da mulher ao trabalho doméstico e à obediência à voz masculina. O discurso do enunciador é atravessado pela ideologia que busca a libertação da mulher e sua afirmação como sujeito na sociedade.

O título do conto já aponta para uma alusão à situação de opressão em oposição à liberdade, pois, mesmo sem ter asas, alguém poderia voar. E, embora no final do texto esse sentido seja negado pelo fato de a mulher não voar, o fato de ela andar representa o processo de libertação vivido pela personagem, ainda que sem asas.

Sem asas, porém... (anexo G) é um conto no qual a condição feminina é trazida ao espaço mítico de uma aldeia e a procura da identidade feminina se configura a partir de uma refeição cujo cardápio é uma ave. A

protagonista passa de um estado de não consciência de sua condição ao estado de conscientização, num processo que tem início em uma transgressão: o ato de comer carne de ave, prática proibida às mulheres, numa sociedade em que havia a crença de que as asas da ave poderiam subir ao seu pensamento e alterar a forma de a mulher ver o mundo. Proibição, desobediência, castigo, são elementos que se associam ao arquétipo do mundo feminino e que predominam nas narrativas míticas. Trata-se de elementos cujo símbolo máximo, em nossa cultura, está no mito de Eva expulsa do paraíso.

A escolha lexical para a espacialização da narrativa é a aldeia. Dentro da aldeia, o espaço feminino é marcado por um cômodo da casa: “outras carnes assavam e eram ensopadas na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa” (anexo G). Outra formação discursiva sobre a mulher é encontrada em clichês como o de que “lugar de mulher é na cozinha”. Cozinha e aldeia representam espaços simbólicos em que o primeiro remete à individualização da personagem e o outro marca seu espaço social: a aldeia. Trata-se de um espaço pequeno, menor que o de uma vila e que talvez fosse até um espaço aconchegante, no qual a mulher se sentisse protegida; porém o enunciador qualifica o lugar como “dura aldeia”, adjetivação que já prepara o enunciatário para ler aquele espaço como algo que oprime, dando-lhe a idéia de um exílio e, ainda, de local que impõe à mulher uma proibição. Também é a expressão usada para marcar que se trata do espaço em que haverá uma transgressão à lei imposta. O substantivo aldeia, adjetivado pelo termo “dura”, refere-se ao local em que a personagem vive e também à situação pela qual ela terá que passar: em vista da falta de sucesso do marido na tarefa de conseguir o alimento, ela terá que, na dura aldeia, ver-se de uma outra maneira, ver além de si, caminhar para frente, assumir uma nova condição.

No primeiro parágrafo, há a configuração de toda uma estrutura que põe em questão a condição da mulher. Ela está fixada em um espaço hostil, submissa ao marido e condicionada às normas sociais ali vigentes. De fato, trata-se de em lugar simbólico, sugerido quando, na era da globalização, reafirma um clichê que apresenta o mundo como uma aldeia. A mulher retratada nesse conto situa-se em um espaço que representa reclusão, vitimada pelo discurso patriarcal e a primeira marca dessa opressão é a lei ali instituída que veta à mulher a permissão para comer carne de aves, por considerar que as asas da ave poderiam libertar a

imaginação feminina, tirar-lhe os pés do chão. Nessa “dura aldeia” em que o alimento está escasso, ela será levada a mudar o seu olhar sobre o mundo em que vive. A aldeia é a representação simbólica da sociedade que impõe, a homens e mulheres, determinados papéis sociais e econômicos. Ao marido, cabe a tarefa de ser o provedor da família, ficando destinada à mulher a tarefa de cuidar da casa, de preparar o alimento. O conto enuncia uma ruptura com esses padrões, pois o homem não obtém sucesso na caça e, em consequência desse fracasso, o papel da mulher também será outro, pois sairá do espaço da casa que lhe é destinado e precisará ver o mundo de um outro modo. No conto, a figura masculina foge ao estereótipo do homem viril, forte, superior, provedor e é essa a imagem masculina que começa a ser desenhada na década de 1990.

A expressão “e assim a mulher fez” (anexo G) indica que a transgressão à lei estabelecida é uma consequência do fracasso do marido na busca por alimento. O conectivo “e assim”, que gramaticalmente teria a função de ligar dois enunciados, funciona aqui como um implícito, preenche uma lacuna, aponta para o fato de que o enunciado anterior é a causa que desencadeará todo o processo de transformação pela qual a personagem passará, deixando de ser apenas um conectivo para tornar-se um operador argumentativo: o processo de transformação da mulher terá como elemento desencadeador o fracasso do marido.

A mulher não transgredir a norma que não permite comer carne de ave por opção, mas por ser dependente do marido e aceitando o que este trouxe para casa como alimento. Assim, diante das circunstâncias, do fracasso e da necessidade, ele permite a transgressão da lei estabelecida naquela aldeia e acaba criando condições para que a esposa mude interiormente. Embora permita que a mulher coma a carne, ele não se alimenta dela, mas apenas do caldo da ave; não come as asas, mesmo que a lei lhe permita tal ato, por sentir repugnância daquele alimento, maldizendo sua sorte de caçador: o marido rejeita a carne da ave, continua a comer o pão como alimento de todos os dias. A carne de ave é rejeitada pelo marido que opta por não sair do universo conhecido, terreno seguro, preferindo não ir além dos limites de sua cultura: “o marido não. Repugnou-lhe a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador” (anexo G). O comportamento do homem, produto de uma cultura, remete a um posicionamento marcado socialmente. Suas atitudes são fixas, estanques, e não se apresentam como resultado de um processo de reflexão. É como se fosse um

comportamento aprendido, limitado por rígidos padrões culturais; a falta de conectivos nesse enunciado é uma marca lingüística que revela esse comportamento do homem. Não há causa, não há conseqüência para essas atitudes, elas simplesmente existem, são determinadas culturalmente.

A linguagem feminina é marcada por algumas características, como o uso da metáfora e da repetição como formas de simbolizar, de fixar o seu discurso. No texto “Sem asas, porém...” (anexo G), a inversão é um procedimento discursivo bastante recorrente: ao poetizar sobre a natureza da ave, o narrador afirma que aquele corpo não pertence à água e ao fogo, mas sim ao ar e à terra, e, nesse momento, a repetição enfatiza esse discurso que já antecipa a fusão possível da ave com a personagem mulher: “... arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra” (anexo G). O operador argumentativo “mas” traz a idéia de refutação, indicando que o argumento de que o corpo da ave pertence ao ar e à terra é mais forte que a idéia de a ave nunca ter pertencido ao fogo e a água. Ar e terra simbolizam liberdade e vida, enquanto fogo e água representam o processo da morte da ave. Fogo, água, ar e terra são elementos essenciais à vida e representam um conhecimento compartilhado socialmente.

O discurso da sociedade é incorporado pela personagem no seu dia-a-dia. Não olha para o alto, está sempre centrada no seu trabalho, só olha para o que precisa: “mas a mulher só olhava para as coisas que precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça” (anexo G). O uso do “mas” indica uma conclusão implícita: a falta de consciência sobre sua condição levava a personagem à submissão representada pelo gesto da mulher em não erguer a cabeça. Adquirir a consciência de sua situação e poder visualizar outros horizontes pode ser uma atitude repentina e rápida, simbolizada por expressões como “um minuto, um instante”. O uso do artigo indefinido sugere que esse processo pode acontecer em uma ocasião qualquer, sem data marcada, de forma atemporal.

O processo de aquisição da consciência sobre a condição feminina da protagonista é gradativo, e a gradação é um processo discursivo recorrente no texto. No momento em que a personagem come a carne de ave, o modo como ela faz essa refeição é significativo da necessidade que tem daquele alimento, daquele processo de libertação: regalou-se, engoliu, firmou os dentes, sugou o tutano. A ação é enunciada por verbos representativos de uma situação de mudança: engolir,

ato instintivo; firmar os dentes, ato racional; sugar, no sentido de ter consciência da necessidade do alimento. Trata-se de uma descrição que metaforiza a situação da mulher que sabe da sua condição, racionaliza esse saber e luta pelas suas conquistas. Comer a carne é possibilidade de fatura, de variar a alimentação precária do cotidiano, regalando-se com um banquete. No entanto, os dias passam e a mulher esquece a sensação que aquela refeição havia lhe proporcionado. E a idéia que se tem é a de que tudo volta ao seu estado inicial, quando a mulher, de cabeça baixa, só olhava para aquilo de que precisava. Porém, o parágrafo seguinte se inicia com a afirmação de que uma inquietação nova começa a tomar conta da mulher e a estratégia discursiva para marcar o final da situação vivida por ela até então é a reiteração do operador argumentativo “mas”. Aqui, o conectivo tem a função de um operador de transição, apaga uma descontinuidade, opondo as duas seqüências enunciativas: aquela em que a mulher havia voltado para as atividades do seu cotidiano e a situação nova que acarretará na mudança de visão da mulher sobre sua condição. Neste sentido, o uso da conjunção “mas” marca o início de um novo percurso.

A gradação também é encontrada na descrição dos primeiros movimentos da mulher. Aquela que antes só andava de cabeça baixa, depois da refeição à base de ave tem seus movimentos gradativamente alterados em vários sentidos. O primeiro movimento descrito é o de suspensão do queixo, vibração de pestanas, que são os primeiros sinais, espécie de alerta que anuncia a mudança desencadeada desde a refeição: “mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta” (anexo G).

A ambigüidade é uma característica recorrente no discurso da mulher e, em *Sem asas, porém...* (anexo G), o movimentar da cabeça da mulher, ao realizar os movimentos diferentes dos que realizava em sua rotina anterior, é descrito de modo a mostrar a mudança externa e interna pela qual passa a personagem: “e a cabeça, cabeça que agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar” (anexo G). O ato de espetar o ar, atribuição da agulha, é agora atribuído à cabeça, em sentido físico e psicológico. Espetar o ar associa-se ao ato de furar a bolha em que a mulher, até então, estava aprisionada, e a descrição do pescoço longo pode ser entendida como crescimento, elo do corpo com a mente, figurativização de um novo horizonte que passa a ser

visualizado pela mulher. São nessas sutis mudanças que se revela a transformação pela qual a personagem começa a passar: “a mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse” (anexo G). Era a liberdade a ser vista como algo sobre o qual começa a se ter consciência. Há, porém, uma gradação nesse processo: “só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais” (anexo G). “Só por uns instantes, a princípio”, configuração do receio, medo, cautela; “Em seguida, um pouco mais”. O processo de crescimento começa com o enfrentamento do medo na forma de uma progressão lenta.

Os atos rotineiros da protagonista são marcados por uma imobilidade: “a agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina” (anexo G), gestos que metaforizam a história de uma vida suspensa à espera de um despertar, porém, ao sentir a primeira inquietação, o primeiro alerta, os movimentos e os gestos mudam. Há uma mescla de movimentos verticais com horizontais:

Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. Por uns tempos pousando o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois, varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta. O que via, não dizia. Olhava, sacudia num gesto suave a cabeça. E tornava a abaixá-la. A agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina. (anexo G)

Ao deixar-se tomar pelo anseio de liberdade e olhar para si e para adiante de si, para os objetos, móveis, paredes e para o horizonte, a mulher, receosa, volta para dentro de si e essa volta é marcada pelos movimentos dos objetos: “a agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina” (anexo G). A alternância nos movimentos representados pela horizontalidade e verticalidade associa-se ao processo de luta interna pela qual passa a personagem: permanecer no mesmo lugar, do mesmo modo, ou arriscar-se a sair dessa situação.

A mulher, no início do conto, só olhava para baixo; aos poucos, porém, passou a olhar adiante, mudou o foco de sua visão e, portanto, o foco de si mesma, começando a olhar adiante de si. O romper com os limites da aldeia, com a condição de vida que lhe é imposta, é um momento marcado pelo verbo olhar, no sentido de ver, enxergar, conscientizar-se. Olhar que vai além, que rompe os limites:

“demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si” (anexo G). Olhar para além de seu espaço, além da aldeia representa a possibilidade de superação, da consciência de que até então vivera oprimida. Esse processo de interiorização desemboca em um novo olhar, numa nova possibilidade que aponta para um novo horizonte, representado no olhar para a distância em linha reta. A repetição da palavra adiante reforça o processo pelo qual a personagem passa: sair do casulo, da aldeia, encontrar novas maneiras de ver a si mesma, encontrar novos modos de olhar o mundo, tudo isso no sentido de processo de crescimento contínuo, num movimento que não pára, que vai adiante, adiante, adiante.

A formulação discursiva sobre o certo e o errado simbolizados nos termos direito e esquerdo também soam como discurso social assimilado pela personagem; olhava para o lado esquerdo, imóvel, e demorava-se nesse olhar, porém, o discurso social a trazia de volta para o lado direito, para o qual subitamente voltava-se à procura de segurança. Na descrição desse movimento de olhar para os lados, é usado o verbo “sacudir” como representação da luta que se trava na consciência daquela personagem. Olha para o lado esquerdo, imóvel, mas tem consciência de que deve resistir; o que faz parte do senso-comum presente no discurso feminino. O esquerdo, como contraponto, representa a transgressão, o avesso do direito cristalizado socialmente como porto seguro.

Todo o processo pelo qual passa a personagem corresponde a um momento de isolamento, solidão, introspecção, e a indiferença dos outros a essa mudança é associada ao ato de seguir o padrão, o senso-comum: “ninguém lhe perguntava o que estava olhando. O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era o antigo, de quando só olhava o que era necessário” (anexo G). Para a sociedade, a mulher não precisava de liberdade, pois só era parte do grupo quando olhava o que era necessário, só era vista pelo grupo quando seguia o padrão. O uso do pronome “ninguém” revela a indiferença da aldeia frente à transformação pela qual a mulher passa. Não há um reconhecimento desse processo de mudança, o que existe é apenas uma preocupação com os padrões que devem ser seguidos. Diante desse isolamento, dessa indiferença à sua condição feminina, a personagem resolve olhar em outra direção, olhar para algo fora dos limites da aldeia “e assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu” (anexo G). O uso do conectivo “e assim” tem aqui o valor de operador

argumentativo que indica conseqüência. Segundo Maingueneau (1993, p. 177), “o conectivo ‘assim’ substituível por ‘desta forma, de modo que’, etc., liga um estado de coisas e um acontecimento ou uma situação possibilitados pelo antecedente”. Já que os olhares da sociedade não estavam voltados para a mudança pela qual ela passava, resolve então ir em frente, e olha para o céu: representação simbólica do alto, do infinito, do belo. E o céu estava azul, sem nuvens, sem relâmpagos, o céu claro como símbolo de serenidade e mansidão.

A repetição é uma das recorrências encontrada em textos que buscam traduzir uma linguagem feminina e, em *Sem asas, porém...* (anexo G), ocorre uma repetição de termos semanticamente ligados ao universo da ausência: “sem que tivesse chovido ou fosse chover, sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu” (anexo G). Segundo Castelo Branco e Brandão (1989, p. 125), “a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se, sobretudo, como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define através da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui”, e essa falta, no enunciado de Marina Colasanti, será intensamente marcada por expressões que impliquem negação como “sem que...”. A seleção do léxico como recurso para descrever o auge do processo de conscientização sobre sua condição, evidencia-se na descrição da mulher dirigindo o olhar para o céu, o que revela a intenção de deixar claro que esse processo foi natural, sem atribuições, sem alardes. Assim, a mulher foi aos poucos, naturalmente, tomando consciência de sua condição. A cena enunciativa constitui uma metáfora da história da mulher.

Antes de comer a carne de ave, o pescoço movimentava a cabeça da mulher; agora, porém, durante o processo de aquisição de consciência quanto à sua condição, o pescoço, antes pálido e protegido da luz pela posição da cabeça sempre baixa, não mais movimenta a cabeça da mulher, mas a conduz em suas perscrutações, indagações, questionamentos.

Todo o processo de tomada de consciência da mulher é marcado temporalmente. Um ano se passa desde a refeição à base de ave e, a partir desse ato, os pequenos movimentos, os afazeres, tudo foi aos poucos sendo transformado, levando a mulher, que antes só olhava para o que precisava, a se tornar capaz de conduzir sua cabeça e perscrutar o que está além de si. O inverno chega novamente e, dessa vez, a mulher consegue visualizar o bando de aves que se dirigia rumo ao Sul, e o faz de pé: imagem da consolidação da figura de alguém que se mantém

sobre suas próprias pernas, simbologia de auto-estima: “olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul [...] De pé, a mulher olhava” (anexo G). Embora essa visão do bando de aves como figura representativa da liberdade possa empalidecer-se na distância, a mulher agora é outra, pois já consegue sentir o vento em seu corpo inteiro, da saia ao xale. As aves representam a possibilidade de superação, de mudança, pois elas estão em movimento e a aldeã, até então, encontrava-se inerte dentro do seu espaço doméstico.

O conto é especialmente marcado pelo uso do conectivo “e”, e este emprego começa a aparecer com maior freqüência a partir do momento em que a mulher inicia sua transformação interior, marcando semanticamente o processo de aquisição de maior consciência do mundo pela personagem. Cada gesto seu é uma adição, uma contribuição, algo que vem se acrescentar ao processo de mudança interior vivido pela aldeã.

Mesmo com todo o processo de conscientização por que passa, a mulher não bate asas, não vai embora, não voa. Apenas anda para a frente, rumo ao Sul, em processo de constante crescimento “sempre para a frente”, gradativamente: primeiro em movimento parado, como alguém que se entrega ao fogo e à água para depenar a ave; depois, em pequenos movimentos em seus afazeres de costura, de cozinhar, de lavar, atos que agora estão acompanhados de olhares que vão além do baixar a cabeça, olhares para o lado, para adiante. Essas pequenas modificações colocam a mulher de pé, tornando-a capaz de olhar para o alto e ver o símbolo da liberdade, as aves, e saia do espaço de sua cozinha, pois, agora, caminha para a frente, rumo ao Sul, em um sentido figurado, voa para fora da situação submissa e alienada em que vivia. Em sua experiência existencial, ela transcende, recupera o ser que é, sai do seu estado de nulidade, percebe-se. Olha para o alto, para o céu, metáfora da abertura de um caminho. Através de uma narrativa indireta e metafórica, o drama da mulher da aldeia pode ser lido como o drama de qualquer mulher. Depois de um processo de conscientização, retorna ao cotidiano, porém não volta da mesma maneira. A aldeia agora é vista com seu próprio olhar, o olhar que ruma para o Sul. O uso do artigo “a” antes do advérbio de lugar, na expressão “saiu andando para a frente” (anexo G) ressalta que essa caminhada é contínua, a frente e o horizonte são infinitos.

A história da mulher funde-se com a história da ave que voa livremente pelo céu, porém é abatida por um homem. Vem para o espaço da aldeia

e ali passa por um processo de morte. Porém, a carne da ave, ingerida pela mulher, irá proporcionar-lhe uma nova possibilidade: a de sentir-se como uma ave, tornar-se capaz de voar para outros rumos, capaz de olhar a aldeia do alto, capaz de sentir o vento, enfim, capaz de sentir-se livre.

No início do conto, a mulher encontra-se em casa, presa aos seus afazeres, entre eles o de preparar a refeição para o marido. Sua vida centra-se no espaço da cozinha e o único espaço pelo qual pode ver o mundo lá fora é uma janela: “tivesse olhado para o alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantado o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas mesmas aves migrando rumo ao Sul” (anexo G). Depois de comer a carne de ave, metaforicamente, de ter se consumido, algo começa a mudar. A maneira com que faz suas atividades diárias também muda, seu olhar começa a ir além do espaço da cozinha, da janela, das paredes. Dentro de casa, não via nada do que acontecia lá fora, mas, por fim, a mulher adota uma atitude que vai além do olhar através da janela. Ela sai do espaço da cozinha e agora pode sentir o vento, metáfora da autonomia: “o vento sopra aonde quer” e esse vento estala as asas franjadas de seu xale, as asas associam-se à liberdade. A autonomia que a mulher adquire a faz sentir-se livre, inteira.

Nesse conto, o enunciador retira o marido sutilmente da narrativa, tornando-se uma lacuna no texto. Há um silenciamento sobre a figura masculina diante do processo de conscientização pelo qual a protagonista passa. O que pode representar esse silêncio? Eni P. Orlandi (1997), em *As Formas do Silêncio*, estabelece que o silêncio deve ser tomado não só como um complemento da linguagem, mas também como marca de incompletude:

... a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E o silêncio preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’. Mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais o silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (ORLANDI, 1997, p. 49).

Essa lacuna inserida no texto pela ausência do masculino seria o prenúncio de uma nova fase da condição feminina, em que a mulher já não precisa mais do marido para reconhecer sua identidade?

A identificação da mulher com a ave é percebida pelo uso do adjetivo “escura”. O marido repugnou-se com a carne tão escura da ave; no final do conto, a mulher também recebe esse mesmo adjetivo:

O vento batia os longos panos de sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul. (anexo G)

A mulher é comparada com a tarde, que representa o final de um dia. A forma de construção desse enunciado silencia o fato de que um novo dia virá, um novo amanhecer, vistos agora pelo seu olhar. É o rompimento com a situação vivida por anos a fio, pois ela decide andar, e andar para a frente. Mas ela não procura ir em direção ao Norte, seu caminho é rumo ao Sul, contrariando as expectativas de que irá nortear-se por padrões estabelecidos.

Esse conto encerra o recorte escolhido para essa pesquisa. Sua escolha deveu-se ao fato de que a autora, de uma forma simbólica e poética, resume todo o processo de conscientização da mulher, que aos poucos foi percebendo-se além da maternidade, além da família, além da religiosidade, além do patrimônio e status social adquiridos com o casamento. Em *Sem asas, porém...*, a aldeia representa o mundo, a ave, a liberdade que sacia a fome de vida de tantas mulheres, e o trajeto da protagonista revela-se em uma travessia pela qual as mulheres vêm palmilhando desde há muito.

CONCLUSÃO

A linguagem é um instrumento necessário para a construção de um discurso. O sujeito histórico, na tentativa de compreender e representar a si mesmo e o mundo, trabalha a linguagem em sua estrutura, seleciona recursos para constituir-se enquanto sujeito através da interação e da interlocução com outros sujeitos. Na construção de um discurso, o sujeito trabalha a linguagem para expor seu discurso, articula a estruturação das palavras, elabora um texto composto por diversos elementos, busca produzir um sentido, explora sua subjetividade, constrói sua história. Os contos escolhidos para compor o *corpus* desse trabalho tratam da questão da liberdade e da opressão da mulher. São, portanto, enunciados pertencentes a uma formação discursiva na qual se inclui o discurso feminino.

No trecho do Jornal *O Globo*, caderno Ela, publicado em 06 de novembro de 2004, o repórter José Castello, ao falar da obra de Clarice Lispector, apresenta bem essa associação entre linguagem e sujeitos masculino e feminino:

A mulher está no coração da literatura de Clarice, não só como personagem ou narradora, mas como um enigma. Os tradicionalistas atribuem ao masculino, em geral, a cultura, a ordem, a construção e a lógica. Ao feminino, a intuição, o irracional, a desordem. São clichês, muito vulneráveis. Com suas narrativas, Clarice Lispector nos mostra que as coisas não se passam bem assim. Que os dois elementos, masculino e feminino, convivem dentro da mulher. (CASTELLO, 2004).

A complexidade da condição feminina é sempre plural. Se as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, isto explica a vivência feminina não ser una. Não existe só uma voz representante do discurso feminino, mas várias vozes ecoadas pela história sociocultural de cada uma dessas representadas nesse trabalho: a mãe, a menina, a moralista, a casada, a religiosa; enfim, cada uma delas, com sua ideologia, com sua formação discursiva, juntamente com seus valores, acaba produzindo um discurso que não é único, só seu, mas de todo um gênero identificável como feminino.

Dessa maneira, as formas estereotipadas no discurso da vida cotidiana respondem por um discurso social que as consolida e os preconceitos que afloram, nada mais são do que exercício constante dos elementos culturais desse grupo social. O enunciatário, no entanto, pode oferecer obstáculos à sua realização (manutenção), provocando rupturas que vão infiltrando sensíveis mudanças iniciais, mas que podem ganhar corpo. Daí o entendimento de que todos são sujeitos da enunciação – enunciador e enunciatário –, porque o caráter interativo nada mais é do que a possibilidade de transformação, seja pelo enunciador, seja pelo enunciatário, passando a refletir e refratar a realidade dada. É a idéia da palavra em movimento, o poder da palavra. Através dela, os sujeitos são postos em ação para reproduzir ou mudar o social.

Júlia Lopes de Almeida inova, pois traz para a narrativa a mãe como protagonista, em uma situação que foge ao estereótipo de “rainha do lar”, em um embate de vozes conflituosas acerca da maternidade, da simbolização da figura materna, e coloca em questão o altruísmo e a relação mãe x filho, além de dar representação à mulher pobre e marginalizada. Em *A caolha* (anexo A), a representação materna é marcada por parâmetros tradicionais de maternidade que implicam obrigatoriedade, culpa e abnegação; porém, essas idealizações são problematizadas. A mãe tenta encontrar no filho a plenitude de sua vida, privada de sentido, mas suas expectativas não são correspondidas. O discurso do enunciador coloca-se em sentido contrário à narrativa dominante sobre a maternidade, pois esta não é retratada como um estado de graça para a mulher, embora o conto reafirme o amor incondicional da mãe diante de sua prole.

No conto *Tangerine-girl* (anexo B), não se tem o perfil da mulher santa, porém a personagem resume em si o dilema feminino: escolher entre seguir a conduta social que lhe é destinada ou transgredir. A menina encontra-se em plena transição, por isso é uma ameaça à ordem e deve ser controlada, vigiada. O possível namoro com o marinheiro americano poderia marcar o seu rito de iniciação, a sua escolha em sacrificar a sexualidade, suas primeiras inquietações de mulher, e então ela será recompensada com o reconhecimento social. Basta manter-se fiel aos scripts da feminilidade que ela receberá por mérito o marido ideal. O discurso moralizante leva a menina a se socializar nos moldes da cultura masculina predominante, a se perceber enquanto objeto do desejo masculino. A culpa pela condição feminina não recai, em nenhum momento sobre o sexo masculino e sim

sobre a sociedade, que cria expectativas e comportamentos diferentes e valorativos para homens e mulheres. Neste conto, os sentimentos de culpa e de pecado são catalisados pela menina que incorpora os modelos cristalizados.

O conto de Dinah Silveira de Queiroz, *A moralista*, retrata a visão que a filha tem do universo feminino, representado pelo episódio vivido pela mãe. Nesse olhar, a menina registra, no jogo das lembranças, as concepções, pontos de vistas próprios daquele espaço social e dos questionamentos de seu tempo, que sugeriam à mulher exercer certa vigilância sobre si mesma e sobre sua imagem perante a sociedade. Ainda nesse texto aparece a mudança do perfil masculino, na configuração de dois personagens, e ainda o olhar da filha para a mãe, como a filtrar o comportamento de uma mulher naquele contexto sócio-histórico. Em *Sem enfeite nenhum* (anexo E) entra em cena a religiosidade como controle do comportamento feminino, e o discurso da narradora, filha, também mulher, é o de perceber a carga de sofrimento que o código de conduta impõe à mãe. A mãe morre de dor, dor de viver uma vida descolorida, sem enfeite nenhum. Tanto em *A moralista* como em *Sem enfeite nenhum* as filhas representam a indagação sobre sua condição feminina. Endossarão ou conseguirão desvencilhar-se das amarras de uma ordem que as oprime?

Em *Amor* (anexo D), de Clarice Lispector, acontece a interiorização dos papéis sociais determinados, assim também como em *I love my husband* (anexo F), de Nélida Piñon. Nos dois contos, ao olhar-se no espelho em busca de si, as personagens vêem-se em estado de solidão e de insatisfação, pois têm a nítida percepção de seu estado e de sua condição de ambigüidade: não conseguem moldar-se aos padrões estabelecidos e, ao mesmo tempo, não conseguem romper com eles de forma definitiva. Entendem que é necessário suportar a frustração de uma vida dirigida pelos outros e estarem presas a uma união por conveniência é sua opção possível. O lar é o refúgio, porto seguro nos momentos em que investem contra si mesmas, visualizando uma outra vida fora dos domínios familiares. Embora tenham tido momentos de reflexão e consciência de sua condição feminina, as personagens são absorvidas pelos padrões morais vigentes, sublimam suas frustrações e voltam ao seu porto seguro.

As personagens retratadas em *Amor* (anexo D) e em *I love my husband* (anexo F) suscitam o sentido da representação feminina. Suas histórias podem ser a história de muitas mulheres. Nos dois contos ocorre a materialização de

uma formação discursiva que trata da condição feminina e revela o olhar feminino sobre sua própria condição, olhar que questiona outros discursos, ironicamente o repete, ou metaforicamente o apaga. Os enunciadores integram, na composição do discurso enunciado, uma outra narrativa, o discurso do Outro. Em *I love my husband* (anexo F), essa superposição de vozes diferentes estabelece uma correlação entre mascaramento e enunciação; porém, essa cumplicidade desaparece sob o impacto de uma intenção irônica que registra a ruptura entre o que se enuncia e o que está enunciado. Os silenciamentos em sua eloquência insinuem uma resistência ao discurso do Outro. Centrado na visão do sujeito, o conto de Piñon se situa dentro dos limites da realidade interior. Discurso introspectivo, que incorpora o discurso do Outro como discurso do Eu, representando uma subjetividade fragmentada do sujeito da narrativa que, em um mesmo centro de consciência, percebe o embate de vozes antagônicas, a de um eu-sujeito e a de um eu-objeto. Uma, assume a postura passiva, séria, contida, reduplicando a linguagem da ideologia patriarcal; a outra assume uma postura questionadora ao invocar o corpo e a sexualidade oprimidos pela mesma ideologia dominante. Em *I love my husband* (anexo F) tem-se a representação sobre um espaço histórico, no qual a mulher assimila um sistema ideológico que acaba por destituir seu discurso, elimina a possibilidade de a mulher exercer o ato de ser sujeito. O conto dialoga com questões pertinentes à sociedade que toma por referente:

... a tensão que qualifica o discurso é a tensão latente do tecido social na medida em que o texto emerge como uma metáfora da consciência política das mulheres brasileiras de classe média dos anos 80: uma consciência ainda prisioneira das formas de socialização, dilapidada em termos de uma visão social por falta de um vínculo sólido a nível coletivo, e inibida em sua potencialidade para traduzir conhecimento em ação e assim gerar transformações sobre a base econômicas da vida social. (SCHMIDT, 1990, p. 221)

No conto de Piñon (anexo F), uma voz enunciativa traz à cena a condição feminina em busca de uma identidade que hesita entre a consciência do seu aprisionamento e o desejo de libertação. Traz, também, a presença do Outro, por meio de outras vozes que revelam o discurso acerca do papel social da mulher; papel formulado por outros diversos discursos e cristalizado na sociedade que construiu uma história feminina que nem sempre reflete o sujeito dessa história. Em /

love my husband (anexo F), a mulher está presa ao discurso do senso-comum e, embora questione esse discurso, sua condição ainda não lhe capacita para romper com os padrões aos quais se sente presa. O percurso da narradora é o de alguém que, inicialmente, compactua com o clichê social de que toda mulher deve anunciar o seu amor pelo marido, porém, ao fazer o relato de suas tarefas domésticas, do discurso do marido, do pai, da mãe, dos amigos, rebela-se, ainda que em pensamento, contra o senso-comum acerca da sua condição feminina. Todavia, chega-se ao final do conto com a retomada da frase inicial: “ah, sim, eu amo meu marido” (anexo F), mas o acréscimo da interjeição “ah” e do advérbio de afirmação “sim” proporcionam, agora, ao enunciado inicial, uma nova situação de narrativa. Depois de tanto se questionar, opta ainda por seguir os padrões de comportamento que lhe são impostos, porém não repete o clichê inconscientemente: agora, após ter avaliado todos os discursos proferidos por Outros, aceita sua condição feminina, com certo amargor, mas com consciência de que, naquele momento, é o que resta a fazer.

I love my husband (anexo F) tem como tema o casamento que se associa a várias idéias: a rotina, expressa pela descrição dos afazeres da mulher em relação à casa e ao marido; a questão do patrimônio aparece marcada no texto por expressões como “escritura definitiva”, “comunhão de bens”, que também remetem a uma outra idéia, a de sociedade, identificada em “esforço comum”, “convívio comum”. O casamento também se associa à idéia de “ninho de amor”, “segurança”, “tranqüilidade”. Todos esses aspectos revelam uma ideologia que a sociedade mantém sobre a prática social do casamento. Ideologia que a narradora renega quando coloca o casamento em oposição ao prazer sexual, à individualidade, à liberdade e à identidade própria, e o associa à dependência feminina, à resignação, e à renúncia. Os recursos enunciativos presentes no texto para falar da situação feminina estão fortemente situados no âmbito do interdiscurso, em que se encontram em conflito a voz da sociedade e voz da narradora. A formulação discursiva da sociedade sobre o casamento vem reiterada na voz do marido, do pai, da mãe, dos amigos, e a narradora dialoga com esse discurso em um tom marcadamente irônico, numa forma de mascarar o seu dizer. É a única maneira encontrada por ela, naquele momento, de dialogar com a sociedade.

Nos contos de Clarice Lispector (anexo D) e de Nélide Piñon (anexo F), os tempos se misturam: o passado, o presente e o futuro, indicando uma

oposição a uma compreensão do tempo linear, privilegiando um ir-e-vir do passado para o presente, do presente para o passado, uma menção ao futuro. O tempo das duas narrativas é cíclico, sempre recomeçado, são epílogos pós-modernos que colocam em evidência a recusa ao fechamento, ao finito, a respostas definitivas. Tempo de mulher, tempo de construção da história da mulher, tempo do discurso feminino. Ambos desenvolvem-se num percurso circular, sem enredo definido, sem surpresas, sem enlaces ou desenlaces, tudo circula enfaticamente em torno de um mesmo eixo: o da linguagem.

Em “Sem asas, porém...” (anexo G) tem-se um enunciado que trata da restauração de um eu feminino. O tema central da narrativa é a submissão da mulher, que tem o seu pensamento colocado sob guarda. Em meio ao risco que possa representar a alimentação à base de aves, tal refeição é proibida às mulheres, pois tal alimento pode libertar seus pensamentos. Os recursos enunciativos para a construção desse enunciado estão materializados de forma privilegiada no intradiscurso. A linguagem empregada, com excesso de vírgulas, parágrafos, interrogações, proliferação de significantes e redundância das imagens, sugerem o resgate de um discurso prolixo, que não diz, mas que significa. A linguagem simbólica, a fala enigmática marcam a recorrência ao que precisa ser mediado: o pensamento, a insinuação do outro, a fragmentação, a desarticulação; o discurso feminino concretizado em mecanismos discursivos.

É notória a assimetria quantitativa nas análises dos contos. Por isso faz-se necessárias algumas observações: a linguagem usada pelas escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz e Dinah Silveira de Queiroz constituem-se em textos menos opacos, mais incisivos no querer transmitir, possibilitando uma análise menos complexa. Por outro lado, textos como *Amor, I love my husband, Sem enfeite nenhum* e *Sem asas, porém...* talvez por suas condições de produção, mais próximos das experimentações estéticas desenvolvidas recentemente, são textos mais complexos, que permitem uma maior gama de recursos enunciativos empregados, proporcionando uma leitura mais expandida e mais aprofundada.

Olhar o mundo de um ponto de vista para melhor captar o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade é próprio da literatura. Nesse trabalho, o objetivo foi perceber cada texto em um diálogo com o seu contexto; vários textos dialogando entre si, formando um fio condutor: o discurso

feminino que atravessa o tempo para descobrir-se enquanto uma prática social mais justa.

Olhar para o século XX e para alguns textos representativos da trajetória da mulher é fazer um “gesto de interpretação”, é realizar uma travessia em um percurso que ora sublima o papel da mulher-mãe, ora questiona esse estereótipo; é articular o literário ao sócio-histórico, na tentativa de construir um dispositivo de análise do qual se faça emergir os possíveis sentidos inferidos na produção literária feminina. A leitura, mesmo que fragmentada, da escritura dessas mulheres aponta para um reconhecimento de sujeitos históricos que participam em diferentes contextos discursivos.

Pensar a mulher através da decodificação de suas atitudes e olhares, apreender e analisar a realidade que a envolve, evidenciar a transgressão, ainda que no nível imaginário, como uma atitude saudável, constituem posturas que se revelam diante de questões sociais. Esse trabalho, por meio do *corpus* analisado procurou revelar a ideologia construída na história de um sujeito que indaga sua e outras vozes e que segue ora comendo um pão amanhecido, ora soprando a pequena flama do dia, ora andando rumo ao sul, mas “sempre para a frente”, sinalizando possibilidades mais otimistas em relação a uma nova identidade feminina que pode ser construída e/ou complementada pelo universo literário.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **Introdução à análise narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ALTHUSSER, R. L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1974.

ANDRADE, A. L. A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virgínia Wolf. **Língua e Literatura**, São Paulo, a. XII, v. 15, p. 9-21, 1986.

ANDRADE, M. **O empalhador de passarinho**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955.

ANGELIN, R. A “caça às bruxas”: uma interpretação feminista. **Espaço Acadêmico**, a. 5, n. 53, out. 2005. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/053/53angelin.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2007.

ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

ASSIS, M. de. **A cartomante**. 1884. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000257.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2007.

_____. **A causa secreta**. 1896. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000262.pdf>> Acesso em: 3 dez. 2007.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas**. Campinas: Unicamp, 1998.

AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. **Opinião acadêmica: Nélida Piñon e a busca da palavra perdida**. Disponível em: <<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos-leogedario003.htm>>. Acesso em: 9 ago. 2002.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1979.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade.** São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

BASSANEZI, C. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). **História das mulheres no Brasil.** 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 607-639.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos.** Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas: Unicamp, 1996.

_____. A construção do sentido: um exemplo fotográfico persuasivo. **Língua e Literatura**, n. 21, p. 19-27, 1994/1995.

_____. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1975.

CAMPELLO, M. Olho. In: MORICONE, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século.** (Org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 548-554.

CAMPOS, H. de. **Crítica.** São Paulo: Jackson, 1951.

CÂNDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos.** 3. ed. rev. e amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Direitos humanos e literatura.** In: FESTER, A. C. Ribeiro (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** São Paulo: Nacional, 1976.

_____. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARDOSO, S. H. B. **Discurso e ensino**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CARVALHO, M. A. Na força da linguagem a força do destino. **O Globo**, Rio de Janeiro, [s.p.], 4 abr. 1978.

CARVALHO, N. **Publicidade: a linguagem da sedução**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CASTANHEIRA, C. Literatura, mulher e subjetividade: Clarice Lispector. In: RAMALHO, C. (Org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro, Elo. 1999. p. 183-194.

CASTELLO, J. **O Globo**, 6 nov. 2004, Caderno Ela, p. 1.

CASTELLO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. In: SEMINÁRIO NACIONAL Mulher e Literatura, 4., Niterói, 1992. **Anais...** Niterói: ABRALIC, 1992. p. 218.

_____.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 12. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984. (Col. Primeiros Passos).

COELHO, N. N. **Dicionário crítico das escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, C.L.; ASSIS, E. de.; BEZERRA, K. (org). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 89-117.

COLASANTI, M. Sem asas, porém... In: _____. **Longe como o meu querer**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 57-59.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRUVINEL, M. de F. I love my husband: a palavra dissimulada. In: GREGOLIN, Maria do Rosário V. (Org.). **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultural Acadêmica, 2001. p. 91-106.

DUARTE, C. L. Estudos de Mulher e Literatura: história e cânone literário. SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: NIELM/ UFRJ, 1996. p. 25-33.

DUARTE, E. A. Pós-fácio. In: REIS, M. F. dos. **Úrsula**. 4. reed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, [1859] 2004. Disponível em: <<http://www.editoramulheres.com.br/ursulaposfacio.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2007.

DUCROT, O. Argumentação e “topoi” argumentativos. In: GUIMARÃES, Eduardo. (Org.) **História e sentido da linguagem**. Campinas: Pontes, 1989. p. 13-28.
EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. v. 1. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1884] 1987.

ESCARPIT, R. Os métodos da sociologia literária. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 149-156.

FERREIRA, D. R. de S. **Pilares narrativos**: a construção do eu e da nação na prosa de oito romancistas brasileiras. Florianópolis: Mulheres, 2003.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FOCAULT, M. **Arqueologia do saber**. 5. ed. São Paulo: Forense, 1997.

FRASSON, R. M. D. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, n. 4, p. 85-96, jul./dez. 1992.

FUKELMAN, C. Nos bastidores da história: algumas escritoras brasileiras de 1900 a 1930. **Luso-Brazilian Review**, Wiscosin, v. 26, n. 2, p. 33-42, 1989.

GALVÃO, W. N. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.

GARCIA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

GIMENEZ, I. C. S. Da busca de uma tipologia do discurso feminino à escrita feminina. **Língua & Letras**, Cascavel, v. 1, n. 1, p. 67-73, 2000.

GONDIM FILHO, R. L. L. O tresloucado país dos Bruzundangas: a república do nonsense. In: GREGOLIN, Maria do Rosário V. (Org.). **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001. p. 121-148.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

_____. **A literatura feita por mulheres no Brasil**. 1998. Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm>. Acesso em: 27 mar. 2003.

GREGOLIN, M. R. V. **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.

GUIMARÃES, E. **Enunciação e história**. In: _____. (Org.) **História e sentido da linguagem**. Campinas: Pontes, 1989. p. 71-79.

_____.; ORLANDI, E. P. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: ORLANDI, E. P. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988. p. 53-73.

HOHFELD, A. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (Orgs.) **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

KAISER, W. **Análise e interpretação literária**. Coimbra: Arménio Amado, 1970.

KOCH, I. V. **Texto e coerência**. 4. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

_____; TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1990.

LAJOLO, M. Sociedade e literatura: parceria sedutora e problemática. In: ORLANDI, E. P.; LAJOLO, Marisa; IANNI, Octavio. **Sociedade e linguagem**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 63-86.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, H. B.de. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LÉVI-STRAUSS, C. **Estruturas elementares de parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1976.

LIMA, H. Evolução do conto. In: A. COUTINHO (org.), **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-americana, 1971. p. 39-56.

LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 41-49.

LOPES, M. A. Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia. **Luso Brazilian Review**, Wiscosin, v. 26, n. 1, p. 45-57, 1989.

LUCAS, F. **Crepúsculo dos símbolos: reflexões sobre o livro no Brasil**. Campinas: Pontes, 1989.

LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.

MACEDO, J. R. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAINGUENEAU, D. **Análise de Textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Análise do discurso**. 2. ed. Campinas: Pontes, 1993.

MENDONÇA, M. H. A literatura feminina: (re)cortes de uma trajetória. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 51-71.

MIRANDA, J. A. Uma escritora brasileira na França do século XIX. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E. de.; BEZERRA, K. (Org). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 138 -142.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1994.

MONIZ, N. H. Ética, estética e a condição feminina. **Iberoamericana**, v. 50, n. 126, jan./mar. 1984.

MOREIRA, N. M. de B. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E. de.; BEZERRA, K. (Org). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 143-147.

MORGAN, L. H. **A sociedade primitiva**. Barcarena, Portugal: Presença, 1973.

MORICONE, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. (Org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 49-54;159-164;180-185;212-219;349-351.

MOTA-RIBEIRO, S. **Ser Eva e dever ser Maria:** paradigmas do feminino no Cristianismo. Comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 abr. 2000. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS_EvaMaria_00.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2007.

MÜLLER, M. S.; CORNELSEN, J. M. **Normas e padrões para teses, dissertações e monografias.** 6. ed. rev. atual. Londrina: Eduel, 2007.

MURARO, R. M. **A mulher no terceiro milênio:** uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

NASCIMENTO, Z. A. do. O feminino e suas representações em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E. de.; BEZERRA, K. (Org). **Gênero e representação:** teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 298 -304.

O CRUZEIRO. **Antisardina.** 1951. p. 18. (Publicidade)

OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença:** o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2002.

_____. **Formulação e circulação dos sentidos.** Campinas: Pontes, 2001.

_____. **A Linguagem e seu funcionamento:** as formas do discurso. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993a. (Coleção Repertórios)

_____. **Discurso e leitura.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993b.

_____. **Terra à vista!** discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. **Vozes e contrastes:** discurso na cidade e no campo. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. **Confronto pela linguagem.** Política lingüística na América Latina. Campinas: Pontes, 1988. p. 7-9.

PAIXÃO, S. P. O olhar condescendente (crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX). **Travessia**, Florianópolis, n. 21, p. 50-63, 1990.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Unicamp, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. B. **Altas literaturas:** escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Flores da escrivantina.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIÑON, N. I love my husband. In: _____. **O calor das coisas.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. p. 53-61.

POE, E. A. **Histórias Extraordinárias.** São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 41-51.

PORTER, R. **Introdução.** In: BURKE, Peter; PORTER, Roy. (Orgs.). **Linguagem, indivíduo e sociedade:** história social da linguagem. Trad. Álvaro Luiz Hattner. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRADO, A. **Poesia reunida.** São Paulo: Siciliano, 1991.

PRADO, D. **Esposa:** a mais antiga profissão. 2. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RAMOS, G. **Linhas tortas**. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1980.

RICOUER, P. **Interpretação e ideologias**. Trad. H. Jupiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

RIO, J. do. **Vida Vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSSI-DORIA, A. Representar um corpo. Individualidade e “alma coletiva” nas lutas pelo sufrágio. In: BONACCHI, Gabriela; GROPI, Ângela (Orgs). **O dilema da cidadania**: direitos e deveres das mulheres. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 1995.

SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHMIDT, R. T. Recortes de uma História: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, C. **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. Um jogo de máscaras: Nélida Piñon e Mary McCarthy. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. (Org.). **A mulher na literatura**. II Encontro Nacional da ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 207-222.

SHOWALTER, E. Toward a feminist poetics. In: _____. (ed.). **The New Feminist Criticism**. Essays on women, literature and theory. New York: Pantheon Books, 1985. p.125- 143.

SILVA, F. P. Vacas loucas e voadoras / o príncipe às avessas: manifestações da ironia na imprensa brasileira. In: GREGOLIN, Maria do Rosário V. **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001. p. 191-204.

SILVA, M. Júlia Lopes de Almeida e o poder doméstico. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 119-124, jan./jul. 1997.

SOARES, A. Nas águas do erótico ecológico. In: _____. **Ecologia e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992. p. 76-89.

STEVENS, C. Maternidade e feminismo: diálogos na Literatura Contemporânea. In: _____. **Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares**. Florianópolis: Mulheres / Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

TÁLAMO, M. F. G. M. **Palavra oculta**: as relações da mulher com a linguagem. 1989. Tese (Doutorado em Letras) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

TELES, G. **A retórica do silêncio**. São Paulo: Cultrix / INL, 1979.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 669-672.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 401-442.

VASCONCELOS, E. **Entre a agulha e a caneta**: a mulher na obra de Lima Barreto. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

VIANA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memória de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

WANDERLEY, M. C. Lucia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo** : propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. v. 1. p. 73-85.

XAVIER, E. C. F. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo** : propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. v. 1. p. 15-22.

_____. Júlia Lopes de Almeida e o discurso do outro. **Travessia**, Florianópolis, n. 23, p. 178-184, 1992.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em A república dos sonhos de Nélida Pinõn. Maringá: Eduem, 2003.

ANEXOS

ANEXO A
A CAOLHA

ANEXO A –**A CAOLHA**

Júlia Lopes de Almeida

A caolha era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho; unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o louro grisalho, desse cabelo cujo contato parece dever ser áspero e espinhento; boca descaída, numa expressão de desprezo, pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus; dentes falhos e cariados.

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante.

Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrado da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda gente.

Morava numa casa pequena, paga pelo filho único, operário numa fábrica de alfaiate; ela lavava a roupa para os hospitais e dava conta de todo o serviço da casa inclusive cozinha. O filho, enquanto era pequeno, comia os pobres jantares feitos por ela, às vezes até no mesmo prato; à proporção que ia crescendo, ia-se a pouco e pouco manifestando na fisionomia a repugnância por essa comida; até que um dia, tendo já um ordenadinho, declarou à mãe que, por conveniência do negócio, passava a comer fora...

Ela fingiu não perceber a verdade, e resignou-se.

Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal.

Que lhe importava o desprezo dos outros, se o seu filho adorado lhe pagasse com um beijo todas as amarguras da existência?

Um beijo dele era melhor que um dia de sol, era a suprema carícia para o triste coração de mãe! Mas... os beijos foram escasseando também, com o crescimento do Antonico! Em criança ele apertava-a nos braços e enchia-lhe a cara

de beijos; depois, passou a beijá-la só na face direita, aquela onde não havia vestígios de doença; agora, limitava-se a beijar-lhe a mão!

Ela compreendia tudo e calava-se.

O filho não sofria menos.

Quando em criança entrou para a escola pública da freguesia, começaram logo os colegas, que o viam ir e vir com a mãe, a chamá-lo - o filho da caolha.

Aquilo exasperava-o; respondia sempre:

- Eu tenho nome!

Os outros riam e chacoteavam-no; ele se queixava aos mestres, os mestres ralhavam com os discípulos, chegavam mesmo a castigá-los - mas a alcunha pegou. Já não era só na escola que o chamavam assim.

Na rua, muitas vezes, ele ouvia de uma ou outra janela dizerem: o filho da caolha! Lá vai o filho da caolha! Lá vem o filho da caolha!

Eram as irmãs dos colegas, meninas novas, inocentes e que, industriadas pelos irmãos, feriam o coração do pobre Antonico cada vez que o viam passar!

As quitandeiras, onde iam comprar as goiabas ou as bananas para o lanche, aprenderam depressa a denominá-lo como os outros, e, muitas vezes, afastando os pequenos que se aglomeravam ao redor delas, diziam, estendendo uma mancheia de araçás, com piedade e simpatia:

- Taí, isso é para o filho da caolha!

O Antonico preferia não receber o presente a ouvi-lo acompanhar de tais palavras; tanto mais que os outros, com inveja, rompiam a gritar, cantando em coro, num estribilho já combinado:

- Filho da caolha, filho da caolha!

O Antonico pediu à mãe que não o fosse buscar à escola; e muito vermelho, contou-lhe a causa; sempre que o viam aparecer à porta do colégio os companheiros murmuravam injúrias, piscavam os olhos para o Antonico e faziam caretas de náuseas.

A caolha suspirou e nunca mais foi buscar o filho.

Aos onze anos o Antonico pediu para sair da escola: levava a brigar com os condiscípulos, que o intrigavam e malqueriam. Pediu para entrar para uma oficina de

marceneiro. Mas na oficina de marceneiro aprenderam depressa a chamá-lo - o filho da caolha, a humilhá-lo, como no colégio.

Além de tudo, o serviço era pesado e ele começou a ter vertigens e desmaios. Arranjou então um lugar de caixeiro de venda: os seus colegas agruparam-se à porta, insultando-o, e o vendeiro achou prudente mandar o caixeiro embora, tanto que a rapaziada ia-lhe dando cabo do feijão e do arroz expostos à porta nos sacos abertos! Era uma contínua saraivada de cereais sobre o pobre Antonico!

Depois disso passou um tempo em casa, ocioso, magro, amarelo, deitado pelos cantos, dormindo às moscas, sempre zangado e sempre bocejante! Evitava sair de dia e nunca, mas nunca, acompanhava a mãe; esta poupava-o: tinha medo que o rapaz, num dos desmaios, lhe morresse nos braços, e por isso nem sequer o repreendia! Aos dezesseis anos, vendo-o mais forte, pediu e obteve-lhe, a caolha, um lugar numa oficina de alfaiate. A infeliz mulher contou ao mestre toda a história do filho e suplicou-lhe que não deixasse os aprendizes humilhá-lo; que os fizesse terem caridade!

Antonico encontrou na oficina uma certa reserva e silêncio da parte dos companheiros; quando o mestre dizia: sr. Antonico, ele percebia um sorriso mal oculto nos lábios dos oficiais; mas a pouco e pouco essa suspeita, ou esse sorriso, se foi desvanecendo, até que principiou a sentir-se bem ali.

Decorreram alguns anos e chegou a vez de Antonico se apaixonar. Até aí, numa ou outra pretensão de namoro que ele tivera, encontrara sempre uma resistência que o desanimava, e que o fazia retroceder sem grandes mágoas. Agora, porém, a coisa era diversa: ele amava! Amava como um louco a linda moreninha da esquina fronteira, uma rapariguinha adorável, de olhos negros como veludos e boca fresca como um botão de rosa. O Antonico voltou a ser assíduo em casa e expandia-se mais carinhosamente com a mãe; um dia, em que viu os olhos da morena fixarem os seus, entrou como um louco no quarto da caolha e beijou-a mesmo na face esquerda, num transbordamento de esquecida ternura!

Aquele beijo foi para a infeliz uma inundação de júbilo! Tornara a encontrar o seu querido filho! Pôs-se a cantar toda a tarde, e nessa noite, ao adormecer, dizia consigo:

- Sou muito feliz... o meu filho é um anjo!

Entretanto, o Antonico escrevia, num papel fino, a sua declaração de amor à vizinha. No dia seguinte mandou-lhe cedo a carta. A resposta fez-se esperar. Durante muitos dias Antonico perdia-se em amarguradas conjecturas.

Ao princípio pensava: - É o pudor.

Depois começou a desconfiar de outra causa; por fim recebeu uma carta em que a bela moreninha confessava consentir em ser sua mulher, se ele se separasse completamente da mãe! Vinham explicações confusas, mal alinhavadas: lembrava a mudança de bairro; ele ali era muito conhecido por filho da caolha, e bem compreendia que ela não se poderia sujeitar a ser alcunhada em breve de - nora da caolha, ou coisa semelhante!

O Antonico chorou! Não podia crer que a sua casta e gentil moreninha tivesse pensamentos tão práticos!

Depois o seu rancor se voltou para a mãe.

Ela era a causadora de toda a sua desgraça! Aquela mulher perturbara a sua infância, quebrara-lhe todas as carreiras, e agora o seu mais brilhante sonho de futuro sumia-se diante dela! Lamentava-se por ter nascido de mulher tão feia, e resolveu procurar meio de separar-se dela; iria considerar-se humilhado continuando sob o mesmo teto; havia de protegê-la de longe, vindo de vez em quando vê-la à noite, furtivamente...

Salvava assim a responsabilidade do protetor e, ao mesmo tempo, consagraria à sua amada a felicidade que lhe devia em troca do seu consentimento e amor...

Passou um dia terrível; à noite, voltando para casa levava o seu projeto e a decisão de o expor à mãe.

A velha, agachada à porta do quintal, lavava umas panelas com um trapo engordurado. O Antonico pensou: "Ao dizer a verdade eu havia de sujeitar minha mulher a viver em companhia de... uma tal criatura?" Estas últimas palavras foram arrastadas pelo seu espírito com verdadeira dor. A caolha levantou para ele o rosto, e o Antonico, vendo-lhe o pus na face, disse:

- Limpe a cara, mãe...

Ela sumiu a cabeça no avental; ele continuou:

- Afinal, nunca me explicou bem a que é devido esse defeito!

- Foi uma doença, - respondeu sufocadamente a mãe - é melhor não lembrar isso!

- E é sempre a sua resposta: é melhor não lembrar isso! Por quê?

- Porque não vale a pena; nada se remedeia...

- Bem! Agora escute: trago-lhe uma novidade. O patrão exige que eu vá dormir na vizinhança da loja... já aluguei um quarto; a senhora fica aqui e eu virei todos os dias saber da sua saúde ou se tem necessidade de alguma coisa... É por força maior; não temos remédio senão sujeitar-nos!...

Ele, magrinho, curvado pelo hábito de costurar sobre os joelhos, delgado e amarelo como todos os rapazes criados à sombra das oficinas, onde o trabalho começa cedo e o serão acaba tarde, tinha lançado naquelas palavras toda a sua energia, e espreitava agora a mãe com um olhar desconfiado e medroso.

A caolha se levantou e, fixando o filho com uma expressão terrível, respondeu com doloroso desdém:

- Embusteiro! O que você tem é vergonha de ser meu filho! Saia! Que eu também já sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato!

O rapaz saiu cabisbaixo, humilde, surpreso da atitude que assumira a mãe, até então sempre paciente e cordata; ia com medo, maquinalmente, obedecendo à ordem que tão feroz e imperativamente lhe dera a caolha.

Ela o acompanhou, fechou com estrondo a porta, e vendo-se só, encostou-se cabaleante à parede do corredor e desabafou em soluços.

O Antonico passou uma tarde e uma noite de angústia.

Na manhã seguinte o seu primeiro desejo foi voltar à casa; mas não teve coragem; via o rosto colérico da mãe, faces contraídas, lábios adelgaçados pelo ódio, narinas dilatadas, o olho direito saliente, a penetrar-lhe até o fundo do coração, o olho esquerdo arrepanhado, murcho - murcho e sujo de pus; via a sua atitude altiva, o seu dedo ossudo, de falanges salientes, apontando-lhe com energia a porta da rua; sentia-lhe ainda o som cavernoso da voz, e o grande fôlego que ela tomara para dizer as verdadeiras e amargas palavras que lhe atirara no rosto; via toda a cena da véspera e não se animava a arrostar com o perigo de outra semelhante.

Providencialmente, lembrou-se da madrinha, única amiga da caolha, mas que, entretanto, raramente a procurava.

Foi pedir-lhe que interviesse, e contou-lhe sinceramente tudo o que houvera.

A madrinha escutou-o comovida; depois disse:

- Eu previa isso mesmo, quando aconselhava tua mãe a que te dissesse a verdade inteira; ela não quis, aí está!

- Que verdade, madrinha?

Encontraram a caolha a tirar umas nódoas do fraque do filho - queria mandar-lhe a roupa limpinha. A infeliz se arrependera das palavras que dissera e tinha passado a noite à janela, esperando que o Antonico voltasse ou passasse apenas... Via o porvir negro e vazio e já se queixava de si! Quando a amiga e o filho entraram, ela ficou imóvel: a surpresa e a alegria amarraram-lhe toda a ação.

A madrinha do Antonico começou logo:

- O teu rapaz foi suplicar-me que te viesse pedir perdão pelo que houve aqui ontem e eu aproveitei a ocasião para, à tua vista, contar-lhe o que já deverias ter-lhe dito!

- Cala-te! - murmurou com voz apagada a caolha.

- Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz! Quem cegou a tua mãe foste tu!

O afilhado tornou-se lívido; e ela concluiu:

- Ah, não tiveste culpa! Eras muito pequeno quando, um dia, ao almoço, levantaste na mãozinha um garfo; ela estava distraída, e antes que eu pudesse evitar a catástrofe, tu o enterraste pelo olho esquerdo! Ainda tenho no ouvido o grito de dor que ela deu!

O Antonico caiu pesadamente de bruços, com um desmaio; a mãe acercou-se rapidamente dele, murmurando trêmula:

- Pobre filho! Vês? Era por isto que eu não queria dizer nada!

ANEXO B
TANGERINE-GIRL

ANEXO B –**TANGERINE-GIRL**

Rachel de Queiroz

De princípio a interessou o nome da aeronave: não "zeppelin" nem dirigível, ou qualquer outra coisa antiquada; o grande fusão de metal brilhante chamava-se modernissimamente *blimp*. Pequeno como um brinquedo, independente, amável. A algumas centenas de metros da sua casa ficava a base aérea dos soldados americanos e o poste de amarração dos dirigíveis. E de vez em quando eles deixavam o poste e davam uma volta, como pássaros mansos que abandonassem o poleiro num ensaio de vôo. Assim, de começo, aos olhos da menina, o *blimp* existia como uma coisa em si — como um animal de vida própria; fascinava-a como prodígio mecânico que era, e principalmente ela o achava lindo, todo feito de prata, igual a uma jóia, librando-se majestosamente pouco abaixo das nuvens. Tinha coisas de ídolo, evocava-lhe um pouco o gênio escravo de Aladim. Não pensara nunca em entrar nele; não pensara sequer que pudesse alguém andar dentro dele. Ninguém pensa em cavalgar uma águia, nadar nas costas de um golfinho; e, no entanto, o olhar fascinado acompanha tanto quanto pode águia e golfinho, numa admiração gratuita — pois parece que é mesmo uma das virtudes da beleza essa renúncia de nós próprios que nos impõe, em troca de sua contemplação pura e simples.

Os olhos da menina prendiam-se, portanto, ao *blimp* sem nenhum desejo particular, sem a sombra de uma reivindicação. Verdade que via lá dentro umas cabecinhas espiando, mas tão minúsculas que não davam impressão de realidade — faziam parte da pintura, eram elemento decorativo, obrigatório como as grandes letras negras *U. S. Navy* gravadas no bojo de prata. Ou talvez lembrassem aqueles perfis recortados em folha que fazem de chofer nos automóveis de brinquedo.

O seu primeiro contato com a tripulação do dirigível começou de maneira puramente ocasional. Acabara o café da manhã; a menina tirara a mesa e fora à porta que dá para o laranjal, sacudir da toalha as migalhas de pão. Lá de cima um tripulante avistou aquele pano branco tremulando entre as árvores espalhadas e a areia, e o seu coração solitário comoveu-se. Vivia naquela base como um frade no

seu convento — sozinho entre soldados e exortações patrióticas. E ali estava, juntinho ao oitão da casa de telhado vermelho, sacudindo um pano entre a mancha verde das laranjeiras, uma mocinha de cabelo ruivo. O marinheiro agitou-se todo com aquele adeus. Várias vezes já sobrevoara aquela casa, vira gente embaixo entrando e saindo; e pensara quão distantes uns dos outros vivem os homens, quão indiferentes passam entre si, cada um trancado na sua vida. Ele estava voando por cima das pessoas, vendo-as, espiando-as, e, se algumas erguiam os olhos, nenhuma pensava no navegador que ia dentro; queriam só ver a beleza prateada vogando pelo céu.

Mas agora aquela menina tinha para ele um pensamento, agitava no ar um pano, como uma bandeira; decerto era bonita — o sol lhe tirava fulgurações de fogo do cabelo, e a silhueta esguia se recortava claramente no fundo verde-e-areia. Seu coração atirou-se para a menina num grande impulso agradecido; debruçou-se à janela, agitou os braços, gritou: "Amigo!, amigo!"— embora soubesse que o vento, a distância, o ruído do motor não deixariam ouvir-se nada. Ficou incerto se ela lhe vira os gestos e quis lhe corresponder de modo mais tangível. Gostaria de lhe atirar uma flor, uma oferenda. Mas que podia haver dentro de um dirigível da Marinha que servisse para ser oferecido a uma pequena? O objeto mais delicado que encontrou foi uma grande caneca de louça branca, pesada como uma bala de canhão, na qual em breve lhe iriam servir o café. E foi aquela caneca que o navegante atirou; atirou, não: deixou cair a uma distância prudente da figurinha iluminada, lá embaixo; deixou-a cair num gesto delicado, procurando abrandar a força da gravidade, a fim de que o objeto não chegasse sibilante como um projétil, mas suavemente, como uma dádiva.

A menina que sacudia a toalha erguera realmente os olhos ao ouvir o motor do *blimp*. Viu os braços do rapaz se agitarem lá em cima. Depois viu aquela coisa branca fender o ar e cair na areia; teve um susto, pensou numa brincadeira de mau gosto — uma pilhéria rude de soldado estrangeiro. Mas quando viu a caneca branca pousada no chão, intacta, teve uma confusa intuição do impulso que a mandara; apanhou-a, leu gravadas no fundo as mesmas letras que havia no corpo do dirigível: *U. S. Navy*. Enquanto isso, o *blimp*, em lugar de ir para longe, dava mais uma volta lenta sobre a casa e o pomar. Então a mocinha tornou a erguer os olhos e, deliberadamente dessa vez, acenou com a toalha, sorrindo e agitando a cabeça. O

blimp fez mais duas voltas e lentamente se afastou — e a menina teve a impressão de que ele levava saudades. Lá de cima, o tripulante pensava também — não em saudades, que ele não sabia português, mas em qualquer coisa pungente e doce, porque, apesar de não falar nossa língua, soldado americano também tem coração. Foi assim que se estabeleceu aquele rito matinal. Diariamente passava o *blimp* e diariamente a menina o esperava; não mais levou a toalha branca, e às vezes nem sequer agitava os braços: deixava-se estar imóvel, mancha clara na terra banhada de sol. Era uma espécie de namoro de gavião com gazela: ele, fero soldado cortando os ares; ela, pequena, medrosa, lá embaixo, vendo-o passar com os olhos fascinados. Já agora, os presentes, trazidos de propósito da base, não eram mais a grosseira caneca improvisada; caíam do céu números da Life e da Time, um gorro de marinheiro e, certo dia, o tripulante tirou do bolso o seu lenço de seda vegetal perfumado com essência sintética de violetas. O lenço abriu-se no ar e veio voando como um papagaio de papel; ficou preso afinal nos ramos de um cajueiro, e muito trabalho custou à pequena arrancá-lo de lá com a vara de apanhar cajus; assim mesmo ainda o rasgou um pouco, bem no meio.

Mas de todos os presentes o que mais lhe agradava era ainda o primeiro: a pesada caneca de pó de pedra. Pusera-a no seu quarto, em cima da banca de escrever. A princípio cuidara em usá-la na mesa, às refeições, mas se arreceou da zombaria dos irmãos. Ficou guardando nela os lápis e canetas. Um dia teve idéia melhor e a caneca de louça passou a servir de vaso de flores. Um galho de manacá, um bogari, um jasmim-do-cabo, uma rosa menina, pois no jardim rústico da casa de campo não havia rosas importantes nem flores caras.

Pôs-se a estudar com mais afinco o seu livro de conversação inglesa; quando ia ao cinema, prestava uma atenção intensa aos diálogos, a fim de lhes apanhar não só o sentido, mas a pronúncia. Emprestava ao seu marinheiro as figuras de todos os galãs que via na tela, e sucessivamente ele era Clark Gable, Robert Taylor ou Cary Grant. Ou era louro feito um mocinho que morria numa batalha naval do Pacífico, cujo nome a fita não dava; chegava até a ser, às vezes, careteiro e risonho como Red Skelton. Porque ela era um pouco míope, mal o vislumbrava, olhando-o do chão: via um recorte de cabeça, uns braços se agitando; e, conforme a direção dos raios do sol, parecia-lhe que ele tinha o cabelo louro ou escuro.

Não lhe ocorria que não pudesse ser sempre o mesmo marinheiro. E, na verdade, os tripulantes se revezariam diariamente: uns ficavam de folga e iam passear na cidade com as pequenas que por lá arranjavam; outros iam embora de vez para a África, para a Itália. No posto de dirigíveis criava-se aquela tradição da menina do laranjal. Os marinheiros puseram-lhe o apelido de "Tangerine-Girl". Talvez por causa do filme de Dorothy Lamour, pois Dorothy Lamour é, para todas as forças armadas norte-americanas, o modelo do que devem ser as moças morenas da América do Sul e das ilhas do Pacífico. Talvez porque ela os esperava sempre entre as laranjeiras. E talvez porque o cabelo ruivo da pequena, quando brilhava à luz da manhã, tinha um brilho acobreado de tangerina madura. Um a um, sucessivamente, como um bem de todos, partilhavam eles o namoro com a garota Tangerine. O piloto da aeronave dava voltas, obediente, voando o mais baixo que lhe permitiam os regulamentos, enquanto o outro, da janelinha, olhava e dava adeus.

Não sei por que custou tanto a ocorrer aos rapazes a idéia de atirar um bilhete. Talvez pensassem que ela não os entenderia. Já fazia mais de um mês que sobrevoavam a casa, quando afinal o primeiro bilhete caiu; fora escrito sobre uma cara rosada de rapariga na capa de uma revista: laboriosamente, em letras de imprensa, com os rudimentos de português que haviam aprendido da boca das pequenas, na cidade: "Dear Tangerine-Girl. Please você vem hoje (today) base X. Dancing, show. Oito horas P.M." E no outro ângulo da revista, em enormes letras, o "Amigo", que é a palavra de passe dos americanos entre nós.

A pequena não atinou bem com aquele "Tangerine-Girl". Seria ela? Sim, decerto... e aceitou o apelido, como uma lisonja. Depois pensou que as duas letras, do fim: "P.M.", seriam uma assinatura. Peter, Paul, ou Patsy, como o ajudante de Nick Carter? Mas uma lembrança de estudo lhe ocorreu: consultou as páginas finais do dicionário, que tratam de abreviaturas, e verificou, levemente decepcionada, que aquelas letras queriam dizer "a hora depois do meio-dia".

Não pudera acenar uma resposta porque só vira o bilhete ao abrir a revista, depois que o *blimp* se afastou. E estimou que assim o fosse: sentia-se tremendamente assustada e tímida ante aquela primeira aproximação com o seu aeronauta. Hoje veria se ele era alto e belo, louro ou moreno. Pensou em se esconder por trás das colunas do portão, para o ver chegar — e não lhe falar nada.

Ou talvez tivesse coragem maior e desse a ele a sua mão; juntos caminharíamos até a base, depois dançaríamos um fox langoroso, ele lhe faria ao ouvido declarações de amor em inglês, encostando a face queimada de sol ao seu cabelo. Não pensou se o pessoal de casa lhe deixaria aceitar o convite. Tudo se ia passando como num sonho — e como num sonho se resolveria, sem lutas nem empecilhos.

Muito antes do escurecer, já estava penteada, vestida. Seu coração batia, batia inseguro, a cabeça doía um pouco, o rosto estava em brasas. Resolveu não mostrar o convite a ninguém; não iria ao show; não dançaria, conversaria um pouco com ele no portão. Ensaïava frases em inglês e preparava o ouvido para as doces palavras na língua estranha. Às sete horas ligou o rádio e ficou escutando languidamente o programa de swings. Um irmão passou, fez troça do vestido bonito, naquela hora, e ela nem o ouviu. Às sete e meia já estava na varanda, com o olho no portão e na estrada. Às dez para as oito, noite fechada já há muito, acendeu a pequena lâmpada que alumia o portão e saiu para o jardim. E às oito em ponto ouviu risadas e tropel de passos na estrada, aproximando-se.

Com um recuo assustado verificou que não vinha apenas o seu marinheiro enamorado, mas um bando ruidoso deles. Viu-os aproximarem-se, trêmula. Eles a avistaram, cercaram o portão — até parecia manobra militar —, tiraram os gorros e foram se apresentando numa algazarra jovial.

E, de repente, mal lhes foi ouvindo os nomes, correndo os olhos pelas caras imberbes, pelo sorriso esportivo e juvenil dos rapazes, fitando-os de um em um, procurando entre eles o seu príncipe sonhado — ela compreendeu tudo. Não existia o seu marinheiro apaixonado — nunca fora ele mais do que um mito do seu coração. Jamais houvera um único, jamais "ele" fora o mesmo. Talvez nem sequer o próprio *blimp* fosse o mesmo...

Que vergonha, meu Deus! Dera adeus a tanta gente; traída por uma aparência enganosa, mandara diariamente a tantos rapazes diversos as mais doces mensagens do seu coração, e no sorriso deles, nas palavras cordiais que dirigiam à namorada coletiva, à pequena Tangerine-Girl, que já era uma instituição da base — só viu escárnio, familiaridade insolente... Decerto pensavam que ela era também uma dessas pequenas que namoram os marinheiros de passagem, quem quer que seja... decerto pensavam... Meu Deus do Céu!

Os moços, por causa da meia-escuridão, ou porque não cuidavam naquelas nuances psicológicas, não atentaram na expressão de mágoa e susto que confrangia o rostinho redondo da amiguinha. E, quando um deles, curvando-se, lhe ofereceu o braço, viu-a com surpresa recuar, balbuciando timidamente:

— Desculpem... houve engano... um engano...

E os rapazes compreenderam ainda menos quando a viram fugir, a princípio lentamente, depois numa carreira cega. Nem desconfiaram que ela fugira a trancar-se no quarto e, mordendo o travesseiro, chorou as lágrimas mais amargas e mais quentes que tinha nos olhos.

Nunca mais a viram no laranjal; embora insistissem em atirar presentes, viam que eles ficavam no chão, esquecidos — ou às vezes eram apanhados pelos moleques do sítio.

ANEXO C
A MORALISTA

ANEXO C –

A MORALISTA

Dinah Silveira de Queiroz

Se me falam em virtude, em moralidade ou imoralidade, em condutas, enfim, em tudo que se relacione com o bem e o mal, eu vejo Mamãe em minha idéia. Mamãe — não. O pescoço de Mamãe, a sua garganta branca e tremente, quando gozava a sua risadinha como quem bebe café no pires. Essas risadas ela dava principalmente à noite, quando — só nós três em casa — vinha jantar como se fosse a um baile, com seus vestidos alegres, frouxos, decotados, tão perfumada que os objetos a seu redor criavam uma pequena atmosfera própria, eram mais leves e delicados. Ela não se pintava nunca, mas não sei como fazia para ficar com aquela lisura de louça lavada. Nela, até a transpiração era como vidraça molhada: escorregadia, mas não suja. Diante daquela pulcritude minha face era uma miserável e movimentada topografia, onde eu explorava furiosamente, e em gozo físico, pequenos subterrâneos nos poros escuros e profundos, ou vulcõezinhos que estalavam entre as unhas, para meu prazer. A risada de Mamãe era um "muito obrigada" a meu Pai, que a adulava como se dela dependesse. Porém, ele mascarava essa adulação brincando e a tratando eternamente de menina. Havia muito tempo uma espírita dissera a Mamãe algo que decerto provocou sua primeira e especial risadinha:

— Procure impressionar o próximo. A senhora tem um poder extraordinário sobre os outros, mas não sabe. Deve aconselhar... Porque... se impõe, logo à primeira vista. Aconselhe. Seus conselhos não falharão nunca. Eles vêm da sua própria mediunidade...

Mamãe repetiu aquilo umas quatro ou cinco vezes, entre amigas, e a coisa pegou, em Laterra.

Se alguém ia fazer um negócio, lá aparecia em casa para tomar conselhos. Nessas ocasiões Mamãe, que era loura e pequenina, parecia que ficava maior, toda dura, de cabecinha levantada e dedo gordinho, em riste. Consultavam Mamãe a respeito de política, dos casamentos. Como tudo que dizia era sensato, dava certo, começaram a mandar-lhe também pessoas transviadas. Uma vez, certa senhora rica

lhe trouxe o filho, que era um beberrão incorrigível. Lembro-me de que Mamãe disse coisas belíssimas, a respeito da realidade do Demônio, do lado da Besta, e do lado do Anjo. E não apenas ela explicou a miséria em que o moço afundava, mas o castigo também com palavras tremendas. Seu dedinho gordo se levantava, ameaçador, e toda ela tremia de justa cólera, porém sua voz não subia do tom natural. O moço e a senhora choravam juntos.

Papai ficou encantado com o prestígio de que, como marido, desfrutava. Brigas entre patrão e empregado, entre marido e mulher, entre pais e filhos vinham dar em nossa casa. Mamãe ouvia as partes, aconselhava, moralizava. E Papai, no pequeno negócio, sentia afluir a confiança que se espraiava até seus domínios.

Foi nessa ocasião que Laterra ficou sem padre, porque o vigário morrera e o bispo não mandara substituto. Os habitantes iam casar e batizar os filhos em Santo Antônio. Mas, para suas novenas e seus terços, contavam sempre com minha Mãe. De repente, todos ficaram mais religiosos. Ela ia para a reza da noite de véu de renda, tão cheirosa e lisinha de pele, tão pura de rosto, que todos diziam que parecia e era, mesmo, uma verdadeira santa. Mentira: uma santa não daria aquelas risadinhas, uma santa não se divertia, assim. O divertimento é uma espécie de injúria aos infelizes, e é por isso que Mamãe só ria e se divertia quando estávamos sós.

Nessa época, até um caipira perguntou na feira de Laterra:

— Diz que aqui tem uma padra. Onde é que ela mora? Contaram a Mamãe. Ela não riu:

— Eu não gosto disso. — E ajuntou: Nunca fui uma fanática, uma louca. Sou, justamente, a pessoa equilibrada, que quer ajudar ao próximo. Se continuarem com essas histórias, eu nunca mais puxo o terço.

Mas, nessa noite, eu vi sua garganta tremer, deliciada:

— Já estão me chamando de "padra"... Imagine!

Ela havia achado sua vocação. E continuou a aconselhar, a falar bonito, a consolar os que perdiam pessoas queridas. Uma vez, no aniversário de um compadre, Mamãe disse palavras tão belas a respeito da velhice, do tempo que vai fugindo, do bem que se deve fazer antes que caia a noite, que o compadre pediu:

— Por que a senhora não faz, aos domingos, uma prosa desse jeito? Estamos sem vigário, e essa mocidade precisa de bons conselhos...

Todos acharam ótima a idéia. Fundou-se uma sociedade: "Círculo dos Pais de Laterra", que tinha suas reuniões na sala da Prefeitura. Vinha gente de longe, para ouvir Mamãe falar. Diziam todos que ela fazia um bem enorme às almas, que a doçura das suas palavras confortava quem estivesse sofrendo. Várias pessoas foram por ela convertidas. Penso que meu Pai acreditava, mais do que ninguém, nela. Mas eu não podia pensar que minha Mãe fosse um ser predestinado, vindo ao mundo só para fazer o bem. Via tão claramente o seu modo de representar, que até sentia vergonha. E ao mesmo tempo me perguntava:

— Que significam estes escrúpulos? Ela não une casais que se separam, ela não consola as viúvas, ela não corrige até os aparentemente incorrigíveis? Um dia, Mamãe disse ao meu Pai, na hora do almoço:

— Hoje me trouxeram um caso difícil... Um rapaz viciado. Você vai empregá-lo. Seja tudo pelo amor de Deus. Ele me veio pedir auxílio... e eu tenho que ajudar. O pobre chorou tanto, implorou... contando a sua miséria. É um desgraçado!

Um sonho de glória a embalou:

— Sabe que os médicos de Santo Antônio não deram nenhum jeito? Quero que você me ajude. Acho que ele deve trabalhar... aqui. Não é sacrifício para você, porque ele diz que quer trabalhar para nós, já que dinheiro eu não aceito mesmo, porque só faço caridade!

O novo empregado parecia uma moça bonita. Era corado, tinha uns olhos pretos, pestanudos, andava sem fazer barulho. Sabia versos de cor, e às vezes os recitava baixinho, limpando o balcão. Quando o souberam empregado de meu Pai — foram avisá-lo:

— Isso não é gente para trabalhar em casa de respeito!

— Ela quis — respondeu meu Pai. — Ela sempre sabe o que faz!

O novo empregado começou o serviço com convicção, mas tinha crises de angústia. Em certas noites não vinha jantar conosco, como ficara combinado. E aparecia mais tarde, os olhos vermelhos.

Muitas vezes, Mamãe se trancava com ele na sala, e a sua voz de tom igual, feria, era de repreensão. Ela o censurava, também, na frente de meu Pai, e de mim mesma, porém sorrindo de bondade:

— Tire a mão da cintura. Você já parece uma moça, e assim, então...

Mas sabia dizer a palavra que ele desejaria, decerto, ouvir:

— Não há ninguém melhor do que você, nesta terra! Por que é que tem medo dos outros? Erga a cabeça... Vamos!

Animado, meu Pai garantia:

— Em minha casa ninguém tem coragem de desfeitear você. Quero ver só isso!

Não tinha mesmo. Até os moleques que, da calçada, apontavam e riam, falavam alto, ficavam sérios e fugiam, mal meu Pai surgisse à porta.

E o moço passou muito tempo sem falhar nos jantares. Nas horas vagas fazia coisas bonitas para Mamãe. Pintou-lhe um leque e fez um vaso em forma de cisne, com papéis velhos molhados, e uma mistura de cola e nem sei mais o quê. Ficou meu amigo. Sabia de modas, como ninguém. Dava opinião sobre os meus vestidos. À hora da reza, ele, que era tão humilhado, de olhar batido, já vinha perto de Mamãe, de terço na mão. Se chegavam visitas, quando estava conosco, ele não se retirava depressa como fazia antes. E ficava num canto, olhando tranqüilo, com simpatia. Pouco a pouco eu assistia, também, à sua modificação. Menos tímido, ele ficara menos afeminado. Seus gestos já eram confiantes, suas atitudes menos ridículas.

Mamãe, que policiava muito seu modo de conversar, já se esquecia de que ele era um estranho. E ria muito à vontade, suas gostosas e trêmulas risadinhas. Parece que não o doutrinava, não era preciso mais. E ele deu de segui-la fielmente, nas horas em que não estava no balcão. Ajudava-a em casa, acompanhava-a nas compras. Em Laterra, soube depois, certas moças que por namoradeiras tinham raiva da Mamãe, já diziam, escondidas atrás da janela, vendo-a passar:

— Você não acha que ela consertou... demais?

Laterra tinha orgulho de Mamãe, a pessoa mais importante da cidade. Muitos sentiam quase sofrimento, por aquela afeição que pendia para o lado cômico. Viam-na passar depressa, o andar firme, um tanto duro, e ele, o moço, atrás, carregando

seus embrulhos, ou ao lado levando sua sombrinha, aberta com unção, como se fora um pálio. Um franco mal-estar dominava a cidade. Até que num domingo, quando Mamãe falou sobre a felicidade conjugal, sobre os deveres do casamento, algumas cabeças se voltaram quase imperceptivelmente para o rapaz, mas ainda assim eu notei a malícia. E qualquer absurdo sentimento arrasou meu coração em expectativa.

Mamãe foi a última a notar a paixão que despertara:

— Vejam, eu só procurei levantar seu moral... A própria mãe o considerava um perdido — chegou a querer que morresse! Eu falo — porque todos sabem — mas ele hoje é um moço de bem!

Papai foi ficando triste. Um dia, desabafou:

— Acho melhor que ele vá embora. Parece que o que você queria, que ele mostrasse que poderia ser decente e trabalhador, como qualquer um, afinal conseguiu! Vamos agradecer a Deus e mandá-lo para casa. Você é extraordinária!

— Mas — disse Mamãe admirada. — Você não vê que é preciso mais tempo... para que se esqueçam dele? Mandar esse rapaz de volta, agora, até é um pecado! Um pecado que eu não quero em minha consciência.

Houve uma noite em que o moço contou ao jantar a história de um caipira, e Mamãe ria como nunca, levantando a cabeça pequenina, mostrando a sua nudez mais perturbadora — seu pescoço — naquele gorjeio trêmulo. Vi-o ao empregado, ficar vermelho e de olhos brilhantes, para aquele esplendor branco. Papai não riu. Eu me sentia feliz e assustada. Três dias depois o moço adoeceu de gripe. Numa visita que Mamãe lhe fez, ele disse qualquer coisa que eu jamais saberei. Ouvimos pela primeira vez a voz de Mamãe vibrar alto, furiosa, desencantada. Uma semana depois ele estava restabelecido, voltava ao trabalho. Ela disse a meu Pai:

— Você tem razão. É melhor que ele volte para casa.

À hora do jantar, Mamãe ordenou à criada:

— Só nós três jantamos em casa! Ponha três pratos...

No dia seguinte, à hora da reza, o moço chegou assustado, mas foi abrindo caminho, tomou seu costumeiro lugar junto de Mamãe:

— Saia!... — disse ela baixo, antes de começar a reza. Ele ouviu — e saiu, sem nem ao menos suplicar com os olhos.

Todas as cabeças o seguiram lentamente. Eu o vi de costas, já perto da porta, no seu andar discreto de mocinha de colégio, desembocar pela noite.

— Padre Nosso, que estais no céu, santificado seja o Vosso Nome...

Desta vez as vozes que a acompanhavam eram mais firmes do que nos últimos dias.

Ele não voltou para a sua cidade, onde era a caçoada geral. Naquela mesma noite, quando saía de Laterra, um fazendeiro viu como que um longo vulto balançando de uma árvore. Homem de coragem, pensou que fosse algum assaltante. Descobriu o moço. Fomos chamados. Eu também o vi. Mamãe não. À luz da lanterna, achei-o mais ridículo do que trágico, frágil e pendente como um judas de cara de pano roxo. Logo uma multidão enorme cercou a velha mangueira, depois se dispersou. Eu me convenci de que Laterra toda respirava aliviada. Era a prova! Sua senhora não transigira, sua moralista não falhara. Uma onda de desafogo espalhou-se pela cidade.

Em casa não falamos no assunto, por muito tempo. Porém Mamãe, perfeita e perfumada como sempre, durante meses deixou de dar suas risadinhas, embora continuasse agora, sem grande convicção — eu o sabia — a dar os seus conselhos. Todavia punha, mesmo no jantar, vestidos escuros, cerrados no pescoço.

ANEXO D

AMOR

ANEXO D –**AMOR**

Clarice Lispector

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia

aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento,

com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia

prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho

obsuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lados que

lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros. Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas

janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com o seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

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

ANEXO E
SEM ENFEITE NENHUM

ANEXO E –**SEM ENFEITE NENHUM**

Adélia Prado

A mãe era desse jeito: só ia em missa das cinco, por causa de os gatos no escuro serem pardos. Cinema, só uma vez, quando passou os Milagres do padre Antônio em Urucânia. Desde aí, falava sempre, excitada nos olhos, apressada no cacoete dela de enrolar um cacho de cabelo: se eu fosse lá, quem sabe?

Sofria palpitação e tonteira, lembro dela caindo na beira do tanque, o vulto dobrado em arco, gente afobada em volta, cheiro de alcanfor.

Quando comecei a empinar as blusas com o estufadinho dos peitos, o pai chegou pra almoçar, estudando terreno, e anunciou com a voz que fazia nessas ocasiões, meio saliente: companheiro meu tá vendendo um relógim que é uma gracinha, pulseirinha de crom', danado de bom pra do Carmo. Ela foi logo emendando: tristeza, relógio de pulso e vestido de bolér. Nem bolero ela falou direito de tanta antipatia. Foi água na fervura minha e do pai.

Vivia repetindo que era graça de Deus se a gente fosse tudo pra um convento e várias vezes por dia era isto: meu Jesus, misericórdia... A senhora tá triste, mãe? eu falava. Não, tou só pedindo a Deus pra ter dó de nós.

Tinha muito medo da morte repentina e pra se livrar dela, fazia as nove primeiras sextas-feiras, emendadas. De defunto não tinha medo, só de gente viva, conforme dizia. Agora, da perdição eterna, tinha horror, pra ela e pros outros.

Quando a Ricardina começou a morrer, no Beco atrás da nossa casa, ela me chamou com a voz alterada: vai lá, a Ricardina tá morrendo, coitada, que Deus perdoe ela, corre lá, quem sabe ainda dá tempo de chamar o padre, falava de arranco, querendo chorar, apavorada: que Deus perdoe ela, ficou falando sem coragem de aluir do lugar.

Mas a Ricardina era de impressionar mesmo, imagina que falou pra mãe, uma vez, que não podia ver nem cueca de homem que ela ficava doida. Foi mais por isso que ela ficou daquele jeito, rezando pra salvação da alma da Ricardina.

Era a mulher mais difícil a mãe. Difícil, assim, de ser agradada. Gostava que eu tirasse só dez e primeiro lugar. Pra essas coisas não poupava, era pasta de primeira, caixa com doze lápis e uniforme mandado plissar. Acho mesmo que meia razão ela teve no caso do relógio, luxo bobo, pra quem só tinha um vestido de sair.

Rodeava a gente estudar e um dia falou abrupto, por causa do esforço de vencer a vergonha: me dá seus lápis de cor. Foi falando e colorindo laranjado, uma rosa geométrica: cê põe muita força no lápis, se eu tivesse seu tempo, ninguém na escola me passava, inteligência não é estudar, por exemplo falar você em vez de cê, é tão mais bonito, é só acostumar. Quando o coração da gente dispara e a gente fala cortado, era desse jeito que tava a voz da mãe.

Achava estudo a coisa mais fina e inteligente era mesmo, demais até, pensava com a maior rapidez. Gostava de ler de noite, em voz alta, com tia Santa, os livros da Pia Biblioteca, e de um não esqueci, pois ela insistia com gosto no título dele, em latim: Máguina peccatris. Falava era antusiasmo e nunca tive coragem de corrigir, porque toda vez que tava muito alegre, feito naquela hora, desenhando, feito no dia de noite, o pai fazendo serão, ela falou: coitado, até essa hora no serviço pesado.

Não estava gostando nem um pouquinho do desenho, mas nem que eu falava. Com tanta satisfação ela passava o lápis, que eu fiquei foi aflita, como sempre que uma coisa boa acontecia.

Bom também era ver ela passando creme Marsílea no rosto e Antissardina nº 3, se sacudindo de rir depois, com a cara toda empolada. Sua mãe é bonita, me falaram na escola. E era mesmo, o olho meio verde.

Tinha um vestido de seda branco e preto e um mantô cinzentado que ela gostava demais.

Dia ruim foi quando o pai entestou de dar um par de sapato pra ela. Foi três vezes na loja e ela botando defeito, achando o modelo jeca, a cor regalada, achando aquilo uma desgraça e que o pai tinha era umas bobagens. Foi até ele enfezar e arrebentar com o trem, de tanta raiva e mágoa.

Mas sapato é sapato, pior foi com o crucifixo. O pai, voltando de cumprir promessa em Congonhas do Campo, trouxe de presente pra ela um crucifixo torneadinho, o cordão de pendurar, com bambolim nas pontas, a maior gracinha. Ela

desembrulhou e falou assim: bonito, mas eu preferia mais se fosse uma cruz simples, sem enfeite nenhum.

Morreu sem fazer trinta e cinco anos, da morte mais agoniada, encomendando com a maior coragem: a oração dos agonizantes, reza aí pra mim, gente.

Fiquei hipnotizada, olhando a mãe. Já no caixão, tinha a cara severa de quem sente dor forte, igualzinho no dia que o João Antônio nasceu. Entrei no quarto querendo festejar e falei sem graça: a cara da senhora, parece que tá com raiva, mãe.

O Senhor te abençoe e te guarde,

Volva a ti o Seu Rosto e se compadeça de ti,

O Senhor te dê a Paz.

Esta é a bênção de São Francisco, que foi abrandando o rosto dela, descansando, descansando, até como ficou, quase entusiasmado.

Era raiva não. Era marca de dor.

ANEXO F
I LOVE MY HUSBAND

ANEXO F –**I LOVE MY HUSBAND**

Nélida Piñon

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado.

Depois, arrumo-lhe o nó da gravata e ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida. Rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão sempre quentinho e farto.

Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos, e ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis.

A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar. Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com esforço comum. Embora ele não me cumprimente pelos objetos fluorescentes. Ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão. Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento.

O que mais quer, mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum.

Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que este tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar. Ele aplaudiu o meu projeto. Dentro de casa, no forno que era o lar, seria fácil alimentar o passado com ervas e mingau de aveia, para que ele, tranqüilo, gerisse o futuro. Decididamente, não podia ele preocupar-se com a matriz do meu ventre, que devia pertencer-lhe de modo a não precisar cheirar o meu sexo para descobrir quem mais, além dele, ali estivera, batera-lhe à porta, arranhara suas paredes com inscrições e datas.

Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal?

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?

De repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita. Não é verdade que te amo, marido? perguntei-lhe enquanto lia os jornais, para instruir-se, e eu varria as letras de imprensa cuspidas no chão logo após ele assimilar a notícia. Pedi, deixe-me progredir, mulher. Como quer que eu fale de amor quando se discutem as alternativas econômicas de um país em que os homens para sustentarem as mulheres precisam desdobrar um trabalho de escravo.

Eu lhe disse então, se não quer discutir o amor, que afinal bem pode estar longe daqui, ou atrás dos móveis para onde às vezes escondo a poeira depois de varrer a casa, que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa?

Ele deixou o jornal de lado, insistiu que eu repetisse. Falei na palavra futuro com cautela, não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças.

O marido, com a palavra futuro a boiar-lhe nos olhos e o jornal caído no chão, pedia-me, o que significa este repúdio a um ninho de amor, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal? E acha você, marido, que a paz conjugal se deixa amarrar com os fios tecidos pelo anzol, só porque mencionei esta palavra que te entristece, tanto que você começa a chorar discreto, porque o teu orgulho não lhe permite o pranto convulso, este sim, reservado à minha condição de mulher? Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrífico-me outra vez para não vê-lo sofrer. Será que apagando o futuro agora ainda há tempo de salvar-te?

Suas crateras brilhantes sorveram depressa as lágrimas, tragou a fumaça do cigarro com volúpia e retomou a leitura. Dificilmente se encontraria homem como ele no nosso edifício de dezoito andares e três portarias. Nas reuniões de condomínio, a que estive presente, era ele o único a superar os obstáculos e perdoar aos que o haviam magoado. Recriminei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte.

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano. Senti-me feliz em participar de um ato que nos faria progredir em doze meses. Sem o meu empenho, jamais ele teria sonhado tão alto. Encarregava-me eu à distância da sua capacidade de sonhar. Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E, por tal direito, eu pagava a vida com cheque que não se poderia contabilizar.

Ele não precisava agradecer. De tal modo atingira a perfeição dos sentimentos, que lhe bastava continuar em minha companhia para querer significar que me amava, eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava a casca, podando seus excessos.

Durante uma semana bati-lhe à porta do banheiro com apenas um toque matutino. Disposta a fazer-lhe novo café, se o primeiro esfriasse, se esquecido ficasse a olhar-se no espelho com a mesma vaidade que me foi instilada desde a infância, logo que se confirmou no nascimento tratar-se de mais uma mulher. Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra de minha mãe. Queria dizer, quem mais vence o tempo que a condição feminina? O pai a aplaudia completando, o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo.

Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos? Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento. Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude.

Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, através deste ato, que serás jovem para sempre. Eu não sabia como contornar o júbilo que me envolvia com o peso de um escudo, e ir ao seu coração, surpreender-lhe a limpidez. Ou agradecer-lhe um estado que eu não ambicionara antes, por distração talvez. E todo este troféu logo na noite em que ia converter-me em mulher. Pois até então sussurravam-me que eu

era uma bela expectativa. Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher.

Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem. Antes dele a mãe insinuou que o nosso sexo mais parecia uma ostra nutrida de água salgada, e por isso vago e escorregadio, longe da realidade cativa da terra. A mãe gostava de poesia, suas imagens sempre frescas e quentes.

Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família.

Ele é único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento.

Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido. É seu encargo podar meus excessos, a natureza dotou-me com o desejo de naufragar às vezes, ir ao fundo do mar em busca das esponjas. E para que me serviram elas senão para absorver meus sonhos, multiplicá-los no silêncio borbulhante dos seus labirintos cheios de água do mar? Quero um sonho que se alcance com a luva forte e que se transforme algumas vezes numa torta de chocolate, para ele comer com os olhos brilhantes, e sorriremos juntos.

Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. E tudo me treme dentro, olho os que passam com um apetite de que não me

envergonharei mais tarde. Felizmente, é uma sensação fugaz, logo busco o socorro das calçadas familiares, nelas a minha vida está estampada. As vitrines, os objetos, os seres amigos, tudo enfim orgulho da minha casa.

Estes meus atos de pássaro são bem indignos, feririam a honra do meu marido. Contrita, peço-lhe desculpas em pensamento, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano. Confesso que esta ânsia me envergonha, não sei como abrandá-la. Não a menciono senão para mim mesma. Nem os votos conjugais impedem que em escassos minutos eu naufrague no sonho. Estes votos que ruborizam o corpo mas não marcaram minha vida de modo a que eu possa indicar as rugas que me vieram através do seu arrebatamento.

Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão. Ou que lhe dissesse que nessas tardes penso em trabalhar fora, pagar as miudezas com meu próprio dinheiro. Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra. Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada.

Não posso reclamar. Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. É gentil de sentimentos. Jamais comemorou ruidosamente meu aniversário, para eu esquecer de contabilizar os anos. Ele pensa que não percebo. Mas, a verdade é que no fim do dia já não sei quantos anos tenho.

E também evita falar do meu corpo, que se alargou com os anos, já não visto os modelos de antes. Tenho os vestidos guardados no armário, para serem discretamente apreciados. Às sete da noite, todos os dias, ele abre a porta sabendo que do outro lado estou à sua espera. E quando a televisão exhibe uns corpos em floração, mergulha a cara no jornal, no mundo só nós existimos.

Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes, ou me perturbe algum rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sim, cuja imagem nunca mais quero rever. Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos

anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo meu marido.

ANEXO G
SEM ASAS, PORÉM...

ANEXO G –**SEM ASAS, PORÉM...**

Marina Colasanti

Dura aldeia era aquela, em que às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fossem as asas subir-lhes ao pensamento. Dura aldeia era aquela em que, apesar da proibição, voltando da caça ao final da tarde e sem nada mais ter conseguido abater, o marido entregou à mulher uma ave, para que a depenasse e a cozesse e fosse alimento para ambos.

E assim a mulher fez, metendo os dedos por entre as penas ainda brilhantes, arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra.

Tivesse olhado para o alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantado o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas mesmas aves migrando rumo ao Sul. Mas a mulher só olhava para as coisas quando precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça.

Cozida a carne da ave, regalou-se, engolindo os bocados sem quase mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano. O marido não. Repugnou-lhe a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador.

Passados dias, a mulher nem mais se lembrava do seu raro banquete. Outras carnes assavam e eram ensopadas na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa.

Mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça, cabeça agora que se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar.

A mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse.

Só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais.

Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. Por uns tempos pousando o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta. O que via, não dizia. Olhava, sacudia num gesto suave a cabeça. E tornava a abaixá-la. A agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina.

Talvez levada por aquele breve sacudir de cabeça, começou a olhar para os lados. Olhava para o lado esquerdo, demorava-se, imóvel. E, súbita, voltava-se para o lado direito.

Ninguém lhe perguntava o que estava olhando. O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era o antigo, de quando só olhava o que era necessário.

E assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover. Sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu.

Delicado fazia-se seu pescoço agora que o movimento ligeiro conduzindo a cabeça nas suas perscrutações. Era um pescoço pálido, protegido da luz por tantos anos de cabeça baixa. E sobre esse pescoço a cabeça como que se estendia olhando para cima, com a mesma reta intensidade com que havia começado varando as paredes.

Olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul.

Há muito as folhas haviam-se banhado de cobre, o solo começava a fazer-se duro no frio. E as aves de carne escura seguiam no céu em direção ao sol.

De pé, a mulher olhava. E continuou olhando até que as aves empalideceram na distância.

O vento batia os longos panos da sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul.