



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SERAFINA FERREIRA MACHADO

**A RAIVA NA LITERATURA:
UMA LEITURA DE AS MULHERES DE TIJUCOPAPO**

Londrina
2010

SERAFINA FERREIRA MACHADO

A RAIVA NA LITERATURA:
UMA LEITURA DE AS MULHERES DE TIJUCOPAPO

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gizêlda Melo do Nascimento

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M149r Machado, Serafina Ferreira

A raiva na literatura: uma leitura de As mulheres de Tijucoapapo /
Serafina Ferreira Machado. – Londrina, 2010.
228 f.

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, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Felinto, Marilene – 1957- – Crítica e interpretação. 2. Ficção
brasileira – História e crítica. 3. Mulheres na literatura. 4. Identidade na
literatura. 5. Mulheres – Condições sociais. 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)-31.09

SERAFINA FERREIRA MACHADO

A RAIVA NA LITERATURA:
UMA LEITURA DE AS MULHERES DE TIJUCOPAPO

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. orientadora Dr^a. Gizêlda Melo do
Nascimento
UEL – Londrina – PR

Prof^a. Dr^a. Tania Regina Oliveira Ramos
UFSC – Florianópolis – SC

Prof^a. Dr^a. Cleide Antonia Rapucci
UNESP – Assis – SP

Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
UEL – Londrina – PR

Prof^a. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina – PR

Londrina, 22 de novembro de 2010.

Dedico este trabalho para
Minha mãe, Angelina.
Minha irmã, Marluz.

AGRADECIMENTOS

A tese foi feita, é certo, de muitas horas de leitura, dias passados em bibliotecas, longas conversas com colegas, professores e especialistas. Mas ela resulta também do contanto com amigos e simples conhecidos, bem como de situações vividas. De uns e outras se foi acumulando uma experiência de vida, recheada de certezas que se tornam dúvidas, de ilusões que se esfumam, de sucessos que gratificam. A todo esse mundo que se dilui no tempo e se confunde na memória deixo o meu reconhecimento.

Agradeço a Deus, pela fortaleza nos momentos de desânimo e discernimento para trabalhar com o meu tema.

Sinceros agradecimentos a professora Gizelda Melo do Nascimento, uma das responsáveis por esse trabalho, que aceitou ser a orientadora do projeto. Com rara sensibilidade, ela soube associar à exigência de rigor científico sua paciência e sabedoria, me deu, vigilante, grande espaço e liberdade. Foram de extrema importância as longas conversas, conselhos, direções. Mais que uma orientadora, foi para mim um exemplo de Professora e Amiga.

Agradeço à minha família pelo apoio e incentivo durante a realização deste trabalho.

Agradeço ao coordenador do Programa de Pós-Graduação Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.

Aos antigos mestres que me estimularam à leitura de obras literárias: Neusa Ceciliato de Carvalho, Luiz Carlos Simon, Loreda Límoli. São pessoas que colaboraram direta ou indiretamente no processo de construção desta tese.

Ao Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo, meu professor desde a graduação, por ter despertado meu interesse pelas questões afro-brasileiras, o que me levou a conhecer a escritora Marilene Felinto e por sua instigante arguição e estímulo ao meu trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Marta Dantas, que me ofereceu, também durante o exame de qualificação, muitas sugestões, exemplos e críticas fundamentais à reelaboração e aprumo da abordagem que eu vinha fazendo de meu tema.

Agradeço pelas excelentes sugestões oferecidas, mesmo se algumas delas não pude (ou soube) aproveitar devidamente.

Ao amigo Dejour Dionísio pelos constantes apoios, o que sempre me motivou a continuar o meu trabalho e pela elaboração do meu *Résumé*.

Ao amigo Marcos, companheiro querido, por partilhar comigo todo o processo de produção da tese, desde o projeto de pesquisa, sendo minha mais importante fonte de apoio intelectual e afetivo, sem os quais certamente esta tese não chegaria ao fim.

À CAPES do Ministério da Educação por ter me concedido a bolsa para a realização do Doutorado.

A todos agradeço, profundamente, e dedico o resultado do trabalho.

MAR BRAVO

Mar que ouvi sempre cantar murmúrios
Na doce queixa das elegias,
Como se fosses, nas tardes frias
De tons purpúreos,
A voz das minhas melancolias.

Com que delícia neste infortúnio,
Com que selvagem, profundo gozo,
Hoje te vejo bater raivoso,
Na maré-cheia de novilúnio,
Mar rumoroso!

Com que amargura mordes a areia,
Cuspindo a baba da acre salsugem,
No torvelinho de ondas que rugem
Na maré-cheia,
Mar de sargaços e de amarugem!

As minhas cóleras homicidas,
Meus velhos ódios de iconoclasta,
Quedam-se absortos diante da vasta,
Pérfida vaga que tudo arrasta,
Mar que intimidas!

Em tuas ondas precipitadas,
Onde flamejam lampejos ruivos,
Gemem sereias despedaçadas.
Em longos uivos
Multiplicados pelas quebradas.

Mar que arremetes, mar que não cansas,
Mar de blasfémias e de vinganças,
Como te invejo! Dentro em meu peito
Eu trago um pântano insatisfeito
De corrompidas desesperanças!...

(Manuel Bandeira)

MACHADO, Serafina Ferreira. **A raiva na literatura**: uma leitura de as mulheres de Tijucoapapo. 2010. 228f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo uma análise do romance *As mulheres de Tijucoapapo*, de Marilene Felinto, centrada na questão da raiva, observando este sentimento como uma forma de comunicação que revela importantes informações sobre os obstáculos opressivos encontrados pelas pessoas, sinalizando a necessidade de mudança. Através de um diálogo com as teorias de Lowen (1997), Spelman (1989), Thomas (1993), e outros, demonstraremos que este sentimento influencia a vida da protagonista Rísia, tornando-se a grande temática da obra. A presença da raiva no romance permite a aplicação do sentimento ao universo linguístico do texto e à própria condição existencial da narradora. Destacaremos, na obra, uma linguagem metafórica, sendo que as metáforas da raiva permitem verificar como estas construções carregadas de projeções universais traduzem fatores culturais e contextuais em sua convencionalização lexical. Esta análise metafórica será fundamentada pelos teóricos Lakoff e Johnson (2002), Lakoff e Kovecses (1987), Kovecses (1999, 2000). Observaremos, também, a raiva como base de uma estética. Baseando-se nos estudos de Theodor Adorno (1988) demonstraremos que a tensão da obra é reveladora de uma tensão externa. Ou seja, a realidade conflitiva e tensa, não pode formular-se somente em nível temático, mas, igualmente em âmbito formal. Desta forma, o romance se estrutura tal qual um labirinto revelador do caos interior da protagonista; caos que se reflete na estrutura da obra, marcada pela completa dissolução de categorias tradicionais como espaço, tempo da narrativa, personagens. Acima de tudo, a raiva, no romance, pode ser entendida como forma de empoderamento, como transgressão e transformação de uma realidade social, traduzindo o objetivo da protagonista Rísia em descobrir-se, de (re)tecer sua identidade.

Palavras-chave: Raiva. Movimento. Estética. Mulher. Identidade. Transgressão.

MACHADO, Serafina Ferreira. **The anger in the literature: a women of Tijucopapo reading.** 2010. 228p. Thesis (Doctorate in Letters) – State University of Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

The present work has as objective an analysis of the novel *The women of Tijucopapo*, of Marilene Felinto, centered in the subject of the rage, observing this feeling as a communication form that reveals important information on the oppressive obstacles found by the people, signaling the change need. Through a dialogue with the theories of Lowen (1997), Spelman (1989), Thomas (1993), and other, we will demonstrate that this feeling influences the protagonist's life Rísia, becoming the great theme of the work. The presence of the rage in the novel allows the application of the feeling to the linguistic universe of the text and the narrator's own existential condition. We will highlight, in the work, a metaphorical language, and the metaphors of the rage allow verifying as these constructions loaded of universal projections translate cultural and contextual factors in its lexical conventionalization. This metaphorical analysis will be based by theoretical Lakoff and Johnson (2002), Lakoff and Kovecses (1987), Kovecses (1999, 2000). We will observe, also, the rage as base of aesthetics. Basing on Theodor Adorno's studies (1988) we will demonstrate that the tension of the work is developing of an external tension. In other words, the conflictive and tense reality, it cannot only be formulated in thematic level, but, equally in formal extent. This way, the novel is structured just like a maze that it reveals the protagonist's interior chaos; chaos that is reflected in the structure of the work, marked by the complete dissolution of traditional categories as space, time of the narrative, characters. Above all, the rage, in the romance, it can be understood as empowerment form, as transgression and transformation of a social reality, translating the protagonist's objective Rísia in discovering herself, in (re) weaving her identity.

Key words: Angry. Movement. Aesthetic. Woman. Identity. Transgression.

MACHADO, Serafina Ferreira. **La colère dans la littérature**: une lecture des Femmes de Tijucopapo. 2010. 228f. Thèse (Doctorat dans Lettres) – Université d'Etat de Londrina, Londrina 2010.

RÉSUMÉ

Le travail présent a comme une analyse objective du roman les femmes de Tijucopapo, de Marilene Felinto, centré dans le sujet de la colère, observant ce sentiment comme une forme de communication qui révèle des informations importantes sur les obstacles oppressants trouvés par les gens(le peuple), signalant le besoin de changement. Par un dialogue avec les théories de Lowen (1997), Spelman (1989), Thomas (1993) et d'autre, nous démontrerons que ce sentiment influence la vie du protagoniste Rísia, le devenir le grandthème du travail. La présence de la colère dans le roman permet la l'application du sentiment à l'univers linguistique du texte et de la propre condition existentielle du narrateur. Nous mettrons en évidence, dans le travail, une langue métaphorique et les métaphores de la colère permettent de vérifier comme ces constructions chargées de projections universelles traduisent des facteurs culturels et contextuels dans son convencionalizacion lexical. Cette analyse métaphorique sera basée par Lakoff théorique et Johnson (2002), Lakoff et Kovecses (1987), Kovecses (1999 2000). Nous observerons, aussi, la colère comme la base d'une esthétique. Le basant sur les études de Theodor Adorno (1988) nous démontrerons que la tension du travail se développe d'une tension externe. Autrement dit, la réalité conflictive et le temps, il ne peut pas seulement être formulé dans le niveau thématique, mais, également dans la mesure formelle. Cette voie, le roman est structuré comme un labyrinthe de développement du chaos intérieur du protagoniste; le chaos qui est reflété dans la structure du travail, marqué par la dissolution complète de catégories traditionnelles comme l'espace, le temps du récit, des personnages. Par dessus tout, la colère, dans le roman, il peut être compris comme la forme de le pouvoir, comme la transgression et la transformation d'une réalité sociale, traduisant l'objectif du protagoniste Rísia dans sur découverte, de (re)tissant sa identité.

Clé mots: Colère. Mouvement. Esthétique. Femme. Identité. Transgression.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CAPÍTULO 1 – SILÊNCIOS COLETIVOS, VOZES COLETIVAS: A APROPRIAÇÃO DA RAIVA	20
2.1 – RAIVA: UMA RESPOSTA DO EGO	23
2.2 – RAIVA: UM TESOURO ROUBADO.....	27
2.3 – TRADUÇÃO LITERÁRIA DA RAIVA	39
3 CAPÍTULO 2 – MARILENE FELINTO: A ESCRITA EM RISTE	48
3.1 – A ESCRITA COMO REPRESENTAÇÃO DO EU	48
3.2 – ESCRITA EM RISTE	55
3.3 – LÍNGUAS SELVAGENS NÃO PODEM SER DOMADAS: MULHER, IDENTIDADE E RAIVA	70
4 CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DA RAIVA EM AS MULHERES DE TIJUCOPAPO	84
4.1 – AS MULHERES DE TIJUCOPAPO: TEMÁTICA E ESTRUTURA	86
4.2 – O DISCURSO METAFÓRICO DE RÍSIA	111
5 CAPÍTULO 4 – DENTRO DO LABIRINTO: A RAIVA COMO BASE DE UMA ESTÉTICA	129
5.1 – O SUJEITO EM AS MULHERES DE TIJUCOPAPO: TRAUMA E ANIQUILAÇÃO	134
5.2 – ESTÉTICA DA RAIVA: O PERCURSO NO LABIRINTO EXISTENCIAL.....	147
6 CAPÍTULO 5 – IDENTIDADE QUE (RE)VOLTA: RAIVA COMO TRANSGRESSÃO E TRANSFORMAÇÃO	169
6.1 – EM BUSCA DA IDENTIDADE, EM BUSCA DA VOZ.....	169
6.2 – MULHERES GUERREIRAS: MULHERES DE TIJUCOPAPO	183
6.3 – A RAIVA COMO TRANSGRESSÃO E TRANSFORMAÇÃO.....	196
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220

1 INTRODUÇÃO

Em relação à mulher, não é difícil constatar que na história literária, sobretudo no contexto americano, mais especificamente o brasileiro, perpassa um discurso sobre “o outro”, no qual se institui uma diferença confundida e assumida como desigualdade e inferioridade. Esses discursos criam representações nutridas por estigmas e preconceitos que permeiam os diversos segmentos sociais, além de reproduzir estereótipos que a inferiorizam e subjagam, através de qualitativos imbuídos de imagens de subalternidade, inferioridade. Estas conceitualizações desqualificadoras de mulher, na literatura, tinham o objetivo de que estas aceitassem uma “estética da renúncia”, para, usando as palavras de Fanon (1983: 51), “fugir à sua individualidade, (...) aniquilar este seu ser”. Silenciada, à mulher restaria acatar, na ordem simbólica, um tipo domesticado de comportamento fixo, estereotipado.

Não há dúvidas que a condição feminina se reflete na escrita literária, ou seja, a literatura contracenava com o social e o político, revelando a revolta diante da situação vigente, o desejo de emancipação e a transgressão à ordem instituída. Na literatura escrita por mulheres, por vezes, a história individual de cada uma das protagonistas enreda-se à história coletiva do país. Há de se considerar, portanto, que existe uma presença resistente de escritoras que elaboram outra representação de si, de suas histórias e do universo que as circundam. Resignificam, pois, histórias e vivências, bem como tecem afirmativamente uma escrita de si e uma auto-representação. O resultado destas práticas é a busca por outras centralidades e por des-hierarquização de saberes e do processo de elaboração artística. Suas obras, portanto, nos levam a pensar que se trata de uma criação artística cuja intenção seria provocar abalos no cânone literário, descolonizando a identidade autoral.

A literatura feminina, desta forma, aparece como um espaço privilegiado para o exercício do autoconhecimento e para a (re)construção de uma imagem positiva da mulher, criando mudanças profundas na identidade e no uso da voz.

Assim, um dos focos desta pesquisa será a observação do descontentamento e a denúncia do culto da domesticação e da submissão que ligaram a identidade feminina a uma linguagem servil.

Antes, no entanto, é preciso ressaltar que a não-domesticação, a não submissão, – aqui representadas pelo ato de falar, por uma “língua incontrolável”, para usarmos o termo de Martha Cutter (1999) – que se tornaram forças de instabilidade social, foram duramente punidas por estereótipos, de maneira a criticar e controlar esta imagem subversiva. Tais comportamentos culturais levam-nos a concluir que a “voz” da mulher foi temida porque reflete um uso efetivo da língua, uma língua difícil de ser controlada.

A raiva representa uma das vertentes desta voz-requisição, como voz libertadora: uma forma de entrar na arena do interdito. Assim, no discurso feminino, é possível verificar a exigência da voz e como a mulher transcreve sua maneira de pensar, de se auto-apresentar, (re)construindo sua identidade.

Expor a raiva foi, pois, um dos passos decisivo na (des)construção do conceito tradicional de mulher; o que nos permite pensar o sentimento de raiva, transcrito e tornado letra no corpo da escrita. Desta forma, como ferramentas de análise ou possibilidades teóricas de abordagens, a nossa proposta é considerar, ao longo da pesquisa, os seguintes pilares: gênero, singularidade, imaginário sociocultural, voz/silêncio, opressão, violência e identidade.

Através dos testemunhos narrativos podem-se reconhecer as cicatrizes das discriminações sobre a mulher. Assim sendo, a exposição dos sentimentos através da fala permite perceber a individualidade; o que derruba a idéia da existência fixa, estereotipada, e revela a existência de mulheres, com suas diferentes posições de enunciação.

Pelo poder que a palavra enunciada, anunciada e impressa possui, as mulheres têm conseguido nomear seus mal-estares através de metonímias, metáforas ou mesmo corporalmente, utilizando uma linguagem, em alguns momentos, mesclada pelo sentimento da raiva. Para tanto, elas têm buscado tanto as palavras como o silêncio para poderem exprimi-los, exercendo assim seu direito à voz.

Tal enunciação, embora estejamos denominando como uma expressão da raiva, da violência, não deseja medir forças com o *logos*, mas tenta escapar às trapaças que propõem a inscrição do feminino dentro da dinâmica do **mesmo**, do **único**, do **igual**, maniqueisticamente. A partir desta questão, buscaremos investigar a narrativa que deseja escapar das representações

inferiorizantes (que nada fazem além de manifestar a aceitação submissa aos padrões culturais das significações dominantes).

Nesse sentido, o mal-estar, a raiva presente no discurso feminino, são as passagens metafóricas da escrita feminina, tal como o bordado, que cresce ao (re)tecer-se nos entremeios dos furos dos tecidos. Interessante pensar que, na esfera mítica, no que concerne à relação entre a mulher e a tessitura, há mitos que se destacam pela evidência que o fiar, o bordar, o tecer e o costurar são utilizados pelas figuras femininas como um meio de determinar destinos de outras figuras, da humanidade, ou do seu próprio futuro. Entre esses mitos, destacamos os de Penélope¹, Aracne², Ariadne³, Parcas (ou Moiras)⁴ e o de Filomela⁵. Em todos estes exemplos, a mulher borda ou tece não apenas como distração, para ocupar um tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. O trabalho por ela produzido é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo, ainda que seja através do ato violento de furar o tecido: uma agressividade necessária para inserir novos sentidos e visões. A escrita, da mesma forma que o bordado, é uma atividade de re(inscrição), de (re)tecer sentidos e significados construídos a partir da subjetividade feminina. A escrita das mulheres, neste sentido, pode ser considerada como o tecido epidérmico, uma vez que a palavra tecido tem a mesma raiz etimológica de texto. Ao mesmo tempo, este ato de

¹ Quando Ulisses parte para a guerra de Tróia, pede a Penélope que não se case enquanto ele não voltar. Durante três anos, consegue esquivar-se aos pretendentes, afirmando que só se decidiria por um deles quando terminasse de tecer uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses. Penélope tece durante o dia, e à noite desmancha o trabalho, nunca terminando-o. Espera por Ulisses por vinte anos, tornando-se o símbolo da fidelidade conjugal, no dizer de Brandão (1991, p. 256). Ver também o verbete “Penélope”, de Denise Dummith, em BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007. p. 512-518.

² Aracne também está ligada à arte de tecer e bordar, responsável por belas tapeçarias que retratam os amores dos deuses. Vangloria-se de serem seus trabalhos superiores aos de Minerva (Atenas), por isso, audaciosa, desafia-a para uma disputa. Irritada com a superioridade da mortal, a Deusa lhe golpeia a cabeça com a lançadeira. Aracne não quer sobreviver a esta afronta: enforca-se. Minerva a metamorfoseia em aranha, que continua a fiar e a tecer por toda a eternidade. (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987).

³ Apaixonada por Teseu, quando este vai a Creta para lutar contra o Minotauro, Ariadne dá ao herói ateniense um novelo de fio que lhe possibilita sair do labirinto.

⁴ As Parcas (nome latino das Moiras) recebem nomes que correspondem às suas funções: Cloto, a fiandeira, tece o fio da vida de todos os seres humanos, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determina-lhe o tamanho e enrola o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabe a cada um; Átropos, a irremovível, corta-o, quando a vida que representa chega ao fim. Deusas do Destino, elas presidem os três momentos culminantes da vida: o nascimento, o matrimônio e a morte. São representadas como velhas ou, mais freqüentemente, como mulheres adultas de aspecto severo. (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987)

⁵ Filomela é filha do rei de Atenas e irmã de Procne, casada com Tereu, rei da Trácia. Apaixonado por Filomela, Tereu violenta-a e, em seguida, corta-lhe a língua, para que ela não o delate. A jovem, por meio de um bordado, revela o acontecido. Procne, revoltada, mata Ítis, o filho que nascera de sua união com Tereu; cose-o e serve-o ao marido. Quando este toma conhecimento do crime, sai em perseguição das duas irmãs. Alcança-as em Dáulis, na Fócida. Os deuses, invocados pelas jovens, transformam Filomela em rouxinol e Procne em andorinha. (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987)

(re)escrever se compara ao bordado -que, etimologicamente, origina-se do verbo bordar (borda, margem, extremidade) – o que sugere uma escrita que, ao contrário de cobrir, coloca em relevo, sugere o lugar do outro. Escrita que busca dar visibilidade, bordeando o espaço feminino. No ato de escrever (tecer-bordar(ear), o corpo-texto se constitui suporte, ou seja, é a folha em branco, mas também é letra. Letra sobre a superfície de uma página que é a imagem do próprio e dos diversos corpos-textos do feminino. Corpos ainda considerados menores, estando à margem do cânone institucional, reconhecido como modelo literário.

A ação de bordar nos faz lembrar o expressionismo alemão, mais especificamente a técnica de xilogravura, onde a imagem é produzida escavando-se a matéria sólida, resistente; depois se espalha tinta sobre o relevo da figura e, finalmente, imprime-se em papel. A imagem conserva os traços destas operações manuais (atos de violência contra a matéria) na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas. Sob esta ação rude e agressiva da técnica, surge a obra de arte.

Utilizando uma linguagem agressiva, ácida, questionadora, violenta, muitas escritoras vêm exigindo um repensar do cânone literário através de uma literatura não mais comportada ou submissa, através de uma literatura da raiva. Observa-se um processo de criação cujo ato de violência traduz o objetivo de fazer arte, de gerar uma escrita ressignificada.

Ao se propor o conhecimento de uma “Literatura da raiva”, observaremos que esta sempre esteve presente, como uma energia motivadora, influenciando a escrita. Basta pensar nos versos de *Ilíada*, de Homero: “Canta, Oh deuses, a raiva de Peleus, filho de Aquiles”. A raiva foi, pode-se verificar, a energia de muitas lendas gregas, épicas e também de muitos dramas trágicos. Sem esta paixão não teríamos a batalha entre Aquiles e Menelau, não teríamos um Prometeu, nem um Édipo. A concepção da agressividade divina serve para validar o poder da raiva na literatura, sendo que a influência deste sentimento pode ser notada em poetas como Dante, Milton, Blake, Pound, Lawrence. O poeta russo Mandelstam exclama: “Literatura da raiva! Sem você, como eu poderia ter provado o sal da terra?”. No entanto, quando uma mulher manifesta sua indignação, tal sentimento passa a ser considerado um incômodo, um aborrecimento. Esta atitude servirá, muitas das vezes, como álibi para comprovar o discurso de que a mulher seria essencialmente histórica. Contudo, por ser uma forma de auto-afirmação, a

indignação deve ser reconhecida na escritura da resistência, pois, como veremos, esta indignação traça um processo para a (re)construção da identidade. No interior da expressão do sentimento de raiva, deste não conformismo, há uma rejeição aos modelos que fixaram o feminino como apêndices da sociedade, reservando-lhes, nas palavras de Miriam Alves (1985), o “estendal de seu esquecimento”, possibilitando, pois, o (re)conhecimento de outra tradução literária deste segmento social. Desta forma, no aprofundamento das literaturas femininas, pode-se reconhecer não a raiva “histórica” de seres descontrolados, irracionais, mas sim uma raiva consciente, como símbolo e sintoma de uma cobrança por voz e imagem históricas ressignificadas.

Assim, abordaremos a ruptura das imagens de conformismo, submissão, enfocando a angústia e agressividade na obra de Marilene Felinto que atua num eixo desconstrutor, corrosivo, ao lançar mão da palavra para insinuar uma escrita comprometida com o social, mas que ao mesmo tempo não abre mão da estética do texto. O que se verifica, acima de tudo, é o tom de resistência e rejeição em relação à condição histórica feminina. E o tom de raiva que perpassa sua obra de estréia, *As mulheres de Tijucoapapo*, leva-nos a considerar que a emoção que acompanha os primeiros passos para a libertação é, em muitos casos, a raiva. Através do exercício da raiva se ganha força. Além disso, a raiva significa também uma experiência de troca. A princípio, configurada como o esforço para entendermos a situação das mulheres numa coletividade e, em seguida como exteriorização dos próprios sentimentos. Ao longo do romance, observamos que controlada, dirigida, mas acima de tudo, apaixonada, a raiva move-se do pessoal para o político e se torna uma força que orienta o destino.

A proposta de pesquisar a raiva no discurso de Marilene Felinto permite perceber o testemunho de uma vivência, como também, uma literatura de caráter eminentemente político, em que a escritura transforma-se em voz coletiva, voz que se propõe a desvelar as formas de violência que marcaram e/ou ainda marcam as relações entre homens e mulheres.

Ao focalizar a raiva neste romance pretendemos investigar a capacidade deste sentimento de se tornar uma fonte poderosa de energia que serve ao crescimento e à mudança.

Partindo destes pressupostos, no capítulo 1, *Silêncios coletivos, vozes coletivas: a apropriação da raiva*, será focada a apropriação deste sentimento

como uma forma de resposta às violências físicas e ideológicas. Serão investigados os conceitos de raiva, observando a emoção geradora que provem deste sentimento e como este serve de pilar para a análise da produção feminina. Ou seja, durante a exposição procurar-se-á identificar as fontes da raiva e analisar como a raiva assume uma expressão literária, podendo ser usada como um paradigma para a compreensão das maneiras pelas quais as mulheres, em momentos históricos diferentes, responderam às diversas formas de opressão através da criação literária. De acordo com Grasso (2002) tomar a raiva como um fulcro analítico, permite desenhar uma história da literatura feminina onde se reconhece a complexidade inventiva e travessias de limites raciais.

Ao buscar o significado literário da raiva, espera-se não só demonstrar a importância do paradigma de raiva para a compreensão do período atual, mas também para outros momentos históricos. Assim sendo, o objetivo que se pretende alcançar é a definição de bases para uma “revisão”, no intuito de adentrar o texto literário com olhos renovados.

No capítulo 2, *Marilene Felinto: uma escrita em crise*, observaremos que Felinto privilegia uma escrita de si, mas sua prosa é superior ao discurso autobiográfico, pois a escritora não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Demonstraremos que, em sua obra, a dor, a raiva e o movimento aparecem intimamente ligados. Perceberemos que a reflexão sobre qualquer um desses aspectos leva necessariamente a um projeto de construção literária que visa a invenção permanente. Para Felinto, a linguagem é instrumento de busca e rebelião: um instrumento de adequação metafísica, na medida em que se entrega fielmente a conquista da realidade. Um instrumento que se lança na esfera do mito, de volta à origem mágica, na medida em que propõe uma reintegração do homem na totalidade. Verificaremos que, de modo geral, Felinto coloca a linguagem sob o crivo de uma crítica demolidora, como condição fundamental para a revelação da realidade

O capítulo 3, *A construção da narrativa da raiva em As mulheres de Tijucoapapo*, representa uma viagem rumo ao primeiro romance de Marilene Felinto. O capítulo constitui uma análise narratológica, em que se põe em evidência o uso da raiva. Ao longo deste capítulo, vamos demonstrando como a raiva aparece como grande temática da obra, podendo ser reconhecida na atitude da protagonista, em

seu relacionamento com os pais, na escola, em sua vida diária. O objetivo é destacar cenas de agressividade que evidenciam a presença deste sentimento. Ainda neste capítulo, apresentamos uma análise das construções metafóricas presentes na obra, com o objetivo de abordar a linguagem literária utilizada na caracterização da raiva. Esta análise será fundamentada pelos teóricos Lakoff e Johnson (2002), Lakoff e Kovecses (1987), Kovecses (1999; 2000), dando ênfase à leitura das emoções e sentimentos através da demonstração das metáforas de contentores. Estas pesquisas demonstram, também, a importância do corpo humano nas teorias da linguagem e do sentido. Esse enfoque de base neurobiológica não implica, no entanto, a exclusão ou secundarização dos fatores interacionais, sociais e culturais no uso e na construção da linguagem. Como postula Kovecses (1999), as metáforas devem ser concebidas, simultaneamente, como fenômenos linguísticos, sociais, culturais, conceituais e neurais; sua universalidade e variedade dependem da base neuro-corporal e da experiência sociocultural dos usuários da linguagem. Ao observar as metáforas da raiva no romance, queremos verificar como estas construções carregadas de projeções universais traduzem fatores culturais e contextuais em sua convencionalização lexical.

Continuando esta linha de investigação em torno de *As mulheres de Tijuapapo*, no capítulo 4, *Dentro do labirinto: a raiva como base de uma estética*, procuraremos entender a raiva como um labirinto, pois este sentimento sugere que nos encontramos à frente de um processo de transformação que, ao preço de uma experiência fatigante, conduz a narradora ao centro de si, onde ela, sozinha diante da própria realidade interior, intenta adquirir a Consciência Fundamental para alcançar a própria identidade. Rísia, a protagonista, em virtude dos traumas da infância, feridas que não cicatrizam nem mesmo diante da maturidade, tem sua subjetividade aniquilada, fragmentada. Este caos interior se reflete na estrutura da obra, através da subversão da estrutura narrativa, marcada pela completa dissolução de categorias tradicionais como espaço, tempo da narrativa, personagens. Há, ainda, a quebra da linearidade, fragmentação, interrupções. A estrutura narrativa, como veremos, adquire uma estrutura circular, labiríntica, sugerindo o percurso da narradora, um caminho que se enreda, se complica, se fragmenta em uma série de ilusões e caminhos enganosos que não oferecem mais a certeza de chegar ao centro e, uma vez chegado, não permite mais a certeza de encontrar a saída. O labirinto se torna, então, o lugar da perdição, do erro, do

mistério, da aventura, da descoberta, em que as coordenadas de tempo e espaço desaparecem para ceder lugar ao “acaso”, transformando o mundo ulterior em um caos sem sentido possível. Todas as certezas diminuem; os conhecimentos adquiridos parecem encontrar-se em crise.

Tal estado de choque determina a fragmentação de uma personalidade não mais desejada. A narradora se interroga sobre a sua origem, por isso seu percurso pode ser visto como uma pesquisa sobre a sua identidade pessoal, a fim de determinar para onde se dirigir. Descobre, assim, as dificuldades consequentes que deve resolver; e, portanto, deve individualizar e estabilizar o centro, o seu interior, a fim de recompor a sua unidade perdida.

O labirinto é a via que conduz ao interior de si próprio, que não pode ser alcançado pela consciência se não depois de uma longa caminhada (a espiral). Uma longa caminhada, necessária para domar o monstro interior, os sentimentos de raiva acumulados. Representa, portanto, uma profunda reflexão pessoal, uma metáfora da procura de Rísia, a partir da qual o crescimento humano e a posse de uma linguagem individual são possíveis.

Finalmente, no quinto capítulo, *Identidade que (re) volta: A raiva como transgressão e transformação*, observaremos que a raiva, no romance, pode ser usada como forma de empoderamento, como transgressão e transformação de uma realidade social, traduzindo o objetivo da protagonista Rísia em descobrir-se, de (re)tecer sua identidade.

É preciso verificar como as imagens que acompanham a expressão do sentimento de raiva são ressignificadas, bordando uma identidade. O romance representa, assim, de forma incisiva, a luta do sujeito na reconstrução de uma identidade essencialmente fragmentada. Nessa perspectiva, põe em evidência aquilo que Hall (2002, p. 39) define como identificações à luz da modernidade tardia. Para o teórico em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por outros.

É preciso entender a (re)volta de Rísia, o espaço de Tijucoapapo, a busca da história de sua mãe, Adelaide, como via possível para buscar o começo da sua própria história, vingar a sua dignidade perdida e reencontrar-se com o “eu” de

sua infância. Estaremos diante, portanto, de um percurso em busca de si, em busca de uma identificação, de um preenchimento.

Neste processo chegaremos com Rísia a Tijucoapapo que é um bairro pobre do Recife, um lugar geográfico, um lugar histórico, e, sobretudo, um lugar símbolo da resistência feminina.

2 CAPÍTULO 1

SILÊNCIOS COLETIVOS, VOZES COLETIVAS: A APROPRIAÇÃO DA RAIVA

Há [...] mulheres de toda sorte e toda sorte de mulheres no nosso mundo de homens. Mas, do que pouca gente sabe é que há duas categorias antagônicas de mulheres cujo conhecimento é da maior utilidade, de vez que pode ser determinante na relação desses dois sexos que eu, num dia feliz, chamei de “inimigos inseparáveis”. São as mulheres “ácidas” e as mulheres “básicas”, qualificação esta tirada à designação coletiva de compostos químicos que, no primeiro caso, são hidrogenados, de sabor azedo; e no segundo, resultam da união dos óxidos com a água e devolvem à tintura do tornassol, previamente avermelhada pelos ácidos, sua primitiva cor azul. (Vinicius de Moraes. Química Orgânica)

Em “Química Orgânica”, da obra *Para Viver Um Grande amor*, de 1962, Vinicius de Moraes aborda uma questão fundamental: as mulheres são diferentes, reagem de maneiras diversas num “mundo de homens”.

Interessante notar que esta obra, composta após a publicação de “Garota de Ipanema” – ícone da mulher moderna e emancipada (sobretudo em relação ao corpo) – demonstra que, embora o autor tenha criado, ao lado de Jobim, uma representação da Nova Mulher, ainda resta em suas obras resquícios de uma formação patriarcal. Assim, em plenos anos 60 do século XX, dentro o universo de possibilidades, ainda há a valorização da mulher “básica”, que aceita os preceitos masculinos e a condição de subordinada: “resultam da união dos óxidos com a água e devolvem à tintura do tornassol, previamente avermelhada pelos ácidos, sua primitiva cor azul”. A cor azul, é preciso lembrar, simboliza a lealdade, a fidelidade, a personalidade e sutileza, tranquilidade, compreensão, ou seja, traduz características valorizadas em uma mulher: a não-reação diante do controle masculino.

A mulher que deve ser rejeitada, pelo seu “sabor azedo”, parece se referir à mulher contestadora ou, em outros termos, a mulher que encontra no sentimento de raiva uma ferramenta política vital. A acidez, o gosto azedo desta mulher resulta do desejo de perspectivas novas e da compreensão da condição humilhante a que foi submetida. O texto de Vinicius de Moraes, nesse sentido, dialoga com a luta feminina, denunciando o fato de que ainda se mantém uma visão enclausuradora do feminino.

A história da humanidade ao longo dos séculos demonstra, como exposto por Jane Marcus (1978), que a raiva e a indignação são duas emoções que, quando expressas pelos oprimidos, provocam hostilidade naqueles que detêm domínio de uma determinada realidade. A justificativa para esta atitude pode ser retomada das palavras de Albert Camus, ao abordar a noção de uma resignação necessária para que uma situação absurda vigore. Assim, para se defenderem da inimizade, as mulheres aprenderam estrategicamente a esconder sua raiva, mas o protesto permaneceu, a espera de um momento oportuno.

Os lamentos e descontentamentos, formas de protesto comumente associados ao impotente - mulheres, crianças e criados - são demonstrações da raiva do oprimido e da sobrevivência deste sentimento na forma de discurso indireto. É uma prova de que o silêncio, além de denunciar uma violência imposta, também suscita na vítima, uma reação violenta. Como não nos deixa esquecer Morris West, “A vingança, *la vendetta*, é filha do silêncio” e, devemos acrescentar, recebe um novo nome, como veremos adiante: justiça.

Os estudos de Linda Grasso apontam que as mulheres -através de textos, falas, manifestos e ações diretas -liberaram o sentimento de raiva de conotações pejorativas, tais como medo, destruição e masculinidade; ao mesmo tempo, ressignificaram-no como coragem, crescimento e irmandade. Conseqüentemente, reconheceram a relação entre a raiva e a consciência política coletiva, uma vez que este sentimento poderia ser utilizado como uma fonte de energia que serve ao progresso e à mudança, percebendo, a partir de então, a capacidade transformadora de cada mulher.

O sentimento de raiva exige atenção, pois impele a perspicácia, arte e ação, ao expor conhecimentos enterrados, falas silenciadas. A raiva está intimamente ligada à questão de identidade, histórias apagadas, manifestações revolucionárias, como fica claro no poema “CUIDADO! HÁ NAVALHAS” de Miriam Alves:

As palavras de concessões
 são navalhas
 retalham minha pele
 diluem meus sentimentos
 soltam-nos ao ar
 feito partículas poluidoras
 não diluídas

Palavras de concessões
 são mordanças
 aveludam os sons do passado
 ensurdecem sentimentos
 forçam minha negação
 pressionam o meu ser

Navalhas querem podar
 nas veias
 o jorro das emoções
 ligando-as nos tubos de mentiras virulentas

As navalhas das concessões
 quebrar-se-ão, quebrar-se-ão
 no fio lento
 da minha dura vivência. (Alves: 1985, p. 27)

O poema de Miriam Alves denuncia a existência de um obstáculo, real ou suposto, e contra qual o eu lírico se revolta: *palavras de concessões*, palavras que retalham, diluem sentimentos. Há a denúncia da permanência de *vozes-navalhas* que primam pela manutenção da imagem do outro como “mal”, como “partículas poluidoras não diluídas”.

Como *palavras de concessões*, querem o outro amordaçado, calado, enquanto “aveludam”, tornam suave uma história de negação forçada, de emoções podadas. O contraste permanece através das palavras de concessões, e mais do que manter este contraste, prega-se o apagamento de uma memória coletiva, considerada como um dado irrelevante, que deve ser ensurdecida ou substituída por mentiras virulentas. Mas, estas palavras de concessões quebrar-se-ão através do fio-palavra de uma dura vivência, revelando um ser que resiste, que mantém seu fio histórico.

2.1 – RAIVA: UMA RESPOSTA DO EGO

A noite não adormecerá jamais nos olhos das fêmeas pois do nosso sangue-mulher do nosso líquido lembradiço em cada gota que jorra um fio invisível e tônico pacientemente cose a redefinição de nossa milenar resistência. (Conceição Evaristo)

Nisi Orbe sine Irae (Não há Mundo sem Ira⁶), define Emilio Mira Y Lopez (1956). E, desenvolvendo suas reflexões, acrescenta que realmente, desde que a terra começou a girar e nela se agitaram as primeiras formas vivas, medo e ira, unidos em estranho concubinato, apresentam suas formas. Nem mesmo Deus escapou a seus efeitos e várias passagens ilustram esta chamada “cólera divina”, como Sodoma e Gomorra, o Mar Vermelho. No capítulo 26 do Levítico (versículos 16 a 18), Deus assim ameaça: “Eu também farei convosco isto: vos enviarei terror, exaltação e febre que vos consumam os olhos e destruam vossas almas”.

De acordo com os estudos de Lopez, a ira é fruto do medo, pois “não se pode sentir a ira sem antes haver sentido medo”. Desta forma, percebe-se que “somente quando surge um obstáculo, quando algo atinge o nosso Eu e, de algum modo, o limita ou menospreza, isto é, ao nos vermos limitados, entorpecidos ou fracassados em nosso propósito vigente é que sentimos acender-se a chispa da cólera”. Assim sendo, a “ira é a expressão do protesto vital contra aquele [o medo], já que pretende expulsar o mal-estar letal, descarregando-o para o exterior”. Resumindo, a ira apresenta-se como uma intenção defensiva contra o medo insipiente.

Alexander Lowen (1995) corrobora este estudo ao defender a ideia

⁶ Para Lopez (1956), os tipos e os graus de intensidade de manifestação da Ira, por ser ela diretamente proveniente do Medo, têm sempre algo dele em suas entranhas. Quando é mínima a presença do Medo, a Ira apresenta-se na sua mais pura e intensa manifestação: em forma de raiva ou fúria. Quando é máxima, interioriza-se e o ser adquire a palidez mortal do Rancor. Quando se estratifica, ou torna-se crônica, “a Ira em conserva”, adquire a loucura do Ódio. Manifesta-se desde sua forma mais leve, como um sentimento de exaltação atinge graus mais intensos como o da Raiva e chega ao limite da Fúria. O que diferencia o grau de intensidade são a potência da ofensiva e o nível de controle da conduta individual, ou seja, o desenvolvimento moral e psicológico do indivíduo. Na intensidade de Irritação, por exemplo, não nos detemos num justo limite da ofensiva. Só nos damos satisfeitos quando a reação o foi mais violenta e nociva do que o motivo da irritação. Na Raiva a Ira se apodera por completo da direção da conduta individual e, na Fúria o sujeito não só perde o controle de seus atos, mas inclusive a consciência ou percepção dos mesmos. O Ódio é a “ira em conserva”, ou seja, uma atitude iracunda (irada, enfurecida, raivosa) que se estratifica, quando a Ira não é totalmente descarregada ou satisfeita, pela insuficiente descarga de seus impulsos destrutivos. O Ressentimento é gerado pelo Ódio, quando as ações necessárias para objetivar sua manifestação não são possíveis (covardia, inferioridade, incapacidade etc). Para este trabalho, seguindo as definições de Jung ([1928] 1984) e Ballone (2002), utilizaremos os termos raiva, cólera, ira fúria, furor e zanga como sinônimos de uma mesma emoção.

de que um indivíduo incapaz de ficar com raiva torna-se trancado numa posição de medo. Para Lowen, as duas emoções são antitéticas e exclusivas; quando se está com raiva, não se sente medo, e vice-versa. De qualquer forma, “Expressar a raiva alivia o medo, assim como chorar alivia a tristeza”. Sua conclusão é de que “o indivíduo que não consegue ficar com raiva não está agindo por escolha, mas por medo”.

Segundo Lopez, aliado ao medo, há outro ingrediente fundamental da raiva: a ambição humana, o desejo de conquistar o poder. Em outras palavras, a ânsia de domínio, de afirmação e de expansão do Ser, constitui-se um elemento fundamental para a Ira. Enfim, as demandas que nos convidam para uma vida de poder são enormes. Tudo o que está além de nós e é mais do que aquilo que podemos ter, gera em nós o desejo de poder. A demanda disto tudo é conseguir o que queremos a qualquer preço. Por isso, conclui Lopes “Por ambicionar demais, aspirar a ter tanto – quer dizer, a valer tanto – é o homem vítima de maiores temores e medos que os demais animais. E por isso, também, é o mais irascível que todos eles juntos”.

Uma vez que a raiva faz parte da psicologia humana, cumpre entender as imagens em torno deste sentimento. Primeiramente, vale lembrar que muitos dos conceitos que a sociedade tem sobre a raiva foram herdados de fontes bíblicas e clássicas. Assim, destacam-se as visões negativas da raiva como destrutividade, mal, um pecado capital e mortal, um obstáculo contra a comunhão mística com o divino.

Pesquisas atuais sobre a relação entre gênero e raiva, feita por psicólogos americanos, apoiam duas conclusões principais. Alguns investigadores acreditam que o gênero não exerce nenhuma influência na frequência ou habilidade para expressar a raiva; ou seja, homens e mulheres apresentam o mesmo grau de dificuldade ou de facilidade para comunicar a raiva. No entanto, Ane Campbell (apud FISCHER, 1999) demonstra que ainda predomina, entre os investigadores, a visão de que as mulheres têm mais dificuldade que os homens na expressão deste sentimento e atribuem a causa à sua socialização. De acordo com Campbell, as mulheres foram encorajadas a reprimir a raiva e outras emoções consideradas negativas. Por outro lado, se elas expressam a raiva, a sociedade aponta como razões a sua inferioridade moral, intelectual e fisiológica, resquícios de uma formação conservadora e patriarcalista. Nestes termos, uma mulher raivosa

traduziria um sinal de fraqueza; o que confirmaria a sua inferioridade inata e a sua necessidade de submeter-se à autoridade masculina. Uma pessoa brava, de qualquer sexo, rende-se a paixões que normalmente são mantidas em cheque, mas que para os homens são consideradas apenas uma falta momentânea de autodomínio, enquanto que para as mulheres, significa uma falha de caráter mais sério.

Como será possível comprovar posteriormente na análise de *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, outros fatores além do gênero, notavelmente outras relações de poder, podem causar um impacto no direito de uma pessoa expressar a raiva e controlar sua interpretação. Porém, neste momento, é preciso verificar algumas causas de o porquê as mulheres se enfurecerem.

Linda Grasso, (2002) elenca algumas suposições, retiradas de estudos de psicólogos, religiosos e pesquisadores: primeiro, a raiva feminina é evidência de uma natureza inferior e, conseqüentemente, toda expressão de raiva confirma esta visão. A raiva, assim sendo, é uma lembrança constante da presumida inferioridade das mulheres com repercussões para além do âmbito emocional, vindo reforçar suposições sobre a sua moral e suas limitações físicas e intelectuais. Assim, uma mulher que opta por expressar a raiva tem que defender, ao mesmo tempo, o seu caráter e a raiva. A segunda suposição defende que a ligação entre raiva e inferioridade foi usada para desqualificar a mulher detentora de um “discurso”, uma “voz” autorizada, evitando, desta forma, a legitimidade da raiva feminina ao definir este sentimento como prova de fraqueza natural.

Finalmente, uma terceira suposição, apoiada por ideologias religiosas e sociais, defende a crença na condição subalterna das mulheres e a sua necessidade de controle masculino, caracterizando a raiva feminina como um ato de resistência ou rebelião contra a autoridade e ordem de seu tutor. É possível encontrar, nos textos literários, a raiva feminina, frequentemente, atrelada à perspectiva do desafio à autoridade patriarcal - uma recusa do lugar a ela destinado e ao dever de obediência. Desta forma, defendendo os interesses patriarcais e a condição dependente da mulher, considerou-se a raiva como prova de fraqueza inata, já que esta mulher resiste, irracionalmente, às posições estabelecidas por hierarquias divinas, naturais e sociais. Uma mulher brava deve estar, por conseguinte, preparada para desafiar à autoridade masculina; autoridade que a raiva implicitamente questiona.

Aristóteles e São Tomas de Aquino concordam sobre a necessidade de sujeitar as emoções incontrolláveis à restrição da razão. Como sugere a analogia do cavalo/cavaleiro, o fim desejado é o domínio das paixões, seja por supressão ou liberação controlada, e não a sujeição.

Gwynne Kennedy (2000), em *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England*, aborda que no início do século XX, era comum encontrar algumas analogias do cavaleiro/cavalo para se referir ao sentimento da raiva. As analogias surgem como forma de controlar aquilo que era considerado inferior, inclusive as emoções das esposas e mulheres em geral. Em *Henrique VIII*, de William Shakespeare, é possível encontrar a definição do sentimento da raiva como "[um] cavalo cheio de calor" (1.1.133). Neste sentido, as mulheres devem, primeiramente, educar a raiva para depois usá-la, da mesma forma como os homens colocam rédeas nos seus cavalos antes de montá-los.

Kennedy questiona teorias que, ao tratar dos deveres das esposas virtuosas, comparam uma boa esposa a "um cavalo domado", que será como uma "sela" para o seu "cavaleiro". Assim, um marido que deixa a esposa fazer o que deseja, iguala-se ao cavaleiro que monta sem uma rédea. Suas conclusões levam a crer que os ataques e as defesas contra a natureza feminina, frequentemente, invocam a figura do cavalo livre de selas e rédeas, cuja raiva revela sua natureza imperfeita, selvagem. O uso da analogia cavaleiro/cavalo serve para validar a superioridade masculina em relação às mulheres, ao mesmo tempo em que naturaliza esta visão e exige um autocontrole emocional feminino. A análise de analogias demonstra que o discurso sobre as emoções, não raramente, traz em seu bojo o discurso sobre relações de gênero. Desta forma, este estudo, especificamente, focaliza as representações de raiva que surgem associadas à "noção da inferioridade" das mulheres em relação aos homens.

Na realidade, liberar as paixões torna-se um sinal de fraqueza ou degeneração para os homens. Seguindo a visão clássica, os gêneros do discurso julgavam as emoções como sendo um caráter feminino e a razão e o intelecto como masculinos. Como resultado, a emoção excessiva, essencialmente feminina, é considerada inadequada aos homens, afeminando-o. Este sentimento aparece, por exemplo, em *Antônio e Cleópatra*, quando William Shakespeare constrói e problematiza várias oposições de gênero, inclusive emocionais. Cleópatra representa o estereótipo da racionalidade de uma mulher brava, que consegue

controlar bem as emoções diante das notícias do matrimônio de Antônio e Otávia:

“CHARMIAN - Boa senhora, não perca a calma. Esse homem é inocente.
CLEÓPATRA - O raio atinge a muitos inocentes. Que o Nilo trague o Egito e se transformem em serpes todas as criaturas dóceis. Chama de novo o escravo, que eu não mordo, conquanto esteja louca. Traze-o logo. (cena V, p. 51).

Ainda que furiosa e extremamente enciumada, Cleópatra reconhece, no entanto, que sua violência era imprópria. Como explica, “Estas mãos se envilecem por baterem em quem me é inferior; pois sou eu própria que contra mim invento esses motivos. (cena V p.51)”. Por outro lado, ciúme e raiva conduzirão, posteriormente, um Antônio descontrolado, sem um momento de autocorreção. A manipulação abusiva de Antônio ao mensageiro de César, Thidias, exemplifica a sua fraqueza política, quando perde o autocontrole, e (do ponto de vista de César) afeminina-se. (3.13.85-153).

Antônio e Cleópatra, assim sendo, constitui um exemplo perfeito de uma tradução literária da emoção da raiva. Esta obra demonstra que a sensibilidade emocional representa uma manifestação de nosso ego, de nossa constituição como pessoas. É o nosso comportamento emocional que nos diferencia uns dos outros.

2.2 – RAIVA: UM TESOURO ROUBADO

Vigiarei minha conduta para não pecar com a língua
Manterei uma mordaza na minha boca
[...]
Emudeço, não abro a boca, porque és tu que atuas. (Salmo 39 (38), 2; 10)

As mulheres, muito mais que os homens, escreveram sobre seus próprios sentimentos. Mas, no rol de sentimentos sobre o que poderiam escrever não deveria incluir a raiva e a amargura. Assim, estrategicamente adotaram em suas obras, o amor e a condolência; sentimentos vistos como virtudes, sobretudo para as mulheres do século dezanove. Como bem esclarece Ivia Alves (1999), a mulher na sociedade burguesa era impedida, entre outras limitações, de demonstrar seus sentimentos, sua emoção:

Esse controle do comportamento da mulher estava diretamente articulado à sua atuação no espaço doméstico e à vida familiar. Ultrapassar essas fronteiras reguladoras obrigou a mulher a ter consciência de sua condição e a buscar suas estratégias para burlar ou ampliar o seu espaço de atuação (ALVES, 1999, p. 107).

Embora fossem usadas noções de maior sentimentalismo moral para autorizar as intervenções literárias e políticas, a base do poder feminino foi circunscrita severamente, porque a gama de emoções que elas poderiam expressar, aceitavelmente, estava limitada a ordens culturais correspondendo, segundo Alves, ao período de repressão dos sentimentos na era vitoriana. Assim, enquanto os sentimentos de alegria, amor, condolência e reverência foram encorajados, porque considerados essenciais ao papel doméstico das mulheres como esposa e mãe, os sentimentos de descontentamento, desaprovação, vingança e ódio foram considerados território exclusivo dos homens. Expressar estes sentimentos “masculinizados”, publicamente, significaria arruinar a base da feminilidade. Assim, as mulheres viram-se forçadas a atuar através da base de um poder que não incluía o potencial da raiva e da desaprovação estridente. Nas palavras de Alves,

O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer. (ALVES, 1999, p. 109)

Esta tática foi usada por Maria Firmina dos Reis⁷, quando da publicação de *Úrsula*, em 1859. Era uma forma para se proteger de uma crítica severa ou adversa, já que a vida de uma mulher, e de maneira acentuada uma mulher negra, tinha suas bases fundadas no silêncio.

A autora apresenta-se como uma romancista de educação acanhada, induzindo a crítica e o público leitor a acreditar que nada poderia haver na obra que atentasse contra os costumes, normas ou valores da sociedade a qual pertencia. Esta foi a estratégia utilizada para publicar um romance como *Úrsula*, cujo

⁷ Com uma produção literária de denúncia da escravidão e dando voz ao negro escravo, Maria Firmina dos Reis, contemporânea de José de Alencar e Castro Alves, foi desconsiderada durante mais de um século pela historiografia literária canônica. Apenas agora, no século XXI, mereceu melhor tratamento, através de um trabalho editorial do organizador Eduardo de Assis Duarte, que valoriza o romance, e realiza cuidadosa atualização do texto a partir do cotejo com as primeiras edições. A 'tradução' para o português contemporâneo limitou-se ao plano vocabular, a fim de conservar a pontuação original e o estilo muito próprio da escritora. Outro ponto a destacar é o posfácio – acurado estudo crítico, que vem acrescentar dados novos à análise das obras. Assim, o leitor contemporâneo tem a oportunidade de conhecer melhor essa história oculta que o texto literário vem iluminar, e também acrescentar uma nova escritora ao panteão das letras nacionais.

tema da opressão é o elo de todos os personagens; uma tentativa de promover a circulação de um discurso destoante dentro de uma sociedade estratificada, tipificadora dos indivíduos a partir do sexo, da cor, da genealogia, como forma legitimadora do *locus* que cada um deve ocupar.

Nesse momento, pela primeira vez em um romance brasileiro é dado o direito à voz para que uma negra conte ao leitor, através de sua memória, outra perspectiva da história da escravidão.

O capítulo “A preta Suzana” revela, assim, explicitamente a situação do negro escravo no Brasil e sua triste história como exilado de sua terra natal. A apresentação desta personagem implica no questionamento da “inferioridade natural” dos negros, tão propalada pela visão ocidental. A africana lamenta sua dor ao contar a Túlio sua chegada ao Brasil e como isso tudo ocorreu. Narra, segundo o ponto de vista do escravizado, a situação dos navios negreiros e como os prisioneiros eram tão maltratados. O fato destaca, portanto, o evento histórico da diáspora negra vivida pelos personagens arrancados de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão representada pelo trabalho forçado:

Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente de meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria (...) e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres... divagávamos em busca das mil conchinhas (...) mas tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei ... e com penhor dessa união veio uma filha, que era minha vida, as minhas ambições... E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! tudo, tudo até a própria liberdade! Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância em nossas roças. (...) Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente... E logo dois homens apareceram, e me amarraram com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade... Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa. Dava-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água (...) Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se a morte. Nos últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. (REIS, 2004. p. 115).

A autora denuncia a forma animalesca com que os negros eram tirados da África, de sua gente: ao contar sua captura, Susana chama os homens que a aprisionaram de “bárbaros”. Maria Firmina dos Reis adota postura ideologicamente favorável ao negro, visto que, no Brasil, o colonizador europeu classificava a raça negra como povo pertencente a uma sub-raça bárbara, na intenção de colocá-la como primitiva. Só que o bárbaro é, claramente, o homem que comete barbárie, denominação que na verdade aplicava-se mais ao procedimento europeu.

De acordo com Eduardo Assis Duarte, nesse ponto da narrativa está presente o sujeito de rememoração, no qual o eu individual deságua em um nós coletivo. É o discurso político que denuncia em narrativa literária a barbárie da empresa da escravidão, dando ao homem branco e senhorial o adjetivo de incivilizado.

Legitimada pela força que o testemunho promove, a personagem torna-se a porta-voz da escravidão e especialmente da mulher negra, na medida em que emerge das margens do romance, tal qual sua autora afro-descendente emerge das margens da sociedade maranhense, e conta a sua história da escravidão.

Percebe-se a tentativa de uma evolução feminina: de caladas, no passado, para, no presente, se tornarem narradoras da história da raça, através da denúncia dos discursos racial e de gênero que funcionaram trans-historicamente para negar-lhes o reconhecimento.

De acordo com Grasso, ao enfrentar um dilema entre aceitar uma ordem de silenciamento e castração do eu, ou manifestar sua emoção, as mulheres inventaram modos para expressar a raiva, o descontentamento diante da exclusão. Criaram, pois, uma arte da raiva considerada sofisticada e politicamente significativa. Através de uma máscara de sentimentalismo moral, elas manipularam as ideologias convencionais de feminilidade para escrever sobre o descontentamento pessoal e a injustiça pública e, no processo, apresentaram as suas próprias versões de si e da comunidade.

No contexto do século dezenove, a raiva feminina é o lado perigoso, ousado, o "outro" da domesticação; o lado que nos ajuda a melhor entender como uma tradição histórica do descontentamento literário emerge e desenvolve-se pelo período.

A supressão da raiva feminina tornou-se central para a identidade da

classe burguesa, para a identidade pessoal e nacional. Segundo Grasso, a identidade da classe-média foi moldada de acordo com o modelo de sociedade vitoriana, em que o lar torna-se o centro da moral cristã. Este período ficou bastante conhecido pela rígida repressão das práticas sexuais, acompanhadas de intensa valorização da vida familiar.

O domínio masculino para a construção da identidade da classe média, habitada por mulheres “sem raiva”, serviu a funções políticas importantes. Nestes termos, as mulheres passaram a representar a incorporação literal da casa, e a nação, investida na figura do *pater* famílias, deveria reter-lhe qualquer “caráter masculino”. Como bem define Rocha-Coutinho:

[...] a Eva pecadora cede docemente seu lugar à santificada Maria. Ou seja, a mulher não é mais identificada à serpente de Gênesis, ou uma criatura sábia, astuta e diabólica que é preciso “por na linha” -como os tantos milhões de mulheres (as bruxas) que durante quatro séculos (XV – XVIII), foram queimadas pela Inquisição simplesmente pelo crime de serem mulheres orgásticas e possuírem um saber próprio -, mas transforma-se em um ser doce e sensato, de quem se espera comedimento e indulgência. Como assinala Bardinter (1985), “a curiosa, ambiciosa, audaciosa, metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, cujas ambições não ultrapassam os limites do lar” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 36).

Assim, difundia-se a ideia de que o destino de uma sociedade virtuosa dependia do comportamento das mulheres e de suas habilidades para censurar os sentimentos de raiva, o que se tornou um dever cívico. Esta ideologia não só assegurou o silêncio de mulheres descontentes, mas reservou, também, a raiva e sua expressão para o uso dos que detinham o poder, criando uma hierarquia emocional baseada no gênero, raça e classe.

Numa cultura predominantemente cristã, a raiva foi considerada um poder divino, a última prerrogativa patriarcal, sendo associada à justiça, destruição e transformação. A retórica da raiva, assim, infundiu os discursos revolucionário, evangélico e abolicionista.

Conseqüentemente, neste período em que as mulheres eram supostamente as guardiãs da paz, amor e harmonia familiar, sua escrita deveria vir associada mais ao orvalho do que a um raio. Como resultado, a retórica da raiva teve um elenco definitivamente masculino. Para usar a raiva, para que reconhecessem a sua visão da nação e a sua luta pela igualdade de gênero e racial,

as mulheres tiveram que, primeiramente, combater o poder e autoridade absolutamente masculinos.

Além da influência silenciosa, exercida no lar, o envolvimento em movimentos abolicionistas foi uma das maneiras encontradas para interferir na realidade política e mostrar indignação diante das injustiças praticadas pela sociedade patriarcal. Ao tratar da realidade americana, fica implícito no argumento de Angelina Grimké que as mulheres tinham o direito de intervir em debates sobre a escravidão, que eram seres morais⁸, ou seja, que tinham iguais direitos a responder às injustiças, ainda que fossem através do sentimento de raiva.

Todos os seres morais têm os mesmos direitos e deveres, independente de eles serem masculinos ou femininos. A negação de nosso dever para agir, é uma negação de nosso direito para agir; e se não temos direito de agir, então que sejamos denominadas como 'as escravas brancas do Norte' pois, como nossos irmãos, temos que marcar nossos lábios com o silêncio e desespero"⁹.

Insistindo que as mulheres livres descerrassem os lábios fechados e resistissem, Grimké (1989) mostra-se convicta de que a responsabilidade moral transcende as diferenças de gênero. Ao afirmar que as mulheres tinham igual direito para determinar as instituições práticas e o caráter moral da nação, Grimké interpreta a raiva feminina como um dever patriótico.

A supressão da raiva feminina era essencial ao homem branco, da classe-média, no projeto de construção de sentido de nação. Para que os cidadãos fossem socializados corretamente, a raiva tinha que ser excluída do coração da mãe. Lydia Maria Child (1992) instrui sobre a importância de as crianças, até mesmo quando bebês, não serem espectadoras da raiva, ou qualquer paixão má, isto porque a segurança e prosperidade da república dependiam das crianças. De acordo com Child, as crianças vinham do céu, com as almas cheias de inocência e paz; e, na medida do possível, a influência de uma mãe não deveria interferir ou

⁸ Nas palavras de Ferrer & Álvarez (2003) "o ser humano é um ser moral". Eles apontam que a moralidade começa quando as pessoas compreendem que algumas condutas são obrigatórias ou inaceitáveis precisamente pelo efeito que têm sobre os outros e, por conseguinte, na sobrevivência do próprio grupo social. De acordo com estes psicólogos, no cerne de toda a vida moral estão a responsabilidade, racionalidade, autonomia, envolvimento político. Ou seja, a moralidade equivale a capacidade de dar a lei a si mesmo. Desta forma, a vida moral está vinculada à liberdade, sendo que sem ela não há atos morais. Quando a ação é limitada ou anulada, perde-se o caráter de moralidade. (FERRER, Jorge José & ÁLVAREZ, Juan Carlos. Para fundamentar a bioética. Teorias e paradigmas teóricos na bioética contemporânea. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Loyola, 2003).

⁹ All moral beings have essentially the same rights and duties, whether they be male or female. ... The denial of our duty to act, is a bold denial of our right to act; and if we have no right to act, then may we well be termed 'the white slaves of the North'—for, like our brethren in bonds, we must seal our lips in silence and despair".

influenciar estes anjos. Era especialmente importante que as mães mantivessem o espírito em tranquilidade e pureza, para que o seu estado não afetasse seu filho.

A associação da criança ao estado psíquico de uma mãe, para a "segurança e prosperidade" da nação, indica como questões aparentemente privadas, domésticas reverberaram com significados públicos nas primeiras décadas do século dezenove. Assim, ao procurar um contexto político no qual as virtudes femininas pudessem coexistir confortavelmente com a virtude cívica, considerada como o cimento da República, criou-se a noção do que poderia ser chamado "Maternidade Republicana". A Mãe Republicana integrou os valores políticos na vida doméstica. Dedicada à criação de cidadãos masculinos imbuídos de espírito público, ela garantiu a infusão da virtude na República. Era como o soldado na defesa da nação: ele, entregando-se a morte; ela, reproduzindo e mantendo a vida. Ele, atuando no espaço público; ela, no espaço estritamente privado.

Eliminar a raiva feminina tornou-se, pois, uma ideia fixa. Como repositório de virtude e como canal primário para esta virtude, à mãe republicana foi exigido comportamento modelar a todo o momento. A primeira regra e a mais importante de todas, de acordo com Child, era que uma mãe governasse os próprios sentimentos e mantivesse o coração e a consciência puros.

As mulheres eram consideradas as guardiãs da virtude cívica e dos valores cristãos, sendo o seu comportamento determinante para o destino da experiência republicana. Assim, suprimir a raiva adquiria consequências decididamente políticas, uma vez que era confiado às mulheres o privilégio de estender ao mundo a influência santificada do seu caráter. Como o sucesso da República dependia da "bondade, paciência e amor femininos", viciar-se em uma "paixão má", como a raiva, significava cometer uma traição à pátria.

De acordo com Grasso, a raiva despertava o temor porque acreditava-se que este sentimento pudesse interferir potencialmente no desenvolvimento de um governo racional. A crença era de que esta emoção desgovernada colocaria em risco o ideal republicano; igualmente, a raiva poderia criar o caos nas esferas pública e privada. Vigiar contra os males desta emoção era o resultado da nova ideologia da domesticação que glorificou a família como um refúgio sagrado.

Como já comentamos, o significado da raiva pode ser retirado de duas fontes distintas: a bíblia e as filosofias clássicas. Estas fontes buscam oferecer

respostas à questão de a raiva ser ou não moralmente justificada, e nesses casos, em que circunstâncias. Predominava a ideia de que a raiva humana era uma "paixão" tremendamente poderosa, complexa, capaz de causar dor e destruição. Só quando os homens controlavam-na pelo exercício da razão, conseguiam enfurecer-se sem deixar de proteger a santidade das leis morais de Deus, apoiando uma comunidade social justa.

As palavras da Bíblia e de seus estudiosos tornaram-se basilares para a moralidade da raiva. Como um dos sete pecados mortais, a raiva era frequentemente condenada, como comprova várias passagens do Velho Testamento, como as que enfatizam a conexão entre raiva e irracionalidade: “O sábio é cauto e evita o mal, mas o insensato é impetuoso e confiante. Quem é irascível comete desatinos, e o homem intrigante é odioso”. (Prov. 14:16-17) e “não sejas precipitado em encolerizar-te, porque a cólera se aloja no peito do insensato” (Ecl. 7:9). O livro de Provérbios, igualmente, adverte que a raiva feminina é particularmente insuportável, e alerta aos homens que uma melhor alternativa é viver na selva do que com “uma mulher briguenta e de mau gênio” (21:19). Também é preferível viver em um espaço minúsculo do que em uma casa enorme com uma mulher que briga o tempo todo (Prov. 21:9 e 25:24). Estes provérbios frequentemente são citados em discussões sobre a raiva feminina, em que a mulher indesejável quase sempre é descrita como brava.

No entanto, as palavras bíblicas não condenam completamente a raiva e esta era, também, retratada positivamente. Deus e Cristo ficam bravos; o livro dos Salmos exhibe a raiva íntegra e forte contra os inimigos de Deus, e os profetas do Velho Testamento são elogiados pelo zelo religioso que possuem.

São Thomas de Aquino define a raiva como uma emoção "de contestação", mas distinta de outras emoções (esperança, desespero, medo e ousadia), pois a raiva não possui nenhum sentimento contrário (1a.2ae.46.1). A razão, de acordo com Aquino, é que a raiva sozinha já envolve várias emoções como a esperança e o ódio. Neste sentimento, há uma busca por vingança que envolve duas direções - a da esperança (de vingança) e do ódio (das pessoas ofendidas). Ou seja, a raiva se define como um sentimento dual. Aquino, ainda, acredita que raiva pode ser motivada pela razão e, assim, pode ter consequências benéficas.

Contudo, não se pode esquecer que a raiva constitui uma emoção e

todas as emoções são, em essência, impulsos para agir, planos instantâneos para lidar com a vida em sua constante evolução. A própria raiz da palavra emoção é *movere*, "mover-se" em latim, mais o prefixo "e-", para denotar "afastar-se", indicando que uma tendência para agir está implícita em toda emoção. Que as emoções levam a ações é mais óbvio observando-se animais ou crianças; só nos adultos "civilizados" encontramos tantas vezes a grande anomalia no reino animal: emoções - impulsos arraigados para agir - divorciadas de uma reação óbvia.

O senso de autodomínio, de poder aguentar as tempestades emocionais que trazem as desgraças da sorte sem ser "escravo da paixão", tem sido louvado como uma virtude desde os tempos de Platão. A palavra grega antiga para isso era *soprosyne*, atenção e inteligência na condução da própria vida; um equilíbrio e sabedoria temperados.

Os romanos e a primitiva igreja cristã chamavam isso de temperantia, temperança, a contenção dos excessos emocionais. O objetivo é o equilíbrio, não a eliminação das emoções: todo sentimento tem seu valor e sentido. Uma vida sem paixão seria um aborrecido deserto de neutralidade, cortado e isolado da riqueza da própria vida.

A raiva, assim, como emoção, constitui parte essencial do sujeito. Nas palavras de Aristóteles, a raiva é o desejo misturado com dor; anseio por vingança contra uma ofensa óbvia de si mesmo ou de dependentes, uma ofensa que é inominável. No entanto, fica o desafio: ter apenas a raiva certa, o sentimento proporcional à circunstância, porque, quando as emoções são abafadas demais, fazem surgir o embotamento e a distância; quando descontroladas, extremas e persistentes, tornam-se patológicas, como na depressão paralisante, na ansiedade esmagadora, na raiva demente e na agitação maníaca. Mas, na maioria das vezes, nossa ira sai, justificadamente, do controle

A raiva, de acordo com Aristóteles, jamais é sem motivo. São Tomás de Aquino reitera esta visão, ao defender que a vingança a um dano, como guia para a razão, é um empenho "louvável." Por outro lado, quando o vingar for contra a ordem da razão, é "vicioso" e pouco ético. O castigo deve ser administrado a quem merece, dado em doses conforme o crime e como procedimento legal legítimo, com a finalidade de corrigir a falta e manter a justiça¹⁰.

¹⁰ Aristóteles, *Arte poética e arte retórica*, seção 6, 2.2., p. 142; Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, II.7, p. 41-42; São. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Vol. 44 (2a2ae. 155-70), artigo 2 e 57.

Como energia natural e selvagem, vinculada aos aspectos sociais, a expressão da raiva, deveria ser represada para que não afrontasse o poder masculino. Neste sentido, as questões de gênero tornaram masculinos os aspectos positivos da raiva e fizeram crer que as questões negativas era uma responsabilidade feminina.

A ideologia de gênero aplicada à raiva também sustentou e intensificou o privilégio emocional dos homens brancos. Como Carol Zisowitz Stearns e Peter N. Stearns (1986) notam, embora os escritores de manuais domésticos acreditassem que a raiva era perigosa e rompente e devesse ser evitada, constantemente, justificavam o sentimento de raiva manifestado por homens brancos, especialmente no espaço competitivo do trabalho. Ao mesmo tempo em que literatura depreciou qualquer sinal de raiva feminina, aconselhou os homens brancos a canalizar sua raiva em direção à uma ação útil. Com o avanço da industrialização, Stearns e Stearns apontam o surgimento da cultura vitoriana que desenvolveu uma ambiguidade nova em relação à raiva. A mensagem básica era simples, entretanto suas ramificações demonstravam-se potencialmente complexas: a raiva representaria uma emoção ruim dentro da casa, mas, uma emoção vital no mundo do trabalho e na política. As mulheres poderiam enfurecer, de acordo com os seus papéis domésticos (por exemplo, para manter o controle dos criados), mas os homens tinham a tarefa desafiadora de restringir a raiva dentro de casa, ao mesmo tempo que poderiam utilizar seu potencial para esporear ações necessárias para a competição ou justiça social.

Propagou-se como ideal de raiva uma heroica renúncia a si mesmo e uma grande devoção religiosa, aderindo assim ao código de restrição emocional da classe-média. Este código foi a máscara usada pelas mulheres contra a sua expulsão do mundo de lazer, poder e privilégio que a sua condição de classe poderia conferir.

O comportamento emocional das mulheres tornava-se, assim, fundamental para os ideais da classe-média, não apenas nos Estados Unidos, mas também no Brasil. A este respeito, Margareth Rago (1987, p. 74-78), relata que a participação social combativa das mulheres, em meados do século XIX, era reprimida pelo discurso masculino e moralizador dos médicos e sanitaristas, que procuravam persuadir “cientificamente” a mulher de que o amor materno era um sentimento inato, puro e sagrado e, portanto, aceito.

Grasso (2002), por outro lado, recolhe os pronunciamentos de Samuel Cornish, ministro presbiteriano e editor do *Diário da Liberdade*, em que ele reconhece que as mulheres deveriam, realmente, sentir a emoção da raiva. No entanto, Cornish advertia que era particularmente necessário que elas adquirissem comando de seus temperamentos. Nas palavras do ministro, um homem, em uma paixão furiosa, era considerado terrível aos seus inimigos; mas, uma mulher raivosa atingia a todos que a cercavam.

A implicação dos postulados de Cornish é que, em certas circunstâncias, a raiva, cuidadosamente controlada e expressa de maneira apropriada, era aceitável. Questionava-se apenas aquela que ameaçava a respeitabilidade, autocontrole e, conseqüentemente, a hegemonia masculina.

Constata-se então que, embora as mulheres tenham adquirido sucesso na reivindicação por seus direitos, no século XIX, inclusive o direito de expressar a raiva, no imaginário público e até mesmo na consciência de algumas mulheres, a raiva permanecia como um direito "varonil", um modo de expressão masculino.

Neste sentido, a raiva, que vinha associada à ordem masculina, trazia o ideário de racionalidade; a raiva tirânica e irracional era associada às mulheres. Entendia-se, pois, que a raiva masculina preservava e edificava a nação; a raiva feminina a comprometia, na medida em que desmascarava as injustiças de gênero e raça.

Enquanto os homens usavam a raiva para preservar as características diferenciadas do país e restabelecer sua integridade moral, as mulheres protegiam as suas famílias e comunidades dos males destrutivos da raiva. Em nome da execução deste dever patriótico, as mulheres tiveram, porém, que perder a sua liberdade psíquica: foi exigido que as mulheres brancas eliminassem a raiva de suas vidas emocionais; foi exigido que as mulheres negras perdoassem os seus opressores e canalizassem sua raiva pessoal na raiva coletiva da raça. Como resultado, estas expectativas afetaram a emoção e a criação literária de mulheres brancas e negras.

As prescrições contra a expressão da raiva dificultaram, às vezes impossibilitaram, a muitas mulheres, reconhecer que os seus sentimentos de decepção representavam, na realidade, os seus sentimentos de raiva. A instrução para a domesticação tornou-se o mais alto ideal de vida oferecido às mulheres,

reservandolhes um frequente desapontamento, resultado da exclusão, reprovação, desajuste social. Algumas mulheres responderam à marginalização interiorizando a proibição contra a expressão da raiva e negando este sentimento. Outras reconheceram a raiva, mas, assiduamente, tentaram esconder sua presença. Estas reações nutriram o desenvolvimento de uma cultura emocional que foi caracterizada pela repressão, segredo e o sufocamento psíquico femininos. Embora elas não pudessem erradicar o descontentamento, aprenderam a mantê-lo sob controle. Supressão era o remédio.

A raiva feminina diante da exclusão das promessas democráticas de liberdade, independência e igualdade modela profundamente a cultura literária feminina. Mas, a proibição abriu-se para a expressão. As ideologias de gênero da raiva tiveram impacto no tom, temas e formas que a imaginação literária feminina assumiu, independente dos fatores que motivaram as mulheres a escrever.

Se as escritoras negam a raiva, exaltando as vantagens do estado circunscrito ao lar como sinais de virtude, ou expressa esta raiva através de uma máscara, com metonímias e metáforas, elas estão respondendo a uma cultura que as exclui dos direitos inalienáveis de cidadania democrática, inclusive o direito para protestar através da raiva contra a injustiça da sua exclusão.

A expressão coletiva do descontentamento feminino, no entanto, teve como resposta o desprezo de críticos hostis ao advento do movimento de direitos femininos no século XX, como uma estratégia de deslegitimação. A implicação não residia apenas no fato de que as "mulheres amarguradas" representavam anomalias anticonvencionais, mas também que o seu "descontentamento doméstico" não tinha nenhuma validade. Pelo contrário, era "insignificante", "pessoal", não merecedor de consideração pública. Nas observações de Jean Baker Miller (1991, p. 4-9), os grupos dominantes frequentemente usaram esta estratégia de deslegitimação para obrigar, manter e obscurecer relações de poder desiguais. Uma vez que a articulação do descontentamento do subordinado ameaçava a hegemonia daqueles que detinham o poder, as tentativas de silenciamento indicavam uma forma de negar a existência daquele que estava sendo subjugado. Aquele que estava no controle insistia que o protesto enfurecido do subalterno manifestava algo incompreensível, anormal, não comprovado. Assim, consideradas como exceção à norma, as ativistas femininas foram desprezadas, porque a sua presença, como também a sua retórica, ousou

desafiar a noção santificada de que as mulheres eram amáveis, suaves, mães sacrificadas, filhas e esposas para quem a raiva era uma emoção estranha.

Nesta vertente, expressar a raiva na escrita equivale, para uma escritora, a expor o seu descontentamento em público, como forma pensar sobre a exclusão, para, finalmente, propor a eliminação da margem.

2.3 – TRADUÇÃO LITERÁRIA DA RAIVA

Transformei-me independentemente de minha consciência e quando abri os olhos o veneno circulava irremediavelmente no meu sangue, já antigo no seu poder. (Clarice Lispector)

O estudo da raiva apresenta-se como um reforço para o movimento feminista, pois o sentimento de descontentamento centraliza injustiças de gênero e racial. Assim, a premissa fundamental desta tese é que a raiva pode ser um princípio organizador da história literária feminina.

Os estudos feministas interdisciplinares, produzidos nos últimos trinta anos permitem localizar a raiva feminina e sua expressão nos textos literários. As teorias psicológicas, as análises dos historiadores da cultura e política femininas, e as aproximações dos críticos literários com a criação literária nos auxiliam a reconhecer a raiva e suas manifestações, averiguar suas causas emocionais, sociais e econômicas. Além disso, a teoria elucidada pelos linguistas Zoltan Kovecses e George Lakoff nos autoriza a ver que os léxicos sobre a raiva, empregados pelas escritoras, podem ser facilmente reconhecíveis, porque constitui fenômenos da cultura ocidental passíveis de serem verificados desde a antiguidade.

Kovecses e Lakoff formularam a teoria popular da raiva depois de perceberem que linguagens convencionais tais como "Ela estava espumando"; "Você faz meu sangue ferver"; "Ela está soltando fumaça"; "Quando eu lhe falei, ela explodiu" tinham pontos em comum. Eles concluem que há uma organização conceitual coerente em torno de todas estas expressões e, muitas destas, possuem uma natureza metafórica e metonímica. A ideia central é de que as pessoas percebem os efeitos fisiológicos da raiva - como calor de corpo aumentado, pressão interna aumentando (pressão sanguínea, pressão muscular), agitação -e usam essas percepções para nomear, descrever e expressar a própria emoção. Como

demonstraremos ao longo desta pesquisa, duas das metáforas da raiva tornaram-se mais comuns: a raiva como dor e como enfurecimento de um animal perigoso que reage ao ser ameaçado.

O paradigma da raiva comprova que da mesma maneira que há sinais físicos que denunciam a presença deste sentimento, também há sinais textuais que permitem visualizá-lo, tais como o choro, a desvalorização dos homens, a loucura, a doença, os atos de sacrifício, os tons de súplicas, os motivos de cativo, a morte, a fome. Reconhecer estes gestos em contextos ideológicos dos quais as mulheres são banidas, ocupando esferas desiguais no espaço público fornecem pistas de como as mulheres respondem a opressão e exclusão; suas próprias e a dos outros com quem se identificam: o escravizado, o impotente e o economicamente desprovido.

O tema da raiva é central em algumas obras literárias de autoria feminina, porque a relação das escritoras com este sentimento e sua expressão determinam os dispositivos artísticos que elas empregam, assim como também o tipo de história que elas narram. A raiva reprimida, é possível notar, teve efeitos significativos em suas criações literárias. Na análise de Grasso, a proibição deste sentimento está relacionada integralmente à articulação de voz nas narrativas femininas. Como foram proibidas de se enfurecerem, as mulheres não encontram nenhuma voz com a qual pudessem reclamar publicamente, refugiando-se na depressão ou loucura. Ao mesmo tempo, porém, como aponta Fischer, as mulheres usaram a raiva historicamente para criar um tipo de arte. Em suas palavras, a raiva tornou-se uma fonte de energia criativa para as escritoras, provendo o ímpeto, o assunto e estimulando a criatividade de seus trabalhos.

A crítica literária feminista, amparada nas perspectivas possibilitadas pela raiva, expôs os modos pelos quais a percepção sobre diferença sexual afetou implacavelmente as escritoras e seus textos. Kate Millet, em *Política Sexual* lamentou a separação entre gêneros na literatura, a regra de funcionamento que dita que sempre deve haver duas literaturas, da mesma forma como há dois banheiros públicos, um para os homens e um para mulheres, e lastimou a "crítica fálica" que esta separação gerou. Analisando as "políticas sexuais" de domínio masculino, presentes nos textos dos escritores, ela demonstrou como as descrições literárias revelavam noções misóginas de presumida superioridade masculina e documentou a trajetória histórica do patriarcalismo. Discerniu, além disso, o que acontece quando

se ensina as mulheres a ler autores masculinos que desvalorizavam o seu gênero e experiências: a leitora vê-se obrigada a participar de uma experiência da qual é explicitamente excluída; pedem-lhe que se identifique com uma identidade que se define em oposição a ela; em resumo, exigem-lhe que se identifique contra ela mesma.

Atenta à necessidade de uma (re)visão, a crítica literária feminina olha para trás com olhos renovados, adentra o texto com um novo direcionamento, uma nova maneira de ler os textos e escrever a história literária. O primeiro ato da crítica feminista, Grasso aponta, deve ser o de tornar-se resistência, opondo-se à opressão. Esta recusa em consentir, afirma a estudiosa, representa um passo necessário para começar o processo de exorcizar a ideologia masculina implantada em cada mulher.

As mulheres, negras e brancas, foram deserdadas. Seus ritos, suas vozes articuladas, seus "espaços simbólicos" raramente foram reconhecidos. As diferenças entre masculino e feminino, construídas historicamente, e a suposição de que essas diferenças tornam as mulheres inerentemente inferiores aproximam, ainda mais, os homens de uma onipotência, justificando, igualmente, a ausência feminina dos registros escritos.

Exclusão, ausência, invisibilidade, perda. Estas palavras guardaram justificativas para um posicionamento revolucionário. Assim, nos séculos dezanove e vinte, as ativistas intelectuais feministas viram-se motivadas a usar a raiva para expor, explicar, condenar e reimaginar uma paisagem literária diferente. Neste sentido, o que as críticas feministas negras e brancas compartilhavam era a própria raiva contra a exclusão de suas temáticas, representação e ausência de identidade. A cobrança por justiça, por meio de um empenho racialmente harmonioso, coletivo, uniu mulheres negras e brancas na tarefa monumental de reescrever a história literária através de uma perspectiva feminista.

A escrita da raiva continua o projeto de recuperar a raiva feminina como tema. Ao mesmo tempo, propõe-se o seu uso como base de uma estética, com potencial para transformar a escrita da história literária. Os trabalhos de ativistas feministas, psicólogos, sociólogos e filósofos são fontes para a formulação do paradigma da raiva e guia para a investigação da raiva na literatura feminina. Mais central é a ideia de que a raiva pode ser uma afirmação de vida, pois é uma proteção do "eu", uma resposta emocional a uma violação injusta de si mesmo e da

comunidade. Assim, no contexto deste estudo, são relacionadas expressões de raiva que se conectam com questões de poder e justiça.

Especificamente, pode-se considerar a raiva como uma emoção criada para nos proteger contra ameaças físicas para nossa sobrevivência, defendendo-nos contra ataques; uma emoção de desafio, pois desafia o poder do atacante, afirmando igual desejo de reivindicação. Além disso, a raiva é uma emoção que força o confronto, demonstrando o seu potencial para romper relações de poder existentes.

As mulheres que expressam publicamente a raiva, diante da injustiça de gênero, tornam-se ameaçadoras, nota a psicoterapeuta Harriet Lerner (1985), porque elas desafiam arranjos de gênero e a naturalização das relações de poder desiguais. Se as mulheres sentirem culpa, depressão e dúvida, as relações de poder existentes permanecem inalteradas, porque seus descontentamentos permanecem interiorizados, mantendo as mulheres em um estado de paralisia, sem a possibilidade de modificar a condição de subordinada a elas imposta; o que representa uma autodestruição. Mas, quando elas reconhecem e dirigem a raiva a suas reais causas, conseguem mudar e desafiar as estruturas de poder. Como Lerner e outros sugerem, a raiva, inevitavelmente, causa conflito e pode conduzir à rebelião, transformação e, até mesmo, a uma reestruturação revolucionária dos arranjos sociais. A revolução acontece quando a raiva-aflição é transmutada na raiva-determinação para provocar mudança, afirma Barbara Deming (1984). Enquanto a raiva-aflição é medrosa e assassina, a raiva-determinação para provocar mudança é corajosa, representando uma afirmação de vida.

A distinção de Deming entre uma raiva corrosiva que busca a destruição e uma raiva geradora, diligente que concentra todas as energias da pessoa na luta para alcançar a justiça social, é uma formulação essencial ao paradigma da raiva. A raiva sem justa causa e disciplina pode resultar em medo, conflito e desunião; o que é letal ao indivíduo e à comunidade. Porém, Audre Lorde (1984) e outros teóricos demonstram que raiva nomeada, compreendida e dirigida à raiz das queixas, nutre o crescimento, a aliança e uma reconcepção radical do eu, do mundo e da política. A raiva deve servir à mudança e não à destruição, declara Lorde em um ensaio que explora este perigoso tema no movimento feminista. Nas palavras de Lorde, o incômodo e o senso de perda devem ser vistos como forma de crescimento. (p. 131)

Outros estudos sobre a raiva corroboram a convicção de Lorde de que a raiva pode ser uma fonte criativa e positiva para a perspicácia pessoal e política. A raiva pode ser potencialmente construtiva e, também, criativa, embora possua a capacidade notória para a destrutibilidade, para a violência e para o mal. O psicólogo clínico Stephen A. Diamond (1996), em *Anger, Madness and the Daimonic: The Psychological Genesis of Violence, Evil, and Creativity*, explica que a integração entre a raiva consciente e a psique aliviarão nossa cultura da raiva violenta. Quando o sentimento da raiva é visto como algo endiabrado, abominável, difamado, impulso puramente patológico, negativo e desprovido de uma real qualidade redentora, a maioria das pessoas suprime, reprime, ou nega a raiva que demonstra as sementes más da psicopatologia, ódio e violência. Mas quando reconhecemos a capacidade da raiva tanto para a destruição como para a criatividade e a utilizamos construtivamente, Diamond assegura que a raiva e a ira - forma mais extrema de raiva - podem servir de estímulo, animando, transformando a criatividade e, até mesmo, a força espiritual. O filósofo Milhaven (1989) concorda com esta visão, acreditando em um sentimento de raiva "construtivo", para alcançar "melhoria" e "libertação". De acordo com sua visão, a raiva construtiva só quer a destruição como um instrumento. Quer destruir obstáculos ou opressão como forma de atingir sua meta construtora: uma mudança para uma liberdade melhor ou maior. (p. 63, 65)

O fato é que a raiva constitui-se uma forma de comunicação e revela importantes informações sobre os obstáculos opressivos que as pessoas encontram, sinalizando a necessidade de mudança. Há, pois, um telégrafo de raiva, uma mensagem de que há um problema, que o "eu" ou a comunidade estão em perigo. Quando os indivíduos ou grupos forem capazes de decodificar a mensagem, localizando, nomeando e analisando a fonte do problema, eles poderão usar a informação e a energia que a raiva possui, alterando relações humanas e combatendo o poder opressivo. Mas, a raiva não comunica aos indivíduos apenas informações sobre os seus sentimentos e o que os causam; quando expressa publicamente, também comunica informações culturais. Expressões públicas de raiva informam uma cultura maior que o indivíduo ou um grupo: é o coletivo que está buscando atenção, respeito e igualdade de direitos e privilégios, legitimando queixas que permaneceram inarticuladas, suprimidas. Igualmente significantes, as expressões de raiva pública permitem perceber os valores dos indivíduos ou grupos,

o que querem proteger e o que esperam atingir.

Justiça é certamente um desses valores. Grasso assegura que a expressão da raiva, em sua perseguição, é análoga ao drama da sala de tribunal. A pessoa brava, ou o grupo, assume o papel de juiz em uma tentativa que sujeita o comportamento e ações de malfeitores ao escrutínio público. O que se percebe é que a raiva envolve julgamentos sobre o que constitui injustiça, que veículos de expressão são apropriados e que remédios são mais efetivos. Ou seja, é uma emoção moral que faz um papel essencial no controle pessoal, social e cívico. A raiva é o fundamento emocional da ordem civil em sua forma moral, a capacidade para afrontar a moral pela qual a sociedade defende suas tradições e valores sagrados, aponta o sociólogo Peter Lyman (1981). Se aquela ordem civil se esforça para ser democrática, a raiva das pessoas oprimidas, dirigida às fontes da injustiça, torna-se uma afirmação do desafio pela igualdade, uma reivindicação pela definição da lei moral e pela garantia de sua execução.

A expressão da raiva, expõe Elizabeth V. Spelman (1989), representa um ato de insubordinação porque a pessoa brava age como se tivesse direito para julgar aqueles que detêm maior poder da mesma forma como estes lhe julgam. Outra forma de a raiva combater relações desiguais, Spelman observa, está no clamor das pessoas oprimidas por justiça, o que inclui um desejo de vingança. A "raiva vingativa é boa", Spelman argumenta,

porque é uma estocada elementar de nosso ego para estar com os outros como igual, em poder e desejos. Nosso desejo de fazer os outros sofrerem por nos fazer sofrer, é o reflexo de nosso desejo por igualdade de poder e liberdade pessoal. Por mais corrosiva que seja a nossa raiva e por mais brutal que sejam os nossos atos, há nestas ações o desejo de tratar os outros como iguais¹¹.

Duas suposições ressaltam-se destas premissas: primeiro, que a pessoa com raiva, de maneira racional e correta, deseja satisfação, prazer, correção; e em segundo, que a pessoa com raiva, de maneira racional e correta, possui o poder para fazer julgamentos do seu próprio comportamento e do comportamento dos outros.

Ambas as suposições, historicamente, não foram aplicadas às

¹¹ because it is an elemental lunge of our self to be with others as their equal in power and will. Our wanting to make others suffer for making us suffer is our wanting to make ourselves equal to them in personal power and freedom. However blind be our rage and however brutal and inhuman be the act we in our rage strain to do, we are straining to be by that act, with the other person as equal persons". (Spelman. "Anger and Insubordination" 269).

mulheres. As ideologias de gênero, que classificam o sacrifício e a abnegação como virtudes femininas, desaprovam o senso de autoridade feminina para este fim. Este fenômeno conduz à conclusão de que, para as mulheres, a expressão da raiva e a reivindicação de uma identidade autônoma devem estar integralmente unidas. Antes de uma mulher poder reconhecer a sua raiva, ela tem que reconhecer que ela possui uma identidade. Quando as mulheres reconhecem que sentem raiva e efetivamente lançam mão da raiva, a própria posição de cada uma esclarece-se, ao mesmo tempo em que permite romper relações de poder desiguais. Elas alcançam o poder e a independência pessoal. Isto acontece porque a raiva demanda mudança e força um confronto não só com a pessoa ou situação com quem a pessoa está lutando, mas também com o ego. Nas palavras de Harriet Lerner (1985), a "dor da raiva" conserva a mesma integridade do ego.

Realmente, um dos pontos centrais que as ativistas feministas, psicólogos, filósofos e sociólogos enfatizam é que a habilidade para sentir e expressar a raiva requer respeito e amor pelo próprio ego da pessoa e da comunidade. A raiva é "um tipo de amor" pelo ego, comunidade, J. Giles Milhaven (1989) define, porque a pessoa resiste ao que mutila o ser humano e impede o estabelecimento da justiça social. Para que um indivíduo ou grupo de pessoas reconheça que elas sentem raiva e acreditem que esses sentimentos são justos, elas têm que acreditar que o ego e a comunidade são valiosos, que estão defendendo um valor. Devem também acreditar que possuem o direito, habilidade e poder de julgar.

A supressão histórica da raiva das mulheres brancas e negras foi autorizada por uma proliferação de ideias que têm no centro a noção de que raiva é prerrogativa exclusiva dos homens brancos em poder.

Grasso (2002) nota que o papel principal da raiva é sua função controladora. Com sua força e sua ameaça de vingança, a raiva ajuda a regular nossas relações sociais cotidianas: nas disputas de família, nas disputas sociais, nas discordâncias empresariais, onde quer que a lei oficial seja muito incômoda, imprópria, ou indisponível (o que é a maior parte do tempo). Grasso aborda questões centrais: em uma cultura estratificada por arranjos de poder hierárquicos, a raiva é controlada por quem? As pessoas que detêm o poder para definir a raiva e estabelecer as regras para seu funcionamento e expressão social são as mesmas que controlam os que têm menor poder? Também são eles quem usa a raiva para

intimidar, ameaçar, e silenciar a raiva dos que desafiam a hegemonia?

Os estudos feministas elucidam este fenômeno. Em uma das primeiras análises sobre a importância da raiva na liberação da luta feminina, observa-se, de acordo com Fischer, que a tentativa de controle e supressão da raiva feminina é nociva a sua identidade, porque nega à mulher a expressão franca da raiva saudável, nega a igualdade dela com os homens. Enquanto os homens podem expressar verbalmente e expor fisicamente a raiva, tabus contra a expressão da raiva feminina obrigaram as mulheres a atitude de negar, expressar indiretamente ou alimentar silenciosamente até que a raiva se tornasse cinzas de um ressentimento amargo ou se transformasse em uma força pressurizada; uma raiva tão incontrolável que o homem ou a sociedade a julgasse como irracional. Ampliando a análise, também enfatiza a ideia de alguém ter controle sobre as definições e interpretações da raiva e sua expressão. Um dos modos principais pelo qual a dominação é mantida em vigor, Fischer afirma, é convencer as mulheres que se elas sentem raiva, amargura e ressentimento, estão expressando um sinal de inferioridade, doença, falta de virtude ou falta de feminilidade. Descarta-se, pois, a raiva como expressão de uma condição desigual. Elizabeth Spelman (1989) lista outros modos de negar aos grupos subordinados a possibilidade de pensar em sua situação: a negação da educação básica, a disponibilidade de drogas, álcool e outros tóxicos que induzem para inércia ou loucura. Nestes exemplos, a supressão de raiva configura-se como a supressão de protesto público.

Quando estas táticas alcançam êxito, quando as ideologias de subordinação e inferiorização são interiorizadas, a expressão da raiva, que é negada, se manifesta através de outras formas. Ao contrariar o ego e comunidade, a raiva não-expressa e não-reconhecida pode resultar em depressão, ódio e doença. Além disso, a raiva sem objetivo apropriado pode exacerbar conflitos e conduzir à violência. Ataque, culpa, lamentação, infortúnio, choro, imposição do silêncio ao “eu”, podem ser sinais de um descontentamento não identificado que não está sendo dirigido e expresso. Expressões indiretas e deslocadas de raiva são especialmente prevaletentes nas relações de poder desiguais, porque neste contexto elas constituem uma forma de proteção contra a ameaça de vingança.

Mediante tal necessidade de reverter as desigualdades, as mulheres se deslocam do universal fixo, estereotipado, para diferentes posições de enunciações e escolhas. Assim, podemos pensar o discurso feminino, segundo nos

propõe Cecília Secreto (1997: 154) sobre a enunciação feminina:

1. Un espácio de poder.
2. Una práctica social transformadora.
3. Una producción de significación que permite la posibilidad de pensar la dimensión política de la subjetividad.
4. Una producción e imposición de sentido que operan por eficacia simbólica en la subjetividad de los actores sociales.
5. Una práctica desarticuladora del sistema opresivo.
6. Una nominación del malestar.

A escrita feminina, portanto, equivale a um confronto com o mundo, uma forma de desarticular o sistema opressivo e, através deste ato, transformar a subjetividade de cada mulher.

Entender os modos como as mulheres criaram historicamente um discurso público da raiva, em momentos em que a raiva não era considerada como feminina, permite uma avaliação de como elas criaram, historicamente, as condições necessárias para efetuar a mudança social. Desenvolvendo um vocabulário público para expressar o descontentamento na literatura, as mulheres deram vida a uma linguagem pela qual a história de sua indagação e reivindicação por justiça pôde ser conhecida e compartilhada. Quando se identifica a fonte da raiva feminina, como as mulheres expressam a raiva e se os constrangimentos que elas encontram ainda são operantes, obtêm-se informações culturais sobre suas práticas artísticas e a sobre a história da opressão racial e de gênero. A escrita feminina permite perceber como as mulheres em momentos históricos diferentes escreveram com o objetivo de alcançar a liberdade e a justiça. A escrita e o texto femininos, de igual forma, evidenciam a luta para alcançar igualdade e liberdade. Esta evidência pode ser comprovada de forma contundente na obra de Marilene Felinto, e, de modo destacado em seu primeiro romance: *As mulheres de Tijucoapapo*.

3 CAPÍTULO 2

MARILENE FELINTO: A ESCRITA EM RISTE

[...] em mim, não existe absoluto, nem ausência de absoluto, porque não conheci nunca elemento distinto do eu. (Lima Barreto)

3.1 – A LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DO EU

“Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. Essa necessidade de fluir, ah, jamais parar de fluir”. (Clarice Lispector)

Marilene Felinto nasceu em Recife em 1957 e com onze anos mudou-se com a família para São Paulo. Esta mudança marca sua visão de mundo, transformando-a. Como a própria escritora define, o trauma desta migração deixa fissuras que reverberam no contexto de sua produção literária:

[...] existem pessoas que escrevem por terem sofrido um trauma na vida. E é o meu caso. Os artistas em geral, ou uma parte deles, na minha opinião, passaram por um trauma na vida e aí tiveram de optar por esse caminho para não enlouquecer. Tiveram de elaborar a sua loucura via arte. (FELINTO, 2001: 32)

Um dos maiores traumas vem a ser sua condição de retirante, geradora de inúmeros preconceitos: “Percebi que estava no meu país, mas que não falava a mesma língua, e na escola eu e meus irmãos nos sentávamos num muro passando horas a treinar o sotaque de São Paulo até perdermos completamente o do nordeste” (FELINTO, 2005).

Esta questão do trauma como algo a impulsionar a escrita permite-nos pensar a literatura de Marilene Felinto como uma “literatura da urgência”, tal como esta foi definida por Luciana Hidalgo (2008: 183):

A literatura da urgência estrutura-se numa espécie de desdobramento da escrita de si, realizada sob estado de emergência. (...) Derivado do latim *urgentia*, alude a uma literatura que se faz necessária, em caráter emergencial, criada exclusivamente para fazer frente a uma situação determinada. O termo urgência remete ao sinônimo *emergência*, que possui ampla significação: *situação crítica; acontecimento perigoso ou fortuito; incidente grave; situação mórbida inesperada e que requer tratamento imediato*. (HIDALGO, 2008: 181)

As palavras de Felinto revelam que a sua literatura surgiu da urgência de si, em busca de uma forma de expressão literária que urgia e se estabelecia como antídoto contra os diversos males sofridos; como forma de compreensão da própria realidade e como sobrevivência/resistência diante da opressão social. O trauma da infância desencadeia sentimentos–limites, tais como angustia e raiva, o que leva a escritora a um constante questionar da existência como um todo. Através de uma realidade inventada, Marilene procura superar os problemas, enfrenta aquilo que a faz sofrer, fortalece-se através de uma escrita que também se transforma em salvação. Loucura ou escrita? – eis os caminhos que Felinto visualizou. Escolheu a escrita: sua saída emergencial, sua forma de desabafar, expiar as angustias, sarar os traumas.

Dentro da produção felinteana, a diferenciação pela língua, que remete à condição do estrangeiro, torna-se uma forte marca. E é a partir do reconhecimento desta condição que Marilene identifica como escritora: “meu caminho [...] é de solidão maior ainda no continente deste país gigante, onde eu não sou nada além de uma eterna imigrante em busca de uma língua própria” (FELINTO, 2005).

Observamos o quanto de autobiográfico há na literatura de Felinto. Hidalgo (2008, p. 91) lembra-nos que a palavra autor origina-se do latim *auctore*, que significa “causa principal, a origem de”. Felinto comprova estes sentidos através de sua obra, utilizando o eu como alicerce da escrita, produzindo uma narrativa que tem em si mesma a causa principal. O eu transborda através dos romances, fazendo com que a existência de Marilene reflita-se através de sua produção. Certamente uma das maneiras de se entender a obra literária é vê-la como resultado de uma mescla dos diferentes eventos com as quais ela mantém contato. Isso leva Antônio Cândido a considerar que a análise estética de um texto literário não ignora os fatores externos à literatura, pois estes também a influenciam – sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor (cf. CÂNDIDO, 2000: 33) –, o que corrobora a ideia de que a “literatura está profunda e inequivocadamente enraizada na realidade e na vida humanas” (VILLANUEVA, 1991: 97).

Neste sentido, o primeiro aspecto a se observar na produção felintiana aponta para relação literatura-vida.

[...] quando publiquei meu primeiro livro, um romance que conta uma história fictícia mas que é a minha história pessoal, de uma mulher que veio do Nordeste para São Paulo etc, é um livro que tem um tom de revolta e de uma indignação absurdas, que envolvem minha família. Quer dizer, pessoas conhecidas, minha mãe ficou uma semana sem falar comigo, minha vó me proibiu de pisar na casa dela um ano. (FELINTO, 2001: 33)

Marilene, nesta entrevista, confessa a influência de sua vida no fazer literário: uma ficção autobiográfica, cujas tramas narram suas próprias experiências, dores, aprendizados. Um romance autobiográfico representa, via de regra, um desvelamento do sujeito ao mundo, permitindo que se tenha, a partir dela, acesso à individualidade do sujeito que se revela. Simultaneamente a isso, é apresentado um panorama geral daquilo que o rodeia. Leia-se o que registra Cândido ao analisar a poética autobiográfica de Drummond:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século (1989: 56).

Da mesma forma que Cândido visualizou a experiência pessoal de Drummond em suas obras, pode-se detectar na leitura das obras felinteana alguma reminiscência que aponte para a Pernambuco, estado natal de Marilene Felinto, ou São Paulo, a cidade em que cresceu. É possível notar como estes ambientes são significativos na infância e como ficam guardados na memória; importância que figura na diegese. O espaço não é descrito como um simples vazio que se enche pela presença da protagonista, da palavra ou das coisas desimportantes. O espaço, ao lado da experiência pessoal, é a principal realidade, ponto central de cada narrativa. Por meio da experiência, da memória de fatos vividos, os lugares vão se configurando, a hierarquia espacial é alcançada a partir da inserção da protagonista no meio circundante; nada é preestabelecido por circunstância outra senão seu apego e admiração, como se percebe no texto abaixo:

Eu estou em Pedra Branca agora. Pulando dos rochedos no rio de Pedra Branca. A cachoeira se joga na minha frente, cristalina e brusca como ela é. Eu vim a cavalo banhar-me no rio. O cavalo está lá amarrado na árvore, esguio, calmo. Daqui dessa pedra eu vejo Pedra Branca todinha. As colinas são suaves e verdes, poucas casas ocupam-nas espaçadamente. A presença da mata é verde-escura onde cantam todos os pássaros e os sapos coaxam de noite. Pedra Branca. Há jaqueiras margeando o caminho todo que traz ao e agora é época de caju. Os cajueiros balançam carregados ao vento. Há cheiros, fruticheiros insinuando-se no ar. (MT: p.143)¹²

Na descrição apaixonada que Rísia faz de Pedra Branca, podemos perceber a saudade que Marilene Felinto sempre confessou sentir de Recife. As suas protagonistas, portanto, através da memória, reconstituem o espaço da infância, espaço de convívio com a natureza, em oposição à dureza da cidade: “tenho medo das línguas de asfalto que cobrem as ruas da cidade grande e dura. [...] A cidade nem ao menos me esmaga – apenas me joga na cara sua face de concreto”, desabafa a protagonista de *Obsceno Abandono: amor e perda* (OA: p. 14).

Hidalgo (2008) ao discorrer sobre a obra *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, considera que nesta a *escrita de si*¹³ foi maquiada para se tornar uma *literatura de si*¹⁴, onde a verdade surgia com mais transparência e liberdade. De igual forma, na obra de Marilene Felinto o eu ganha um “filtro romanesco” com a finalidade de extrair um “eu sem filtro”, próximo da verdade pessoal, autônoma. Ou seja, na narrativa felintiana, as obras parecem condensar uma verdade encenada e uma espécie de reflexo da realidade no universo ficcional.

Numa de suas afirmações surpreendentes, Borges (1991) sustentava que toda a literatura é autobiográfica. Neste sentido, a literatura seria o registro, como também a leitura, do percurso realizado pelo Homem em sua aventura no mundo.

A ficção autobiográfica representa, portanto, uma narrativa sobre si – como forma de expressão subjetiva, de afirmação perante si próprio e perante os outros. Assim, podemos imaginar que a pessoa Marilene foi pretexto para que a *persona* da escritora, em sua pluralidade, pudesse triunfar.

¹² A partir daqui as obras de Marilene Felinto serão identificadas por suas siglas: MT (As mulheres de Tijucopapo), OA (Obsceno abandono), LEG (O lago encantado de Grongonzo).

¹³ Escrita íntima e abrangente, ancorada em matéria bruta, primária, no que há de instintivo e menos elaborado do sujeito. O autor por sua identificação com o narrador e com o protagonista assume a responsabilidade pelos atos de fala do narrador e pelas afirmações feitas sobre o protagonista. Relato em forma de diário.

¹⁴ Literatura auto referente, maquiada, filtrada e esteticamente mais aprimorada. O autor usa personagens ficticiais para falar de si mesmo.

Marilene faz uma releitura de si mesma, acreditando que escrever equivale a mostrar-se, fazendo-se ver e fazendo aparecer a própria face diante do outro. Nesse sentido, os personagens são reflexos de Marilene. Através de seus personagens a autora pode olhar o próprio interior, como forma de se inscrever e ao mesmo tempo estabelecer uma reciprocidade, pois seus personagens a completam. Como ela mesma admite:

O que aparece no meu texto sou eu, o meu jeito de pensar, a minha opção político-ideológica. Sou indignada, revoltada. Tudo isso aparece ali sinceramente. Não consigo mentir quando escrevo, não consigo pousar de escritora, de jornalista, ou ser absolutamente neutra como um grande jornalista deve ser. (FELINTO, 2001: 31)

Neste sentido, Marilene Felinto faz o que os estudiosos chamam de revista a si mesmo. Sobre esta questão, Hidalgo (2008: p.116) transcreve o pensamento de Lejeune (1996): “O leitor é assim convidado a ler os romances não só como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores do indivíduo. Eu classificaria esta forma indireta de pacto autobiográfico como pacto fantasmático”. Marilene parece criar *fantasmas*, autoreflexos, esmiuçando a própria verdade, expondo angustias, traumas, ideais. Em suas palavras: “sempre escrevo sobre mim mesma, só acredito na literatura escrita com paixão a partir do ponto de vista de alguém que conheceu aquilo sobre o que está escrevendo”. (FELINTO: 2001, 35). Suas protagonistas seriam, pois, máscaras, suporte que irá refletir a própria autora, sua forma de reflexão; transformando-a em inspetora de si mesma, pronta a aferir as faltas comuns e a reativar as regras de comportamento como pessoa e como intelectual.

Rocha (1977), complementando, observa no texto autobiográfico, pela escritura de um *eu*, uma aproximação com o mito de Narciso:

A narração autobiográfica pode ser concebida como a variante literária do mito de Narciso e a representação do amor-próprio encarnado no narrador - personagem. Este último constitui o centro em volta do qual gravitam todas as outras personagens, o que provoca um desequilíbrio radical na balança dos actantes. Assim, da opção autobiográfica resulta geralmente uma importante consequência: a narrativa apresenta, na maioria dos casos, um protagonista contínuo e uma série de figuras secundárias votadas à descontinuidade (ROCHA, 1977: 72).

Marilene Felinto expressa seu complexo de Narciso através da criação literária, pois, ao mesmo tempo em que revela o seu trabalho criativo, expõe-

se como criadora, revelando também como se dá o processo de procura por uma escrita que não traduz apenas sons ou letras, mas a própria ideia. Isso realça seu papel de pesquisadora da linguagem.

Num retorno constante às raízes – da natureza convertida em linguagem que deseja se naturalizar –, a escritora tem um duplo desejo: restaurar essa primeiridade da palavra e também transgredi-la. Nesse sentido, descrever o banal constitui uma primeira manifestação dessa transgressão, como se pode perceber no trecho abaixo:

[...] quando eu era menina e me punha horas inteiras a perseguir e percorrer o caminho de gosma brilhosa que as lesmas iam deixando pelo quintal da casa, pelos muros, pelas paredes. Até que eu achava a lesma toda protegida dentro do seu caracol e matava a pedradas, a pisões e pontapés. Não sei por que aquele prazer perverso. Depois eu me achava ruim, a pior menina das redondezas: e já me imaginava a mulher grande e monstruosa que um dia eu me tornaria. (OA: p. 36)

Aproveitando pequenos fatos e imagens da infância, a protagonista vai transgredindo os estereótipos de criança angelical, para justificar seu próprio processo de metamorfose.

Em entrevista ao Caderno Mais, Marilene revela a influência da infância em sua arte:

Acho que a infância de todo mundo influencia no trabalho, principalmente no de uma pessoa que escreve ficção. Então, sou de uma família pobre, minha infância em Recife foi especialmente pobre, e levei muito essa experiência para narrativa de ficção, principalmente. E essa coisa de escrever começou logo que chegamos em São Paulo. Escrevia cartas com saudades de Recife, principalmente para minha família, amigos... (FELINTO, 2001: 30)

Nessa tarefa de despertar a própria infância, Marilene traz para a escrita literária as lembranças cujos significados primordiais marcaram rupturas e descobrimentos. É então presentificada a infância através das “travessuras”, das descobertas e curiosidades, dos desejos, do ambiente familiar e escolar. A idade adulta é relegada a segundo plano, na medida em que é justamente esse o ponto de fuga, o período que se deseja burlar, de modo que essa etapa prefigura como referência dêitica para remissão à infância e não como tempo que ambienta a narração, como se pode observar na confissão de Rísia: “Pois não posso

desrespeitar a criança que existe dentro de mim. Que está sentada num trono.” (MT: p. 114)

A infância para onde as protagonistas retornam, no entanto, não é uma infância feliz, mas sim uma infância traumática. Traumas que precisam ser recuperados, entendidos para, enfim, serem superados: “Quero compor uma ária que recomponha a minha ira e a faça calma criança amada.” (MT: p. 119)

De maneira significativa, o protestantismo da primeira infância assume importância muito grande na caracterização da primeira protagonista de Felinto. Rísia explicita o moralismo e a cólera que autora e suas protagonistas lançam sobre o mundo.

A assembleia de Deus é sinal da miséria material e espiritual da infância de Felinto, que se reflete em Rísia, também nordestina, humilde, protestante e suburbana. A contradição de ter de acreditar obrigatoriamente na bondade – quando a penúria à volta é o resultado mais patente da maldade – apenas se amplia com a mudança da família para São Paulo, pois a pobreza continua e nega até mesmo o sonho de prosperidade que move o migrante.

O adulto, assim, é trazido à cena apenas para que saia à procura de sua infância, e, assim, restaurar a sua vida através desse elo perdido.

Tem-se, no universo adulto, uma continuidade daquilo que se iniciou na infância. Desse modo, Marilene utiliza uma linguagem livre de limitações, o que remete à linguagem infantil; linguagem esta que descarrega as palavras quase que em jatos que não se submetem às regras. Há apenas o desejo de comunicar, de falar o que é desejável, sem as preocupações formais. A escrita, então, remete à fala e a reproduz livremente.

Sobre a escrita de Marilene Felinto, é interessante pensar no próprio posicionamento da escritora diante do ato de escrever.

Escritores são pessoas que num determinado momento da vida sofreram algum tipo de trauma que as levou a ter essa compulsão pela literatura, pela criação de um mundo paralelo ao mundo real. Preferia não ter que escrever, mas é como se eu não tivesse direito a essa opção. Escrever é um atrapalho. Escritores são pessoas doentes. (FELINTO: 1997).

As palavras de Felinto não podem ser entendidas como uma tentativa de “fuga da realidade” através da escrita, afinal suas obras procuram reproduzir a realidade humana em suas complexidades. Sua experiência narrativa

traduz uma tentativa de organizar o caos interior, as ideias que estão confusas em sua mente, para, desta forma, recriar a realidade, projetando nela desejos, sonhos e frustrações. A escrita, como mundo paralelo, traduz sua forma de exercitar a capacidade de reconstruir, reinterpretar e refazer histórias pessoais através de uma viagem interior como verdadeira experiência de si, para se compreender como elemento de uma coletividade e inserida socialmente. O sentido da escrita reside no fato de que através da auto-narrativa o sujeito reflete sobre si próprio, sobre sua vida e sobre as relações que estabelece.

Outra questão significativa é que, como escritora, há a ilusão de um controle sobre o destino dos personagens, da história em si. Uma forma de sentir-se segura, sem estar solitária, como podemos perceber no trecho abaixo:

Escrevo porque desde cedo precisei encontrar uma companhia mais segura do que a companhia humana, um lugar mais seguro do que as cidades. Talvez minha solidão já fosse maior do que eu poderia suportar sem uma 'terceira perna', como se diz. (FELINTO: 1998)

A escrita traduz, pois, sua forma de se entender, se conhecer e se completar como pessoa. Escrever sobre si mesma significa, assim, atravessar a distância que a separa dos outros indivíduos, estranhos ou familiares. A escrita autobiográfica, ao mesmo tempo em que expõe a autora como um ser individual, possibilita a sua conexão ao resto do mundo, amenizando o sentimento de solidão.

3.2 – ESCRITA EM RISTE

O ódio, a inveja e o desejo de vingança têm, poder-se-ia dizer, o sono mais ligeiro que o amor. O menor sopro os desperta, enquanto que o amor e a amizade continuam tranquilamente a dormir, mesmo sob o trovão e os relâmpagos. (Arthur Schnitzler)

A estreia literária de Marilene Felinto acontece na década de 1980 com *As mulheres de Tijucopapo*, traduzido para o inglês pela Editora da Universidade de Nebraska. Com este primeiro romance, escrito com apenas 22 anos, ganha o Prêmio da União Brasileira dos Escritores e o Prêmio Jabuti. Em 1987, lança *O lago encantado de Grogonzo*. Em 1991, publica o livro de contos *Postcard* (1991). Em 2001, publica uma seleção de crônicas publicadas na Folha de

São Paulo: *Jornalisticamente incorreto* e, em 2002, *Obsceno abandono: amor e perda* um texto visceral sobre a solidão feminina.

No início da década de 1990 foi convidada para escrever na *Folha de São Paulo*, onde começou resenhando, para a *Revista Folha*, literatura brasileira e estrangeira, e também fez crítica de cinema, teatro e televisão. Escreveu na *Folhinha* textos destinados às crianças e sobre literatura infantil. Depois migrou para o “Caderno Cotidiano” no qual escreveu diariamente até 2001 quando passou a ser colaboradora da revista *Caros Amigos* onde ainda escreve.

As crônicas no “Caderno Cotidiano” provocaram enorme rebuliço. Algumas motivaram processos, mas grande parte da repercussão aprova sua originalidade e coragem no trato com determinados temas espinhosos. Enfim, Marilene escreve diferentes tipos de textos em diferentes tons sobre os mais variados assuntos com um estilo e uma visão desestabilizadora, questionadora e polêmica, numa voz dissonante e afiada.

Sua postura polêmica, como escritora e jornalista, pode ser percebida, por exemplo, quando nega um pertencimento regional e étnico:

Até porque nem me acho muito nordestina mais, me acho tão misturada, não me acho nada. Nem nordestina, nem negra, nem branca, não sou nada, nada exatamente. Não levanto nenhuma bandeira, não milito no movimento negro, não militaria, não choramingo pelo Nordeste, muito pelo contrário. (FELINTO, 2001: 32)

A negação categórica ao pertencimento regional, no entanto, não impede uma produção literária carregada de sotaque nordestino. A influência de vocabulários nordestinos aparece já no título das duas primeiras obras, podendo ser encontrado também no interior das narrativas. Em relação a um comprometimento racial, a resposta de Marilene evoca, segundo Márcia Cavendish Wanderley (2009), a multiplicidade de diferenciações que operam na constituição do “eu” mestiço brasileiro. Aliás, suas respostas sobre pertencimento regional e étnico indicam um mesmo sentimento: uma indefinição a respeito da própria identidade que é comum aos indivíduos de sociedades pós-modernas e globalizadas e que talvez seja ainda maior nas sociedades globalizadas e “mestiças”. Marilene exteriorizou essa insegurança no conto “Muslim/Woman”, do livro *Postcard*, quando, a protagonista, ao narrar a sensação de não ser vista pelo marido, descobre-se como um *ser invisível* e sem identidade. Esta sensação de invisibilidade justificava-se apenas no

fato de o marido não vê-la como ela gostaria de ser vista. Da mesma forma, pode-se conceber que ela não aceita a auto-imagem refletida no olhar do *outro*. A questão que parecia apenas uma reclamação feminista, nas palavras de Wanderley, abre-se em leque mais amplo em relação à sensação narrada, no seu caso de mulher mestiça e nordestina. Trata-se de um sujeito histórico triplamente subalterno. Na verdade é essa auto-imagem que a perturba. Ela não se vê como gostaria de se ver, não se assume enquanto tal, embora queira ser vista. E esta vaidade é externada quando olha suas pernas refletidas no assoalho brilhante do aeroporto.

Marilene demonstra um olhar narcísico, embora confesse que sua auto-imagem, desde a infância espoliada, sempre a desagradou. Esta questão pode ser percebida na leitura de *As mulheres de Tijuapapo* e, mesmo no conto, “Muslim/Woman”, onde a narradora admite que “desde menina eu me criei abrigos, inventei guaritas e trincheiras” (p. 27). Por isso, numa necessidade de proteção, apela para a invisibilidade e para a indefinição.

Apesar de, através da protagonista Rísia, expor sua preocupação com as origens raciais e de se sentir orgulhosa em assumi-las: “Às vezes eu me olho no espelho e me digo que venho de índios e negro, gente escura e me sinto como uma árvore, me sinto raiz, mandioca saindo da terra”, logo em seguida retorna à vaga das indefinições: “Depois me lembro que não sou nada, que sou uma pessoa com ódio, quase Severina Podre, lunática, enluarada, aluada, em estado de porre sem nunca ter bebido”. (MT: p. 50)

Wanderley considera que esta subjetividade indecisa e perturbada é fruto da subalternidade e espoliação, marcas que gostaria de apagar substituindo-as pelo vazio sobre o qual escreveria sua história e poderia inscrever uma identidade nova. Uma angústia que contrasta com a certeza tranquila e feliz da *muslin* (“a viúva negra que existe em todas as mulheres”) conformada a seu papel. Com ela a personagem narradora de “Muslim/Woman” mantém contato rápido (só pelo olhar), mas, intenso e repousante, em passagem por um aeroporto da África. E ali recupera pelo menos uma das que acredita ser sua identidade: a de ser mulher para um homem.

Segundo Wanderley, embora isto aconteça na “África” e a *muslin* seja uma viúva “negra” em sentido figurado, as palavras não sinalizam para uma possível referência a questões raciais. A auto-indefinição da autora parece ser maior do que a provocada pela mestiçagem: apresenta determinantes mais amplos,

localizados nas condições de gênero e classe e no antigo complexo de inferioridade regional.

No entanto, uma resposta de Marilene a uma pergunta perturbadora, em entrevista para a revista *Caros Amigos*, sobre sua adesão ao movimento negro, leva-nos às seguintes reflexões, elencadas por Wanderley: por que deixar-se catalogar por um rótulo, mordendo a isca do politicamente correto? Será que numa sociedade moderna e múltipla como esta em que vivemos, imputar o sentido do pertencimento a apenas uma raiz é uma tarefa possível? Ainda que esta seja uma raiz racial e étnica? Esta pode ser uma das razões de sua resposta indefinida à questão, uma vez que Marilene representa uma mulher moderna, habitante de uma das cidades do Brasil onde a globalização e pós-modernidade, com todas as suas consequências, já penetraram. Mas aquela não foi uma resposta ou uma solução válida para ela própria. Temos consciência disto ao examinarmos suas criações, que se desenvolvem ficcionalmente em torno de suas origens raciais, étnicas, regionais e de gênero. Este é um problema pensado pela autora em profundidade. Às vezes com desagrado, quase como se procurasse escondê-la de si mesma, outras com um prazer traduzido em um lirismo agreste: “Hoje fez uma noite de raríssimo luar melado de luz porque o sol queimara fogo o dia todo. A cor do céu estava negra. Minha cor estava negra”. (MT: 152-53)

A resposta indefinida de Marilene não deve, portanto, ser vista como uma recusa da autora em relação ao grupo étnico ou uma tentativa de afastamento em relação a uma ascendência negra ou a segmentos majoritariamente discriminados tais como nordestinos ou afro-descendentes. E muito menos como uma atitude determinada pela ideia de branqueamento ou alienação vinculada à diluição miscigenadora. Seu discurso, tanto ficcional como jornalísticos, defende a igualdade. A marca da diferença racial mobiliza uma estrutura de deslocamentos constantes, inscrevendo no corpo de suas personagens a escrita profunda da exclusão, a ferida sempre aberta do abismo entre as pessoas, determinada pela diferença racial ou de classe. Seu discurso ficcional traduz o desejo de independência da cultura negra ou mestiça, diante de formas canônicas rígidas. Ao mesmo tempo, sua resposta indefinida em relação a sua etnia é uma resposta pós-moderna em um mundo onde as identidades se diluem à mercê de tantas influências e de tantas invasões. Num período de questionamentos de qual seria realmente a nossa cara, de brasileiro/a hoje e de quem sou eu, Marilene responde: “nem

nordestina, nem negra, nem branca, não sou nada, nada exatamente”.

Mas, ao longo de sua obra, suas personagens-disfarces, em auto-retrato demolidor, se revelam como *preta, pobre, migrante nordestina, magra, silenciada*, em suma, mulheres “sem nada”, mulheres originadas do “nada”. Na realidade, cremos que nenhuma outra escritora, com exceção de Carolina de Jesus, carregou tantos estereótipos negativos. Tantas marcas de “estigmas” socialmente desvantajosas. Mas é também diferente em outra coisa: é uma escritora erudita que não tem medo de usar as chamadas palavras baixas. Assume o primitivismo da linguagem assim como o dos sentimentos: ódio, raiva, crueldade, baixeza e ímpetos assassinos misturados a autocomiseração e a carência de amor e afeto, todos enovelados em Rísia e Deisi, personagens que derrubam o mito da infância feliz, da criança ingênua que nada percebe.

Marilene, formada em português e inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, também se movimenta com agilidade em mais de uma língua: “Vou ver se a carta pode ser em inglês. Em inglês sairia mais fácil, há lugares e nomes mais sonoros de casa e gentes em inglês, coisa de filme de cinema” (MT, p. 9), diz a protagonista Rísia em sua partida de volta para Tijucopapo, tentando esconder-se em outra língua. Tal como sua personagem, Felinto demonstra ser uma escritora de muitos recursos. Sua produção ficcional, iniciada sob o ímpeto da linguagem áspera e tosca, tanto substantiva quanto formalmente, irá atenuar-se no livro seguinte, *Postcard*, onde se percebe uma escrita domada e desinteressada da vingança individual e social como condutora do fluxo narrativo. As personagens femininas já não são amazonas ou donzelas guerreiras, mas mulheres perplexas diante da própria “feminilidade” e fragilizadas pelo mundo e pelo amor de um homem.

Um exemplo de mulher fragilizada pode ser encontrado no conto “Muslim/woman”, onde a protagonista só encontra repouso no imperceptível, mas intenso, contato estabelecido com Adama, absorvendo a tranquila força que emana de sua condição feminina conformada.

Podemos apontar, assim, como temática contundente em seu primeiro romance e, que de maneira significativa aparecerá nas crônicas, a atitude da escritora que, quando pressionada, revela a raiva incontida. Esta atitude combativa e violenta tornou-se marca de sua atividade como cronista da *Folha de São Paulo* e de outras publicações. Mas, a violências de suas palavras se justifica,

pois carregam o peso da violência social, como podemos constatar no texto de estreia na revista *Caros Amigos*:

Então, deixar a grande imprensa – depois de uma década escrevendo na *Folha de S.Paulo* – como quem salta de um trem em movimento. Com **a sensação de que sou pobre e discriminada** como um daqueles andarilhos americanos que, na Grande Depressão econômica dos anos 30, percorriam os Estados Unidos escondidos nos vagões dos trens de carga, em busca de emprego, de Oklahoma para a Califórnia ou não sei onde. De repente, descobriram-me ali – **clandestina que eu sempre fora** –, adormecida sobre um monte de feno, dentro do vagão fechado. Antes que me punissem, pulei do trem em movimento, um único saco nas costas, à Woody Guthrie e outros vagabundos, a divisar o horizonte sem futuro em que imperam os poderosos poderes: o capital, a imprensa, a publicidade. 'I got disgusted with the whole sissified and nervous rules of censorship on all my songs and ballads, and drove off down the road (...) again.' **'Eu andava aborrecido com todas aquelas regras efeminadas e nervosas de censura de todas as minhas canções e baladas, e então caí na estrada de novo'**, escreveu, certa vez, **o revolucionário compositor folk Woody Guthrie (1912-1967)** sobre sua crescente desilusão com a indústria da rádio e do entretenimento de Nova York. Saltei do trem em movimento. Tem algo de suicida e epigramático no salto, mas **eu 'não creio em outra coisa senão na ação'**, como dizia **Ralph Ellison**. Não olhei para trás. A locomotiva seguiu adiante, sem descarrilar – está claro –, ribombando desembestada trilho afora, devorando seu curso, metro após metro, o assobio do apito furando meus ouvidos, a vibração dos pistons esmagando tudo pela frente. **A imprensa burguesa me tirou a palavra como se me tirasse uma espécie de cidadania – para me transformar numa mulher invisível, tão invisível quanto o personagem do Homem Invisível de Ralph Ellison, um dos grandes escritores da Depressão e da discriminação racial norte-americana.** Mas se enganam, como dizia Ellison (1914-1994) aqueles que supõem que, 'por ser invisível e morar numa toca', eu esteja morta. Não estou nem morta nem 'em estado de animação suspensa'."

Felinto, neste texto, faz um resgate de teorias sobre burguesia e proletariado (referências ao marxismo, socialismo, lutas políticas de esquerda), além de apontar a presença da discriminação feminina, da discriminação social, geradores de invisibilidade e de uma sensação de desajuste, de clandestinidade. De igual forma, dialogando com o compositor folk Woody Guthrie, Felinto traz para a sua escrita o espírito de contestação, revolta, inconformismo, desejo de mudança e de revolução. Também significativa será a fala de Ralph Ellison, que incorporada ao discurso felinteano, demonstra graves problemas sociais como a opressão, a discriminação. Por outro lado, o discurso de Ellison aponta para a necessidade de contestação e atitude, para a conquista de uma verdadeira reestruturação social. Os referenciais de outros autores citados, de uma maneira geral, demonstram uma postura contestadora diante de algumas situações vigentes, e confirmam a

tendência felinteana de defesa dos injustiçados socialmente, das minorias, dos “mais fracos”.

Notamos que a linguagem de Felinto se impõe, seja no sentido de provocar críticas ou admiração. E a própria escritora tem consciência da polêmica que causaria sua agressividade linguística. Em suas palavras: “ [...] não me encaixo no conjunto de posturas e regras” (FELINTO, 2000). Gizêlda Melo do Nascimento complementa esta visão sobre a escrita felinteana com a seguinte definição:

Portadora de uma escrita ágil e ríspida, configurada em períodos curtos e cortantes, em declarações contundentes e inesperadas, Marilene Felinto escreve como quem afiasse garras preparando-se para uma grande luta cuja arena é seu próprio texto, de onde o verbo se insurge arranhando, com palavras ásperas, nossas confortáveis convicções. E é, sobretudo, através da construção de suas personagens femininas que procura provocar uma inadequação rebelada ao mundo. E são destemidas, quase insolentes, as personagens femininas de sua obra [...] como forma de desafio a nossas (im)ponderáveis crenças. (NASCIMENTO: s/d)

A violência jornalística de Marilene explode em crônicas (na *Folha de São Paulo*) que foram reunidas em livro com título explicativo de seu desassombro diante de convenções: *Jornalisticamente Incorreto*. Provocaram indignações e contra-ataques diretos. Mas não era novidade. A violência já explodira antes, em seu primeiro romance, *As mulheres de Tijucopapo*.

Chamado de “travessia” por Eliane Diógenes, a narrativa é uma viagem de volta à terra da mãe de Rísia (Tijucopapo), movida pelo desejo de “resgatar o principio da agonia, para, só então compreendê-la” (MT: p. 175). Neste resgate e busca de origem e identidade femininas, Marilene usa o território mítico, mas também histórico do Arraial de Tijucopapo (comunidade pernambucana habitada por mulheres corajosas que baniram o invasor holandês), confundindo-o com o espaço das amazonas, mulheres guerreiras que viviam em bandos numa aliança feminina radical. Mulheres independentes, para quem os homens eram tidos apenas como reprodutores. Este é o modelo seguido pela autora nesta nova vida simbolizada no mito de Tijucopapo. Em suma,

Ao ciclo universal da donzela guerreira, de que é herdeira a literatura brasileira em personagens como D. Guidinha do Poço (Manuel de Oliveira Paiva), Luzia Homem (Domingos Olímpio) e Diadorim (Guimarães Rosa), parece pertencer Marilene Felinto com sua “Rísia”, que é também “mulher amazona”, pois deseja reunir-se à sua tribo de mulheres de Tijucopapo. Com essa dupla força, a de mulher amazona e a da coragem das mulheres de Tijucopapo, Rísia tenta resgatar as imagens vilipendiadas da mãe e outras mulheres submetidas ao dano do poder masculino e do poder econômico, e entregar-se, como a donzela guerreira Joana Darc, “por uma causa justa”. (WANDERLEY, 2009, p. 123)

A escrita de Felinto, portanto, apresenta o mundo em estado de guerra, tendo como alvo a hipocrisia com que as pessoas se relacionam e a injustiça que impõem umas às outras. Os personagens parecem viver uma guerra pessoal, como demonstra a narradora Rísia: “Me disseram que vivo em pé de guerra. Em pé de guerra. E vivo mesmo, e acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. E só vou conseguir sossegar quando matar um” (MT: p. 63).

Rísia é uma guerreira da intimidade e em fantasia, desferrando-se do inimigo por meio de confrontos que forja mentalmente. Deisi, protagonista de *O lago encantado de Grongonzo*, também concebe uma batalha com os ex-amigos, em seguida com seus primeiros professores. Entretanto sua referência à guerra de verdade é cheia de hesitação e, se tem algum valor, certamente não é documental:

Sendo que a guerra é outra agora, minha senhora. Por exemplo: por que nunca me explicou o fato de a escola superior ser a de guerra? Que lá, somente lá, é onde Onde o quê? Pois eu até hoje não sei. Mas imagino que seja lá onde se planeja a guerra outra onde vai sobrar, nem um dedinho sequer anular de seu e meu (LEG: 1987, 134).

No conto “O Ronco da Abelha”, de *Postcard*, temos também uma batalha metafórica em que os adversários não precisam de farda para se identificar. A origem e o papel social já determinam o lado a que cada pertence. Quando o narrador fala em “matadouro de homens”, não se refere a um campo de batalha militar, mas sim à orquestração civil que levou seu amigo de infância a um sinistro desgarramento. O inimigo são os abastados da província, que merecem toda a vociferação e cujo ponto de vista sequer conta.

Observa-se, assim, que o olhar que Felinto partilha e empresta a seus protagonistas é um olhar tão destruidor que relativiza a diferença entre a experiência de guerra. Os protagonistas optam pelo caminho da rebelião permanente, pela constância do inconformismo e da não-aceitação das soluções

parciais. Assim, mesmo em período de aparente paz, fulminam o que veem com um olhar guerreiro, armado de desprezo, moralismo e rancor.

Neste sentido, a prosa de Felinto contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfixiante que envolve a sociedade para, desta forma, desmascarar o mundo, revelar o real através do estilhaçamento da realidade injusta, sufocante. Suas cenas raramente surgem inteiras e mais parecem escombros. Seu vocabulário alterna pompa com belicismo e obscenidade. Os temas nunca são explícitos, tampouco desenvolvidos linearmente, mas se impõe pela insistência com que emergem ao longo da narrativa. É assim que a expressão “afinidades fuleiras” atravessa o enredo de *O lago encantado de Grongonzo*, colocando as relações humanas na berlinda e orientando continuamente quanto ao eixo principal do romance.

A escrita em riste de Felinto equivale a uma prosa apontada para as injustiças sociais. Com o dedo apontado, sua ficção compromete-se com a realidade e dor humanas, realizando esteticamente uma reação contra a opressão, transformando o momento histórico em arte. Elabora, pois, uma *literatura da urgência*.

Freire (1987), em *Pedagogia do oprimido*, esclarece que o indivíduo, em sua vida pessoal e social, encontra obstáculos, barreiras que precisam ser vencidas. A essas barreiras ele chama de "situações-limites". A *literatura da urgência*, tal como colocado por Hidalgo (2008), representa uma forma de enfrentar estas situações-limites, o que demonstra a percepção crítica da história. A pessoa precisa agir, desafiando este momento para, desta maneira, resolver os problemas da sociedade em que vive.

As situações-limites, assim, são entendidas como aquelas que cobram por transformação no contexto local, pois a vigência destas dificulta a concretização dos sonhos, desejos e necessidades coletivas. É que segundo Paulo Freire, as “situações limites” não são justificativas para a estagnação da luta social, nem podem ser percebidas como geradoras de impossibilidades, mas, ao contrário, representam a motivação necessária para a mudança, reforçando o sentido de esperança. Ainda de acordo com o estudioso:

(...) em suas relações com o mundo e com os outros, os homens ultrapassam as "situações limites", que não devem ser tomadas como barreiras insuperáveis [...]. No momento mesmo em que os homens as apreendem como freios, em que elas se configuram como obstáculos à sua libertação, se transformam em "percebidos destacados" em sua "visão de fundo". Revelam-se assim, como realmente são: dimensões concretas e históricas de uma dada realidade. Dimensões desafiadoras dos homens (...) (FREIRE, 1987:90).

Para isso, faz-se necessário separar-se epistemologicamente, distanciar-se daquilo que o "incomoda", com a finalidade de entender esta situação na sua profundidade, na sua essência. Como este problema foi "percebido" e "destacado" da própria realidade cotidiana, Freire nomeia-o de "percebido-destacado", ou seja, aquilo que não pode e não deve permanecer como tal e, por isso, passa a ser um tema-problema a ser enfrentado e, acima de tudo, discutido e superado.

Freire dá o nome de "atos-limites" às ações necessárias para romper as "situações-limites". Atos que se dirigem, então, à superação e à negação da passividade, da aceitação incontestável e conformada da violência, implicando dessa forma uma postura decidida frente ao mundo. A literatura da urgência demonstra o desejo de romper a barreira das "situações-limites". Desta forma, resolve os obstáculos à liberdade dos oprimidos através da ação com reflexão, transpondo "fronteiras", libertando-se.

Ao utilizar a literatura como forma de enfrentar uma situação-limite, ao escrever pela emergência de algo, Marilene Felinto pratica uma literatura engajada. Sartre, em *Que é a literatura?*, define o engajamento literário enquanto fenômeno essencialmente ligado à consciência do escritor em reconhecer-se como parte do mundo. Esta consciência motiva aquele a uma reação, com o claro objetivo de modificar os problemas opressivos, o "percebido-destacado". Sartre esclarece que um escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Através deste engajamento, a realidade é revelada, possibilitando que a consciência crítica do leitor seja despertada. Sartre (1993, p. 21) argumenta que a palavra implica ação e que o mundo revelado por meio da literatura tenciona mudança social. Segundo ele, o escritor desvenda o mundo e, especialmente, a realidade humana, a fim de que cada um assumas responsabilidades sociais.

Para Sartre, a literatura engajada, ainda que circunscrita a um domínio localizado e temporário, renuncia a ela mesma como um fim específico,

rumo a uma ação universal. Com efeito, o engajamento literário reporta-se à consciência do modo como a obra urge, porque baseada na causa da participação social. Este aspecto assegura historicidade à escrita literária, não só pelo conteúdo, mas também pelas escolhas formais. E o escritor, como elucida Sartre (1993, p. 22), não se constitui por ter dito alguma coisa, “mas por haver decidido dizê-las de determinado modo”. Em consonância com as proposições sartrianas, Theodor Adorno, anteriormente mencionado, esclarece que a forma é também portadora de sentido, participando do engajamento literário. Para o teórico, as obras de arte apresentam uma ligação com a realidade exterior, sendo que “A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social” (ADORNO, 1988, p. 46) e que a relação da obra com o dado social é mediada pela realização formal, uma vez que a penetração dos fatores externos é incorporada ao plano estético. Observa-se, portanto, que adquire valor a obra de arte que trabalha esteticamente, em sua própria estrutura, os dados externos.

Voltando-se para o oprimido, Felinto encaminha seu projeto de “dizer o outro”, destacando determinadas situações, que apontam para uma sociedade regida por um sistema hierárquico rígido, autoritário, opressivo, que fragmenta o ser humano, levando-o à submissão e à mudez, o que desperta o desejo de viver em espaço outro, onde os princípios promovam da realização autêntica do eu individual.

Marilene Felinto demonstra preocupação com seu compromisso de denúncia, sabendo do efeito que isso poderia ter na consciência do leitor, como podemos perceber nas palavras do narrador de *O lago encantado de Grongonzo*:

Quando ela percebia que os acontecimentos se forçavam nas palavras e que, pois, ela parecia estar narrando ali pedaços de história de um pedaço de sua vida, enchia-se de pausas, esticava-se preguiçosa, deitava por cima dele. Como se os acontecimentos em si não importassem a ela; importasse somente o que sobrava deles, restos de um incêndio cuja causa, sempre menor, não interessava. Interessava antes o fogo, ou o que havia no fogo de tão avassalador e irremediável. (LEG: 1987, 97)

Percebemos, assim, que a prosa de Marilene Felinto não se encaixa no conjunto de regras e posturas socialmente aceitas. Gizelda Melo do Nascimento, por exemplo, menciona que a escritura felinteana traz a marca da não-adequação à organização do mundo, uma consciência de uma situação-limite. Consequentemente, expõe a pesquisadora, dois grandes temas podem ser depreendidos de sua obra: o da negação e o da desagregação.

Ao negar a família como instituição, ao renegar a imagem materna como representação, as personagens de Marilene Felinto vão além de simples denúncia de um incômodo dentro da ordem estabelecida. Destroçando imagens tão caras, partem em busca da descoberta de si mesmas para, a partir de então, recompondo-se, tentar organizar uma nova ordem. (NASCIMENTO, s/d)

O engajamento estético faz com que a escritora deseje expressar-se livremente, ainda que sua linguagem em riste coloque o dedo na ferida ao denunciar os absurdos e misérias sociais. Esta atitude da escritora permitirá a percepção de que “Toda sua produção é perpassada por uma agressividade que oscila entre a raiva e o sentido de impotência diante das circunstâncias da vida” (COELHO, 2002, p. 469). Como ela mesma admite na obra *Jornalisticamente Incorreto*:

Sei que minha raiva é a coisa mais valiosa que tenho – embora nem eu mesma goste dela. É meu sentimento mais primitivo e verdadeiro – é dali que tiro força e vida, eu que não almejo em nenhum instante a elegância dos escritos comportados, adequados. Não tenho qualquer justificativa para publicar este livro, senão porque esses escritos nasceram da minha raiva [...](FELINTO: 2001, 18)

Isto sentimos ao ler *As mulheres de Tijucoapo* pela primeira vez. A raiva explodindo como pólvora e o desejo de vingança. Marilene sabe como usar essa raiva para provocar no leitor o mesmo sentimento de estranhamento em relação ao mundo vivido por suas personagens e o desconforto da voz que o descreve: o desconforto racial, misturado a outras circunstâncias humilhantes.

Também em *O lago encantado de Grongonzo* há uma genealogia da crueldade, escrita brutal composta de palavras “que até matam as pessoas”, de dedos amputados na fábrica (“as marcas de violência estavam conformes na pele e pronto”, p. 45), de traições e de sexos perfurados. Estas marcas da escrita felintiana ficam claras no trecho a seguir:

Mas faltava a arma em riste de V, ou de Y, que fosse. Com a arma em riste de V, vencia-se na certa. Agora o lápis? Fazia palavras, apenas. Que até matavam pessoas – palavras matam também e ela sabia – mas era luta sofisticada tão civil que até dava pena (LEG: p. 48)

Observa-se que o lápis é a transfiguração possível da arma da

infância: o bodoque¹⁵, e as letras-armas representam ideogramas motivados, ou seja, conseguem imitar em sua forma gráfica as coisas que designam. A linguagem parece feita de coisas, onde a crueldade da escrita transcreve a crueldade anônima e ancestral das máximas da avó: “Eu te piso, eu te repiso, eu te reduzo a granito” (LEG: p. 30). A narrativa desenha o regresso, desta vez à Grongonzo “do tempo do onça”, lugar da infância da protagonista Deisi e, através desta viagem, desmascara as violências sociais.

No romance *O lago encantado de Grongonzo*, Deisi abandona a metrópole como vítima de uma traição levada a cabo por seu namorado e a melhor amiga. Em formação, origem e visão, esta protagonista se assemelha bastante a Rísia e à própria Felinto. Porém, o olhar de Rísia se atém a aspectos mais amplos da realidade, enquanto o olhar de Deisi focaliza quase que exclusivamente os nós existenciais. O desengano é o mesmo, contudo Deisi vive do soldo de um oficial da Marinha, condição incompatível com a de porta-voz de revanches sociais. No entanto, sua mornidão é constantemente sacudida pelas erupções resultantes do descortinar de sua vida, das limitações do marido e volubilidade dos amigos que a visitarão – os mesmos que as traíram.

Como Rísia, Deisi sofre tanto com a traição que passa a ver toda a humanidade como causadora de dores semelhantes. Assim, o deslocamento entre o acontecimento específico e a regra geral não é gratuito, mas baseado num motivo que repercute em profundidade. Este dado é fundamental à compreensão da consistência das protagonistas de Felinto, que possuem menos fatos e mais sentimentos. Estes são poderosos o suficiente para provocar atitudes arrebatadoras, como a decisão de Deisi, de fixar residência no interior, como pacata esposa de um homem pacato e delicado, que tenta entender sua raiva e ouve, como explicação:

— Mas eu não me sinto traída. Pelo menos não da forma cristã ... E nem se trata de perdoar ou não perdoar por cristianismo também. É assim: se me sentir traída, é somente como os ratos devem sentir na ratoeira. Mais fatal assim, entende? Você pode imaginar o choque de um rato pego na ratoeira? Pois é isto. Como se tivesse descoberto tarde demais, e por puro amor, que deveria ter sido esperta na mesma medida em que as pessoas são. Mas eu detesto gente esperta... (LEG, p. 115)

¹⁵ Arma conhecida, também, como estilingue. Configura uma arma primitiva, utilizada para lançar pedras ou outros pequenos projéteis. Outros nomes no Brasil: atiradeira, baladeira, cetra ou setra. O bodoque, ou badogue, constitui um atirador de projéteis, com formato de arco, semelhante ao arco de flecha.

O caso particular da traição não a leva somente a uma atitude impensada, mas também a uma crítica ampla sobre o comportamento humano desonesto das pessoas, quase todas seduzidas pela capacidade de ludibriar. Por isso, diante destas traições, Deisi confessa: “— Nunca entendi se meu recurso devia ser o da pura ironia, o da tristeza séria, ou o da simples revolta. Para ser puramente irônica, precisa-se de força, uma força diferente que não tenho” (LEG: p. 114). O recurso que Felinto empresta a suas protagonistas, cientes de suas fraquezas, será, sem dúvida, uma tristeza profunda, uma certeza da violência sofrida e o desejo de um “dia d da desforra” (LEG: p. 114).

Os textos de Felinto, como podemos notar, possuem corpo, vertem sangue e bile, não podem ser declamados em salões. Desprovidos de poses, sem alçapões, inimigos da retórica, são quase sempre um grito, um esgar de bicho sob lâmina. Nasce de muita ira o que escreve esta pernambucana, mas o melhor de sua raiva é o objetivo reestruturador, como voz dos que não sabem ou não podem falar

A maneira como trabalha com a linguagem, exposta a partir da emoção, faz com que Marcelo Coelho sintetize seu estilo como: “Uma inteligência e um estilo arrasadores” (COELHO, M: 1991, 118)

Depreende-se dos textos kantinianos que a inteligência e o estilo se manifestam de forma combinada, mas se associam originalmente a faculdades distintas, quais sejam, o entendimento e a emoção.

Os acontecimentos narrados ao longo da produção felintiana, ainda que fragmentados, revelam como os personagens são atingidos no corpo e no coração. Por isso, as palavras em riste, ao longo das narrativas, traduzem o desejo de incomodar, para, desta forma, reduzir o infortúnio. Comprova-se, assim, o estilo emocional de Marilene Felinto, que nada tem de sentimental, no sentido de transmitir ou provocar o choro. Ocorre, isto sim, a dissolução do afeto do observador, cujo olhar fulminante se desloca entre pessoas e coisas de maneira inquieta.

O estilo emotivo de Felinto não utiliza integralmente o que surge à mente, mas tão somente aquilo que enriquece os temas dos romances, contos, crônicas. Não se trata de reproduzir todos os fatos lembrados, mas apenas aqueles que justifiquem o pessimismo, sua raiva e satisfaça sua necessidade de contar o que aconteceu a partir de uma ótica particular, propositalmente diferente das demais, principalmente as partilhadas pelos jornais.

Através deste estilo de escrita, Felinto cria enredos que fogem da falsa impressão de integridade e apresenta a realidade humana em escombros. Aliás, um de seus legados à literatura é exatamente dinamitar a camada superficial que a escrita pode formar para acobertar o rebuliço da vida. Para revelá-la em fragmentos e erupções, Felinto lança mão de vários recursos que veremos ao longo desta pesquisa, tais como a incompletude das frases, as reticências, as repetições, etc.

A imaginação utiliza as quedas e tentativas de recuperação para imprimir um ritmo jazzístico à narrativa, que se revela propícia ao improvisado e às recorrências. Certos trechos são repisados várias vezes, impedindo que o leitor se esqueça. No rol das repetições podemos encontrar as referências às mutilações e achaques, que são utilizados como argumentos de defesa e instrumento de luta.

Em relação aos protagonistas, podemos afirmar que estes limitam suas descrições àquilo que presenciam, narram apenas as cenas que testemunham e evitam colocar-se no ponto vista das demais personagens. São narradores que desde a infância já demonstram uma verdadeira atração pelos cataclismos. Assim, mente e realidade à volta se imitam na produção de desastres – ou usando as palavras da narradora Rísia, de “esculhambações” – o que torna a vida desagradável, mas enriquece sobremaneira o estilo emotivo.

Através de personagens agressivos, raivosos, descortina-se a realidade num aproveitamento literário da cruzeza e da desesperança, aspectos que encontram uma correspondência perfeita na forma inclemente e estilhaçada com que Marilene Felinto escreve ou reescreve a história feminina. Através de uma escrita que privilegia o movimento, demonstra a valorização da liberdade para viver, sentir, escrever. A metáfora aparece, nessa linha de pensamento, como expressão do sentimento, um passo dado para outra forma de ser: através da participação. Sua escrita, portanto, expressa, por meio da imagem metafórica, a transposição de sua angústia pessoal. E a raiva, como foi exposto no primeiro capítulo, será uma forma de recuperar a unidade perdida e ser pleno. Por isso, suas narrativas iniciam de forma caótica e sem sentido, e vai reintegrando os fragmentos no todo. Dispersão de letras ou de guerrilheiros, com o objetivo paradoxal de transposição do fragmentário para a unidade.

A dor, a raiva e o movimento aparecem intimamente ligados no bojo da prosa de Felinto. A reflexão sobre qualquer um desses aspectos leva

necessariamente a um projeto de construção literária que visa à invenção permanente. Só inventando sempre pode a linguagem literária adequar-se à busca transcendente que lhe dá sentido.

Para Felinto, a linguagem é instrumento de busca e rebelião: um instrumento de adequação metafísica, uma vez que se entrega fielmente a conquista da realidade. Um instrumento que se lança na esfera do mito, de volta à origem mágica, na medida em que propõe uma reintegração do homem na totalidade.

Fundada numa relação do homem com o mundo, seu horizonte é o horizonte da expressão humana. Se o que lhe propõe é a plenitude do ser, se se quer o absoluto, é dever dela ser fiel ao seu tema, mesmo que para isso tenha que se autodestruir. A destruição é o desafio extremo à sua eficácia. É preciso aceitar o risco e inventar sempre, abandonando-se ao convite do caos.

É preciso uma posição rebelde, que se mostra mais fértil que o conformismo redundante. De modo geral, Felinto coloca a linguagem sob o crivo de uma crítica demolidora, como condição fundamental para a revelação da realidade. É como se estivéssemos diante de uma consciência dividida entre a necessidade de dizer para ser pleno e a falsidade do dizer que, no entanto, representa uma atração irresistível. Felinto sempre está pronta a dar testemunho da oscilação dramática e dilaceradora em que vive o artista contemporâneo. A ânsia da entrega à realidade total, a sede de ser plenamente, defronta com o abismo dualista já no plano da linguagem, em virtude da ruptura entre a palavra e o mundo.

A verdade é que a obra felinteana cada vez mais se abre para a “impureza” do mundo, se torna mais permeável a toda atitude espiritual que lhe seja afim, disponível para toda forma de inconformismo diante da realidade aparente. Toda a revolta humana entra no jogo da invenção textual, como se a folha branca do papel substituísse o muro, deixando-se marcar pelo mundo, transmitindo seu inconformismo. É a vibração do desejo de ver vivificada a arte da palavra nos próprios corpos dos homens imersos na vida.

3.3 – LÍNGUAS SELVAGENS NÃO PODEM SER DOMADAS: MULHER, IDENTIDADE E RAIVA

Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; são confissões de fraqueza, e eu nasci com tédio aos fracos. Ao cabo, as mulheres são menos fracas que os homens, ou mais pacientes, mais capazes de sofrer a dor e a adversidade... (Machado de Assis)

Marilene Felinto, com sua prosa de denúncia, sua linguagem agressiva, raivosa, trabalha frequentemente com a questão da visibilidade. Em *Postcard* (1991), por exemplo, esta questão pode ser considerada elemento estruturador da trama de várias narrativas, como no conto “Muslim:Woman” que narra o encontro casual de duas mulheres de culturas bem diferentes – uma ocidental e outra oriental – num aeroporto africano. A narradora dialoga com o leitor, colocando-o a par de sua crise interior. Nesta viagem, ao lado do marido Eduardo, segundo Elódia Xavier, descobre o que já suspeitava: é um ser invisível, sem identidade. O marido não a vê como ela deseja ser vista, não reconhece sua existência.

Para Xavier, o uso constante do verbo “ver”, logo no início do conto, aponta para a questão da visibilidade da mulher enquanto sujeito, que só agora começa a ser construída.

Estava fazendo tudo tão ao contrário do que eu esperava que ele fizesse que aquilo ia aos poucos anulando minha existência, numa prova cabal de que ele não me *via*; e de que, se eu quisesse ser *vista*, precisava me mostrar. Mas como isso eu não faria por ninguém no mundo, nem faria por mim, quem quisesse que me *visse*, se quisesse me *ver*. (*Postcard*, p. 13) (grifos nossos)

As recordações da infância revelam a timidez de uma criança, sempre buscando se esconder, se proteger, ainda que fosse através do ataque. “Desde menina eu me criei abrigos, inventei guaritas e trincheiras...” (*Postcard*, p. 14). A partir destes gestos podemos perceber sua insegurança em se ver exposta. Este receio da exposição fica claro quando anda pelos salões brilhantes do aeroporto, carregando uma mala cujas rodinhas faziam um barulho desagradável. Podemos notar, juntamente com Elódia Xavier, uma aparente contradição: a busca de esconderijos *versus* a necessidade de ser vista, reconhecida: tensão estruturadora de toda a narrativa. Segundo Xavier, a mulher “livre e liberada” sente-se insegura ao se expor: “a lâmina do chão exibiu minhas pernas morenas, quiçá minha roupa íntima e branca, sob minha saia curta demais talvez para aquele aeroporto estrangeiro” (*Postcard*, p. 14). Por isso ela vai, secretamente, invejar a segurança proporcionada pelos trajes da muçulmana, coberta da cabeça aos pés. O confronto das duas mulheres põe em evidência as enormes diferenças culturais: “a

mulher muçulmana toda coberta de preto, de cima a baixo, a mulher que de visível só tinha os olhos, ainda que por trás de uma leve gaza de véu preto.” (p. 16)

Na visão de Xavier, o marido é o elemento detonador da crise existencial da protagonista; por outro lado o encontro com a muçulmana proporciona outra dimensão ao conflito. A narradora observa a mulher segura e tranquila, de identidade bem definida, cujo nome aparece até mesmo na própria mala (ela se chama Adama Acsa Shariff) e que a protagonista imagina “com a meia dúzia de filhos que ela devia ter em algum lugar do mundo, ao norte de não sei que montanhas povoadas de mesquitas sob um sol escaldante” (Postcard, p. 18). Essa tem uma importância fundamental no desfecho narrativo. A narradora, sentindo-se observada pela muçulmana, acolhe carinhosamente o marido, ela que pensara em se separar dele.

Esqueci-me de Adama por um instante e pulei no pescoço dele, beijando-o duas vezes no rosto. Ou talvez eu nem tenha me esquecido de Adama, e tenha na verdade desejado mostrar a ela que naquele momento eu aceitava, quase resignada, não saber por que eu tinha me casado justamente com ele, que nem sempre me via.(Postcard, p. 18)

Xavier considera que a narradora supera a crise “naquele momento”, demonstrando certa “resignação”, o que, sem dúvida, revela a influência da resignação muçulmana. Ao acolher o marido, percebe o “lindo sorriso” da mulher oriental; sorriso que representa uma forma de aprovação a este gesto da narradora.

Prosseguindo a análise deste conto, Xavier, aponta o corpo escondido da muçulmana como símbolo da cultura repressora que a mulher ocidental em crise interpreta como proteção e segurança; enquanto a invisibilidade da protagonista significa sua inexistência como sujeito. Ser vista, para ela, é uma forma de auto-afirmação, o que seu *status* de mulher “livre e liberada” não lhe garante. O conto denunciaria, portanto, a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino, através da apresentação de duas figuras diferentes: a protagonista desejosa de ser vista como sujeito de seu destino e a mulher muçulmana, marcada pela resignação. Mas é esta mulher que permitirá que a narradora olhe para si mesma, se descubra, para assim, organizar uma nova ordem onde ela possa ser enxergada.

Outra personagem significativa pode ser encontrada em *Obsceno Abandono*, romance narrado em primeira pessoa, que pode ser lido como um

extenso, enraivecido e desesperado monólogo de uma mulher abandonada. No entanto, não há na narrativa um autopiedoso lamento de vítima. Como costuma acontecer na literatura de Marilene, a protagonista se defende atacando. “No dia seguinte, ou eu armava uma vingança contra Valmir ou adoecia, tinha uma febre como tive numas férias.” (OA: p. 25). Como esclarece a lembrança de um livro cujo título e autoria não se recorda, a narradora demonstra que faz parte de sua humanidade a vingança contra aquele que a fez sofrer:

“[...] Ao ofendido, preterido, uma coisa fica clara, de uma maneira tão penetrante como quanto as dores agudas iluminam o nosso corpo. Ele compreende que no íntimo do amor obcecado, que disso nada sabe e nada deve saber, vive a exigência de quem não está obcecado. Ele sofreu uma injustiça; daí ele deriva a reivindicação do direito e, ao mesmo tempo, tem que rejeitá-la, pois o que ele deseja só pode vir da liberdade. Nesse apuro, o repudiado torna-se um homem”. (OA: p. 14)

A narrativa é um mergulho no que há de visceral nas relações humanas. Há a representação da humanidade, a busca pelo equilíbrio humano diante de tantas dores agudas, feridas, chagas incuráveis. Representa um inventário implacável das pequenas e grandes vilezas que vêm à tona quando há uma irregularidade de ritmos e expectativas entre dois amantes.

Obsceno abandono (2002), de maneira resumida, alude à situação de uma mulher rejeitada pelo outro do seu afeto. A protagonista faz de sua dor um processo contra o mundo dos homens, especialmente daquele que a rejeitou para continuar ao lado da “esposa legítima”, ainda que leve uma vida medíocre. Por isso, a narradora intenta vingar-se deste homem que a abandonou.

O segredo é não se emocionar – não se emocionar nunca, não revelar aos outros o que você está sentindo. [...] Ou então matar [...] Uma pessoa não pode enfiar seu sexo, seu dedo, seu membro no sexo da outra e depois ir embora! Vagina é talho aberto: eu sou um sangue, Charles, seu idiota. É uma questão de se rebelar: Pois eu quero que você morra, Charles. Para que passei cinco anos da minha vida nisso? Saio sem nada – uma mão na frente, outra atrás. É uma questão de chamar a isto de obscenidade: uma pessoa não pode enfiar a língua profundamente no sexo da outra um dia (inaugurando gostos, despertando sensações, provocando arrepios de pura vida) e desaparecer depois [...] Eu quero que você vá pro inferno, Charles. De todas as pessoas que não me quiseram, você foi a pior (OA: p. 30-31)

A imagem da vingança contra homem amado, caso queiramos fazer uma cartografia desse desejo, é antiga. Basta lembrarmos a história de amor e traição, raiva e vingança na tragédia *Medéia* de Eurípides (480 - 406 a.C.), uma reflexão sobre a condição de uma mulher, aviltada depois de sacrificar tudo em

nome de uma paixão. É interessante notar, igualmente, que as três fúrias (as *Erínias*) da mitologia grega, eram representadas por mulheres, virgens aladas vestidas como caçadoras, com chicotes, foices e tochas que habitavam o mundo subterrâneo e retornavam à terra para reforçar as pragas e punir atos anti-sociais. Eram elas: Tisíфона (a vingança contra os assassinos), Megera (o ciúme) e Alecto (a raiva contínua).

Na literatura feminina contemporânea, estes exemplos de mulheres fortes podem ser percebidas em personagens que, abandonadas, não reagem como mulheres submetidas a uma ordem. Conseguem separar o ato de amar e o ato de reivindicar, de buscar os seus direitos. Desejam ter suas vontades reconhecidas, ainda que isto represente o desejo de ser amada pelo homem que não as quiseram, que as rejeitaram. Um aspecto positivo nessa representação é a forma consciente como essas personagens agem, ou seja, longe de terem apenas *insights* significativos – tal como a personagem Macabéia de *A hora da estrela* - ou de agirem em conformidade com a ordem estabelecida, as personagens aqui em discussão revelam uma clara consciência do papel que exercem na sociedade, reivindicando seu lugar nas estruturas sociais.

O que percebemos é que, de maneira mais frequente, a escrita feminina tem se demonstrado agressiva, inclemente, expondo uma forte carga de ferocidade linguística. As mulheres enfrentam os sujeitos masculinos e, como seguindo um projeto de criação ou sustentação de uma autonomia, parecem se vingar dos seus antigos opressores. É o que vemos no conto “Aqui se faz, aqui se paga”, contido em *Falo de Mulher* de Ivana Leite:

Ele não tinha esse direito. Não depois de tudo que vivemos juntos. Um dia namora comigo, me leva ao cinema, jura eterno amor, no outro diz que não quer mais saber de mim? E as promessas, os beijos, as juras de amor? Não, isso não se faz, não se brinca assim com mulher. Um belo dia ele toca a campainha, senta-se a minha frente [...] diz que [...] estava tudo terminado [...] eu virei bicho [...] resolvi dar um tempo [...] como se não bastasse, ainda teve a cara de pau de me dizer que namoro é coisa que se termina todo dia [...], quando me apontou a porta da rua [...] essa vai ter troco [...] dois, três dias de novo fui de novo à sua casa [...] comecei a chutar a porta [...] no jardim havia uma primavera que arranquei com raiz e tudo. Quem disse que primavera não serve pra matar um homem? Taquei a primavera na janela, com toda força. Machuquei minha mão inteira nos espinhos, virou um sangue só. Depois passei a mão suja de sangue na parede branca da casa e manchei tudo de vermelho, de propósito. A primavera não o matou. Ficou lá, enroscada na grade de proteção, toda torta como eu. Mas os vizinhos saberão que aqui mora um homem capaz de fazer uma coisa dessas com uma mulher. (LEITE, 2002, p. 53-55)

O conto expõe a história de uma mulher que é surpreendida com o fim do seu namoro. Ao invés de levar a vida adiante, a personagem se revolta com a situação por sentir-se injustiçada por tudo o que ofereceu, como podemos observar no trecho a seguir: “Você está pensando que eu sou o quê para ser deixada assim?” (LEITE, p. 53).

A personagem, neste conto, assume-se como mulher tradicional, aquela que fica presa aos relacionamentos amorosos e que compartilha da visão de que os relacionamentos amorosos, tais como o casamento, são uniões indissolúveis, numa expressa dependência afetiva.

Antonio Silva (2009) acredita que, embora haja em toda a narrativa a demonstração da dependência afetiva dessa mulher em relação ao homem de quem gosta, outra face de seu comportamento se revela, de modo a ser possível perceber a construção de um outro modelo de mulher que surge no final do século XX e início do século XXI: é a mulher transitória ou em processo de redimensionamento. Ela admite a fraqueza de pertencer psiquicamente ao outro, mas, ao mesmo tempo, não corrobora as atitudes sob a antiga ordem, em que o homem exerce total controle de sua vida. Observamos que a personagem se comporta não como quem “quer a todo custo” o objeto de prazer, como se estivéssemos diante de um sujeito portador de traços obsessivos. Segundo Silva, na luta por manter uma postura coerente com o ideal de “mulher sujeito de si”, independente, coloca o comportamento masculino sob um rigoroso processo de avaliação e ousa desafiá-lo, enfrentando o homem que a rejeitou no espaço dele. Os palavrões, a exposição pública de uma relação íntima soa como uma vingança porque concentra forças no não enfrentamento do outro, que se esconde, que não sai de dentro de casa para enfrentar a mulher que tanto maltratou. A sua vingança não reside no fato de tê-lo matado, porque não o conseguiu. Consiste em sair do seu antigo posto de somente amante e desmascarar o homem de quem gosta, mas que a faz sofrer.

Outro aspecto relevante, apontado por Silva, é que ela quer matá-lo, mas “a primavera” não tem porte suficiente para tal fim. A imagem da primavera permite lembrar o conto “O búfalo” de Clarice Lispector. Percebe-se neste texto de Lispector, dentre vários aspectos, a problemática da solidão e do ódio. Neste conto, a personagem rejeitada pelo homem que ama, busca odiar este que a feriu, por isso, vai ao zoológico, desejando ter acesso à aprendizagem do ódio. Acreditando que tal aprendizagem se dará por meio da observação da maneira como os animais

relacionam-se. Em sua visão, da mesma forma que o amor, o ódio é aprendido e vivenciado na convivência com outros seres. A lógica da personagem é a de que entre os chamados irracionais haveria uma violência gratuita e instintual, uma espécie de pulsão da existência dos bichos, que determinaria o ódio entre eles. Todavia, quando adentra o zoológico, percebe que os animais estão todos enamorados porque é primavera: “Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula [...]” (1998, p. 126). A personagem mostra admiração ao se deparar com tal fato. “Mas isso é amor, é amor de novo”. A personagem parece se revoltar ao ver um ato de amor praticado por um animal que, segundo ela, deveria ser solitário e odioso. A mulher observa, ainda, outros animais para ver se neles ela encontraria a si mesma ou “aprenderia” a odiar. Ao final da narrativa, se encontra com o búfalo e, olhando diretamente em seus olhos, ela encontra um ser solitário, com o qual parece identificar-se. “E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente”. A personagem, como podemos perceber, promove, com essa busca, um encontro metafórico com o objeto de desejo na imagem do búfalo, que dá título ao conto.

Ainda em *Falo de mulher* dois escritos servem como exemplo para discutir a “impotência” do homem diante das aventuras emancipatórias dessas mulheres. São eles: “Foda-se, meu bem e “Receita para comer o homem amado”.

“Receita para comer o homem amado” é o conto de abertura da obra *Falo de mulher*. Um conto extremamente curto, que ensina a receita contra a opressão feminina:

Pegue o homem que te maltrata, estenda-o sobre a tábua de bife e comece a sová-lo pelas costas. Depois pique bem picadinho e jogue na gordura quente. Acrescente os olhos e a cebola. Mexa devagar até tudo ficar dourado. A língua, cortada em minúsculos pedaços, deve ser colocada em seguida, assim como as mãos, os pés e o cheiro verde. Quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue água fervente até amolecer o coração. Empane o pinto no ovo e na farinha de rosca e sirva como aperitivo. Devore tudo com talher de prata, limpe a boca com guardanapo de linho e arrote com vontade, pra que isso não se repita nunca mais. (LEITE, 2002, p. 13)

Como um conto de abertura do livro, serve para apresentar os demais, para dar uma ideia do que virá em sequência. A estrutura do texto é de uma receita culinária, o que nos remete imediatamente ao universo doméstico tão

vinculado à figura feminina em nossa sociedade. Há outros pontos a se ressaltar: o título, “Receita para comer o homem amado”, também trabalha com uma ambiguidade simples. Os recursos estão todos interligados: a aproximação entre os instintos alimentar e sexual é evidente. Silva faz-nos lembrar que, na linguagem coloquial, “comer” é um verbo que indica ação sexual de um homem sobre uma mulher. . Ou seja, o homem é aquele que come, que domina, que fica por cima. A mulher representa a que se deixa comer, submissa, inferior, a que fica por baixo. Aqui, entretanto, quem vai comer é a narradora. Há, portanto, uma inversão da expressão machista – “comer mulher” – ainda cultivada pelo imaginário coletivo masculino – que tem, quase na mesma proporção, adeptos no gênero feminino. A expressão comer alguém, culturalmente enraizada no repertório do imaginário coletivo do brasileiro, lembra-nos Silva, carrega consigo o estigma depreciativo do verbo – comer – por estar associado a uma relação predatória antiquíssima, que remonta bases primitivas e falocêntricas das sociedades, a uma ação impetrada sobre e contra a mulher que é comida ou “coberta” pelo homem (no imaginário coletivo das relações homoeróticas a expressão conserva o mesmo teor negativo, sendo atribuído valor positivo ao predador, ao que come, ao sujeito ativo, e uma interpretação erroneamente “grosseira” ao sujeito paciente desta relação, “aquele que se deixa comer”).

Nesse sentido, podemos dizer que em “Receita para comer o homem amado” inverte a antiga lógica, pois a mulher é o sujeito, o elemento ativo na relação. Silva traz o estudo de Sócrates Nolasco (2006), que, na obra *O primeiro sexo e outras mentiras sobre o segundo*, analisa a expressão “comer” do ponto de vista da antropologia cultural e considera que há razões para acreditar na mulher como “ativa”, dando um novo olhar para as “mentiras sobre o segundo sexo”. Evidencia, em sua leitura, que “na relação boca/vagina-pênis, é a porção rachada, fendida, aberta que absorve literalmente o alimento: não apenas o pênis, que é introduzido e consumido pela ‘vagina dentada’, mas também o próprio líquido espermático é absorvido pela vagina-útero para o feminino engendrar uma vida”.

Segundo Silva, a expressão comer, neste sentido, ganha um significado mais violento ou agressivo ao ser utilizada pela mulher, do que quando proferida pela boca do homem. Duas razões justificam esta agressividade: primeiro, porque o valor semântico do ato predatório e canibalesco foi questionado e rediscutido ao longo da história e, em segundo lugar, porque quando usada pelo

homem, a lógica instaurada, por já ser lugar comum, não soa estranha aos ouvintes ou interlocutores. Ao ser usada na pulsão verbal de uma mulher, o valor semântico da expressão é recuperado num tempo e num espaço diferenciados, logo a força elocutiva e seu valor semântico adquirem posturas atualizadoras. Igualmente, a lógica do ato, por ser estranha aos interlocutores, tanto para homens quanto para mulheres, parece instaurar outra norma, numa proporção inversa ao uso da mesma expressão por sujeitos pertencentes a gêneros diferentes. A expressão ganha novo sentido ou se atualiza porque funciona através da transgressão, da violência da linguagem, num extremo ato de simplificação de uma estrutura ideal comum: “o feitiço virou-se contra o feiticeiro”, ou seja, a expressão de valor cultural negativa usada por homens para se referir às mulheres é, agora, usada numa proporção inversa.

Já no outro escrito, “Foda-se, meu bem”, quinto conto de *Falo de mulher*, nos desperta outra leitura. A história também aborda a crueldade que resulta de uma vingança qualquer. Mas, ao contrário do conto anterior, Ivana não se utiliza, aqui, do humor, para dar o seu recado. O primeiro parágrafo nos diz:

Esperar pela morte de Paulo, vê-lo nesta cama sem chance alguma está sendo terrível pra mim. Quando cochilo tenho pesadelos horríveis e acordo com o coração disparado. Paulo está em coma há dias, não dá mais sinal de vida. Quantas vezes desejei que ele morresse de morte sofrida, destas bem doloridas, mas eis que quando chega a hora, quem mais sofre sou eu. Qual de nós merecia castigo tão grande? (p. 23)

Na visão de Silva, já no título, temos numa frase tão simples uma complexidade cultural sendo dessemiotizada ao ressignificar atores “legais” para falar determinados textos e/ou palavras. Temos, nesse título, o verbo pronominal foder-se cujo sentido linguístico-cultural figura em uma espécie de “campo minado”, pois funciona, principalmente em momentos de extrema tensão do sujeito, como uma interjeição “pornográfica” ou de agressivo aspecto erótico, acompanhado do vocativo “meu bem”, que figura semanticamente no lado oposto do verbo pronominal, pois a expressão/vocativo “meu bem”, quando não ironicamente, é sempre utilizada no Brasil com um sentido positivo, carinhoso, terno.

A narradora desse escrito, em tom que mistura lamento e objetividade, conta-nos sobre seu relacionamento com Paulo que, “sempre bebeu além da conta. Me batia, me xingava, uma vez furou meu pescoço com canivete.

Quando engravidei, jurou mudar de vida, procurar emprego [...] com barrigão de oito meses, eu tinha de sair correndo atrás de ajuda dos vizinhos. Um dia não voltei mais”.(LEITE, p. 23). Tempo mais tarde, quando já tinha criado a filha com Rubens, seu atual companheiro, encontra o pai biológico de sua filha em estado deplorável: Paulo mendigava e estava à beira da morte. Enquanto ela enriquece, ele vira mendigo. A primeira conclusão parte de uma estereotipificação: o homem não se desenvolve socialmente sem uma mulher ao seu lado.

A tensão do escrito, porém, inicia-se quando, percebendo que o ex-companheiro morria e ela culpava-se por não lhe dizer detalhes da gravidez, cogita falar para ele da filha que outro educou. Segundo Antonio Silva (2009), a técnica narrativa – narração em primeira pessoa – engana, momentaneamente, o leitor, que é induzido, também momentaneamente, a acreditar que ela contará ao seu ex-companheiro que ele é pai de uma filha: “encontrei-o deitado sobre uma maca no meio do corredor. Apertei-lhe a mão e prometi não deixá-lo nunca mais”. Ficamos, como leitores comprazidos em vê-la na iminência de revelar o fato ao moribundo. Tal é a nossa surpresa quando, no último parágrafo, lemos a seguinte fala: “Tento reconhecê-lo neste homem de barba feita e banho tomado que morre aos poucos ao meu lado, mas não consigo. De vez em quando, chego perto pra ver se ele respira. Em casa pensam que estou na praia, preferi não contar nada a ninguém. Uma única vez ele me perguntou sobre o filho que eu esperava. Disse-lhe que abortei”. (LEITE: p. 24). De acordo com Silva,

A resposta que dá à pergunta do ex-marido fecha o escrito, literalmente abortando um plano nascido de uma compaixão perante o outro em seu leito de morte. A vingança dessa mulher é forte a ponto de, mesmo em face da morte/impotência do outro, não ser capaz de perdoar atos antigos e de omitir uma verdade que, segundo o imaginário cristão, poderia ser fonte de alguma transformação benéfica na hora da morte. Diante da morte do ex-companheiro, matou a relação, matou as lembranças, matou no outro o sonho do filho um dia gestado. Para o moribundo, morreu junto com ele a possibilidade de expansão e sobrevivência pelo sémen(te). (SILVA, 2009, p. 60)

A atitude da mulher se configura como uma vingança contra o homem/patriarcalismo. Esta desforra contra a opressão masculina se estabelece em outros escritos *de Ao homem que não me quis*, também de Ivana Leite. “El choclo”, por exemplo, conta-nos a curtíssima história de Mercedes:

Mercedes colocou o vestido de cetim, pintou de carmesim os lábios e entrou na escola de tango num gesto grená. Às três da tarde voltou para casa, matou com sete facadas o marido que dormia (ele não tinha bigode) e voltou para exercitar a lição número um. (LEITE: p. 20)

Esse é o conto na íntegra. Curto como o trajeto percorrido até a ação impetrada contra o marido. Neste conto, fatos, objetos, pessoas e palavras parecem ser uma coisa só. Para esta mulher, a faca simboliza seu insight, sua disposição e sua capacidade de eliminar aquilo que não faz parte de sua opção de vida, de criar finais nítidos e abrir novos começos. O vermelho que envolve todo o conto encarna a lembrança de uma consciência selvagem, da união com a vida instintiva natural. O tango que Mercedes começa a aprender é sua forma de demonstrar aos outros que encontrou seus próprios caminhos.

O “tango”, introduzido no enredo, qualifica o gesto de Mercedes como transgressor. Este ritmo nasceu do século XIX, configurando uma mistura de ritmos, entre os quais o candomblé, uma dança de escravos, proveniente dos subúrbios de Buenos Aires. Inicialmente, este ritmo era dançado por dois homens. Interessante colocar que a dança era considerada como “imoral”, sendo que somente prostitutas, e no início nem elas, aceitavam participar desses bailes. A origem do tango liga-se aos eventos sócio-históricos da Argentina. No final do século XIX, o país recebeu muitos migrantes, sendo que 50% da sua população passaram a ser formada por estrangeiros. Destes, 70% eram homens, que se concentravam, em sua maioria, na capital, espaço que recebia também migração interna, essa também majoritariamente masculina. Buenos Aires representava, portanto, o destino de todos os migrantes, uma vez que era o único grande centro urbano em um país agrícola, ambiente aglutinador devido a presença do porto, que oferecia empregos para uma mão de obra pouco especializada e flutuante. Essa população sem raízes, saudosa de suas pátrias, separada de suas famílias, homens tentando “fazer a América”, sozinhos, iniciaram a dança do tango. Durante a política de Juan Domingo Perón, a Argentina (e de maneira acentuada Buenos Aires) passou por um processo de industrialização e modernização, mas o tango, a “alma portenha”, resistiu aos diversos processos de mudanças.

As características do tango, como música de prostíbulos, são evidentes. Mas o tango representa, sobretudo, tristeza; tristeza que marca os grandes centros urbanos, tristeza por causa da perspectiva perdida no meio da

opulenta Buenos Aires criada pelo porto, o mesmo porto em torno do qual florescia a miséria. (FARACO, 1998, p. 112)

Dessa forma, o tango trará a violência própria de populações pobres e marginalizadas, bem como das paixões impossíveis. Assim, transgressivo e movimentando-se entre a vida e a morte, o tango ilustra bem o gesto forte da protagonista. A escolha deste gênero – fatalista, incisivo e de grande carga dramática - traduz a dramaticidade do ato, com uma economia de recursos linguísticos.

Feitas estas digressões, podemos concluir que as mulheres que optam pela não dependência às estruturas arcaicas do patriarcado, nas obras acima apontadas, passam por dois estágios básicos de existência: o primeiro é a vingança contra o sistema/discurso que as oprimiu, lançando sobre o homem um “esporro” comportamental que varia desde a busca pela igualdade de tratamento no interior do lar até o ato mais violento, que culmina com o assassinato do marido/companheiro. Há, pois, um campo aberto de lutas. O segundo estágio diz respeito à solidão. Todas as personagens que violaram o código das relações de gênero pautadas em pressupostos de base patriarcal/falocêntrica, sem exceção, sentem o “sabor” da solidão invadir-lhes o ser, mesmo estando com outro companheiro ao lado.

Todas estas mulheres, acima citadas, revelam-se capazes de expressar seu sentimento de raiva diante dos relacionamentos, traduzindo um inconformismo agressivo. Estas dialogam com Rísia, de *As mulheres de Tijucoapapo*, que diante da interrupção temporária de sua fala, numa espécie de mudez imposta, assume, como bandeira, um relato doloroso, mas ao mesmo tempo, irado, contra o abandono de Jonas, contra as violências sofridas, contra a opressão da cidade.

A vida destas mulheres configura emblemas da violência, onde elas convivem com a exclusão e respondem de forma violenta, como comenta Elódia Xavier, a respeito de Rísia:

Aqui, a violência é a mola propulsora que leva a personagem a fazer a revolução, juntando-se às mulheres guerreiras de Tijucoapapo. A própria linguagem está impregnada de semas violentos, como expressão de uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida. (XAVIER, 2007, p. 120)

A violenta resposta de Rísia às agressões sofridas, ameaçando revolução e ataques, encena de diferentes formas o corpo como um campo de

batalha de que fala Arlindo Barbeitos (1997) e também o corpo colonizado, discutido por Gloria Anzaldúa (2005) e Chandra Mohanty. (2003). Mas esse corpo representa, acima de tudo, uma fala, um discurso. Como assinalou Donna Haraway,(1994, 253) "estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente constituído": "Nossos corpos, nós mesmas: os corpos são mapas de poder e identidade". (HARAWAY, 1994, p. 281). Recusando a "colonialidade do poder", de que fala Walter Mignolo, (2003) as protagonistas das narrativas se negam a serem cindidas, corpos colonizados falados por outros.

Por isso, desejam falar de sua experiência, desejam, como em uma arena, entrar na disputa de significado, representando-se a si mesmas. Em defesa deste ideal, movimentam-se, pegam a estrada, rejeitam a fixidez, partem, voltam, buscam. A questão identitária que está posta nessa demanda é vital para cada uma delas. Rísia recupera sua origem nessa procura por outro lugar, e sua identidade se faz no próprio movimento. Sua condição de passagem e transitoriedade, a busca incessante que a impele de um a outro lugar, talvez possa ser identificada à condição dos exilados. As referências fixas e o sentido da origem se perdem; por isso a necessidade vital da mudança e do movimento como uma constante que desestabiliza e une os fragmentos de sua identidade.

Sair do espaço fechado do lar representa para cada uma das personagens citadas a busca daquilo por que mais anseiam: o espaço da rua que, ainda que frustrante, agressivo, brutal, promete a liberdade de uma incessante busca, que apenas se inicia no ato de sair.

Rísia arrisca-se nesta experiência nômade, alimentada pelo desejo de voltar para casa, a mítica casa materna representada por Tijuco papo. Um exílio que lhe proporcionará a vivência do que Said define como " algo paradoxal, pois, de um lado, haverá a dor de "uma fratura incurável" e, de outro, a liberdade existencial de quem "atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência" (2003, p. 58). Tal experiência de liberdade pode ser interpretada, por um lado, como o objeto de desejo que move a personagem Rísia, do princípio ao fim da narrativa, fazendo dela uma mulher guerreira, que ultrapassa as prescrições que historicamente fixou as mulheres no espaço doméstico, numa tentativa de dominá-las, domá-las, como cavalos com rédeas, para utilizarmos a metáfora de Gwynne Kennedy (2000), citada no primeiro capítulo.

Em nome da liberdade, do desejo de atravessar fronteiras, as personagens felinteanas se movimentam, muitas vezes elas erram, se perdem, mas, sempre, recomeçam. Traduz, assim, um modo particularmente feminista de ler e interpretar o mundo. Desta forma, procura-se traduzir discursos que interfiram em seus contextos; um discurso que representa, com guerra ou sem ela, uma espécie de luta política contemporânea, em que se deslocam e subvertem lugares de poder. A partir destes gestos, elas reinventam seu pertencimento, reinscrevem a identidade, sem perder a liberdade.

4 CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DA RAIVA EM AS MULHERES DE TIJUCOPAPO

Um livro precisa do leitor, mais do que o leitor imagina. Talvez seja o livro a mais solitária das existências materiais. Este, que se constrói num caminho de aparente excessivo egoísmo, precisa do leitor que acredite na raiva como uma possibilidade amorosa; e que tenha paciência de atravessar com ele este caminho cheio de pedras. Do contrário, ele não serve para nada. (Marilene Felinto: O lago encantado de Grongonzo)

Em 1980, com a publicação do primeiro romance de Marilene Felinto, *As mulheres de Tijucopapo*, surge a personagem Rísia. Mal nasce e já irrompe em movimento, deixando São Paulo rumo a Tijucopapo, terra natal de sua mãe, para assumir suas raízes nordestinas e resgatar a dignidade perdida.

Rísia nos é apresentada num solavanco, por assim dizer, que surpreende pelo atrevimento com que interpela o leitor ao começar a contar sua história: “Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam nas suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vão aos meus oxiúros, às minhas giárdias...” (MT: p. 12). No primeiro capítulo, pois, determina o tom de revolta de sua narrativa, despejando toda sua raiva nos progenitores.

Proveniente de uma família pobre de Pernambuco, Rísia migra no Natal de 1969 para São Paulo. Na capital paulista, vai morar com a família num hotel velho que se transformou numa espécie de cortiço.

Em São Paulo, a menina ganha uma bolsa de estudos em uma escola particular onde convive com “meninas gordas e rosadas que estalavam beijos no rosto de Dona Penha” (MT: p. 70), a professora. Nesse ambiente, percebe sua diferença: ela era a menina que “tinha cambitos finos”, “cabelo duro” e que “nunca beijaria ninguém” (MT: p. 70). Nessa fase de sua vida, no entanto, é que ela se diferencia dos seus familiares: estudou, se formou e aprendeu uma outra língua, ao contrário de seus irmãos. Melhor capacitada, passa a trabalhar e a ganhar mais que todos dentro da casa, sustentando a família. Porém, não ganha o respeito esperado

de seus parentes; os irmãos nunca deixavam comida para ela, o pai sempre vasculhando seu armário.

Num determinado momento de sua vida, vê que não pode mais suportar tais desrespeitos e sai de casa. A contradição entre um passado pobre e um presente bem sucedido, porém, vai acompanhá-la por toda a narrativa. Ela sofre em saber que, enquanto voa num avião da Varig, sua família e Nema, a amiga de infância, nunca tenham alcançado o mesmo. Lembra-se, constantemente, de sua mãe a dizer-lhe na infância pobre: “pensa que o céu é perto?” (MT: p.96). O tom da pergunta era quase uma afirmação que o céu (espaço metafórico da prosperidade) estava distante de sua realidade. Ela, porém, constata que sua mãe estava errada: o céu era perto.

Abandonada pelo homem amado, ela inicia uma série de reflexões que a levam a rememorar outros abandonos sofridos, marcando-a a ponto de fazê-la oscilar entre desamparo, dor e raiva. Desamparo que a motiva a ir em busca de sua identidade e origem. Com isso, ao retornar a Tijucoapapo, local onde sua mãe nasceu, defronta-se com todas as contradições de sua vida: a infância pobre em contraste com o presente bem sucedido; conhecer outra língua, desejar se expressar em inglês, mas, às vezes, impotente, emudecida, preferindo grunhir a falar.

O afastamento de Jonas, portanto, coloca-a em movimento. Rísia se põe a falar e seu discurso chega a outros espaços. Apesar de a narrativa se passar nessa viagem mítica de volta a Tijucoapapo, esse espaço aberto possibilita que a voz de Rísia seja ouvida, seja pública. Suas angústias e contradições dialogam sempre com seu leitor que, dentro da narrativa, é seu companheiro de viagem.

A complexidade da personagem Rísia é fruto da também complexa tessitura do texto de Felinto. Sua escritura se fundamenta num discurso fragmentado e, por assim dizer, espiralado; as ações vão e voltam na narrativa, tocando-se e entrecruzando-se, mostrando o turbulento fluxo das memórias de Rísia.

Consequentemente, o desenvolvimento de sua obra imita uma escrita labiríntica: não há como seguir reto devido à ausência da linearidade; sucessivos fragmentos se entrecortam, improvisando aberturas diversas, iniciando o paradoxal movimento de perder-se para, através deste ato, conhecer-se melhor, sair do curso preestabelecido e experienciar.

O discurso-trajeto espiralado, tal qual um traço sinuoso, simboliza a dúvida e a incerteza, assim como a contemplação desbravadora do percurso traçado. Desta maneira, as várias dúvidas, incertas, tal como aparecem na escrita de Felinto, mantém o conteúdo da narrativa em estado velado, numa constante repetição, experienciando todas as hipóteses ainda que não guardem relações diretas com o mistério. O incerto configura aquilo que não pode ser esclarecido sem o risco de ser destruído e, por isso, é o que não apresenta um fim.

Destarte, a espiral permite uma imagem com a qual podemos fazer analogias com a escrita felintiana, pois representa uma metáfora do movimento inacabado do mundo. De maneira semelhante, a escrita, a espiral aponta para uma etapa anterior ao começo e posterior ao fim.

Podemos dizer que este discurso espiralado em *As mulheres de Tijucopapo* objetiva traduzir o movimento de Rísia, gerador de uma sensação de não fechamento, infinitude, de obra aberta; que não acaba. A chegada até Tijucopapo, podemos perceber, não significa o fim da narrativa, mas sim uma possibilidade de recomeço, agora com as forças refeitas, com suas raízes reintegradas, enfim, pronta para a luta.

Resumida a obra, a fim de acompanharmos este percurso de Rísia, teceremos uma leitura crítica do romance, centrada em dois eixos de investigação: 1. a temática e estrutura da obra e 2. a linguagem metafórica.

4.1 – AS MULHERES DE TIJUCOPAPO: TEMÁTICA E ESTRUTURA

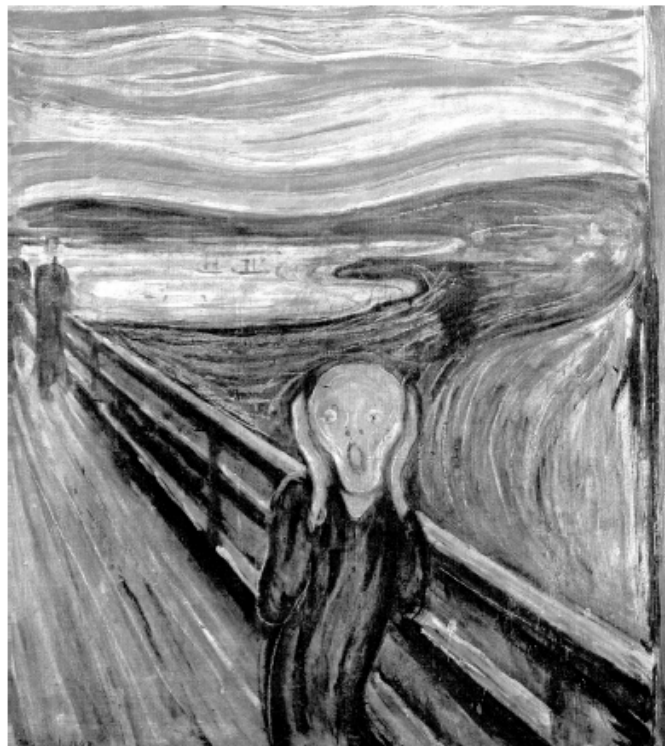
Os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. A felicidade apagava-a, apagava-a... Já queria sentir-se de novo, mesmo com dor. Mas submergia cada vez mais. Amanhã, adiava, amanhã vou-me ver. O novo dia porém perpassava pela sua superfície, leve como uma tarde de estio, mal franzindo seus nervos. (Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*)

As mulheres de Tijucopapo constitui um livro repleto de signos que nos remetem à raiva e à dor, o embate entre a vida e a morte, problemáticas que sempre inquietaram a humanidade, explodindo em gritos que ecoam por toda a narrativa. Embora as dicotomias estejam sempre presentes, não há, em *As mulheres*

de *Tijucopapo*, pólos contrários: vida e morte, amor e ódio, formam uma só moeda. A narradora, sobre que nos deteremos mais adiante, protesta contra as violências da existência, o abandono, a falsidade, a traição, o silêncio e a pobreza; não aceita as artimanhas impostas pela civilização moderna, da qual decorre uma vida falsa, desprovida de uma experiência autêntica. Entretanto, se se expõe que a vida é uma farsa, também se afirma que é preciso mentir para suportar a inutilidade da vida e reprimir o sonho que existe no mais recôndito de cada ser humano, desejoso de que não lhe caia a máscara.

Na meticulosa construção do texto, Marilene Felinto harmoniza uma variedade de estéticas e tendências, algumas das quais estão entre as conhecidas vanguardas européias, com destaque para a vertente expressionista, que se infiltra não apenas na forma, mas também no conteúdo literário: a protagonista sofre intensamente, palmilha toda a narrativa como a purgar os defeitos e a tentar recomeçar a viver, sempre aos gritos, plasticamente aproximando-se da tela de Edvard Munch. O desespero lancinante que se experimenta ao olhar *O Grito*, pintado em 1893, aproxima-se, em tema e em técnica, da miséria, da dor e do sofrimento que se multiplicam pelo texto felintiano.

Figura 1– *O Grito*, 1893.



A explosão da emoção e a retratação do sentimento por meio da deformação visual da imagem, em que a dramaticidade (e, em certa medida, a tragicidade) avulta, aproximam o texto de Marilene Felinto e a tela de Munch.

A obra de Munch e o texto de Felinto permitem inferir um mundo que se pode revelar em total aniquilamento. Da mesma forma, observa-se a própria esperança de que a rebelião – reconhecida no desespero e na manifestação extremada da indignação, do desconforto, da exclamação de um sonoro “Chega!” - coloque em evidência uma condição humana abalada e prejudicada por um tempo em que homens e mulheres, sem dúvidas, convivem sob tempos sombrios. As cores da obra de Munch, cores vivas, fortes, talvez partilhem da convicção de que os tempos, embora claramente submersos em trevas, possam abrilhantar-se, vivificar-se, ganhar novos contornos, novas formas. É como se pudéssemos colocar Rísia nesta tela, visto que ambas as obras permitem a sugestão da emoção expressionista, da dor expressa através do grito. Dor presente não só nos personagens, da tela e do romance, mas também nos espaços em que circulam. É, talvez, por essa característica que nos identificamos tanto com estes personagens, podendo sentir suas dores e gritos. Projetamo-nos no quadro e passamos a ver o mundo torto, disforme e isso nos afeta diretamente e participamos quase interativamente da obra. Ao mesmo tempo, percorremos, com Rísia, sua caminhada numa estrada de lama e solidão, ao sol do meio dia, lembrando dilacerações e dores. Em ambas as obras há a procura por outro tempo/espaço que dependerá do grito, do rebelar e das ações que dele emanarem, como em eterno devir e também como um processo que se recria constantemente.

Estas características permitem perceber o aspecto expressionista das obras, uma vez que há a tentativa de apresentar uma experiência emocional em sua forma mais constrangedora. No expressionismo, não há a preocupação com o modo como a realidade aparece, mas sim com sua natureza interna e com as emoções despertadas pelo tema. Em nome deste objetivo, frequentemente o tema é exagerado e distorcido, ou mesmo alterado, o que acentua a experiência emocional em seu mais intenso e concentrado aspecto.

Os pintores expressionistas partilhavam a concepção estética de que a imagem representada deveria estar impregnada pelas emoções do artista. Com efeito, para diluir as fronteiras entre a subjetividade e a exterioridade, o expressionismo defendia a proposta de um contato imediato com o “real”. A partir

deste ato, os resultados das imagens pictóricas expressavam certa ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que o pintor pretendia olhar a realidade sem a presença de qualquer canal mediador, a imagem resultante não conseguia manter a objetividade e a nitidez, uma vez que havia a interferência das emoções neste gesto pictórico.

A pintura, portanto, não busca simplesmente a representação, a tradução, mas a própria expressão da realidade e, como tal, traz em si todos aqueles elementos atuantes e modificadores na relação sujeito/objeto. Giulio Carlo Argan, historiador da arte, comenta sobre esse conflito decorrente da relação imediata entre sujeito e objeto nos seguintes termos: “Para os artistas da *Brücke* a solução é um romantismo entendido como condição profunda, existencial do ser humano: a ânsia de possuir a realidade e a angústia de ser arrastado e possuído pela realidade que se aborda” (ARGAN, 1992: 228).

Consequentemente, no expressionismo, a relação entre o pintor e a realidade retratada sofre uma transformação profunda. A abordagem direta do real, proposta por esses artistas, ao contrário do que havia sido explorado até então, não apenas admite como também pressupõe a presença da subjetividade e da emoção no ato pictórico, porque o artista expressionista não pretende apenas retratar o real; ele deseja se misturar a ele, contaminá-lo com suas emoções e com sua própria subjetividade. Por esse motivo, as pinturas expressionistas, muitas vezes, adquirem um aspecto soturno, ou rude, ou mesmo quase caricatural, impregnadas pelos fantasmas de uma civilização que pretende anular quaisquer vestígios de uma existência “outra” que não se ajustem perfeitamente ao ideal por ela proposto. As emoções passam a interferir no gesto pictórico, comprometendo a objetividade da representação e gerando, dessa maneira, a deformação da imagem. Trata-se, portanto, de uma subversão da idéia cartesiana de consciência, segundo a qual o sujeito que pensa tem acesso à realidade de uma forma distanciada e analítica, sem misturar-se a ela.

As deformações, assim como o aspecto grotesco, representadas na pintura expressionista representam, também, um contexto histórico no qual a modernidade configura uma ameaça à sensibilidade e à liberdade criadora, contexto em que predominam a instabilidade e a ansiedade diante de um grande número de transformações vividas pela sociedade. Dessa maneira, a estética e as temáticas expressionistas, ao imprimirem uma modificação intensa nos modos de perceber e

representar a realidade circundante, suscitam o questionamento dos valores e das transformações da sensibilidade e do comportamento humano que vinham sendo levados a cabo pela modernidade e pelo progresso tecnológico.

Aliada a esta estética expressionista, é preciso pensar a “técnica”: palavra-chave na construção de *As mulheres de Tijucopapo*, romance que, verdadeiramente, exige visitas, novas leituras, para que possamos absorver e compreender ao máximo possível o texto e o projeto estético a ele subjacente. É preciso compreender o romance como peça de arte (conscientemente construída) e algumas passagens do romance parecem confirmar essa ideia, dando-nos a impressão de que seu discurso fragmentado, frequentemente “labiríntico”, espiralado, venha a ser uma das artimanhas da autora, que muitas vezes se detém em esmiuçar o cotidiano sofrido de Rísiacriança, que imprime certa ambientação ao livro, ou em enveredar por reflexões existenciais.

Assim, a complexidade de Rísi é fruto da também complexa tessitura do texto de Felinto. Sua escrita se fundamenta num discurso fragmentado e, por assim dizer, em forma de espiral; os eventos vão e voltam na narrativa, tocando-se e entrecruzando-se, mostrando o turbulento fluxo das memórias da personagem-protagonista.

Consequentemente, a narrativa vai se desconstruindo, ganha em dor e em desfiguração. Ou seja, torna-se obscura, dolorosa, hesitante, como se fosse arrancada aos pedaços duma alma espezinhada. Rísi tal qual Dionísio dilacerado, busca uma identidade, uma forma de afirmar a própria vida. Ela inicia um trajeto, marcado por lembranças da dor, da morte, mas em busca de uma nova vida. Observa-se, pois, ao longo da narrativa, a ordem, a desordem, o mergulho no caos e a reorganização, simbolizando o processo de morte e renascimento da protagonista.

Para reforçar esta relação com Dionísio, podemos relembrar as constantes quedas, mencionadas pela protagonista ao longo do romance. A chegada à Tijucopapo, por exemplo, se dá de maneira incerta: Rísi desmaia duas vezes, por duas vezes cai – sua vida sendo estruturada por quedas – em sono profundo. Estas imagens da queda traduzem os esforços da narradora e a sua necessidade inerente de reerguer-se, ascender. O homem no mundo corresponde à noção de queda, separação, divisão. Se utilizarmos os termos heideggerianos,

diremos que estar-no-mundo é o *dasein*¹⁶. Este se caracteriza pela possibilidade de levantar-se, quando movido pela angustia, pelo questionamento. A recuperação de si mesmo traz a marca da autenticidade, como movimento de busca do ser.

É interessante reforçar que a literatura de Felinto traz em seu bojo a problemática da vida e sua dependência em relação ao abandono, à traição e ao fingimento; temas centrais no livro, que se apresentam como um “discurso obsessivo”, enraivecido: “O que me dói nas safadezas, o porquê sofro ao encontrá-las, é porque venho de um mundo já tão safado de pai e mãe, de Lita, de tia... Que o meu mundo eu quero consertado. Que foi por descobrir e lidar muito cedo com a safadeza dos homens que perdi a confiança na dignidade deles” (MT: p. 114).

Como se pode perceber, através deste trecho, há no romance um tom confessional, de prospecção, marcando dia-a-dia a peleja entre a dor e o sonho, entre a vida e a morte, entre memória e prospecção; entretanto, chama-nos a atenção outra oposição que se estabelece no texto da obra, mas com sentidos muito equivalentes: a chuva, arquilexema da lágrima, da angústia e da tristeza como sentimento “pluvial”, constante, que encharca, mas que ao mesmo tempo, empurra a protagonista como a um barquinho a procura de um lugar distante da melancolia; e o sol do meio-dia, que remete à dor de sua mãe: a dor que se torna a herança de Rísia:

Quando dava meio-dia, hora de minha escola, mamãe se metia a fazer **tranças** no meu cabelo chorando de dor de cabeça. As lágrimas escorriam por seu rosto e as **tranças** se dependuravam pesadas por minhas costas. Mamãe chorava. Às vezes era alto. Ela dizia da dor de cabeça. Mas para mim era papai. Eu sabia que era. Ela chorava lá as minhas **tranças** e eu ia para a escola como uma **enforcada** se derretendo em brilhantina. Nunca mais pude gostar de **tranças**. Nunca mais quero meio-dia a hora de minha escola. (MT: p. 32)

Nessas palavras de Rísia é importante observar o sentido que adquire as “tranças”. No enredo, o penteado que a mãe fazia para a menina ir à escola representa o próprio movimento de construção da tapeçaria narrativa. Da

¹⁶ A palavra Dasein vem do alemão e significa Ser-aí. O Ser-aí expressa o imediatismo e o inevitável, características da condição existencial. O “aí” é a abertura para o mundo iluminado e compreensivo. A característica básica do Dasein é a sua abertura para perceber e responder a tudo aquilo que está em sua presença. A utilização do termo Dasein é contemporânea, surgindo como fenômeno, isto é, como algo que se mostra a si mesmo. O Filósofo e Pensador, Martin Heidegger, re-significou a palavra Dasein para a expressão ser-no-mundo. “Ser” e não “Estar”; no sentido de existência e co-existência, e não de permanência ou passagem. Não se trata do homem interagir com o mundo, pois nesse caso daria a entender que pessoa e o seu ambiente são coisas distintas. Trata-se da relação e co-existência e até interdependência, entre pessoas e/ou ambiente, isto é entre “Daseins”.

mesma forma que a mãe trança os fios de cabelos, formando nós, o enredo trança os fios de seus episódios num nó dolorido e raivoso. Em seu percurso para a escola, Rísia percebe que o desenho destes fios, destes nós, envolvem todos os seus ressentimentos de forma tão firme que se tornam uma espécie de corda, a lhe enforçar: “Ela chorava lá as minhas **tranças** e eu ia para a escola como uma **enforcada**”.

Rísia, pois, trança uma narrativa de avanços e recuos, com momentos de brevidade e confusão, numa sucessão de vazios e tragédias caladas, ausentes. Fala sobre perdas irremediáveis, paralisantes, de sofrimentos a lhe enforçar, sufocar, marcando toda a sua vida: “Nunca mais pude gostar de **tranças**”. Um desgosto que explicita que suas tranças, ao meio-dia, simbolizam a condenação, a rejeição da condição feminina, constantemente violentada.

Durante a jornada que compõem os 33 capítulos do romance, o sol do meio-dia aparecerá constantemente a marcar o estado de “insolação”, da mesma forma, a chuva, representando a tristeza constante. Assim, estes tempos meteorológicos explicitados podem se aproximar muito mais de um artifício que, abarcando o sentimento, tem como função opor morte e vida, sonho de liberdade e imobilidade, todos faces de uma mesma totalidade.

Não é possível negar que o romance tenha um tom de teatralização, de representação. O teatro, ou melhor, o drama, entra na composição do texto de Marilene Felinto como componente estilístico e como tema. Assim, a concepção do mundo como um ‘teatro universal’ parece exercer uma forte atração sobre o imaginário felintiano, atravessando toda a sua obra. Mais uma vez, uma passagem do livro parece comprovar estas cogitações:

Por quantos Manjopi não passei até que eu pudesse ser como hoje sou – capaz de **arranjar uma cara** que aguente uma festa de filhas de sargento. No fim é essa merda que se consegue, essa merda duma **cara que aguenta**. Porque senão vira-se bicho. É preciso ir à festas, as mais diversas, para que não se vire bicho. E eu, como me cago de medo da margem, eu **arranjo cara** as mais diversas para piquiniques de festas as mais diversas (MT: p. 100).

Estamos diante da essência do teatro. *As mulheres de Tijuco Papo*, como narrativa, inegavelmente um romance, mas, englobando o drama na construção de seu texto. Uma de suas marcas aparece no trecho anterior, através da revelação das diversas máscaras (*cara que aguenta*) que a protagonista precisa

utilizar para, estrategicamente, manter o convívio social, ocultando seu sentimento “cruel”, capaz de transformá-la em bicho. Explicita-se, portanto, uma tentativa de controle de seus atos, de seus sentimentos.

Outro dado relevante, na obra, é a ausência de continuidade, que pode ser lida como fruto da experiência estética de Marilene Felinto, e deve ser assim interpretada porque joga para o leitor a responsabilidade de ligar os fatos que se estabelecem.

Outra peculiaridade do estilo da autora, merecedor de destaque, é a estratégia da repetição de que se utiliza para a composição do texto que, além de permitir um melhor encadeamento das ideias abstratas abordadas no livro, sugere-nos o martelar da própria consciência da narradora que passa a questionar a própria origem, assim como a origem das mulheres de sua família. Seu questionamento repetitivo remete à negação, à revolta e ao desejo de buscar uma origem outra, que fosse mais forte:

Uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem do quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do amor as fez sofrer. Só se sabe que do amor as fez traídas. Mulheres na defesa da causa justa. (MT: p. 180-181)

Caminhar rumo a Tijucopapo é, pois, significativo para demonstrar sua recusa ao estado de inércia de sua vida e da vida das mulheres traídas e traidoras, dadas, flácidas, como sua mãe e sua tia, cuja resignação oculta a impossibilidade de todo afeto. Rísia precisa se mover: “Estou indo em caminho de milhares de milhas para Tijucopapo. Não vou ficar emperrada por uma ponte. Vou atravessar” (MT: p. 104). As palavras de Rísia apontam a ausência, em seu caminho, de uma ponte, construção que permite a passagem sobre um determinado obstáculo que a narradora precisa transpor. Sua advertência (não vou ficar emperrada), no entanto, demonstra a tentativa de fortalecimento e a crença em sua capacidade de transpor as barreiras paralisantes. Se por um lado o vocábulo “emperrada” traz a ideia de imobilidade, incapacidade, sua fala demonstra a energia da superação: “Vou atravessar”.

Significativo, também, neste trecho, é o verbo “desembestar” (aparece no romance também como adjetivo, desembestada) que pode ser lido de

duas formas. A primeira leitura exige ver o verbo como o ato de deixar de ser ingênuos, manipulados, “bestas”. As palavras de Rísia nos autorizam esta leitura:

Nós somos um bando de bestas guiadas por um bando de bestas. Nós somos bestas. Nada mais há para ser feito. Somos bestas teleguiadas, controladas, massificadas, espiadas, vigiadas, enquadradas, enxadrezadas na prisão da rua. Uma penca de bestas. Uma renca de bestas mansas. (MT: p. 125)

Rísia percebe o sistema opressivo, massificador, castrador, em que ela e outros se encontram. Por isso, é preciso uma tomada de consciência, é preciso “desembestar”: “Somos não. So-mos-não. E soluço. So-mos-não. So-mos-não”. (MT: p. 125)

A narradora reconhece que precisa se mover contra esta situação enclausuradora, deseja ser livre. Esta negação em ser controlada, remete a um outro sentido possível da palavra desembestar: o ato de correr em disparada. Rísia anseia por se movimentar de forma dinâmica e descontrolada, entregando-se à liberdade total e irrestrita. Opta, pois, por uma nova forma de vida: incontrolável.

Esta questão do trânsito, do movimento, do nomadismo, tão presente na obra, engloba uma das características da pós-modernidade. Sobre este fenômeno, Featherstone expressa:

Existe, na literatura sobre o pós-modernismo, uma tendência a criticar conceitos de identidade fixa [...] Eles são criticados por se apoiar ou procurar estabelecer categorias universais, identidades unificadas e modelos sistêmicos. Em contraste com essa rigidez e inflexibilidade, na qual a teoria procura falar sobre todos e em todos os lugares, as teorias pós-modernas enfatizam nossos horizontes limitados e a integridade de todas as variedades do conhecimento local. Nesse contexto, oferece particular interesse o uso frequente de metáforas do movimento e da marginalidade. Existem referências à viagem, ao nomadismo, à migração, ao cruzamento de fronteiras. O nomadismo e a migração são encarados não apenas como características da condição global contemporânea, mas como fundamentais para a linguagem.[...] O nômade tornou-se uma categoria importante nesse tipo de literatura sobre os estudos culturais. (FHEATHERSTONE, 1997, p. 174.)

As características pós-modernas de errância e deslocamento estão presentes em *As mulheres de Tijucopapo*. Podemos localizar no texto de Felinto a errância como deslocamento físico, à qual virá se sobrepor a dimensão interior e ontológica da errância como busca de alhures, viagem existencial imprevisível em torno de si mesmo, migrância, deriva.

Pode-se pensar, também, em “errância” e “escrita”, em que a errância configura uma metáfora da escrita literária, arqueologia da palavra sempre ausente e inacessível, viagem em busca de dizer o indizível; errância enquanto metáfora do ato de descentramento próprio da criação artística.

A viagem, cujo objetivo é reconhecer-se e reconhecer a fonte de sua raiva, faz com que Rísia traga para a trama outras personagens. Já no primeiro capítulo do romance, a narradora apresenta-nos uma importante personagem para a sua constituição ou indefinição como sujeito: a sua mãe, grande enigma (*O resto, mistério, nem ela sabe*), uma das responsáveis por a personagem precisar ficar o tempo todo tentando driblar a morte e a raiva: “Se houver uma guerra, a culpa é dela” (MT: p. 19).

O rancor em relação à mãe é constante na narrativa: “Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda” (MT: p. 34). Raiva e rancor levam a protagonista a rejeitar veementemente sua mãe como modelo identitário, como já vimos em trechos anteriormente citados.

No artigo “A solidão das mães-meninas-sem-mãe: uma leitura de *As Mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto”, Lélia Almeida (2006) nomeia esta conflituosa relação entre mãe e filha como *matrofobia*, ou seja, há a representação de uma filha que rejeita veementemente sua mãe como modelo identitário. No artigo, Lélia cita Adrienne Rich, uma das teóricas mais importantes sobre o assunto,

[...] La matrofobia, como la ha denominado la poeta Lynn Sukenick, no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a ‘convertirse en la propia madre’. Miles de hijas consideran que sus madres, que han ejemplarizado la **resignación** y el **autodesprecio** de los que las hijas están luchando por liberarse, han sido las transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. **Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerza que sobre ella actúan.** Pero en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella. Una adolescente puede vivir en guerra con la madre, pero usar sus perfumes y vestidos. Su manera de llevar su propia casa, una vez abandonado el hogar familiar, puede ser la negación del estilo de su madre: no hacer nunca las camas o dejar los platos sin lavar; es decir, un reverso inconsciente de la casa inmaculada propia de una mujer de cuya órbita necesita salir. (RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976, p. 339. apud ALMEIDA, 1996)

[...] La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen mancharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre. (RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976, p. 340. apud ALMEIDA, 1996)

As palavras de Rich são claras ao demonstrar que o grande problema nas relações matrofóbicas, não é o medo da mãe ou da maternidade, mas sim, o medo de converter-se na própria mãe. Rejeita-se o modelo de mulher submissa, resignada. É este modelo que representa a mãe de Rísia, por isso a narradora nutre por ela o desprezo, repudia este símbolo de restrição e degradação, e sugere, em diversas passagens que tudo o que se origina dela é morte.

Rich, no entanto, aponta que na matrofobia, as personagens preferem desprezar abertamente a mãe a ver as forças que atuam sobre ela. O vínculo entre mãe e filha pareceria estar sempre entre dois caminhos que se bifurcam entre a independência e a dependência, entre a valorização do modelo materno e a repulsa a este mesmo modelo.

As mulheres não querem parecer-se com suas mães a quem o mundo público do trabalho ou da livre expressão de sua sexualidade foi vetada, rejeitam veementemente este modelo depois das grandes conquistas relacionadas à anticoncepção, ao direito de poder estudar, escolher uma profissão, ter ou não ter filhos. Ambicionam a liberdade. Por outro lado, querem parecer-se com suas mães ao desejarem viver a experiência da maternidade, no entanto, sem as pressões e estereótipos que degradam as mulheres.

As mulheres encontram-se numa encruzilhada entre um caminho cheio de conquistas e outro cheio de repetições. Atrás das dificuldades que aparecem como sintomas nos comportamentos que se repetem estão, sem dúvidas, as dificuldades que as mulheres têm de relacionar-se com suas mães e como desejam tê-las ou não como modelos.

No relato de Rísia, reconhecemos uma total incomunicabilidade entre mãe e filha (“Mamãe nunca me abraçava”, p. 34), uma relação desastrosa para as duas, mas que é libertadora quando o vínculo se desfaz ou arrefece. Esgotado o primeiro momento, em que a revolta ou a raiva, as frustrações, os sentimentos de impotência e desvalorização são expressados por Rísia em relação a sua mãe, sua narrativa toma outro rumo: a busca de uma outra genealogia, a busca de um modelo.

(...) Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado e adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu. (MT: p. 34)

Nesse exemplo podemos localizar a questão do “desenraizamento”. Simone Weil (1909-1943), ao tratar do desenraizamento em outro contexto (situação do operariado francês no período anterior a Segunda Grande Guerra), esclarece que o enraizamento “é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana” (p. 43) e, que os desenraizados “não teriam senão dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia da alma quase equivalente à morte, [...] ou se jogam numa atividade que tende sempre a desenraizar, frequentemente pelos métodos mais violentos, aqueles que ainda não o estão ou não o estão senão em parte” (p. 46-47). No caso específico do romance, Rísia demonstra uma dúvida: “Eu não sei se minha mãe nasceu”. O desenraizamento desta personagem, portanto, é tão visível que sua inércia, seu não-nascimento, equivale à morte.

Igualmente, Rísia revela que a mãe não possuía raízes e, conseqüentemente, não tinha uma origem definida: “Tudo de mamãe é adotado e adotivo”. A mãe é descrita como uma espécie em extinção; o que demonstra que Rísia não possui um modelo onde se espelhar. Há, portanto, a falta da própria continuidade do ser, a ausência de suas raízes. Conseqüentemente, Rísia e a mãe estão impedidas de se projetarem em direção à identidade, estão exiladas de si mesma. Por isso, a narradora nega a sua existência na origem materna, na tentativa de evitar a reduplicação de uma vida sem origem, a repetição indefinida da vida como “roseira sem flor”.

A narradora não se conforma com a atitude de submissão e distanciamento de sua mãe. Se ela realmente nasceu em Tijucopapo, reduto de grandes e valorosas guerreiras, onde ocultou sua força e coragem? É através de um discurso contra o domínio patriarcal que a narradora revela de forma mais clara a revolta contra a figura materna: “Pois a cada mês que se esticava mais aquele bucho, contraía-se a cara amargurada de mamãe” (MT: p. 28); e contra a servidão:

Mamãe usou um vestido vermelho de linho, tubinho que ficou roto nessa gravidez. Lá estava mamãe de vestido vermelho batendo roupas no tanque, torcendo e estendendo na campina a quarar. Mamãe grávida era o meu suplício, os meus nove meses. Haveria uma guerra. Eu brincava pelo quintal à sombra daquele desgosto de mamãe, daquele fastio dela. Mas os pés-de-fruta-pão, a mangueira e o abacateiro davam sombra também, outra sombra que mamãe deveria ver. Mamãe não via nada. O bucho subia-lhe à altura dos olhos. E naquele bucho tinha de tudo: Tinha os filhos, nós, que ela tivera, tinha o marido dela, a mãe dela, a vida. A vida no bucho dela (...) E quando a sombra de mamãe era demais para mim, pois eu via tudo demais, eu montava numa daquelas árvores e passava horas à sombra dos galhos que não eram os de mamãe. (MT: p. 31)

Uma das palavras que merece destaque neste trecho é “sombra”. A utilização dessa expressão no discurso serve para construir e afirmar a figura materna negativamente: “a sombra daquele desgosto de mamãe” e “a sombra de mamãe era demais para mim”. No primeiro caso reflete um dos defeitos daquela que perdeu a origem e perdeu-se de si mesma, gerando apenas desgosto em “não existir”, tornando-se um espectro. Já no segundo caso, temos a sombra que atormenta e persegue a narradora, ameaçando-a com uma realidade que ela não deseja: a “matrofobia”, o medo de converter-se na mãe. A personagem compara também a “sombra” das árvores em seu quintal com a sombra da mãe: a primeira sombra, das árvores, amparava e protegia, ao passo que a sombra da mãe amedrontava.

A não-descendência na mãe e a passividade dessa personagem fazem germinar em Rísia a revolta e o ódio: “mamãe era uma merda” (MT: p. 24), “Mamãe foi quem me deu a vida e a morte. Já morri tanto” (MT: p. 32). Vida e morte, no contexto da obra, constituem metáforas que remetem a sentimentos de alegria e raiva. Para comprovar esta concepção, basta pensar nas palavras da narradora, ao associar a alegria de brincar como o ato de viver: “Mas uma hora eu parei de brincar. Parar de brincar é parar de viver. Eu parei de brincar muitas vezes por causa de mamãe” (MT: p. 32). Ser proibida de brincar é uma violação à sua infância, uma violência que atinge a sua identidade como pessoa e, como resultado, gera o sentimento de raiva: “as pessoas tinham a mania de puxar pelo meu braço nas brincadeiras, para me lembrar que lá fora não se brinca e, portanto se morria. As pessoas vinham me lembrar da morte, a mim, que adorava a vida” (p. 33). É preciso mencionar, também, que a rua aparece como um espaço interditado, proibido. Um espaço em que Rísia não pode revelar sua alegria de viver.

Ademais, para reforçar o sentimento que nutre pela figura materna, a narradora utiliza-se de uma metáfora: “Mamãe era galhos; roseira sem flor, seca, esturricada” (p. 32).

Em Chevalier e Gheerbrant (1999: p. 437), a flor é apresentada como símbolo realização sem defeito. Simboliza a taça da vida, a alma, o coração e o amor.

São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual. Para Novallis a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a **natureza primordial**; a flor identifica-se ao simbolismo da **infância** e, de certo modo, ao estado **edênico**.

A figura materna, tal como a flor, deveria ser sinônimo de segurança, abrigo, calor, ternura. A comparação da narradora evidencia que a mãe poderia ter sido roseira em flor, assumido o papel de portadora das virtudes da alma ou, ainda, a materialização da perfeição psicológica e material. Porém, como uma mulher que perdeu suas raízes torna-se como roseira sem flor, encontra-se ligada ao não florescimento das virtudes e do amor, por isso, transforma-se na imagem da submissão, da indiferença e, principalmente, na imagem de um sentimento seco, esturricado: o rancor, herança de Rísia.

Além disso, é preciso destacar, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant as palavras “natureza primordial”, infância” e “edênico” que remetem a noção de origem: uma origem seca, esturricada, um paraíso perdido.

Por isso, durante o percurso narrativo, são negadas insistentemente não somente a figura materna, mas as figuras femininas, de maneira geral. A narradora divide as personagens femininas em dois grupos distintos: as que cometem a traição e as que se sujeitam ao silêncio e à resignação. As que cometem traição têm o sufixo “Ana” no nome. São por exemplo, as mulheres que se apresentam como rival da narradora, quer seja relacionando-se com o seu pai, quer seja no decorrer da existência de Rísia:

As mulheres de meu pai, as amantes, se chamavam **Analice**. Depois eu tive uma rival chamada **Diana** e depois eu conheci uma mulher casada que tinha um amante – essa mulher era **Babiana** – e depois eu ainda tive uma outra rival chamada **Estefânia**. Se há uma coisa que eu não suporto é traição (MT: p. 22)

Ana, no hebreu, significa cheia de graça e predisposição para a vida, e ainda boas escolhas, quer seja nos estudos, quer na profissão, quer no amor. Ana, ainda, no árabe, quer dizer “eu”. No romance, no entanto, as “Anas” representam imagens negativas, vinculadas ao ato de trair. Comprova-se, pois, que as mulheres que povoam a infância de Rísia remetem a uma graça perdida, escolhas violentadas, um “eu” traído.

Diante dessas imagens de traições, acontece uma comparação destas mulheres traidoras com Eva, mulher transgressora que, desobedecendo as ordens de Deus, conhece o bem e o mal, toma conhecimento da culpa e lança toda a humanidade ao sofrimento. Sua traição a Deus também acarreta a perda do paraíso e, a partir desse instante, todas as ações humanas seriam

responsabilidades do próprio homem. Essas mulheres são nomeadas pela narradora de “Anas”, as Evas que propagam a dor e a traição: “Pois se eu pudesse trocava todos os nomes de Ana por Eva a pecadora. Todas as Anas são umas traidoras. Capemo-las. Expulsemo-las do paraíso” (p. 22-23). Rísia, diante do texto bíblico, demonstra um posicionamento questionador/transgressor ao associar o nome Ana (tão caro aos valores judaicos) à Eva (aquela que os mesmos judaicos condenam).

Dentro de seu universo, apenas uma mulher que se chama Naninha, casada com irmão Jorge, construiu uma vida sem traições. A narradora afirma: “irmã Naninha é a única mulher chamada Ana cujo nome não vem me lembrar traições” (MT: p. 22). Define-se, portanto, uma das vertentes de sua busca: “eu precisava mostrar a vida de irmão Jorge e irmã Naninha [...] quero mostrar uma vida sem traições” (MT: p. 22).

É dessa família que temos outra personagem que merece destaque, Nema, filha de Jorge e Naninha, que se configura como exemplo de feminilidade, força, decisão e retidão de caráter:

Meu orgulho era você. Você era alta, bonita, jogando volei. [...] Você era corajosa. Você era assim: se era possível que você fosse, então eu seria. Um dia eu seria. Então era possível. Devo dizer agora, depois de tantos esses anos, que eu te amava. Que eu te amava embora minha palavra fosse a do ódio. Pois uma vez você me disse: - Você só diz que odeia. (MT: p. 71-72)

Observe que Rísia usa o futuro subjuntivo, pois quer indicar uma ação hipotética, condicional. A ação da protagonista torna-se dependente e só se efetiva se a condicionante (se Nema fosse) vier a ocorrer. A ação desta personagem só pode acontecer na dependência.

O uso do subjuntivo, portanto, demonstra uma incerteza em relação ao futuro. Há uma motivação, criada a partir da amiga Nema, mas não há garantias. Por isso, Rísia diz “eu seria” e não “eu serei”.

Mas, Nema muda-se com sua família, tornando-se a grande procura de Rísia. Nema, a do único abraço, Nema que no grego significa “fio”: esperança de Rísia amar e de ser amada.

Outra personagem que merece destaque é “Luciana”, colega de Rísia na escola, quando ela ainda era menina. A relação que a narradora-personagem estabelece com Luciana é de ódio e distanciamento, como se constata

no excerto a seguir:

Eu não gostava de Luciana. Eu não suportava a cara dela. Mas ela não, insistia. Eu não sabia direito por quê. Ela me rondava na hora do recreio. Ela tinha um fascínio por mim. Ela quis entrar para o meu grupo, eu disse não. (...) Luciana era somente uma dócil que gostava de mim. E gostava assim, por nada. Gostava por mim mesma (MT: p. 36-37)

O ódio de Rísia, por Luciana não se origina de uma traição propriamente dita, embora a personagem também tenha “Ana” no nome. O sentimento surge como forma de rejeição ao que esta personagem representava: “era somente uma dócil”. Uma docilidade negativizada, pois se relaciona com a passividade que Rísia repudiava na mãe.

Rísia, forçada pela professora a responder uma carta de Luciana, em que esta pedia para ser sua amiga, responde de forma violentíssima:

Luciana, Eu odeio você. Luciana, não me escreva mais cartas. Luciana, eu não gosto de você. Pare de ficar me medindo com esse olho de peixe morto. Eu não suporto a sua cara. Não me persiga no recreio. Não quero você no meu grupo porque você é muito molenga. Você não sabe brincar. Você é tola e fuxiqueira, viu? (MT: p. 28)

Esta carta para Luciana equivale a um crime, primeira revelação à Rísia de sua própria crueldade. Primeira oportunidade de demonstrar que não gostava de alguém e que ela aproveita com requinte, consciente da natureza vicária do sistema de desconto e vingança: “[...] porque eu queria era descontar em Luciana o que tinham me feito em não me abraçar, mamãe, papai, Lita” (MT: p. 29). A vingança diz respeito a um mal maior e anterior. Por isso, na maturidade, Rísia revela o desejo de falar com Luciana:

Alo! Luciana? Olá Luciana. Sou eu, Rísia. Rísia. É, olhe, ligo para dizer-lhe que sei que você é feliz e gosto disso. Você é feliz, não é? Pois é, eu sabia. Olhe, e quero dizer-lhe que conforme eu mereço, sou infeliz. Quero que você goste de sabe que sou infeliz. Fui tão cruel com você. Um beijo, Luciana. Adeus. (MT: p. 41-42)

O primeiro sentimento pela personagem Luciana é de ódio, porque, segundo a narradora, ela era apenas uma “dócil”. O substantivo próprio Luciana vem do Latim e significa “luz”, clareza; opunha-se naturalmente à narradora que estava desde a mais tenra idade na incerteza, à procura de sua identidade. Rísia não deseja o carinho de Luciana, não sabe amar, por isso, nega a inércia que define esta

personagem, pois, como ela mesma afirma, “Estava acostumada com as asperezas da alma” (MT: p. 26).

Como se pode perceber, a maioria das mulheres, na narrativa, não possuem uma identidade formada, são “irracionais” e “perdidas” num mundo em que o equilíbrio e a igualdade não se fazem conhecer. Deve-se, assim, ressaltar que estas figuras femininas encontram-se marcadas pela submissão ao poder patriarcal. Por isso, Rísia, em seus questionamentos, renega quase todos os modelos femininos apresentados. Não quer ser Eva (Ana) e carregar a culpa por conhecer o mundo e sua dualidade, também não quer ser como a mãe, a submissa. Ela deseja mais, anseia pela liberdade irrestrita: “eu precisava ter o controle do mundo” e “Me dava uma revolta que eu tinha vontade de partir para vingá-los” (MT: p. 116).

Rísia não sucumbiu à subjugação e, assim, desejou ardentemente que sua palavra e seus desejos fossem valorados. Para conquistá-los, foge para Tijucopapo, reduto de mulheres guerreiras.

Eu vim e o caminho foi árduo. Eu fugi muitas vezes. Fugi como égua que não quer ser presa no curral. Mas fugi também ao me deparar, equina, com a vasta campina diante dos meus olhos. Mas lembranças atormentadoras me cutucavam o rabo a me dizer da necessidade de eu fazer o meu próprio caminho (MT: p. 145)

A narradora deseja assumir plenamente a condição de “ser livre”. Essa ideia de liberdade é garantida através do desejo de ser égua, que se une, novamente, ao sentido expresso no vocábulo “desembestar”. Dessa forma, assume que é criada a partir da terra: “O fato é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada. [...] Aqui vou eu na minha trilha de terra” (MT: p. 78).

De acordo com Chevalier e Gheebrant (1999, p. 878-880), a terra corresponde ao princípio passivo, opondo-se ao céu, princípio ativo, princípio masculino da manifestação. A terra, substância universal, matéria que o Criador utiliza para moldar o homem, simboliza a função maternal, fonte do ser e protetora contra qualquer força de destruição. É também identificada como símbolo de fecundidade e regeneração. Os autores citam que algumas nações africanas têm o hábito de comer a terra que significa identificação do indivíduo com a mãe. Alguns grupos africanos, também, quando querem regenerar-se espiritualmente, retornam à terra natal, ao lugar que foi berço de seus ancestrais, renovando, assim, as energias. Rísia percebe o princípio passivo de sua origem, a submissão das

mulheres que conhece. Um dos sentidos de terra, passível de ser associado à cultura africana, pode ser percebido em suas ações, pois na mais tenra infância, identificava-se com a terra, como se intuísse que dela havia sido gerada:

Me vem barro na boca, gosto vermelho, cuspo farinha, os dentes rangem. Eu tinha cinco anos e **comia terra** [...] sem que nada me impedisse, porém de correr em disparada no outro dia e deslizar de cima a baixo o morro de terra, me embolando, comendo, cuspendo [...] E eu fazia pó de terra e despejava na cabeça. Eu saía de lá, fim de tarde, cinzenta como um calunga de caminhão, satisfeita, alimentada, e sabendo que se papai me pegasse era uma pisa (MT: p. 20)

Portanto, representa-se, na narrativa, um contexto de liberdade e de purificação através do ato de comer e banhar-se da terra. Ressalte-se que Tijucopapo, segundo o Dicionário Larousse Cultural, significa barro, lodo. É este o espaço procurado por Rísia que, no decorrer da narrativa, substitui o elemento terra pela lama: “E vou confessar a lama que sou feita” (MT: p. 118).

Sou feita de lama imunda. O meu choro. Era uma vez, no onde a praia vira lama, Tijucopapo, nasceu minha mãe. Eu sou feita de lama que é negra de terra [...] sou eu com minha sina de lama, eu que saí bicho da lama, tapuru, onde a praia encontra a lama (MT: p. 79)

A lama carrega um alto valor simbólico. Segundo o Dicionário de Símbolos (1999, p. 534-535), representa a matéria primordial e fecunda da qual o homem foi extraído, conforme a tradição bíblica. Ela resulta da união entre a água - princípio dinâmico das mutações e das transformações -, e a terra, princípio matricial e receptivo.

A terra como ponto de partida para a composição da lama, enfatiza o nascimento de uma evolução. Mas, se tomarmos como ponto inicial a água, com sua pureza original, a lama representará uma involução, a degradação. Daí o fato de a lama ou o lodo, simbolicamente, identificar-se com a escória da sociedade.

A voz narrativa elege a terra como ponto inicial, assim, deve-se considerar a terra vivificada pela água, pois a narradora come terra, derruba pó de terra na cabeça, sai da terra e caminha por uma trilha de terra. Por conseguinte, pode-se delinear que a viagem solitária de Rísia sempre esteve marcada pela terra, elemento da natureza. A narradora procura suas raízes para que possa recobrar suas energias a partir da terra natal (território) de sua mãe, Tijucopapo. A narradora

busca sua identidade e, ao assumir metaforicamente que é oriunda da lama, demonstra que está em transformação.

Importante observar que as mulheres, na narrativa, quase sempre, encarnam tristes esboços de defeitos, sobre os quais a Rísia se debruça e inicia sua narração, misturada aos questionamentos de sua própria vida:

Eu mentindo assim descaradamente, eu criando meus sonhos para satisfazer aquelas mulheres traídas, perdidas, dadas, grávidas, adotadas, não verdadeiras, mulheres de mentira, prostitutas que, como minha mãe, dormiam com meu pai de noite tendo sido surradas por ele de manhã. Minha mãe era uma prostituta. Grande merda. Como Lita da goiabeira. Como tia, a derrotada. (MT: p. 179).

Como foi exposto, a narradora apresenta, não raras vezes, as mulheres como abstrações; e as ações que desenvolvem, mesmo que minimamente, no percurso da narrativa, parecem servir para fixar-lhes os conceitos atribuídos pela narradora: não é simplesmente a Analice que imaginamos em cena, mas a própria traição; não pensamos na tia, que se tornara alcoólatra, mas na degradação humana que dela emana; não estamos diante de Luciana, mas do ódio que Rísia nutre por ela; Não estamos diante de Dona Penha, que em hebraico significa montanha, mas sim, da distância intransponível entre a criança negra e a professora; não estamos diante da mãe, mas da própria indefinição de tudo, da necessidade de buscar respostas. Personagens que contribuem para que se forme toda a atmosfera de *As mulheres de Tijucoapapo* como um delírio, uma cortina por meio da qual se entrevê o real, ou o que a narradora quer que vejamos de uma reinvenção metafísica do real: “Atrás de mim um véu de todos os pensamentos, das sensações desgostosas e amargas” (p. 179).

É preciso pontuar, igualmente, que uma das noções capitais de *As mulheres de Tijucoapapo*, que lhe conferem um traço de romance moderno é o modo como Marilene Felinto organizou a cronologia, constantemente fragmentada, repleta de digressões; o que traduz um efeito de desagregação do texto, de desajuste, de desordenamento. Uma narrativa pacientemente montada, como um grande mosaico em que as peças que se vão encaixando não seguem uma ordem definida: há várias formas de se iniciar e de se concluir a montagem de um *quebra-cabeça*. Através da mente labiríntica de Rísia, a narrativa vai sendo conhecida e, nesta, presente, passado e sonhos se misturam - são narrados ao mesmo tempo. Esta situação nos

demonstra uma variedade de memória e de lugares, enquanto vemos a narradora entrando e saindo de Poti, Recife e São Paulo; indo e vindo entre a idade da infância e da maturidade, revivendo amor e ódio. Os momentos repetem-se constantemente, por vezes se confundem e nos confundem, denunciando o labirinto emocional que prende a personagem, sua dificuldade de mover-se: “Eu estou ensolarada e labiríntica (MT: p. 110).

Diante do espaço indefinido da narrativa, das personagens que se multiplicam entre abstrações, figurações e caricaturas, de uma cronologia que parece não se encadear logicamente, podemos imaginar que *As mulheres de Tijucopapo* não configura a história de um mundo real, mas de um mundo pré-concebido (ou concebido apenas no plano das ideias) que, de algum modo, mantém uma relação com o mundo real ao lhe salientar os defeitos e as feridas. Por meio de um incessante rememorar do passado, da infância, há uma postura avaliativa da narradora. A partir dessa atitude, a protagonista tentará transformar o presente, embasada na retrospectiva e amparada na reflexão:

É com grande dor de cabeça que hoje vou pelo mundo. Meio dia é a pior hora. Eu fui a médicos e médicos. Minha dor de cabeça é da vida. E começou com o nascimento de minha mãe. E se estende hoje a todas as partes minha. Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucopapo onde mamãe nasceu (MT: p. 36)

A narradora conta-nos a sua história e, assim, dá a conhecer de sua existência aquilo que seleciona para reflexão. Abrem-se brechas no seu discurso, presente e passado misturam-se compondo uma sinfonia reflexiva. Além disso, solicita, por meio de seu discurso, o trabalho interativo do leitor, para que este construa o significado da narrativa, num diálogo constante: “É isso que me sobra? Na hora da dor confessar?” (MT: p. 75), “Vou contar uma coisa”. (MT: p. 77)

Assim, para a narradora, que se debate entre essa vida-simulacro e a vida-verdadeira, o universo é estabelecido em ecos, no plano das ideias, como esclarece Platão em *A República*¹⁷, o que minimiza, ainda mais, a necessidade de

¹⁷ Platão, no capítulo VII de sua obra “A República”, apresenta-nos uma alegoria sobre a condição existencial humana, utilizando a mais famosa e conhecida construção mitológica da Filosofia, chamada de parábola ou mito da Caverna. Propõe o mestre que imaginemos uma imensa caverna na quais homens permanecem acorrentados pelos pés, mãos e pescoço, de costas para a entrada e de frente a uma grande parede – o fundo da gruta. Ali eles nasceriam, viveriam e morreriam, por sucessivas gerações. Tudo que enxergavam era a grande murada a frente, similar a uma tela ou pano de fundo de um palco. Lá fora, um pouco além da embocadura, haveria uma monumental fogueira, gerando muita luz que iluminava continuamente as pessoas e os objetos do mundo externo, interpostos entre o fogo escaldante e a caverna. Nesta condição, sombras

um pacto de verossimilhança. Ao contrário, a leitura da obra só se torna viável quando o leitor percebe o jogo do narrador e rompe o pacto; quando deixa de ver o romance como uma recriação do real e passa a perceber nele a narrativa da busca pela origem, a viagem a Tijucoapapo, misturada com um plano de conceitos e de ideias que, apesar de se apresentarem como metáforas da realidade, não precisam coadunar-se com os preceitos desta.

Assim sendo, Rísia deve ser pensada como uma personagem que se detém nas tentativas de realização de seu desejo (sonho) – livrar-se da herança de mulheres fracas, imobilizadas pelo sistema e, através deste ato, renascer a partir do conhecimento de experiências diversas, de uma genealogia de mulheres guerreiras. Visto desta forma, imprime-se ao texto uma direção: a da revolução possível a partir do sonho, do ideal de transformar-se: “Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucoapapo onde mamãe nasceu” (MT: p. 36).

Nesta viagem-procura de Rísia, ganha destaque a pouco esclarecida origem materna, cuja existência a própria narradora põe em xeque ao afirmar: “Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu” (MT: p.47). A protagonista precisa desvendar este mistério e, desta forma, encontrar uma forma de suprimir a morte, a história de mulheres imóveis “que puseram na minha conta o que não cabia na conta delas”, perseguidas por seguidas traições que não souberam vingar. Ou seja, Rísia deseja descobrir a verdade de sua origem na terra onde supõe que sua mãe nasceu.

O sonho de Rísia consiste em vencer a morte, representada na raiva acumulada, para, assim, recomeçar a vida e aproveitá-la como um momento verdadeiro, em oposição à simulação que se instala na rua de Poti e São Paulo, metonímias do mundo.

O valor mimético da literatura, difundido pela estética realista é, ao mesmo tempo, negado e aceito na obra em análise. É negado porque a autora parece destacar ao longo de todo o corpo da obra que se trata de um devaneio, de uma imaginação vaporosa que se utiliza de espaços e personagens “ambiguamente simbólicos” em sua construção; por outro lado, podemos dizer que é aceito porque,

destes entes seriam projetadas para o interior, chegando até a parede. Os sons emitidos pelas falas e demais eventos também seriam enviados e refletiriam como ecos, pelas pedras. Assim, qual seria a percepção da realidade captada pelos homens acorrentados? Afirma Platão que eles enxergariam apenas um eterno desfile de imagens virtuais e ecos que não se constituiriam na realidade das coisas – seriam apenas projeções, artefatos ou simulacros da verdade. Eles estariam nas trevas, no caos e no terror da ignorância e da obtusidade da mente humana que ainda não teria assimilado a capacidade de ver além das aparências.

ao se utilizar da técnica da encenação dramática, transforma *As mulheres de Tijucopapo* em palco, fundindo em cada personagem às problemáticas da verossimilhança e da representação. Se pensarmos detidamente, o sonho tem essa dupla característica: a de ser uma encenação de algo possível, um esboço, um desejo que necessita ser concretizado; como também, muitas vezes, de ser o momento em que o impossível vem à tona, em que a verossimilhança deixa de ser pré-requisito e se propõe um mergulho nas imagens que se desdobram à nossa frente. Rísia vê nos sonhos a possibilidade de aguentar a dor da vida real:

E agora eu preciso inventar o sonho que vou sonhar amanhã. Amanhar eu vou sonhar com...[...] Vou fazer isso ao meio-dia, minha pior hora, vou ficar horas inteiras assim nesse meu sonho. O meio-dia vai passar despercebido. Esses sonhos me aliviam. Nesses sonhos eu viajo para longe. Eu viajo, eu crio verdadeiras histórias (MT: p. 93)

Quando se muda para São Paulo e tem a sua convivência local interrompida, devido à necessidade de seus familiares saírem para outro lugar, depara-se com um processo de expropriação, em que se vê lançada numa procura infinita. Arrancada de si mesma, precisa, ardentemente, inventar sonhos: “Sabe quando foi que primeiro eu sonhei? Quando era 1969 e eu pisei em São Paulo. Lá nessa cidade eu passei a inventar sonhos” (MT: p. 94).

O desejo de retornar a viver e amar como mulher, de retornar à vida livre para poder aproveitá-la como vida verdadeira e não mais como vida-simulacro não é possível em São Paulo. Resta, à narradora, exprimir a consciência da necessidade de transformação da condição feminina por meio da revolução, em um outro espaço, a princípio sonhado, idealizado. Assim, Rísia vai-se aproximando cada vez mais de Tijucopapo, descobrindo que suas raízes estão fortemente fincadas nesta terra, símbolo da realidade desejada.

Marilene Felinto leva ao extremo sua experiência estética de esfacelamento da narrativa, da construção em mosaico. Desta forma, quando a narradora-protagonista reflete sobre o passado, o tempo ainda consegue garantir alguma lógica e sucessão temporal. Porém, quando pousa no presente ou pensa no futuro, essa lógica se esvai.

A ruína de *As mulheres de Tijucopapo* vai além da paralisia do tempo, da estrutura fragmentada do romance ou da presença contínua da revolução e de seus

efeitos. Não se trata da ruína de um tempo passado, mas uma ruína que se pereniza em função da incapacidade de ter o controle do mundo:

Para não sofrer eu precisava ter o controle do mundo: que não acontecesse isso nem aquilo porque eu não aguentava, que se eliminassem tais e tais porque fizeram tanto e tanto que doera em mim; que não se repetissem atos como aquele e aquele outro porque me haviam tocado bem na ferida (eu sou uma mulher ferida); então, degolassem fulano, espancassem sicrano, matassem. As minhas diretrizes. (MT: p. 116)

A incapacidade de controlar as ações de seu cotidiano trunca as ações de Rísia, ferem-na intensamente. Por isso, a protagonista deseja o caos completo, para que todo o mundo a volta também sinta as dores que a dilaceram.

Neste sentido, a cor cinza, como presença recorrente na narrativa, expressará a intensidade dos sentimentos humanos, a desesperança, o cenário de ruínas materiais, culturais e psicológicas. Sua utilização nos evoca as pinceladas, as manchas e os excessos de tinta e de cores presentes na pintura expressionista, uma característica do romance de Felinto, como já apontamos. Vertidos sobre as frases, o cinza – cor que conota a morte e a destruição – impregna toda a imagem literária: pessoas, casas, objetos perdem seus contornos, sua individualidade, e desaparecem, amalgamados. A presença desta cor sugere a contaminação e a indistinção entre o universo interior da narradora e o mundo exterior, conforme podemos observar nas seguinte imagem: “Cinza meu Deus, essa morte” (MT: p. 83), o que remete a um componente aniquilador e destrutivo da experiência.

A cor cinza, muitas vezes, associa-se a sentimentos negativos, configurados por densas e escuras nuvens cinza, nevoeiro, fumaça. Em diversas culturas, esta cor liga-se à tristeza e a temas fúnebres. A associação entre tristeza e a cor traz a imagem da infância, quando aglomerações de nuvens em épocas de chuva costumam manter a maioria das crianças enclausuradas em suas casas, impedido-as de sair e brincar. A cor do céu, então, associa-se às reminiscências desagradáveis, solidão, felicidades impedidas e, sendo assim, o sentido fixa-se na história do indivíduo; negatividade que o acompanha até o momento da sua morte. Os dias de chuva, lembremos, representam para Rísia um sentimento-choro. E ela, aprisionada em sua casa, se perguntava: “Para onde iam aqueles barcos que eu não podia ir? Eu tinha que ficar na janela protegida da chuva, senão papai me dava uma

pisa¹⁸” (MT: p. 60). Sem respostas, “chorava a minha fraqueza na janela em dias de chuva forte.” (MT: p. 61)

A cor cinza também sugere aspectos fúnebres, lembrando os pequenos pedaços carbonizados que sobram de tudo aquilo que é consumido e destruído pelo fogo, representando o desaparecimento da matéria. Desta mentalidade, muito provavelmente, vem o costume de certos povos de queimar os corpos ou objetos de seus entes falecidos, acreditando que o material possa abstrair-se e, desta forma, acompanhar o espírito. O cinza, também, representa a lembrança constante da morte, pois como é pronunciado nos rituais cristãos: “Tu és pó e ao pó retornarás”.

Rísia percebe as ruínas de si, um sentimento cinza, de não-poder, de não-falar, a sensação de não-ser. Assim, a palavra “cinza”, no horizonte do sujeito, constrói uma imagem de aniquilamento, como resíduos da destruição que ocorre à sua volta.

Por isso, Rísia precisa (re)construir o tecido vital da narrativa, deseja que seus filhos sejam arquitetos, capazes de construir, de conduzir a reordenação do espaço devastado, da própria conduta vacilante e inerte da narradora-protagonista, que se perde em meio ao caos: “É assim nesses pensamentos de ser que me enrosco e preciso parar pois que já perdi o fio” (MT: p. 118). É a ruína que está presente na degradação dos personagens que perambulam pela obra-memória — a mãe, a tia, Lita, Analice — e na demonstração de que o homem perdeu seu centro ordenador. É como se enxergássemos Rísia à deriva em um de seus barquinhos, construídos em momento de dor, na tentativa de fugir de tal realidade. Deriva é a palavra de ordem, a mesma deriva que nos leva por caminhos sinuosos pelo texto de Marilene Felinto, através de Rísia: “Eu, sempre que estive em plena chuva, eu tive um sentimento me empurrando como barquinho para lugares longínquos que é como um lugar onde nunca fui e preciso ir para me afastar dessa melancolia toda molhada que me escorrega em poças d’água” (MT: p. 59).

Em relação a este trecho, é preciso ressaltar um outro universo semântico extremamente presente na escrita de Marilene Felinto que confere à imagem uma nítida evocação das representações presentes na pintura expressionista. As imagens da água, assim como as imagens ensolaradas,

¹⁸ A palavra “pisa” comprova a nordestinidade, sendo entendida como surras.

insolaradas e cinzas, denotam uma espécie de ofuscamento do real, dando-lhe um aspecto ora diluído, ora turvo, fato esse que as aproxima, mais uma vez, das manchas e da aparência sombria presentes nas pinturas expressionistas.

A experiência estética de Marilene Felinto constitui um inovador processo de “autodestruição criadora”, em que a construção do livro é regida pelo princípio da montagem e da desordem.

Esta estética permite ver no romance uma noção de literatura vinculada a uma práxis, como uma máquina para criar experiências. Ou seja, você não lê a obra para ver como a realidade é, mas para experimentar esta realidade. É nesse sentido que podemos falar do teor político na literatura, e nas artes como um todo; seu compromisso não é dizer o que é o mundo, mas intervir nele. Como? Permitindo vivências, experimentos de realidades que podem transformar o leitor/espectador em algo outro, visto o mesmo ter a possibilidade de sair dessa experiência transformado, pois, ao se ler um texto, criam-se certos comportamentos, certas formas de agir, não pela temática (o que teria um aspecto meramente informativo), mas pelo experimentado no processo de leitura, uma vez que nós, leitores/espectadores, também funcionamos como máquinas, agimos/intervimos no mundo.

Nesse sentido, pode-se entender *As mulheres de Tijucopapo* como um *locus* que permite experimentar sensações diversas. O que a literatura busca não é representar a realidade, mas produzir efeitos e sensações de realidade. Estes efeitos não existem no texto enquanto algo dado (representatividade), mas ocorrem durante o processo de interação do texto com o leitor que, visto anteriormente, deve ser um leitor disposto a interagir, a operar e ser operado pela engrenagem textual.

O leitor é chamado a participar ininterruptamente do processo construtivo do discurso:

Agora preciso me comportar. **Imagine** que agora sou comportada. (MT: p. 23)

Eu só faltava rir. Porque, **reparem**: eu me lembro que na casa de Lita tinha um pé de goiabeira. (MT: p. 25)

Porque ódio, **menino**, é fogo (MT: p. 34).

É isso que me sobra? Na hora da dor confessar? (MT: p. 75)

Vou contar uma coisa. (MT: p. 77)

Os trechos comprovam que é para os leitores que a narradora vai confessar sua caminhada, as suas dores e o motivo de sua revolta. O diálogo com o

leitor se dá, principalmente, por conta da impossibilidade de linearidade da narrativa. Não se consegue passar mais de uma página sem que uma ruptura se evidencie, seja um personagem entrando/fundindo-se em outro, seja um discurso entrecortandose/apropriando-se/emaranhando-se com outro etc., tudo em um jorro discursivo ininterrupto. Cabe ao leitor, inscrito no processo discursivo, organizar o discurso da narradora, estabelecendo um diálogo em construção.

4.2 – O DISCURSO METAFÓRICO DE RÍSIA

Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar o tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência...) Essa encenação linguística afasta a morte do outro... (BARTHES. Fragmentos de um discurso amoroso)

As mulheres de Tijucoapapo constrói-se como uma encenação linguística, onde a linguagem nasce da ausência, da morte ou abandono. A palavra existe, no romance, para justificar a ausência, daí seu caráter extremamente doloroso. A narrativa é prolongada, o tempo transforma-se em vaivém, ou seja, a narração não chega ao fim, ao contrário, retorna ao início do percurso: Rísia, através de uma carta, comunica à mãe que está voltando para São Paulo.

É preciso pontuar que, ao longo de seu percurso, a linguagem de Rísia mostra-se agressiva, evidenciando o sentimento de raiva, como resposta às diversas violências.

Entender esta linguagem, permeada de metáforas, permite-nos compreender a busca da protagonista, ao mesmo tempo em que põe em relevo a experiência estética da escrita do romance. Estas metáforas permitem, mais uma vez, a articulação entre a escrita em questão e os ideais sobre os quais se estabelece a arte expressionista. Em relação à função das imagens metafóricas no âmbito dessa estética, França afirma que:

Na arte expressionista a imagem não é, ela se faz e a ação que a faz a materializa, ato com o valor simbólico de representação de um momento expressivo da cultura. Não se trata de uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria que se torna imagem e que se manifesta muitas vezes como deformação ou distorção do objeto. (FRANÇA, 2002: 129)

A princípio, deve-se compreender que numa tradição que remonta a Aristóteles, a metáfora foi estudada nos mais variados domínios da investigação humana, sob uma ótica estritamente linguística. As diferentes abordagens a definiam como uma figura de estilo que caracterizava a linguagem literária e poética, advindo desta visão a sua exclusiva finalidade estética e demarcação em relação à linguagem cotidiana.

Lakoff e Johnson mostram, no estudo *Metáforas da vida cotidiana* (2002), que a metáfora não configura apenas um artifício literário, representando, antes, uma função fundamental no sistema conceitual e, conseqüentemente, na linguagem cotidiana. De fato, “o nosso pensamento é predominantemente metafórico por operar nos conceitos, também eles metafóricos, sistematicamente organizados e refletidos na língua de uma maneira coerente” (BATORÉO, 2000 [1996]: 151).

A obra *The Poetics of Mind* (1994), de Gibbs, mostra-nos que a estrutura da cognição humana apresenta-se como um mosaico estruturado por vários processos poéticos e que a metáfora, em particular, constitui um dos esquemas básicos na conceitualização das experiências que emergem da nossa interação com o mundo exterior. Em outras palavras, o homem recorre a metáforas porque o seu sistema conceitual é em grande parte estruturado de forma metafórica.

Na sua essência, a metáfora constitui um mecanismo conceitual e cognitivo que permite explicar uma coisa de forma diferente, tomando como ponto de partida a nossa experiência corporal para, assim, categorizar entidades e eventos mais abstratos. Conseqüentemente, este mecanismo caracteriza-se pela relação entre dois domínios conceituais diferentes – transferem-se elementos de um domínio mais concreto para outro mais abstrato e novas experiências são entendidas na sua integração a conhecimentos anteriores.

A metáfora e a metonímia conceituais estão muitas vezes interligadas^{19, f}ato que se evidencia, sobretudo, no nível das emoções:

¹⁹ Barcelona (1997) coloca-se em uma posição que demonstra o extremo da questão, ao afirmar que todas as metáforas dependem de uma metonímia conceitual.

Um dos domínios em que a interação metáfora-metonímia é particularmente frequente é o das categorias de emoção. Nos seus importantes estudos sobre a linguagem das emoções, Kovecses (1986; 1988; 1990) e Lakoff (1987, p. 380-415) concluem que na conceitualização dos sentimentos e das emoções funcionam um princípio metonímico geral de tipo causa-efeito, pelo qual a ira, a tristeza, o medo, a alegria, o amor e outras emoções são referidas por sintomas fisiológicos correspondentes [...], e várias metáforas conceituais desencadeadas por estas metonímias fisiológicas [...] (SILVA, 1997, p. 77-78)

Como se observou, a metonímia consiste num processo conceitual, à semelhança da metáfora. O que sucede neste caso é que uma determinada entidade ou evento são conceitualizados em função de um aspecto específico do mesmo domínio, ou seja, como afirma Abrantes (2002: 108), “a relação entre os dois aspectos envolvidos na conceitualização é uma relação de proximidade ou de contiguidade, que não se restringe ao nível linguístico”.

Lakoff & Johnson (2002) descrevem três tipos de metáforas conceituais: estruturais, orientacionais e ontológicas²⁰. Nosso interesse, nessa pesquisa, são as Metáforas Ontológicas, que têm por base a nossa experiência com objetos e substâncias físicas, através das quais explicamos noções abstratas, como eventos, emoções e ideias.

Na metáfora “o corpo é um contêiner de emoções”, por exemplo, o ser humano é conceitualizado como um “contentor” e o seu estado fisiológico e mental, como a “raiva”, é percebido como “conteúdo”²¹. É nesse sentido que podemos pensar a personagem Rísia como um contentor, pois a raiva mexe com todo o corpo desta protagonista:

²⁰ Metáforas Estruturais, que consistem na estruturação metafórica de um conceito em termos de outro, que se projeta sobre aquele. Como exemplos temos as metáforas TEMPO É DINHEIRO, O AMOR É UMA VIAGEM ou UM DEBATE É UMA BATALHA. Metáforas Orientacionais, através das quais se parte da nossa orientação corporal no espaço (cima-baixo, dentro-fora, frente-atrás), o que dá origem a metáforas como BOM É EM CIMA, MAU É EM BAIXO, associadas a domínios tão díspares como as relações de poder ou as emoções

²¹ Cf. Lakoff & Johnson (2002: 25-33).

Meu **estômago** se revolve todo. (MT: p50).

Hoje estou **tomada** por um asco ao mundo, Há uma **ânsia inerente a mim**;é ela manifestar-se como hoje e todos os cheiros me fazem pior. (MT: p.111)

Como definir **esse meu sentimento senão como vindo do alto cume de mim**, o meu céu, para bater grossas, **no fundo de mim**, o meu poço? (MT: p.59)

[...] eu só posso lhes dar um lugar por onde **escorram no meu rosto**, e assim eu as faço **chorar em mim**. (MT: 61)

[...] **brotam da altitude que são os meus olhos** e sou incapaz de cavoucar a terra que elas procuram. (MT: p.159)

Certos momentos meus são confusos. Momentos duma **raiva que guardo** do mundo todo, eu que vou aqui por um caminho árido de babaçus e mocambos. Será que não se pode dividir as pessoas em felizardas e desgraçadas? (MT: p.101)

As duas primeiras citações são significativas para compreender a emoção de Risia. Diante de situações que lhe induzem ao sentimento de raiva, é comum localizar a repulsa, a ânsia de vômitos, como que querendo colocar para fora seu sentimento colérico. Os demais trechos também exemplificam a presença da raiva no corpo, de forma profunda, cavoucando a alma, germinando em forma de lágrimas. O último é exemplar: a raiva está guardada no corpo.

Outra metáfora comum, no romance, é a da raiva como calor, como fogo. Esta metáfora tem uma base experimental ou empírica fundada em nossa fisiologia, pois um dos sintomas fisiológicos da raiva é a elevação da temperatura da pele. Este “efeito termogênico” representa uma medida do fluxo sanguíneo na periferia do corpo durante a experiência da raiva e justifica a ligação entre a emoção e calor. Essa concepção, portanto, não é arbitrária, uma vez que a raiva é sentida como calor.

A caracterização da raiva como fogo consegue, igualmente, reproduzir um número de traços semânticos que são sugeridos pelo fogo, tais como: um estado marcado pela energia intensa e vigorosa; ausência de restrição e incontrolabilidade; capacidade de subverter um estado de normalidade e equilíbrio; potencial para destrutividade, com perigo para aqueles que se encontram diretamente envolvidos com essa energia.

Kovecses e Lakoff apontam as analogias entre o domínio-fonte do fogo e domínio-alvo da raiva. A primeira analogia é a de que o fogo é a raiva. É o

que percebemos nas palavras de Rísia, quando comenta com o leitor: “Porque ódio, menino, **ódio é fogo**” (MT: p. 34); e “canto o **inferno** de tudo que existe. Olhe eu aqui, o cão, o tinindo, o gato preto” (MT: p. 90).

Uma segunda analogia, possível de ser localizada na obra, sugere que a causa do fogo é a causa da raiva. Por isso, a narradora pode dizer: “As pessoas, menino, são **fogo do inferno**. Dos quintos do inferno. As pessoas me esculhambam, só sei disso” (MT: p. 34).

Por fim, outra analogia permite pensar na relação entre o perigo que o fogo representa para as coisas que se encontram perto dele e o perigo que a manifestação da raiva representa para as outras pessoas. Verificamos essa relação no desejo de destruição presente no discurso de Rísia:

Amanhã, logo em seguida a ele, vou sonhar que o mundo é o **inferno** e está em **chamas**. O mundo pegando **fogo**. A revolução. O **incêndio cósmico**. O juízo final. Eu vou pular de espanto e excitação. Eu vou sair nua como uma doida, de olhos abotcados, um sorriso idiota, gritando à multidão que **se incendeie** e aos destroços incendiados desse mundo. _ Queime, desgraça! Vira carvão, **desgraça!** Acaba, some, desgraça! Vai de vez, desgraça! p. 94

No caso da raiva, o “conteúdo” pode extravasar os limites do “contentor”. Esta metáfora traz a ideia do calor sendo aplicado aos fluidos. A ideia central, aqui empregada, é que a emoção representa uma substância dentro de um contêiner e que o corpo representa um contêiner para as emoções. Podemos, no romance, localizar esta metáfora da raiva exercendo pressão sobre o contentor, ou seja, exemplos de como as pressões internas expõem a narradora a um estado limite de paciência, como por exemplo: “*Eu sentei **bufando***” (p. 161)

O verbo “bufar”, que possui conexão com locomotivas a vapor, permite, metaforicamente, imaginar este veículo como a psique humana, que se configura como um “caldeirão de pressões que exigem a sua liberação” (Thomas, 1993, p.143). De acordo com Weiner apud Thomas (1993, p. 25-26), a metáfora da máquina é discernível nas explicações sobre comportamento humano feitas por Freud. A máquina está dotada com uma quantidade fixa de energia; se energia for gasta em uma determinada função, outras ficam sem energia o suficiente. A metáfora da hidráulica é evidente em condições como catexis (encher) e catarse (fluxo, liberar). A raiva, de acordo com o modelo hidráulico, nos permite pensar em uma pessoa cheia de raiva que precisa colocar a raiva para fora. A raiva não

liberada torna-se insalubre, por isso deve ser descarregada de alguma maneira. Embora o próprio Freud não recomende nenhuma catarse para a administração da raiva e da agressão, outros estudiosos dentro da tradição psicodinâmica aconselham.

O estágio subsequente da concepção da raiva como um fluido quente dentro de um contêiner é a da sua livre manifestação; o fluido extravasa. As palavras que ilustram este estágio sugerem que a raiva se manifesta independentemente da vontade da pessoa; ela tem força própria. E, uma vez que inexistente a noção de controle sobre a raiva, ela simplesmente transborda, livremente e sem qualquer forma de restrição ou impedimento: “Era um daqueles dias em que uma infância era tão pesada para mim que **eu estava a ponto de vomitá-la**” (MT: p. 170).

Em *As Mulheres de Tijucopapo* podemos entender o ato de vomitar como o ato de exteriorização da raiva. Na passagem: “*Hoje acordei com imenso asco pelo mundo*” (MT: p. 111), fica a impressão de desgosto profundo em relação às pessoas que a cercam, ou diante de determinadas situações. Por vezes, este desgosto extrapola a interioridade da personagem, que vomita sua raiva. Observa-se o poder de inovação semântica, através do discurso metafórico, sendo que a escritora atribui uma espécie de complemento de sentido à linguagem corrente.

Risia demonstra, ainda, um estágio culminante da raiva como fluido quente dentro de um contêiner: a ideia da explosão: “quando eu estava para sair de casa **eu só estava esperando explodir. Explodiu** no dia em que papai mexeu no meu armário”. (MT: p. 121).

Ao se aquecer um gás em um recipiente, a energia térmica fornecida transforma-se em energia cinética das moléculas gasosas, que aumentam suas velocidades como também a pressão exercida pelo gás nas paredes do recipiente. Ao aumentar-se o movimento caótico das moléculas gasosas – a desordem no interior do sistema – aumenta-se a entropia do sistema. A força da pressão crescente que o fluido quente (raiva intensa) exerce sobre um contêiner que se encontra vedado (raiva reprimida) é muito mais forte que a capacidade do contêiner (da pessoa) em controlá-la ou reprimi-la, e, assim, o contêiner explode, o que simboliza a manifestação aberta, repentina e intensa da raiva, com perda de controle. A ruptura do contêiner sugere perigo tanto para a pessoa que manifesta a raiva - o contêiner -como para aqueles que porventura se encontrem por perto. Esta

questão fica clara em: “me expõe aos mais perigosos perigos, delitos, crimes” (MT: p. 118).

Outra maneira de referir-se ao sentimento da raiva é através da comparação com “descarga elétrica”:

Havia dias em que eu acordava tão desesperada **como o que é elétrico. Uma descarga elétrica, um curto-circuito, alta voltagem.** Coisa que parecia impossível de a vida aguentar – uma descarga elétrica paralisa, choca, é mais próxima da morte do que da vida. Havia dias assim em que não podia brincar. **Meu brinquedos se incendiaram eletrocutados.** Eu tinha vontade de mandar papai e mamãe pra mais profunda merda. (MT: p. 170)

A descarga ocorre no momento em que as cargas atingem energia suficiente para superar a rigidez dielétrica do ar, de forma explosiva, luminosa e violenta. Importante dizer que todos os sentimentos e emoções vêm do cérebro, que comanda uma tempestade de hormônios no nosso sistema. Segundo o ocultismo, a emoção iguala-se a uma energia elétrica que se irradia do homem por todos os lados, formando assim, um corpo magnético chamado por alguns de aura. Assim, a raiva tem que ser *descarregada*, desafogada: “eu era uma **descarga** de ânsias” (MT: p. 170).

Também a noção de “peso” conecta-se ao sentimento da raiva, trazendo em si sentidos metafóricos, tais como incômodo, mal-estar, fardo, opressão, responsabilidade, dor. Todas estas definições possibilitam caracterizar a dificuldade de “carregar” dentro de si o sentimento raivoso, ao mesmo tempo em que enfatiza a necessidade de expressá-lo para aliviar o peso:

Era um daqueles dias em que uma infância era **tão pesada** para mim que eu estava a ponto de **vomitá-la**. (MT: p.170)

Mamãe, por exemplo, **jogava o peso** de sua gravidez de mundo nas minhas mãos. (MT: p.98)

No Natal de 1964 acontecia que mamãe pesava e me pesava. (MT: p.28)

Igualmente, sobressai-se o significado de raiva como “agitação”. Através deste recurso metonímico, tem-se o efeito da emoção representando a própria emoção, de acordo com o conceito apontado por Kovecses (2000) de que “distúrbio emocional é agitação física”.

Tanto que fui calada no ônibus, a viagem toda, **me mordendo de raiva** de Luciana [...] (MT: p.99)

Meu coração disparou em batidas quando eu percebi a grande possibilidade de aquela ser, então, Analice [...] Meu coração disparou por mamãe. Houve um rápido bate boca: (MT: p.54)

Eu tentei segurar mamãe, **meu coração esculhambando, tranças enforcando-me a garganta** num nó que desatou num choro, afinal, um choro de como nunca, um choro de como o quê. E minha força de valentia? Eu não matara Analice. (MT:p. 55)

Minha maior **impaciência** era que um acontecimento só pudesse vir depois do outro. (MT: p. 169)

Me vem barro na boca, gosto vermelho, cuspo farinha, **os dentes rangem** (MT: p. 35)

Meu coração disparou como um relógio despertando zero hora, o encontro marcado entre o dia e a noite (MT:p. 54)

[...] **me sacolejam** em soluços e eu acabo sendo o barco que oscila [...] (MT: p.59)

O que se nota, através do comportamento de Risia, é que a agitação permeia a atmosfera que circunda a pessoa em sofrimento. Verifica-se que, nos momentos de raiva, ela sente-se invadida pelo sentimento da agitação, cria-se dentro dela uma tensão interior.

Há que se colocar, ainda, que o vocábulo “agitação” traz em si os sentidos de revolta, rebelião, perturbação, inquietação, tumulto, rebuliço. Todas estas definições corroboram a imagem da raiva como um sentimento que leva o indivíduo a movimentar-se, a reagir, a atacar. Em virtude disso, a imagem do “dente” é tão significativa, pois mostra o corpo preparado para a defesa e para o ataque: “os dentes rangem”.

O sentimento de raiva também pode ser visto como força social. Nesta metáfora, duas imagens (pessoa e emoção) correspondem a cada uma das duas forças: a força superior simboliza a emoção e a força inferior corresponde à pessoa. Esta metáfora, assim, designa a pessoa que é governada pela emoção, não pela razão. O aspecto emocional, nesse sentido, corresponde a algo ou alguém socialmente superior, a quem o outro, inferior, se submete e obedece, pois lhe dita regras de comportamento e ações. Nas palavras de Kovecses: “A força social do superior corresponde ao controle que a emoção exerce sobre a pessoa. O efeito

social do superior sobre a pessoa é o efeito emocional da emoção sobre a pessoa” (KOVECSES, 2000, p. 70-71).

Mas é a minha raiva que **me faz resistir**. (MT: p. 108)

Não sei direito porque **vou** aqui afora, talvez por minha crueldade. (MT: p. 40)

Eu sempre estive em plena chuva, eu tive **um sentimento me empurrando** como um barquinho para lugares onde nunca fui e preciso ir para me afastar **dessa melancolia molhada que me escorrega** os pés em poça d’água. (MT: p. 59)

E o **meu sofrimento não perdoa**. (MT: p. 68)

Há uma visão geral, que se refletirá na linguagem metafórica, de que aquele que comete um ato ofensivo, entendido como injusto, causando raiva, desgosto, incorre em um débito, torna-se devedor de uma conta. É a mesma noção defendida por São Tomas de Aquino e Aristóteles, vistos no segundo capítulo, de que a raiva constitui a busca por justiça, ou seja, a cobrança de um débito.

A noção de débito se configura a partir da noção de dívida, das relações de débito e crédito, compra e venda.

A responsabilidade em relação a uma dívida está ligada à representação e ao sentimento de prometer, de responder por algo perante alguém, de garantir-se a si mesmo, em relação a uma obrigação, ou seja, implica manter, na memória, a palavra empenhada.

Ao deixar de cumprir uma obrigação, ou seja, não se responsabilizar pela palavra empenhada, lesa-se o direito do credor, produzindo um dano, uma ruptura do equilíbrio primordial.

A balança da justiça, neste caso, pende para o lado da injustiça, e só se estabilizará por intermédio do pagamento do débito, ou seja mediante um ato de retribuição ou vingança que a parte ofendida entenda como equivalente ou de igual magnitude.

Todas as sociedades que alcançaram um grau consideravelmente de cultura e civilização carregam necessariamente um potencial de impulsos anti-sociais de maus instintos recalcados. Como estes não podem ser erradicados, permanecem em estado de latência. Repassados em seu curso natural para o exterior, pressionam no sentido de exigir satisfação substitutiva, como alívio da

tensão e do sofrimento causados pela repressão. Tais forças hostis estão sempre como que a procura de canais subterrâneos de escoamento. Ora, a interpretação moral da consciência do dever constitui uma forma de aliviar o sofrimento acusado pela pressão dos maus instintos.

A interpretação moral da consciência do dever inverte a direção natural da descarga dos impulsos hostis e com isso libera um campo para a satisfação da vontade de causar dor: a via substitutiva por excelência vai consistir em fazer sofrer o próprio devedor. Dessa maneira os maus instintos podem ser exercidos sem impedimento. O sofrimento vivo, causado por um devedor-culpado, deve ser extinto, e a forma de aliviar essa dor será através da imposição do suplício à pessoa que lhe fez sofrer.

Esta noção de débito fica clara nas palavras de Rísia:

Eu saí de minha casa porque meu salário era o mais alto e meus irmãos ainda não deixavam comida para mim, e o filho-da-puta do meu pai ainda ousava mexer no meu armário e **cometer o crime** de levantar a mão contra a face que eu nunca lhe ofereci, a minha face. Vou para Tijucoapó saber por que meu pai gostava tanto de dar em mim. (MT: p. 122)

[...] mas **descontei**. **Descontei** xingando a mãe. Mãe é a coisa que mais toca. Eu **desconto** sempre na mãe desses safados (MT: p. 23)

Isto de querer **descontar** – porque eu queria **descontar** em Luciana (MT: p. 40)

Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os **culpados** por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi (MT: p. 146)

Porque várias vezes na vida, **desconto** com ódio [...] (MT: p.40)

Pois que a causa de minha esculhambação está **na safadeza cometida pelas pessoas** (MT: p. 114)

Eu prometi que me **vingaria** de minha irmã mais tarde. Eu fiquei ainda mais melancólica e amarga (MT: p. 169)

Eu me **vingaria** de minha irmã. E de tarde eu desfilaria orgulhosa de mim na minha roupa de gala (MT: p. 174)

Quando elas perguntaram se eu matara Analice eu disse que sim, de tanto **depositarem** em mim a incapacidade delas para matar (MT: 178)

Eu **desconto** com pedras (MT: p. 32)

Eu me calo até o momento do meu sofrimento. **Pois que por ele alguém é responsável**. Pois que é por ele que grito (MT: p. 114)

No primeiro trecho podemos perceber um gesto cristão às avessas. A ideologia cristã prega o perdão, a aceitação da vexação, como vimos no capítulo 1, como forma de afastar o sentimento de raiva. Rísia, porém, assume durante toda a obra a sua incapacidade de perdoar. Por isso, ela nega o gesto de Jesus de oferecer a outra face para que outro, tomado de violência, a agrida fisicamente.

Há nos exemplos, de maneira geral, a busca da estabilização através da cobrança de um débito, ou seja, mediante o ato de retribuição, vingança ou justiça. Observa-se, igualmente, que essa “conta”, o sentimento de ofensa, pode se acumular paulatinamente, por meio de sucessivas ofensas. O interessante é que, na impossibilidade de fazer o ofensor pagar, uma outra pessoa pode vir a pagar essa conta: “A lama que era da **conta** delas e que elas resolveram pôr na minha. Elas puseram **na minha conta o que não cabia na conta delas**” (MT: p. 178).

A intensidade da raiva também é definida através da noção de força. Por vezes, esta noção equivale ao próprio sentimento ou a incapacidade do ser humano diante da emoção.

Minha força, minha ânsia de vingança, o que tenho a descontar, não me leva tão longe assim, a uma foto minha sob os dizeres de 'procura-se, parricida', papai. (MT: p. 55)

Sorte sua **eu não ter força suficiente** para me transformar numa marginal que matou você. Eu só tenho a força dum fraco. Sou fina e frágil. (MT: p. 55)

E eu **chorei a minha fraqueza** na janela em dias de chuva forte. (MT: p.61)

Ao se definir a raiva como uma força, uma energia ou como um ente com quem convivemos, que se encontra próximo de nós, mais provavelmente dentro de nós, personificamo-la, damos-lhe a capacidade de, em certas situações, ter autonomia para guiar-se por vontade própria, dominando-nos. Nestes termos, se não quisermos nos submeter a ela, temos que medir forças. Assim sendo, a raiva se assemelha a um oponente em luta. Tomemos como exemplo o filme Gladiador em que o personagem central do filme, o general Maximus, foi traído por Comodus, que também matou o pai, o imperador Marcus Aurelius e transformou-se no novo soberano. Maximus, agora escravo gladiador, o odiava, e com justa razão. A primeira oportunidade que tiveram para estar juntos foi em plena arena do Coliseu de Roma. Comodus então provocou o gladiador, contando a ele detalhes do

assassinato de sua mulher e de seu filho. Esperava, com isso, provocar uma reação furiosa do outro, o que levaria a guarda pretoriana a matá-lo, livrando-se do incômodo herói que surgia.

Maximus, certamente, é invadido por uma forte onda de indignação e raiva. Mas nada faz. Curva-se diante do imperador, para delírio da plateia sedenta de sangue e adoradora de homens fortes e violentos. A hora da vingança definitivamente não era essa.

Esse fantástico exemplo de equilíbrio emocional, proporcionado pela atitude de Maximus, pode nos ajudar a entender que a raiva é um sentimento normal e até desejado, desde que não seja desproporcional à causa, nem descontrolado, pois então poderá provocar desastres irreparáveis. A raiva é um oponente a nos pressionar, mas a pressão, necessita estar sob controle, pois pode provocar fissuras.

Tentativas de controlar a pressão da raiva podem ser encontradas nas ações da personagem Rísia:

Só um homem, um filho e uma casinha branca poderão, senão extinguir, pelo menos **domar** esse poder em mim. E (vou até falar baixo) esse é o mesmíssimo poder que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma louca, uma bêbada, uma bandida, uma marginal. (MT: p. 24)

Eu conheci que minha crueldade tinha o tamanho da de Severino. Eu teria de **domá-la** para não ser bicho. (MT: p. 41)

Eu teria de **domar** minha crueldade antes que eu matasse uma pessoa como Luciana. Antes que eu amargasse de vez uma docilidade como a de Luciana. (MT: p. 41)

Agora preciso me **comportar**. (MT: p. 23)

Além da palavra “comportar”, usada para expressar a necessidade de controle dos sentimentos de raiva, a personagem Rísia ainda utiliza, constantemente, o vocábulo “domar”, o que traz a conotação da raiva como própria a um animal selvagem, irracional.

Sandra P. Thomas (1993, p. 27) apresenta o estudo de Carl Jung que aborda como a consciência facilmente sucumbe às influências inconscientes. Sob forte influência da emoção, Jung acredita que o ego e o inconsciente podem mudar de lugares. Desta forma, ele definiu as emoções como reações instintivas, involuntárias que transtornam a ordem racional da consciência pelas suas explosões

elementares. Como estados que simplesmente acontecem, Jung ainda definiu-as como "a intrusão de uma personalidade inconsciente".

O que se percebe nas falas de Rísia é a convicção de que a raiva deve ser controlada, para que, assim, possa aproveitar-se de sua energia de maneira positiva, sem causar fissuras irreparáveis ao ego.

Nas metáforas presentes no discurso de Rísia, é possível localizar algumas construções enraizadas na vida cotidiana e que denunciam formas de desautorizar a expressão da raiva, principalmente a feminina, como vimos em capítulo anterior. Uma dessas formas foi associá-la à insanidade ou histeria. É interessante que no inglês o termo "raiva" (angry) é polissêmico, significando "louco" e "bravo". No português, "louco" e "enloquecer" referem-se apenas à loucura, não caracterizando a raiva. No entanto, a loucura liga-se, metaforicamente, ao sentimento de raiva, como se percebe através do discurso de Rísia

Era a Poti, a vila-lua onde nasci e nasciam **essas coisas doidas** como tia. (MT: p. 46)

[...] tia sempre teve um espírito assim, **rebelde, selvagem**, livre, de menina que aprendeu a fumar cedo, e fumar naqueles confins da Poti, e logo ela, filha de mãe crente [...] **Tia era um escândalo**. (MT: p. 53)

A tia é apenas um dos exemplos da linhagem de Rísia: uma linhagem de mulheres que precisam ser controladas, "domadas". Também de si mesma, reconhecerá, constantemente, o comportamento insano:

Depois me lembro que não sou nada. Que sou uma pessoa **com ódio**, quase Severina Podre, lunática, enluarada, aluada, em estado de porre sem nunca ter bebido. E bebida me lembra tia. Aí eu me retiro do espelho e sei que **sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadas**. (MT: p. 50)

Várias vezes até, por essa época, eu tive sonhos com papai pendurado nos ganchos da ser vendido: lombo, bucho, tripas, rabo. Eu era **sanguinária**. (MT: 54)

Eu era **doida**. Eu sou **doida**. (MT: p. 48)

Tive de vir embora para não **endoidecer**. p. 45

A ideia que se transmite é a de que as mulheres são acometidas por várias formas de sofrimento mental em maior número que os homens "as mulheres são um pouco doidas, os homens menos" não por causa de qualquer fragilidade

intrínseca, mas porque sobre elas pesa uma quantidade maior de pressões. Em uma sociedade patriarcal, construída sobre o silenciamento do “outro”, os espaços de expressão pessoal reservados às mulheres são escassos e restritos. Assim, não chega a ser surpresa que tantos personagens dentro da ficção de autoria feminina enlouqueçam de alguma maneira, em alguma medida. As palavras de Rísia, reveladoras de lembranças atormentadoras, enlouquecedoras, é a consciência de que a realidade familiar e social atingia de alguma forma o seu comportamento.

As questões colocadas pela loucura feminina são abordadas, também, por Elaine Showalter em *The Female Malady* (1987, p. 213). Analisando *The Bell Jar*, ela o identifica como um dos romances da década de 60 que traçam paralelos entre esquizofrenia e identidade feminina. Verifica também que esta atribuição da loucura ao feminino tem como base as regras limitadoras e opressivas, impostas às mulheres na moderna sociedade – regras que lidavam com expressões institucionais e repressivas, como as metáforas, para o controle social das mulheres. Assim sendo, é essencial pensar nas reveladoras falas (silêncios) de Rísia: o que enlouquece é a condição feminina, submissa e silenciada. A operação de silenciamento voltada para o “outro” é particularmente nociva para uma pessoa em processo de formação, tentando encontrar uma voz própria. Essa operação, no entanto, não é nociva apenas para a protagonista de *As mulheres de Tijucoapapo*. Se concordarmos que o pensamento passa pela linguagem, o silenciamento não tem apenas a função política de interditar a representação, mas atinge a própria existência e a auto-imagem da personagem feminina.

É preciso observar outra fala de Rísia, significativa para compreender esta relação entre raiva, loucura e gênero: “as mulheres são um pouco doidas e que os homens um pouco menos” (MT: p. 25). Nesta passagem denuncia-se a loucura como uma das formas de explicitar a injustiça e a irracionalidade de uma sociedade que divide e hierarquiza seus membros de acordo com seu gênero, isto porque o aparato ideológico utilizado através da história para reprimir a mulher tem como objetivo principal garantir ao patriarca uma linhagem legítima.

A metáfora que vincula raiva à loucura, na escrita feminina, aponta, pois, para uma fraturada identidade feminina e é uma forma de expressar sentimentos menos aceitos, especialmente nas mulheres: raiva, ressentimento, desejo.

Ainda no tocante ao aspecto de controle sobre a raiva, existe uma

outra metáfora apontada por Kovecses (2000): a raiva como comportamento de um animal perigoso, um perigo para as pessoas que rodeiam a pessoa tomada pela raiva.

Ao ligar o sentimento da raiva à imagem de animal selvagem, agressivo, exprime-se a idéia de que a raiva gera reações instintivas, impulsos primitivos, de animais, ou seja, que o comportamento humano, em momentos coléricos, é, no fundo, descontrolado.

Eu passava sempre como um bicho feroz quieto. (MT: p. 41)

[...] **urrando** como **bicho**” (MT: p. 41)

Eu teria de **domá-la** para não ser **bicho**. (MT: p. 141)

[...] uma **selvagem** doméstica. (MT: p. 46)

Quando eu me lembro – sou uma pessoa de lembranças endiabradas me cutucando o **rabo de égua** que não sou [...] (MT: p. 50)

No inverno, quando os montes de arei e a terra vermelha da rua viravam lama, eu pegava **patacas** e atirava nos muros com raiva de mamãe. Eu **queria ser uma égua** para poder atirar com os pés. (MT: p. 67)

Eu **viraria qualquer bicho** que quisesse. (MT: p. 69)

Mas, se eu vejo que certas pessoas são tão mais felizes que outras... se há **pessoas virando bicho** porque não há festas... não há festas ... se há meninas padecendo sem cara pra piqueniques em Manjopi... Há **meninos virando bicho**, como não? É justo? (MT: p. 101)

Ah, se pelo menos eu pudesse falar em língua estrangeira. Ah, se eu pudesse somente **grunhir**. Ah se eu pudesse ser um **bicho**. Se eu pudesse ser um bicho eu seria uma égua, uma **égua** que saísse em disparada arrancando **patacas** de lama da campina encharcada ou fazendo poeira do barro seco das serras. (MT: p. 49)

Nas palavras de Rísia pode-se perceber ações governadas pelo instinto selvagem dos bichos. Instinto [do latim *instinctu*] – pode ser definido como –

1. Tendência natural; aptidão inata.
2. Força de origem biológica, própria do homem e dos animais superiores, que atua de modo inconsciente, espontâneo, automático, independente de aprendizado.
3. Espécie de inteligência rudimentar que dirige os seres vivos em suas ações, à revelia de sua vontade e no interesse de sua conservação.

Há uma força inata, a força da raiva, que a protagonista precisa dominar para não se tornar, completamente, bicho: “Eu teria de domá-la para não ser bicho”.

A identificação entre o sentimento de raiva e um animal perigoso é tão grande que Rísia revela o desejo de ser bicho, “Eu viraria qualquer bicho que quisesse”. E para comprovar o comportamento raivoso, deve-se lembrar que a personagem se fixa no comportamento dos animais: “grunhir”, “dar patacas”, “urrar”.

Destaca-se o desejo de ser égua. “Ah se eu pudesse ser um bicho. Se eu pudesse ser um bicho eu seria uma égua, uma égua que saísse em disparada arrancando patacas de lama da campina encharcada ou fazendo poeira do barro seco das serras”. No romance, ser égua traduz o sentimento de estar viva, posto que o animal exprime o fluxo da vida que não criamos, mas que nos carrega no exercício de nossa vida. Nas mitologias céltica e romana, os equinos vêm associados a deusa-mãe Epona, sendo que podemos encontrar associações entre a imagem do cavalo e da mãe, muitas vezes vista como o cavalinho da criança, já que, primitivamente, ela costumava carregar seu filho às costas. Portanto, o cavalo representa um arquétipo maternal. De igual forma, este animal pode simbolizar ímpeto de desejos e impulsos instintivos que motivam o homem. É interessante dizer que em seus comportamentos sociais, os cavalos são perceptivos, agem devido ao medo, fome e emoção. O que determina a personalidade e o medo de um equino são experiências transmitidas pela mãe. Passam uma impressão de bravos, perigosos e não confiáveis, mas são apenas sensíveis e medrosos. Da mesma forma, a personagem criada por Marilene Felinto tem sua personalidade moldada no abandono, na desvalia, na solidão e na raiva em relação à figura materna: “No inverno, quando os montes de areia e a terra vermelha da rua viravam lama, **eu pegava patacas e atirava nos muros com raiva de mamãe. Eu queria ser uma égua** para poder atirar com os pés” (MT: p. 67).

Todas estas metáforas constituem elementos simbólicos através dos quais a narradora (re) pensa a sua identidade, voltada não exclusivamente para a sua intimidade, mas que se plasmam no mundo exterior através de si.

Como se pode perceber, a sugestão de descontentamento, dor, raiva, envolve toda a obra, através de metáforas, marcando a vida da protagonista e a paisagem em que ela desfila sua angústia. Neste contexto, o discurso metafórico não atua como mero *entertainer* formal, e transforma-se em sinônimo de criação e

revelação do ser, transparecendo a desenvoltura criativa e imaginativa, o jogo linguístico através do qual Rísia (re) interpreta a realidade.

No entanto, é preciso ressaltar que Rísia apresenta-se como uma pessoa raivosa, mas também como uma pessoa dolorida. Raiva e dor caminham lado a lado durante todo o romance, confundindo-se e gerando consequências, como se pode verificar no trecho abaixo:

Estou morro não morro. Andei quinhentas mil milhas **chorando de morte e medo.** **E de raiva** de não saber quem me fez isso. Estou saindo para perguntar, para descobrir. Não vou perguntar. Vou descobrir. Vou conseguir. (MT: p. 45)

A dor é tão intensa que gera um estado de agonia, prenúncios da morte. Uma raiva dolorosa que caracteriza a própria personagem: “Nema, eles me fizeram **dolorida** como só a dor pode ser. **Eu sou uma dor**, Nema” (MT: p. 71).

Meu sentimento muitas vezes é assim de chuva, molhado, pingado. Sentimento chorado, lágrimas espessas sobre a natureza que me parece tão cruel desse mundo que não se lava, que nem chuva lava. Pois, se chovesse lá fora, eu olhando da janela, como definir esse meu sentimento senão como vindo do alto cume de mim, o meu céu, para bater, gotas grossas, no fundo de mim, o meu poço? (MT: 41).

De acordo com Alexander Lowen, a dor emocional é geralmente mais difícil de admitir e tolerar do que a dor física, pois a última é localizada, a primeira é difusa. Sentimos a dor emocional em nosso corpo todo, em nosso ser. Para Lowen, a dor emocional é sempre a perda de amor. Ser ferido fisicamente por alguém com quem não se tem ligação emocional resulta apenas em dor física. A pessoa pode ser ferida fisicamente pelo corpo todo, mas a dor não é sentida profundamente, como acontece com a dor emocional. Quando uma ligação amorosa rompe-se (o que acontece constantemente na vida de Rísia), somos arrancados de uma fonte de excitação prazerosa e de vida. O organismo inteiro se contrai, inclusive o coração. Há uma sensação de que a própria vida está ameaçada; o que induz a um sentimento de medo: “Andei quinhentas mil milhas chorando de morte e medo”.

O ódio de Rísia representa uma dor forte, por causa de uma ferida tão profunda que envolve todo o seu ser no desamor, às vezes tirando-lhe o bom senso e o equilíbrio.

Nema, agora é começo dum novo ano e eu preciso dizer que **odeio porque senão eu morro**. Nema, eu preciso dizer que **odeio** porque o amor faz de mim uma **dor** que me enlouquece. (MT: p. 72)

O entardecer é o desembocar de todas as **ausências**. É o vento soprando **saudade e dores**. (MT: p. 77)

A dor emocional é descarregada pelo choro, que alivia o estado de contração crônica do corpo. Lowen adverte que para ser eficiente, o choro deve ser tão profundo quanto a dor. Este ato energiza o corpo e permite que Rísia perceba a própria raiva:

Eu **chorava** como nunca. Varias vezes eu **chorei** como nunca. (MT: p. 26)

Hoje eu sou uma **agoniada** e ninguém me aguenta. Sou em estado de porre sem nunca ter bebido. (MT: p. 33)

Dor e ódio trazem, como resultado, um sentimento de incapacidade para o amor. Na relação com a mãe, reconhece-se, por exemplo, ressentimento, mágoa: “Mamãe não me abraçava” (MT: p.34). Na verdade, “magoa” constitui dor presente, permanente, persistente, que deixa a pessoa em estado de sofrimento emocional. “Ressentimento” representa dor emocional que cria todo um estado de tristeza e de desgosto, de agressividade e mau humor: “Eu estava acostumada com aspereza da alma” (MT: p. 37).

Ao fim deste capítulo fica claro que a linguagem de Rísia, dolorida e enraivecida, frequentemente fragmenta-se, condensa-se, desloca-se, cruza-se, demonstrando as lacunas, hesitações, desconfianças. A organização linguística parece refletir a própria desconexão mental da protagonista. O pensamento dela se define pela incapacidade de estabelecer nexos entre a vida bem sucedida e o vazio de si. Rísia, assim, aposta nas palavras, no falar, no recontar a história mal contada, ainda que por palavras tortas, para escapar da loucura, para não se tornar bicho. Para a narradora, é fundamental transformar em palavras o vulcão de emoções para tentar domá-las, originando, desta forma, uma linguagem corrosiva que ressalta aos olhos num estilo impiedoso, enraivecido, ácido.

5 CAPÍTULO 4

DENTRO DO LABIRINTO: A RAIVA COMO BASE DE UMA ESTÉTICA

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
 E o alcácer abarca o universo
 E não tem nem anverso nem reverso
 Nem externo muro nem secreto centro.
 Não esperes que o rigor de teu caminho
 Que teimosamente se bifurca em outro,
 Que obstinadamente se bifurca em outro,
 Tenha fim. É de ferro teu destino
 Como teu juiz. Não aguardes a investida
 Do touro que é um homem e cuja estranha
 Forma plural dá horror à maranha
 De interminável pedra entretecida.
 Não existe. Nada esperes. Nem sequer
 No negro crepúsculo a fera.
 (**Labirinto** - Jorge Luís Borges, In: *Elogio da
 sombra*)

Lukács defendeu o romance como o produto de um mundo fragmentado, um mundo em que o interior não somente existe como também está em máximo conflito com o exterior” (apud EMERSON, 2002, p. 159). É este conflito entre interior e exterior que permite reconhecer a força geradora das emoções.

Vigotsky em *Psicologia da Arte* (1998) alerta para o quanto a Arte - conjunto de instrumentos simbólicos que induz as emoções -retém e reevoca as emoções, provocando o desenvolvimento tanto do pensamento como da vida afetiva. Alerta, também, que a arte, criadora de cenários, ao ser revivida pelo expectador, transmite às pessoas experiências de outros, assim como de tradições históricas.

A percepção da arte é um processo ativo, que incorpora momentos motores (ritmo), experiência emotiva, atividade imaginativa e operações de pensamento. Em sua linguagem aberta, complexa, ambígua, a arte possibilita ao sujeito que a experimenta a vivência de sentidos pessoais, emoções e sentimentos.

Através destas concepções podemos perceber que há uma ligação entre a emoção e a atividade criadora. No caso específico desta pesquisa, acreditamos na relação entre raiva e literatura, em que a raiva configura-se como a causa espiritual para o efeito que é a criação artístico-literária.

Como pudemos constatar no capítulo 1, o sentimento de raiva pode ser entendido como sinal de uma violação e consequente desejo de justiça. Visto

desta forma, este sentimento revela uma sensação de injustiça primordial que oprime o indivíduo e gera nele um potencial artístico. Assim sendo, a raiva se mostra não como um elemento que produz inércia, mas, como algo que exige do iracundo a necessidade de comunicar-se, gerando um elemento que provoca uma atividade: a expressão artística.

Estamos diante de um processo dionisíaco: a obra representa o resultado de uma situação emocional depressiva /raivosa (o mundo interior em ruínas); o mundo interior, emocional, se transforma em arte: fatores emocionais da personalidade do autor são articulados em um dado momento e num determinado contexto, levando-o ou compelindo-o ao processo de criação literária. Este momento de criação, portanto, implica uma capacidade de transmutação de experiências e sentimentos; alimenta-se das condições que dão acesso ao sentir da beleza.

Verifica-se, por conseguinte, que a raiva pode ser um elemento que provoca o surgimento do sujeito-poético - entidade artística e essencialmente humana, no sentido de trazer uma visão espiritual de humanidade -que constrói a obra literária. Este sujeito-poético, como um ser espiritual criado pelo autor, expressa-se através da obra produzida. Vemos, por diversas vezes, a figura de Marilene Felinto através de Rísia, o que nos permite concluir que Felinto, através da criação literária, cria-se a si própria, faz de sua existência obra para poder ver-se debaixo de si mesma, sentindo uma amazona lutar dentro de si. A autora passa a ser o “ser criado”, transforma-se em produto de sua escrita.

Vê-se, então, nesta pesquisa, a arte como expressão dessa insatisfação profunda causada pela violência, o que exige a criação de uma entidade que comunica sentimentos e dores, refletindo, direta ou indiretamente, a raiva.

A raiva pode evocar sentimentos de vergonha diante de outras pessoas que vêem este sentimento como algo negativo, mas, ao mesmo tempo, deve-se ressaltar a presença de um traço quase oposto, de um intenso desejo de comunicabilidade, que encontra satisfação no desmascaramento de si mesmo. Daí deduzir que quase todas as narrativas são o itinerário da perda e busca de reencontro de uma integridade violada. Essa perda, como ficou exposto anteriormente, provocará a raiva. A insatisfação pela incompletude impulsionará para o “desmascaramento de si”. É a própria construção literária.

A partir desse momento acredita-se em uma paz interior, que virá com o retorno da completude. A impressão que a pessoa raivosa tem do mundo é

que tudo é injustiça, sofrimento, dor, sentimentos que se exacerbam num vazio e descrença profundos.

Outro ponto importante é o fato de este modelo não ser prescritivo; é, antes disso, a descrição de um processo que acreditamos ser fundamental para a criação literária. É a expressão, mediante símbolos, de sentimentos que refletem a complexidade do sujeito humano, como apontou Julia Kristeva:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto; da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. (KRISTEVA, 1989, p. 28)

A definição que se estabelece aqui é a de Literatura como resultado de transposição, para o mundo dos símbolos e dos signos, dos sentimentos do homem no estar-no-mundo. Dir-se-ia que o sujeito-poético, o narrador, é uma testemunha da precariedade do humano em sua complexa vivência no mundo.

Marilene Felinto elevou o sentimento de raiva ao fundamento de uma vida sem perspectivas, por isso necessitada de mudanças. Em *As mulheres de Tijucopapo*, a raiva é algo imanente e inteiramente presente no decorrer do enredo, como já pudemos constatar. Rísia representa, de forma concreta, a raiva; um processo de questionamentos e autoconhecimento que leva a descoberta da dor, transmutada sob a forma artística.

Rísia é uma criança nordestina que vai para São Paulo e nesta cidade continua agredida por uma sociedade machista e opressora. Crescendo sem afeto, acostuma-se com a “aspereza de alma”, refletindo em seu comportamento o mesmo “desamor” que sempre recebeu.

Rísia é “vazia”. Ao lançar mão desta palavra pretendemos enfatizar a presença, na personagem, de um vazio interior, a falta de amor, um oco fundamental que provinha de toda sua existência.

O homem contemporâneo é fruto desse mal-estar. Um nascer para a morte. E o peso dessa condição sugaria toda possibilidade de ação. Rísia, assim como o homem da atualidade, é vazia e sente o mesmo vazio primordial, um vazio extremamente opressivo. Já não há um elemento de sustentação ideológica que

possa salvá-la dessa profunda nulidade. Ela descobre que o ser é nada: “Nessa cidade de onde saio, essa cidade tão enorme de prédios e pessoas e carros e lixo passando e vida de cidade, as pessoas são jeitos perdidos”. (MT: p. 94)

Esse sentimento de um ser perdido desemboca na sensação de incompetência: “Mas em São Paulo, o que é que se quer, Nema? Eu já perguntei a eles. Ninguém pode, ninguém quer. Lá não chove, não tem areia, não tem pitomba. Lá se eu quiser eu não posso, Nema”. (MT: p. 75).

Neste trecho anterior, nota-se um conflito entre os desejos querer e poder. O querer representa a vontade, os desejos que movem a narradora; o poder, a realização de seus anseios. Rísia, constantemente, esbarra na incapacidade de realização: em São Paulo sente-se de mãos atadas, incapaz de realizar qualquer ação: o binômio querer e poder não se concretiza.

A descoberta da nulidade existencial, a limitação de suas ações, provoca o questionamento de si mesma enquanto uma identidade; surge, então, a pergunta que é o cerne do problema existencial do homem desde Platão: Quem sou eu? Qual é minha origem?

O homem precisa encontrar sua identidade. Essa busca é árdua e cansativa, uma vez que há em cada ser humano o medo de se encontrar consigo mesmo:

mas olhava-me no espelho em busca de algum rastro de como é que as pessoas estavam me vendo. É que não sabia se aguentava as pessoas me vendo, Nema. Queria ver como estava sendo vista. Eram visões e visagens minhas. Tive de sair. Tive. É como se estivesse no limiar das coisas, Nema. Eu me olho e sinto o medo em que me vejo. (MT: p. 68)

Há nestas palavras de Rísia outro conflito: ser/parecer. Ela se olha no espelho e já não reconhece uma imagem real, sem deformações; ela enxerga visões e visagens, fragmentos de seu interior. O homem, pois, é fragmentado e essa fragmentação perpassa toda uma visão de mundo. Como existir sem ter conhecimento de quem sou eu?

Nesse sentido, o sonho, como já foi exposto, emerge como necessidade vital para a sobrevivência no mundo. O sonho transforma-se em uma máscara que esconde os medos do homem, perdido em suas agonias: “Que faço, pergunto eu agora, que faço das horas de minha vida, então, se elas são todas de tribulação?” (MT: p. 69)

A vida nesse mundo de sonhos parece máscara, onde a pergunta, de difícil resposta, gera no sujeito-poético a necessidade de voltar-se para si, para que em sua introspecção possa descobrir-se. Um mundo cercado de dúvidas e incertezas, que cria no indivíduo um desconforto no existir, um incômodo em ser a pessoa que pergunta e não têm respostas, um desconforto de estar-no-mundo: “Não quero mais ninguém, nem o mundo” (MT: p. 85) e “E tento me dar uma resposta para ser mais fácil ir”. (MT: p. 68)

O mal-estar gerado pela pergunta sem resposta provocará um desconforto cruel entre o sujeito e o mundo. É o que explica o narrador Rodrigo S. M., de *A hora da Estrela*: “Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.” (LISPECTOR: 1998, p. 15).

Rísia, em sua incompletude, é um sujeito em constante estranhamento em relação ao existir. Esse estranhamento reflete-se sobre si como decepção em relação à realidade que a cerca. É, então, tomada por uma dor profunda, uma aversão à realidade imposta, uma raiva que impulsiona o desejo de “revolução”: “Vou-me embora pintar a revolução”. (MT: p. 130)

A protagonista, então, busca nas palavras, no recontar a história, uma forma de escapar do passado de dor, mágoas, loucura, para não urrar como o “menino cão”, seu vizinho da infância, para não “relinchar como uma égua”. Ela percebe que é fundamental transformar as emoções em palavras. Sua narrativa é a busca por si mesma. Um questionar o mundo para encontrar em si a complexa relação sujeito-identidade. Com o ego destroçado, sente que já não possui um lugar no mundo. É um ser deslocado, perdido e confuso em meio às interrogações do viver na contemporaneidade.

Esse processo faz com que Rísia perca a ligação com o divino. Já não tem fé. Deus não existe: “Deus às vezes me parece um monstro, produto mistura mágica do caldeirão fervente duma bruxa para nos amedrontar. Não sei se Deus existe. Sou mais pro não. Acredito mais em fantasmas e bruxas”. (p.110) O discurso de Rísia, a respeito de Deus, também se torna raivoso: “Meu Deus, por que você não vem pra Terra? Olhe, seja um mágico e me dê esse homem de volta. Vá logo, me dê. Ora, o senhor só faz mágica de merda. Suas mágicas saem todas ao contrário. Em vez de amor sai morte de sua cartola negra”. (MT: p. 86)

Retomando o conceito de Kristeva sobre “uma carência congênita”, vê-se em Rísia a descoberta da carência, a falta de um objeto de amor: “Era uma vez, certa vez, perdi o amor de um homem e pus-me num caminho de milhares de milhas chorando de morte e medo. Eu chorava como nunca. Eu chorava como o quê”. (MT: p. 83) A carência moverá o processo de busca, a necessidade de complementação.

Rísia não sabe quem é e, por isso, será preciso mergulhar em si mesma para descobrir-se. Neste sentido, podemos perceber na criação de Felinto as condições da existência, ao mesmo tempo em que acena para o fato de a escrita, a narrativa, ser um dos passos para a descoberta do eu.

5.1 – O SUJEITO EM AS MULHERES DE TIJUCOPAPO: TRAUMA E ANIQUILAÇÃO

Se uma cobra (coisa rara) devora a si própria,
será que em seu lugar fica um vácuo do
tamanho de uma cobra? – (István Örkény)

Theodor Adorno (1988, p. 11), em *Teoria estética*, reserva a parte inicial para instalar uma discussão acerca das relações entre arte, sociedade e estética. O filósofo afirma que as noções relativas à arte foram abaladas à medida que “a sociedade se tornava menos humana”. Existiriam, a partir de seu ponto de vista, vínculos entre a barbárie a que a sociedade está submetida e as produções artístico-culturais. Nesse sentido, o pensador germânico atenta para o fato de, num certo sentido, as obras de arte serem cópias da realidade vivida. Tal posicionamento se reforça porquanto o autor expõe a premissa de que mesmo os textos mais elevados adotam uma posição determinada em relação à sociedade, “ao mesmo tempo em que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico” (ADORNO, 1988, p. 16).

Os aludidos traços mencionados por Adorno remetem para uma passagem importante do seu texto no qual formula a ideia de que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma”. (ADORNO, 1988, p. 16) Em outros termos, há a representação de uma realidade conflitiva e tensa, que não pode formular-se somente em nível temático, mas, em âmbito formal. Há uma relação dialética entre o

texto literário e o contexto social, sendo que as condições sob as quais se estrutura esse último tornam-se determinantes para as formas específicas de apresentação estética. De acordo com Adorno (1988, p.16), a tensão da obra é significativa na relação com a tensão externa. Portanto, segundo o crítico, há uma homologia entre a “estrutura das obras e a estrutura social”. (ADORNO, 1988, p. 20)

No mesmo sentido, em “A história como trauma”, Márcio Seligmann-Silva (1999) desenvolve uma apurada discussão conceitual sobre o tema do Holocausto e a sua relação com as formas de representação estética. Nesse artigo, o crítico destaca que a experiência moderna está repleta de choques, de embates com o perigo. Como decorrência da mencionada noção de realidade enquanto acúmulo de catástrofe, o estudioso frisa que o caráter universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata dessa realidade.

Centrado mais especificamente no evento de Shoah²², o ensaísta chama a atenção para os problemas e para as dificuldades de um historiador em representar este evento. Nesse sentido, Seligmann-Silva comenta que o historiador de Shoah fica preso a um duplo mandamento contraditório: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento e, por outro lado, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual à altura do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 112)

A dificuldade ou mesmo impossibilidade de representação de um acontecimento que transcende a capacidade humana de imaginação não se restringe somente ao historiador. Assim como os artistas em geral, os poetas e os romancistas também se veem ameaçados pelo desafio de absorver e atribuir legitimidade ao evento. Conforme o autor, existiria uma cisão entre a linguagem e o evento, já que seria impossível “recobrir o vivido (o real) com o verbal”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46)

²² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. Letras: literatura, violência e direitos humanos, Santa Maria. n. 16, p. 09-37, jan/jun., 1998. Neste ensaio Seligmann elabora uma distinção entre os vocábulos Holocausto e Shoah. O autor explica que o primeiro deriva do grego holocaustum. Essa palavra significaria queimar totalmente e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra, esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Assim, o crítico destaca que essa denominação não teria sido aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus, pois esses últimos negam que aquele morticínio possa ter sido considerado um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Daí, frisa o ensaísta, a opção pelo termo hebraico Shoah ou Shoa, que quer dizer catástrofe, destruição, aniquilamento. (p. 16)

Seligmann observa que essa incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da percepção humana e que se torna algo sem forma concorre, numa perspectiva psicanalítica, para a questão do trauma²³. O estudioso ressalta que esse problema – justamente por problematizar a possibilidade de um acesso direto ao real – torna-se um problema estético de representação.

Nesses termos, a experiência do Holocausto vincular-se-ia ao conceito de catástrofe²⁴. A forma radical de extermínio envolveu um impacto intensamente violento que, na tentativa de representá-lo em moldes tradicionais, estaria reduzindo-o a um objeto de representação com estatuto de experiência assimilável. A gravidade do problema, no entanto, não permite que se assimile uma experiência como esta sem sofrer o seu impacto, e ter abalado as bases do pensamento humano, dedicado à acomodação dos elementos em lógicas lineares. Portanto, representar a experiência da catástrofe, em proporções tais como a história do século XX demonstrou, implicaria uma renúncia dos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. Assim, o questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma perspectiva de renovação da expressão.

Compreendendo a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracterizou a história brasileira tenha implicações nas obras literárias.

²³ O trauma psicológico é um tipo de dano emocional que ocorre como resultado de um algum acontecimento. Um evento traumático envolve uma experiência ou série de experiências repetidas que afetam a maneira de o indivíduo lidar com ideias ou emoções envolvidas com aquela experiência, podendo às vezes durar semanas ou anos. O trauma pode ser causado por vários tipos de ventos, mas há alguns aspectos em comum. Geralmente envolve o sentimento de completo desamparo diante de uma ameaça real ou subjetiva à própria vida, ou à vida de pessoas amadas, ou à integridade do corpo. Um trauma pode, frequentemente, violar as ideias do indivíduo a respeito do mundo, colocando o indivíduo num estado de extrema confusão e insegurança. O trauma pode acontecer em decorrência da traição de alguma pessoa ou instituição de maneira imprevista. Tipos de causas de traumas psicológicos são: violência ou ameaças, abuso sexual, especialmente se ocorrem na infância. Eventos catastróficos como guerra ou outras formas de violência em massa também podem causar traumas psicológicos, assim como exposição à miséria durante longo tempo ou mesmo abuso verbal. Entretanto, pessoas diferentes reagem de maneiras diferentes em eventos similares. Uma pessoa pode sentir como traumático um evento que outra pessoa pode não sentir, e nem todas as pessoas que passam por experiências traumáticas podem se tornar psicologicamente traumatizadas.

²⁴ s.f. Grande desgraça, acontecimento funesto, calamidade.
Fim lastimoso.

Na Literatura significa acontecimento decisivo que leva ao final de uma tragédia.

(Do Gr. Katastrophe). A catástrofe é, na lógica da tragédia clássica, o evento ou os eventos dolorosos e funestos que acontecem em cena, correspondendo a ferimentos ou mortes.

Podemos formular, com base em pesquisas recentes sobre o assunto²⁵, a hipótese de que a violência tem um impacto traumático sobre a sociedade, de tal modo que esta não consegue ter, com relação a si mesma, a autoconsciência necessária para superação dos efeitos da agressão. Por exemplo, o cotidiano da escravidão teve um efeito de trivialização da possibilidade de agredir, mutilar e matar, que era fundamentada em argumentos econômicos e políticos. O fato de ter ocorrido a abolição, em termos institucionais, não impediu que no campo das práticas cotidianas essa trivialização tenha deixado como herança fortes marcas, e que os argumentos em seu favor encontrem reforço no pensamento conservador.

Esse problema se tornou fundamental para a literatura brasileira. Em termos estéticos, encontramos muitos casos de “antagonismos formais”, usando aqui a expressão adorniana, que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor. Por antagonismos formais devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra, em termos estilísticos e historiográficos, entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes. Deste modo os conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras.

Podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como se relacionam tema e forma. Graças às perspectivas críticas adotadas, elas rompem com os discursos hegemônicos, ideológicos, políticos e científicos, capazes de legitimar a guerra, sustentar o patriarcado e defender o autoritarismo.

Como ilustração destes antagonismos formais, podemos pensar em *Quatro olhos*, romance Renato Pompeu, publicado em 1976. A obra aborda a questão da repressão, mesclando lembranças do passado, ficção e estilo de crônica. O enredo, em suma, aborda os acontecimentos na vida do protagonista, que dá nome ao romance, que tem o apartamento invadido pela polícia que tentava capturar sua mulher, professora universitária e militante revolucionária que, no entanto,

²⁵ cf. GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan/dez, 1999, p. 132-133; MARCO, V. A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado. In *Lua Nova*, 62, 2004, pp. 45-68.; MENDES, L. A. Memórias de um Sobrevivente. São Paulo: Cia das Letras, 2001; RAGO, L. M.; GIMENES, R. Narrar o passado, repensar a história. Campinas, SP: Unicamp, IFCH, 2000; BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

consegue fugir. A polícia, na ocasião, vasculha a residência e confisca um livro, que ele disciplinadamente havia escrito. Como a mulher e o livro eram seus únicos elos com a realidade e como ele fora proibido de continuar a escrever, desenvolve completo alheamento diante da realidade, sendo internado em uma clínica psiquiátrica. Ao se reabilitar, busca reconstituir o trabalho original, entretanto, conclui que determinada proeza seria impossível, pois percebe que não se lembra dos fatos nele contido.

A questão do esquecimento problematiza a própria concepção de identidade do protagonista que, dilacerado, não consegue unir o passado e o presente. Assim, sua luta a fim de reconstituir o livro original, representa uma luta para superar o esquecimento e para reconstruir a própria história e identidade.

O impacto da Ditadura Militar, neste romance, pode ser notado através de um discurso narrativo fragmentado. Nele, observam-se vaivens temporais, descontinuidade temática e imagens aparentemente ilógicas. É elaborada, ficcionalmente, a noção de uma concepção humana precária. Assim, a presença de um discurso descontínuo e fragmentado é decorrente da própria problematização do sujeito, que não consegue atingir a sua integridade.

Considerando-se os pressupostos teóricos desenvolvidos por Theodor Adorno, o caráter problemático do narrador decorre do fato de que a segurança da consciência em relação às suas referências de organização da realidade foi abalada. Em outros termos, ele perde as referências, tornando-se um narrador precário, incerto e inseguro quanto às possibilidades de sua própria consciência pensar e representar o real. Além disso, o sujeito duvida da substancialidade do que está narrando. Estes elementos sugerem a instabilidade das coisas no mundo, abrindo horizontes impensáveis para a relação da sua consciência em relação a esse mundo. Ou seja, a desordem inerente às vivências se manifesta como instabilidade no controle do pensamento e no sentir do protagonista, algo que se reflete no processo de narração.

Outras obras como *Zero* (1975), de Ignácio Loyola Brandão, *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Reflexos de baile* (1977), de Antonio Callado, também apresentaram enredos fragmentados, caóticos, cuja desordem exemplifica a incorporação estética das tensões sociais, os traumas de períodos historicamente violentos.

Desemaranhando as tessituras do trauma na sociedade

contemporânea, notamos sua referência na dor e na ameaça de morte. Atualmente, o trauma se constitui, segundo a linguagem técnica da psicanálise, como patologias do narcisismo

[...] porque tomam forma naquele lugar onde o eu se viu violentado e ameaçado com a possibilidade de interrupção do fluxo da vida que constitui sua base narcísica. A etiologia dessas patologias não se encontra no campo da sexualidade – tem como referência a dor e a ameaça de morte. Aqui, as intensidades vividas são de tal ordem que o aparato psíquico se vê inundado, precisando de recursos “urgentes” para sanar a dor psíquica. (MAIA, 2003, p. 69)

Marilene Felinto, como vimos anteriormente, revela como o trauma influencia a sua escrita. Produzindo uma obra que podemos considerar, como já dito, uma *literatura da urgência*, ela escreve para superar os problemas existentes, escreve para fugir da loucura e da morte. Consequentemente, a autora torna-se, ao mesmo tempo, sobrevivente e testemunha de algum tipo de violência, de alguma forma de desilusão. Com letras-armas, ela produz uma literatura que desafia, mas antes, uma literatura que revela o esforço do próprio ser humano para manter-se em meio ao caos.

Em 1987, Robert Jay Lifton, ao se debruçar sobre o estudo dos sobreviventes de Hiroshima e do Vietnã, assim escrevia: “sem igualar de forma alguma a vida corriqueira à experiência do holocausto, nós todos temos internamente algo do Sobrevivente e da testemunha” (LIFTON, 1989, p. 335). Estas palavras refletem o momento geopolítico da época, preocupado com as possibilidades de um bombardeio atômico devido ao armamento nuclear e suas consequências – o advento de um trauma psíquico em escala mundial [*massive psychic trauma*] que tal evento poderia gerar. Ao mesmo tempo, estas palavras demonstram o quanto as experiências de cada um podem marcar profundamente a constituição do ser como pessoa.

A experiência traumática desnuda-se no plano histórico através das guerras, batalhas, genocídios, catástrofes naturais (terremotos, enchentes etc.), e despe-se no plano individual através da violência física (tortura, espancamento, estupro etc.) e psicológica. Não esqueçamos que *trauma*, na língua grega, significa *ferida*:

[...] a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real [...]. A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante 'posteridade', ou seja, a volta après-coup da cena". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49)

Qualquer um que tencione escrever uma possível história do trauma estará debruçando-se em histórias de feridas que não cicatrizaram, de desencontros com o real, pois estar ferido representa um desencontro com a realidade. Uma pessoa ferida transforma-se em uma pessoa partida, machucada, cindida, ou seja, há um desencontro entre duas partes que perderam o contato entre si.

O traumatizado está sempre repetindo a cena violenta do evento traumático: “a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação [...]”. (FREUD, 1920, p. 31) O testemunho seria assim, “a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49). Por mais dolorosa, difícil (e muitas vezes impossível) que seja a rememoração da experiência traumática, ela é necessária por dois motivos: um pessoal, outro político.

Primeiro, para o sobrevivente, narrar ajuda a cicatrizar uma ferida que ainda teima em sangrar. Segundo, também o testemunho (não por acaso o termo ter, também, validade jurídica) é um ato *político*: aquele que testemunha a catástrofe luta para manter viva a memória coletiva contra a “violência inútil”. (LEVI, 1990, p. 63-76) Testemunhar significa, ao mesmo tempo, enlutar os mortos, os que não sobreviveram, tencionando com isso evitar que uma nova catástrofe se repita, ameaça sempre latente como é prova o século XX. Assim, o “real” a que se refere o testemunho dos Sobreviventes é a realidade de uma experiência traumática.

Nesse sentido, a escrita surge como uma das saídas, afirma Jean-Paul Sartre²⁶, que alguns indivíduos encontram para suportar as situações de

²⁶ Jean-Paul Sartre, analisando a obra de Jean Genet (1910-1986), afirma que sua obra, mais do que meras obscenidades como aparenta à primeira vista, é uma espécie de martírio que o autor encontrou como saída. Se o homem honesto, isto é, o homem comum da sociedade estabelecida, projeta o mal nos difamados (e nesse caso em se tratando de um ladrão, pederasta e traidor) e os sufoca com as suas acusações e proibições, a sua obra é uma vingança do difamado para com essa sociedade. Fazendo um “mau uso da linguagem”, ele se vinga do homem honesto no ato da leitura através de personagens emergidos do seu universo, do mundo das prisões, da prostituição e do roubo. Através de Genet e sua obra pretendeu Sartre “afirmar que só a liberdade pode tornar inteligível uma pessoa em sua totalidade, mostrar essa liberdade em luta com o destino – primeiro, esmagado por suas fatalidades, depois, voltando-se para elas, digerindo-as pouco a pouco – provar que o gênio não é um Dom, mas a saída que se inventa nos casos desesperados,

desespero, uma luta que um(a) escritor(a), aquele que narra, faz de si mesmo para não ser esmagado pelas tensões da sociedade vigente. Uma luta que Marilene assumiu para não ser esmagada pelas fatalidades. Sua saída contra a agressão social; sua forma de reinventar-se através de seus personagens; reescrevendo sua história como “libertação”. Através de sua “literatura da urgência”, procurou legitimar o próprio eu, realizar os próprios ideais. Por isto, encontramos, por vezes, um tom de ajuste de contas, com excessiva redundância de si e do tema da raiva.

Por causa deste processo de transfiguração do trauma em arte, temos que nos voltar para outra direção, descer as orelhas à boca do Sobrevivente e ouvir o que ele tem a dizer. Hans Mayer, ao analisar os excluídos no interior do campo da história da literatura, conclui que o mundo dos marginalizados acaba criando e obedecendo a leis próprias deste mesmo universo, construído à margem da sociedade estabelecida que os repele. Refletindo sobre a posição da mulher, do homossexual e do judeu no imaginário literário europeu como marginalizados *existenciais*, o autor distingue as fronteiras transpostas por esses das dos marginalizados *intencionais*:

[...] é preciso fazer distinção entre a transgressão de fronteiras intencional e a existencial. Aquele que ultrapassa a fronteira está fora. Poderíamos chamar titanismo ao que é empreendido consciente e voluntariamente em espírito de rebelião, à maneira de Prometeu. Selado com sangue, como no pacto diabólico de Fausto. Obediente às vozes, como em Joana d’Arc. Mas que dizer, se o passo para margem e para fora tiver sido imposto pelo nascimento: pelo sexo, a origem ou as peculiaridades psicossomáticas? Então a própria existência é uma fronteira a ultrapassar. (MAYER, 1989, p. 17)

Por isso, a riqueza da linguagem literária avança suas investigações sobre o terreno da transgressão, sobre as leis próprias que regem esse universo transgressor. Rísia, por exemplo, narra para fugir da *marginalidade existencial*, em outros termos, de estar “fora” não por escolha, mas por não ter tido a liberdade de escolha. A protagonista percebe a proximidade da temida margem e, por isso, precisa encontrar uma forma de atravessar a ponte para não enlouquecer, para não perder totalmente a sua subjetividade em meio a tamanha dor: “Não vou ficar emperrada por uma ponte. Vou atravessar”. Assim, sua angústia é a reação primitiva

descobrir a escolha que um escritor faz de si mesmo, da sua vida e do sentido do universo, até na estrutura das suas imagens e na particularidade dos seus gostos, traçar detalhadamente a história de uma libertação: foi isso que desejei.” Sartre. Saint Genet. Ator e Mártir, 2002, p. 546.

ao desamparo no trauma, reação que é imediatamente reproduzida como sinal de socorro na situação perigosa. Esta sensação é constante na vida de Rísia: “Trazia uma angústia qualquer, essa vida”. (MT: p. 125)

Aliás, o conceito de trauma conota uma condenação, ligando-se a aspectos dessubjetivantes (negativos) do evento traumático, mas ele também pode ter um aspecto positivo, pode ser *subjetivante* e é isso que alguns psicanalistas contemporâneos como Sándor Ferenczi vem enfatizando²⁷.

Como talhar os afetos brutos, afetos que não ganharam forma no momento em que vieram à tona? Dissemos que a origem etimológica da palavra trauma vem de ferida; mas num dicionário italiano aparece um outro significado, de raiz indo-européia, para o termo: trauma também significa *suplantar, passar através*. (FREUD, 1920, p. 24) A catástrofe (e sua etimologia grega aponta para a ambivalência de significados como crise/solução, grave perturbação/desatar nós) tem como principal efeito uma dificuldade, uma paralisia dos processos de simbolização, acarretando consequências extremamente dolorosas. O trauma, no entanto, não é uma patologia em si mesmo, “mas por sua impossibilidade de inscrição psíquica, devido à recusa (*Verleugnung*) do meio ambiente em reconhecer o ocorrido”. (FREUD, 1920, p. 26-27) É por esse reconhecimento que luta o Sobrevivente, o reconhecimento de torná-lo lembrança através do testemunho e, com isso, tentar esquecer a dor, sem esquecer o significado político e ético da catástrofe para a sociedade e gerações vindouras.

Assim sendo, as narrativas de traumas são fontes reveladoras de uma *vivência* individual e de uma *experiência* social, isto é, de uma trajetória. Importante também é pensar que o conceito de raiva, como vimos no capítulo 1, remete a um trauma, uma ferida que, por não cicatrizar-se, impossibilita o esquecimento. Por isso a validade de uma narrativa da raiva como testemunho de uma experiência traumática.

Voltando a atenção para o romance *As mulheres de Tijucoapapo*, podemos localizar uma narrativa de memória: a memória de uma infância marcada pela violência, pelo abandono, pela dor e, conseqüentemente, pela raiva. O efeito da violência na protagonista é devastador, indizível. Rísia passa a maior parte da infância gaga, emblema de sua incapacidade de dizer suas dores, que se tornam

²⁷ cf. FERENCZI, S. A criança mal-acolhida e sua pulsão de morte. In *Psicanálise IV*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

cicatrizes não curadas. A personagem expõe-se como um ser traumatizado que armazenou imensa quantidade de pesar e raiva diante de sua inocência violentada; feridas que a acompanham até a idade adulta: “Eu sou uma dor”. (MT: p. 71)

Knobloch (1994, p. 96) refere-se ao sofrimento psíquico relacionado ao trauma:

O trauma, segundo Ferenczi, é o problema da dor, da dor vinculada à experiência de morte, dor-morte. Dor é a impossibilidade de representação. O sujeito fica impactado pela presença da morte, ele está em "presença" da morte. Insisto na expressão "em presença", pois aí não atua o contraste passado-presente-futuro, está-se diante de uma experiência bruta (de um excesso) que não foi temporalizada, ou seja, não teríamos aí uma temporalidade historicizada

Rísia está no limite da dor e por isso, diz repetidamente: “Estou morro não morro” (MT: p. 53). Praticamente sufocada em seu “sentimento pluvial” (MT: p. 59), ela não consegue alcançar uma linguagem una. Assim, ao longo do romance, percebe-se, através de um discurso fragmentado, a dificuldade desta protagonista em representar os fatos e os próprios sentimentos. Ferenczi aponta a fragmentação como uma forma de suportar o impacto da violência, da dor. O indivíduo teria, desta forma, a possibilidade de diminuir o sofrimento para, desta forma, se restabelecer. No início, a consciência, tal como estava estabelecida antes, é destruída. Se este ato não for o suficiente para cessar a dor, a própria vida é destruída. A fragmentação, portanto, representaria a experiência tumultuada da narradora diante de seu contexto familiar e social.

Esta fragmentação reforça mais uma vez os traços expressionistas do romance, pois, de acordo com Berman (1986, p. 13), o expressionismo revela, de maneira insofismável, a fragmentação a que chegou o homem dos tempos modernos, o qual, dissolvido na horda, é movido, a um só tempo, pelo “desejo de mudanças [...] e pelo terror da vida que se desfaz aos pedaços”.

Nesta vertente, pode-se perceber que em *As mulheres de Tijuco*, o sentimento de raiva explode em fragmentos, estilhaços e ruínas, como a dizer o indizível, como a representar ou dar legitimidade a uma dor que transcende a capacidade humana de representação.

Theodor Adorno atribui à arte um poder de sensibilização. Como vimos anteriormente, para o autor, a linguagem revela-se impotente ou incapaz de manifestar o caráter traumático de certas experiências históricas. Devido ao caráter

reificado da comunicação, há um impedimento da tradução de experiências limites para o plano linguístico. Entretanto, observa ele, apenas a arte seria capaz de aludir ao inominado, porque usa o recurso metafórico; recurso este que circula em toda a obra felintiana, como anteriormente exposto, no capítulo 3. As contribuições da estética, neste particular, seriam importantes, pois elas não se reduziriam à esfera de competência dos sons de uma língua, mas levariam em conta inclusive o mutismo das obras de artes plásticas.

Desta forma, toda a estrutura de *As mulheres de Tijucoapapo* apresenta o esforço de revelar o que não pode ser nomeado, ou seja, o irrepresentável e o indizível, enfatizando, assim, através de uma representação estética fragmentada, um indivíduo problemático.

No que tange à fragmentação, Benjamin (1984, p. 230) afirma que a tendência da linguagem é o fracionamento. A motivação para tal estado de coisa encontra-se nas circunstâncias externas. Segundo o crítico, “quando a confrontação se torna colérica e violenta, os fragmentos linguísticos se amontoam”, evocando a impressão do estilhaço e do caótico.

Assim, pode-se entender o caráter destrutivo, que estilhaça a totalidade ilusória, através da montagem, do rompimento da continuidade da narrativa, como uma forma de dar acesso à verdadeira experiência. Em outras palavras, a raiva, a violência e a destruição são mimetizadas de maneira a fazer verter do seu cerne uma dimensão redentora.

O espaço narrativo explode em violência, contorce-se em convulsões agônicas de agressividade explícita no cotidiano da protagonista, no meio onde circula, na repressão política, na casa dos pais, na escola. Enfim, imersa numa realidade caótica, a protagonista se coloca em procura, num labirinto de incertezas, revelando uma essência problemática.

Submersa em uma condição histórica e social que desautoriza a ideia de se conceber um sujeito pleno e íntegro, Rísia se mostra ínfima, precária e destituída de substancialidade, isto é, de experiência autêntica. Ela se vê descentrada tanto em relação ao seu lugar social quanto em relação a si própria. Ela é a imagem da impotência e fragilidade frente ao mundo. “Vou com medo e estou exposta a todos os perigos imagináveis”. (MT: p. 82)

Rísia parece presa num labirinto sem-saída, esvaziada de si mesma, incompleta. Aliás, essa relação problemática se justifica porque a completude,

dentro do âmbito da contemporaneidade, carece de uma padronização, ou seja, de uma estrutura estável que assegure a integridade do indivíduo.

O espaço em que Rísia circula não tem nada de grandioso, ao contrário é medíocre, não por suas dimensões que são as de um grande centro urbano, mas pela falta de humanidade nas relações: as pessoas já não se falam. Assim, circulando o percurso individual da protagonista, o espaço narrativo explode em violência; Poti e São Paulo contorcem-se em convulsões agônicas de agressividade explícita no cotidiano dos personagens, no espaço por onde se movimentam, ambiente de mulheres traídas e espancadas, de meninos-bicho e de abraços não dados. Enfim, imersos numa realidade caótica, os personagens se debatem sem encontrar saída. Todas essas situações contribuem para a essência problemática da obra. Por isso, Rísia procura não se integrar nessa coletividade, ao contrário, segue um movimento oposto a ela.

Nesse sentido, a ideia de trajeto num labirinto se torna mais contundente, evidenciando as incertezas e o desespero da narradora. Seus constantes questionamentos de para onde aquele caminho iria levá-la traduz, na verdade, a dúvida do homem contemporâneo de para onde tal período o estaria conduzindo. De todo modo, aqui, a busca da protagonista por sentido para a sua experiência e para suas incertezas são compreensíveis, levando-se em conta as incongruências e as injustiças da vida social.

Marilene Felinto elabora suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, considerando que no contexto histórico brasileiro a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social de formação autoritária. Assim, Rísia toca no limiar da loucura, e isso é feito de um modo que é possível vislumbrar as marcas de um contexto opressor e difícil, em que as possibilidades de emancipação e liberdade são limitadas e questionadas. Como sujeito agredido pela violência constitutiva, a protagonista é induzida a internalizar as estruturas autoritárias, cruéis e, por conseguinte, a reproduzi-las – porque o destino “está traçado na testa dela e no destino nosso, meu e dela” (MT: p. 19)

Ao longo da narrativa, por exemplo, as datas de 1964 e 1969 são mencionadas: a “Revolução”, quando seu guaraná fica pela metade no balcão, e o período da ida para São Paulo; da mesma forma, 1935 é apenas mencionado como a data do nascimento de sua mãe. Estas datas, no entanto, remetem a importantes

eventos na história brasileira. O ano de 1964 marca a instituição da ditadura militar. A sociedade passou a sofrer as consequências de um regime arbitrário, autoritário e repressivo, quando a liberdade de expressão passou a ser intensamente combatida pelo governo, os direitos individuais foram suprimidos sob o respaldo da Lei de Segurança Nacional, ao passo que o cidadão brasileiro ficou à mercê dos desmandos do Regime Militar. Da mesma forma, em 1969, a Junta Militar escolhe o novo presidente: o general Emílio Garrastazu Medici. Seu governo é considerado o mais duro e repressivo do período, conhecido como "anos de chumbo". A repressão à luta armada cresce e uma severa política de censura é colocada em execução. Em relação a 1935, ano que antecede a ditadura de Vargas, pode-se dizer que um clima de repressão e denúncia marca este período, historicamente reconhecido como o "ano da Intentona Comunista", quando após uma tentativa de golpe, os integrantes da Aliança Nacional Libertadora – ANL - foram presos e torturados pela Polícia Política dirigida por Filinto Müller.

Embora estas datas traumáticas na e para a história, sociedade e política brasileiras não sejam um componente social explícito na obra, podemos ler nas referências de Rísia e nas entrelinhas um desconforto diante da repressão exercida em todas as esferas sociais e culturais. Assim, estas várias revoluções são correlacionadas a momentos de vida e morte que se fixam na memória da menina: o nascimento da mãe, o natal de 1964, o natal de 1969; a mãe "dada", a morte de Natanael, a ida para São Paulo. *Tijucopapo*, assim, é o espaço a ser alcançado ao final de uma busca labiríntica; é um desejo de exercício da liberdade, projeto de restauração de energias abafadas por um complô mantido por diversos agentes repressores, prova de resistência contra o instituído, só possível, naturalmente, por uma nova linguagem que subverta, também, as ordens do seu próprio sistema de representação.

O percurso de vida de Rísia, desta forma, é modificado constantemente e isso acontece porque a sua vida está cercada de brutalidade. A existência dessa violência constante justificaria a intensificação de uma violenta força racionalizada, ou seja, uma situação social caótica motivaria o aparecimento de certa prática de selvageria. O desejo de matar que Rísia faz questão de revelar e a ausência dos pedidos de desculpa correspondem a uma atitude catártica: Rísia é vítima da frieza, da secura, do desamor, logo, é compreensível a manifestação de seus atos socialmente desaprovados.

O que merece ser notado, porém, é que seja qual for a forma de violência abstraída pelo corpo, ela não é de ordem puramente biológica, ou seja, não se resume à aplicação de uma certa força física sobre um ser humano. O corpo está diretamente mergulhado num campo político, logo, investido de relações de poder e de dominação. Todo castigo aplicado num sujeito é portador de elementos que traduzem um determinado arranjo social, nesse caso, calcado no autoritarismo. Vale dizer, ainda, se um indivíduo é vítima de determinada brutalidade, é porque ostenta um comportamento que não encontra paralelo na estrutura social tal qual é requerida pela elite dominante. Assim, Rísia confessa:

os meus dias todos – da vida toda desde menina – tiveram metade de suas horas (doze horas cada dia) de traição à minha mãe: do doce que comi escondido na cozinha à pílula que tomei toda noite, na cama dum hotel. Sou uma traidora mamãe, me enforque” (MT: p. 96)

Através deste trecho podemos compreender o quanto a relação com a mãe é traumática. Por não aceitar a forma de agir de sua mãe, Rísia procura, a todo instante se opor a ela. Transgredir este sistema opressivo que desencadeia a perpetuação das condições de dominação em que vivem, a mãe e ela, representa sua forma de curar suas feridas ou, ao menos, impedir que estes eventos traumáticos continuem como realidade do dia-a-dia. Ao fazer tudo o que não lhe é permitido, a narradora está dizendo que os limites já são demais e que os espaços e ações que representam liberdade precisam ser aproveitados com a máxima intensidade.

5.2 – ESTÉTICA DA RAIVA: O PERCURSO NO LABIRINTO EXISTENCIAL

E quando tudo parecia a esmo
E nesses descaminhos me perdia
Encontrei muitas vezes a mim mesmo...
Eu temo é uma traição do instinto
Que me liberte, por acaso, um dia
Deste velho e encantado labirinto (Mário
Quintana, Baú de Espantos, 1986)

Diante do trauma, da ferida não cicatrizada, Rísia inicia sua viagem: seu percurso dentro do labirinto. Esta imagem surge como um complexo emaranhado de possibilidades que têm a função de refugiar o ser violado; o ser que não encontra motivação em seu espaço, em sua história, e que procura caminhos

paralelos. Assim, o labirinto deve, ao mesmo tempo, “permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados. [...] Trata-se, portanto, de uma figuração de provas discriminatórias, de iniciação anteriores ao encaminhamento na direção do centro escondido”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, 531)

A raiva em *As mulheres de Tijucoapo* pode ser pensada como o próprio labirinto em que se encontra Rísia: sua forma de se autoconhecer, sua consciência dos abusos físicos e morais, sua forma de falar/denunciar. Assim, este sentimento não é apenas resultado de um estado de desequilíbrio emocional, mas é, sobretudo, resistência diante da crise que se processa na contemporaneidade, seja por ameaças em relação à linguagem, ao contato com o outro ou com o próprio eu. Sendo a raiva um sintoma crucial de desconforto, ela se apresenta também como a única via de acesso possível para se dramatizar escolhas, rupturas e apontar possíveis caminhos.

Nesse sentido, por que a raiva contida no romance de Felinto pode ser uma forma de resistência diante da coisificação do mundo? Por que esta escritura dilacerada, feita dos escombros da linguagem, pode servir como alegoria de uma humanidade que também presencia as ruínas de uma natureza silenciada pelo totalitarismo da 'razão'?

Tentando alcançar a palavra, a pessoa enraivecida constantemente esbarra no silêncio. Diante da ameaça da mudez, a narrativa da raiva pretende desdobrar as asas, livre; mas o poder da repressão sempre a atrai para baixo. A linguagem só se pode fazer retratando este sentimento de raiva ambíguo, dito de outra forma, através de paradoxos e oximoros: o silêncio inicial leva Rísia ao desespero e o desespero a leva a procura de terra firme, um espaço que lhe ofereça suporte, que lhe ofereça a vida não-morte. É a busca de algo que se perdeu, busca através da palavra, da linguagem.

Por conseguinte, recuperar a linguagem submersa na mudez é a salvação. O desconforto advindo de tal mudez representa uma resistência à morte. Desta forma, a raiva é regeneradora. É ela que propicia vidência e iluminação, atributos responsáveis pela transformação da angústia, proveniente de uma atitude passiva, em atitude ativa transformadora.

Neste percurso de transformação e resistência, surge uma *estrutura-labirinto*, que é um símbolo antigo e universal. A complexidade de um labirinto

representa confusão ou falta de direção. Como uma metáfora da vida, ele simboliza a escolha necessária a fim de alcançar a segurança do centro, (ou do lado de fora). Na mitologia grega, o labirinto era a casa do Minotauro, derrotado por Teseu que encontrou a saída graças ao fio mágico de Ariadne. Em comum com a mandala e a alquimia, em uma analogia religiosa, a passagem pelo labirinto simboliza uma jornada espiritual na busca pela união com o absoluto. Visto pelo viés psicológico, o labirinto pode representar a confusão e a contradição do inconsciente. A chegada ao centro significa autoconhecimento.

O labirinto-raiva de Rísia representa suas confusões e contradições, mas também, seu processo de autoconhecimento em sua difícil busca por identidade. Neste sentido, o labirinto torna-se uma efetiva representação metafórica da condição humana neste novo milênio, marcado por rápidas transformações sociais, tecnológicas e ecológicas que transformam o futuro humano em uma incerteza absoluta. A civilização move-se constantemente em velocidade cada vez maior, mas parece incapaz de especificar um objetivo e direção. O homem contemporâneo, portanto, movimenta-se como dentro de um labirinto, cego e mudo, provável vítima do monstro que espera por ele no fim da jornada. Sua caminhada representa, assim, a desorientação, incerteza, angústia e solidão humanas.

O mito do labirinto possui também significados positivos, representando a vitória da vida sobre a morte, e como rota de melhora espiritual, nossa transição como pessoas espiritualmente melhores. O labirinto representa o mistério o qual Rísia só poderá decifrá-lo seguindo seu caminho sinuoso.

Neste contexto, a atitude de empreender uma viagem, ainda que dentro de um labirinto, encena o caráter ativo, ao mesmo tempo que provoca a desestabilização da continuidade temporal e geográfica. A narrativa em busca infinita por uma origem que está nela mesma, os paradoxos que se tocam sem jamais se anularem, os silêncios entrecruzados por uma verborragia sem conta, a solidez que se liquefaz em ondas contínuas e repetitivas, toda esta viagem que a palavra empreende pelo curso do rio-folha faz da linguagem felintiana um reflexo do momento de crise e desestruturação do fim de um século. É mais do que apenas um reflexo, é resistência e emancipação.

A viagem de Rísia, além de uma incursão para Tijucoapapo, metaforiza a volta para dentro de si. De acordo com Lacan (apud FERRARA, 1999, p. 19), a necessidade de deslocar-se, muitas vezes, tem um caráter existencial e

psicanalítico, visto que o sujeito se auto-descobre no confronto com outro. Tal pensamento expressa, dessa forma, a necessidade que tem o homem de viajar, de descobrir outras paisagens, outras pessoas, de defrontar-se com o diferente, na eterna busca de si mesmo, de modo que a própria inquietação o impulsiona para o novo, para melhor compreender a vida em todos seus mistérios, na tentativa de ser mais feliz.

Maria de Lourdes Netto Simões, em seu artigo “Viajar é preciso?”, relembra a expressão do grande poeta português, Fernando Pessoa, com o intuito de estabelecer comparações entre os motivos que impulsionaram os antigos navegadores e os que impulsionam os viajantes da atualidade.

Conforme a autora, a necessidade de aventura, aliada ao desejo da descoberta e da conquista de terras desconhecidas, constitui as principais motivações de deslocamento dos antigos navegadores; por outro lado, assinala que os motivos de viagens atuais são bastante diversificados, uma vez que viajar pressupõe conhecer. Tal busca de conhecimento pode ser efetuada de variadas maneiras, inclusive por meio de navegação, no mais amplo sentido da palavra – de uma viagem imaginária, ou ainda virtual.

É esta viagem, este deslocamento-conhecimento que permite que a Rísia raivosa “*desvici*” o seu olhar e procure a essência de um novo ver. Porque neste trajeto, iluminam-se espaços outros, vistos pela primeira vez. O deslocamento revela a necessidade de ruptura com o velho, aliado ao desejo de criar o novo.

A narrativa, como já fora apontado, inicia-se com Rísia prestes a partir, após ter sido abandonada pelo homem amado. Indispensável dizer o quão abalada encontra-se. Sentimentos confusos, uma imensa raiva. A necessidade de partir acontece após perceber o desmoronamento do ser. Tudo se torna confuso, há uma suspensão do tempo e dos espaços, num mergulho profundo da protagonista dentro dela mesma. Ao querer partir, busca algo que se perdeu na lembrança, ou que ainda não existiu. A viagem de Rísia significa uma tentativa de ligação entre estes dois pólos – passado e futuro -uma ponte que ela terá que construir para poder superar o passado de submissão que se coloca como sina das mulheres de sua linhagem.

Entretanto, esta fuga de São Paulo, assim como da infância, não significa uma ruptura com o passado, uma vez que Rísia o traz sempre à tona no presente. Mas, esta infância constantemente retomada, demonstra que ela terá que

se transformar, recriar-se com o que já tem e com o que irá conhecer. É aludindo constantemente à infância que a raivosa e dolorida Rísia vai preparar o seu olhar para a descoberta de uma nova linguagem, uma nova forma de vida. As experiências da infância nos ensinam que a quebra da continuidade temporal é salutar para uma visão inovadora da história. Conforme Olgária Matos,

[...] toda a infância é quebra da continuidade temporal, pois coloca entre épocas da vida uma camada de experiências que esquecemos, mas cuja intensidade foi tal que a fulgurância de uma recordação fragmentária é suficiente para reabrir nosso acesso à história". (MATOS 1993, p. 62-63)

É por isso que os fragmentos da memória infantil foram para Benjamin tão decisivos. Segundo ele, o acesso a estes resíduos, remanescentes de uma época em que o tempo ainda era descontínuo, só se dá pela memória involuntária ou sonho. Daí a importância de viver o passado com a intensidade de um sonho, experimentando o presente como o mundo da vigília.

Para Rísia, a busca de sua identidade, de sua origem, não se realizará sem o caminho de volta para o que se era: "Tudo aconteceu mesmo num tempo de menina". (MT: p. 138)

Retomar o residual e o descontínuo do passado permite que Rísia perceba a estrutura opressiva, a secura dos relacionamentos, a raiva diante da violência. Este momento de reconhecimento-recusa é necessário para recriar o seu futuro, num processo de "perlaboração", termo este que, no sentido freudiano, significa a "ruptura do círculo mítico da repetição e de uma maneira emancipada de lidar com o passado a partir das necessidades do presente, o que se dá através da superação das resistências". (Bole, 1994, p. 411) Segundo Bole (1994, p. 420), "a resistência a ser superada é a do hábito, que é um eterno 'repetir' do ato primordial; o brilho da descoberta que lhe é próprio se tornou irreconhecível no lusco-fusco do sempre igual". Para que a perlaboração ocorra, segundo Benjamin, é necessário fundir a memória individual com a coletiva e eliminar a saudade e nostalgia, o que efetivamente ocorre com Rísia. Ela não olha para o passado com a saudade de um tempo perfeito ou de uma infância feliz: "Sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadoras" (MT: p. 136). Ela olha para trás com a consciência de um sujeito adulto, que precisa se transformar: "Pois eu posso transformar o mundo a lápis de cera". (MT: p. 138) E, para a transformação, para a reconfiguração de novos

caminhos, é necessário a superação da “redundância”, do eterno repetir que dá lugar ao perlaborar. Esse processo se dá no limiar entre a recordação do passado e a percepção do presente, o que ocorre sintomaticamente no despertar de Rísia para um novo caminho que não reproduza mais o ciclo de vida das mulheres de sua linhagem: mulheres traídas, traidoras, “dadas” e silenciadas.

É precisamente ligando estes dois extremos temporais, do tempo que passou com o futuro incerto, que Rísia irá empreender a viagem rumo a Tijucopapó. Viagem para além do espaço e do tempo. Viagem que indica a possibilidade de vitória, de conquista e afirmação do Eu pela protagonista, a superação como forma de vencer a morte: renascimento.

Neste trajeto de volta, em busca de si, os elos entre futuro e o passado, como elementos simbólicos da viagem que será empreendida e a infância que se perdeu, são religados. Vida e morte fundem-se nesta visão fulgurante de memória, onde o tempo perdeu sua continuidade, e o espaço, sua dimensão geográfica. O deslocamento tem como finalidade a volta ao ponto anterior à partida, onde tudo é passível de resignificação: “Mamãe, eu cheguei a Tijucopapó, o lugar que você não honrou. Cheguei depois da inconsciência de uma queda. Estou indo de volta pela BR que leva e traz carros de São Paulo mas o alvo é a Avenida Paulista”. (MT: p. 185) A viagem de Rísia, assim, é uma forma de resignificar sua genealogia e, a sua memória, desencadeada neste percurso, serve para plurissignificar o que ela é.

Esta viagem labiríntica, torturante e torturosa, estava no subconsciente de Rísia: lá onde a sua memória de infância não encontrava o amor em seu ambiente familiar; onde herdou sua raiva do mundo. A obra, assim, é toda feita destes jogos: de espaços geográficos familiares que, muitas vezes, se organizam de forma desordenada, caótica. Desta forma, evidencia-se o valor da memória. Em primeira instância, porque a memória é a saída apontada pela mitologia: o fio de Ariadne permite que Perseo memorize o caminho de volta - portanto simboliza um fio de memória. Este fio, construído de um material desconhecido, ao mesmo tempo aponta para um futuro (porque supõe uma escolha) e para o passado (porque supõe um lembrar dos passos do herói grego). Abre-se, de repente uma multiplicidade de caminhos, a pluralidade vertiginosa dos possíveis. A primeira tensão que o labirinto põe em cena é, por conseguinte, aquela do um e do múltiplo. Na ida e na volta, o fio mágico de Ariadne indica o único caminho a

percorrer. (BRUNEL, 1997, p. 556) Ao mesmo tempo em que Teseu tem a liberdade de escolher vários “futuros” na ida, a volta só aponta uma saída: a memória do caminho que leva diretamente à Ariadne. De igual forma, Rísia só tem uma opção em sua volta: o encontro com as mulheres guerreiras, sua verdadeira origem.

A gênese mítica da construção do labirinto está ligada à desorientação e ao sofrimento. A estrutura foi inventada pelo arquiteto Dédalo para encerrar o Minotauro, fruto da união proibida entre a rainha Parsifae e um touro branco, um presente de Poseidon ao rei Minos. Mas a construção era também um desafio: uma vez que alguém entrasse, teria que encontrar meios de sair. Gerava desorientação porque supunha escolhas entre caminhos muito semelhantes entre si. Suscitava sofrimento porque alimentava a angústia do encontro iminente com a fera que habitava o centro.

No fundo, o labirinto é uma espécie de prisão, a céu aberto, construída pacientemente por um arquiteto. E o labirinto, no romance, está, também, diretamente relacionado à estrutura circular do tempo: “É a prisão num tempo circular que define o labirinto: não há sucessividade, dilui-se a ideia de um processo desencadeado em direção a um objetivo, nem há continuidade e, sim, retorno a uma situação primeira”. (FIGUEIREDO, 1997, p. 114) Assim, temos em *As mulheres de Tijuco-papo* um tempo do eterno retorno, da repetição, das espirais e do infinito: um tempo insuportável: “Tempo. Tempo. Tempo. É com o tempo mesmo que eu não aguento. Não suporto o tempo” (MT: p. 86)

Na narrativa, Rísia, perdida como Teseu no complexo labirinto de palavras, não encontra uma Ariadne que lhe mostre a saída. O lugar de chegada é o mesmo da partida, o espaço da morte é muito próximo ao da vida. E aí voltamos à imagem de que dentro do labirinto há o sofrimento e, portanto, raiva. Suas palavras nos dão a ideia deste sentimento confuso que envolve a sua viagem:

É difícil acreditar que serei capaz de ir até o fim. Pouca gente foi. E isso torna tudo mais árduo. Além de que, essa pouca gente que foi não deixou passos, uma trilha feita. Mas nenhuma trilha feita me serviria também. Devo abrir a cortesia minha própria linha na mata, devo fazê-la eu só. Trilha nenhuma outra me serviria. E isso torna muito mais árduo. (MT: p. 130)

O trecho anterior é circular, de forma a enfatizar a dificuldade da viagem labiríntica. Da mesma forma, esta circularidade da narrativa representa o percurso enlacado da narradora. Assim, não compreendendo o mundo à sua

volta, Rísia fecha-se em reflexões que são enunciadas à personagem Nema e ao leitor. Como se pode ver, os capítulos se voltam para o leitor, é dele o julgamento que se aguarda. O leitor e Nema avultam no texto como o judicativo, o *juiz*, e estrategicamente, a narradora coloca-se como uma pessoa que está sendo julgada. Entretanto, esta ré, pelo seu relato, apresenta sua própria defesa, posicionando-se como *vítima* do meio e das circunstâncias sociais em que vive: “Meu braço guarda todas as marcas vermelhas de dedos” (MT: p. 82), “Ainda tentam me definir, os filhos da mãe. Sem sequer me conhecerem” (MT: p. 32)

O romance resgata o ideal de todo adulto: encontrar uma saída para a opressão vivenciada ao longo da vida. O tema é consistente, a abordagem coerente com o percurso labiríntico que a protagonista realiza.

As mulheres de Tijucopapo, também, explora os arquétipos literários, subvertendo os conceitos habituais do leitor. Desse modo, o centro urbano representa o labirinto sem saída que substitui a noção convencionalmente sinalizada que se costuma ter com relação a esse tipo de localidade. O labirinto como estrutura arquetípica conduz o homem ao interior de si mesmo a fim de adquirir, pela consciência, depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, uma intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. Quanto mais difícil a viagem, mais numerosos e árduos os obstáculos, mais o adepto se transforma e, no curso desta iniciação itinerante, surge um novo ser. Esta transformação pode ser notada em Rísia: “Meu começo ficou lá para trás serras e serras” (MT: p. 138). Conforme Campbell (1997, p. 41-43), a procura é sempre motivada por uma deficiência simbólica, e aquilo que é revelado sempre estivera presente no coração do herói ou do grupo heróico: “uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras”. (MT: p. 180)

Assim, o deslocamento de Rísia e a incursão pelo espaço urbano, através dos meandros de suas reminiscências, representa o desejo dessa personagem de obtenção de um saber que lhe conferisse a revelação: o poder do conhecimento, ou seja, do caminho que conduz à saída. Só assim ela poderia deixar de andar em círculos: “eu andando por debaixo numa ilha cercada de carros por todos os lados” (MT: p. 138). Entretanto, esse saber é paradoxal, marcado pela ausência, ou seja, pela detecção de que não há consenso quanto aos valores e julgamentos sociais no espaço urbano. Desse modo, permanecer nesse espaço representa andar em círculos sem qualquer perspectiva futura: “lá é tudo

dissonância”. (MT: p. 128) Ainda a respeito de São Paulo, acrescenta:

Era sempre tão doloroso passar por tanta entrada e por tanta saída, era labiríntico, eu me perdia, eu chorava. São Paulo é muito grande, tem prédios de milhares de andares invadindo o céu, tem avenidas infinitas, posso me perder facilmente lá, estou exposta a todos os perigos. (MT: p. 116)

E, sair deste labirinto não é fácil, pois significa arriscar-se por meio da fuga que pode levar à morte: “estou morro não morro” (MT: p. 108).

A narrativa de Felinto explora recursos expressivos no tratamento dado ao tema da raiva, por isso sua abordagem é relevante para a formação do leitor, porque o leva a refletir acerca da impotência do ser humano diante das opressões sociais. Os recursos linguísticos utilizados permitem uma desautomatização da linguagem, justamente pelos efeitos de sentido inovadores que se pode obter por meio da leitura. A própria organização formal dos capítulos, solicita do leitor uma leitura em círculos que sempre remetem ao labirinto. Assim, o leitor tem uma experiência próxima às vivenciadas na diegese pela protagonista.

O discurso da narradora, embora mantenha o estado de tensão constante na narrativa, pela contenção, impede que o texto tenha um fechamento, uma solução, levando assim o leitor a refletir e a buscar caminhos interpretativos que o liberte do labirinto psicológico em que se vê enredado. Pode-se deduzir que a preocupação estética presente na linguagem, no enredo, na estruturação da obra, traduz o objetivo de ampliação das referências estéticas, culturais e éticas do leitor.

O tratamento literário da configuração discursiva de Rísia, a sequência narrativa e a organização temporal propicia ao leitor revisão de seus conceitos prévios em relação a narrativas lineares com final feliz e narrador observador. A abordagem do tema, que solicita a interação com o leitor, estrategicamente o prende até o final da leitura. Como a narradora não é conhecedora onisciente e controladora, ela relativiza seu lugar no relato. Seu discurso caracteriza-se pelo paradoxo, pela preterição e pela hipérbole e enfraquece os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do homem como um sujeito coerente e contínuo. Rísia, enquanto personagem, caracteriza-se por comportamentos paradoxais, muitas vezes entra em conflito com o que as pessoas acreditam, desejando ser bicho, outras, com o que ela mesma pensa a seu próprio

respeito. Ela confessa: “É assim nesses pensamentos de ser que me enrosco e preciso parar pois que já perdi o fio” (MT: p.118). Revela, pois, um labirinto existencial, um sentimento labiríntico que a mantém suspensa numa espécie de tensão entre o real e o idealizado.

A simbologia do labirinto, assim, pode ser reconhecida na subversão da estrutura narrativa, marcada pela completa dissolução de categorias tradicionais como espaço, tempo da narrativa, personagens. Não há, neste sentido, uma personagem central a monopolizar a ação das outras personagens secundárias. Há Rísia, que já vem mutilada pela falta de uma origem que a identifique. Há Rísia, com um rancor em relação a quase todos que a rodeiam e que, nas palavras de Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2005), encarna uma contradição, desvelada em seu próprio nome, que vem de riso [Do lat. risu.], cujo dicionário Aurélio Buarque de Holanda traz três significados: 1. Ato ou efeito de rir; risada; 2. Alegria, contentamento, satisfação. 3. Coisa ridícula. [Cf. rizo, do v. rizar]. Rísia zomba de sua própria existência. Ela tem um nome que remete à felicidade, embora ela seja triste, raivosa e agressiva. Mas também seu nome remete ao ridículo do que há no ser humano: seu nome é em si uma ironia.

Há outros personagens, mas é impossível delinear-los em sentido estrito, uma vez que são puro reflexos da raiva que constitui ou destitui a identidade da protagonista.

Tendo em vista que a discussão dos conceitos de escrita do tempo e da história avulta como ponto nevrálgico desta produção felintiana, é possível pensar que o tempo é um verdadeiro personagem em *As Mulheres de Tijucoapapo*, pois se apresenta “concreto”, concretamente vivido pela narradora. O tempo da infância transforma Rísia, ele é um verdadeiro personagem, com ações fundamentais no enredo. Assim sendo, predomina, na obra, o tempo psicológico, visto que a narradora segue o fluxo de seu pensamento. Neste sentido, podemos conceber que os labirintos de Marilene Felinto são mais temporais que espaciais, redes que nos embaraçam, confundidos que ficamos pelo efeito de repetição e fragmentação.

O espaço gira entre São Paulo e Recife, através da memória labiríntica. Mas, o espaço aparentemente tem importância secundária, uma vez que a narrativa concentra-se no espaço mental de Rísia. Herman Lima manifesta-se a esse respeito: “[...] o enredo, o assunto, o incidente, foram deixando de ser significativos, para a ênfase do transitório, dos reflexos psicológicos, da

ambivalência do passado e do presente, tumultuando a vida e o ambiente em que se movem os personagens” (LIMA,1986: 61). O tempo parece ser o da infância, mas incerto, é o agora, é o tempo que dura o pensamento uma vez que este é capaz de comportar o drama da história inteira. Assim, num vertiginoso fluxo de consciência, Rísia narra sua história: presente, passado e esperança de futuro, tudo ao mesmo tempo, misturando memórias atuais e passadas; lugares conhecidos. Através da memória, ela entra e sai de Poti, Recife e São Paulo, transformando em uma única coisa a infância e a adultez, o amor e o ódio. Os momentos, como já apontamos, se repetem, confundem, denunciando-nos o labirinto emocional que prende a personagem, sua dificuldade de manter um trajeto linear: “Eu estou ensolarada e labirintífica. É que estou próxima de Recife e Recife me confunde toda. Recife está sempre morrendo de alucinação” (MT:110). “Quando você morreu eu não te perdô pois você preferiu se morrer de mim a ficar comigo”; “Quando você morreu, um dia eu ainda te telefono” (MT: 61); “No dia que você morreu eu te imagino vivo [...]” (MT:60). Como podemos notar, a história toda é um monólogo sem começo nem fim, um contínuo denso de experiência existencial, que a narradora executa diante de um outro ausente. E a ausência é, precisamente, a marca deste livro. Ausência de um eu completo, de um lugar definido, de um tempo, de um outro: “muitas vezes os contatos eram impossíveis [...] os contatos ficavam difíceis” (MT: p.127).

Ausência e ruínas. E ao contemplar as ruínas de uma atualidade desconfortável, este sujeito procurará criar uma ordem mais adequada às suas aspirações. Por isso Rísia pode ser vista como uma revolucionária, uma vez que, a partir de uma experiência solitária acena transformações na condição social feminina.

Entretanto, para além do caos e do silêncio, é preciso mostrar que a iminência do mutismo faz a narrativa felintiana não se finalizar, mas voltar ao começo, ou ficar aberta para que não se esgote a possibilidade de falar. Ou seja, a extremidade do fim não se anula na extremidade do começo para formar um círculo mortal escorpiônico, e sim, uma retoma a outra, num movimento de um círculo inacabado, de uma espiral, uma vez que há um ponto de fuga: o retorno.

Embora a narrativa, muitas vezes, pretenda retomar o começo para dizer tudo da mesma forma, há deslocamento, há releitura do velho, uma reconfiguração do novo. Por exemplo, embora o círculo vicioso da estrutura patriarcal não se destrua completamente, ele é submetido a um processo

permanente de corrosão e dialogismo. Como resultado, temos uma ambivalência raivosa expressa nesta aparente dicotomia entre a mudez e a palavra, o fim e o começo. Dicotomias, vale lembrar, que não se anulam por serem opostas, mas se somam para criar uma nova linguagem. Linguagem dialética e corrosiva.

Davi Arrigucci Jr (1995), ao analisar a escritura de Julio Cortázar, revela que a narrativa deste escritor, muitas vezes, beira a destruição ou silêncio. Este “itinerário labiríntico” que a obra de Cortázar percorre representa uma tentativa de ir além dos limites da linguagem, entregando-se ao caos e à constante improvisação. A perseguição por novas formas de expressão, segundo Arrigucci, acaba levando o escritor a questionar o ato de escrever, inserindo assim uma poética dentro do próprio texto ficcional:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria. (ARRIGUCCI JR, 1995, p. 23-24).

Este ensaio literário de Arrigucci poderia estar tratando da escritura felintiana, uma vez que esta se aproxima de alguns aspectos da obra de Cortázar. Em *As mulheres de Tijucopapo* podemos encontrar este aspecto aparentemente circular, escorpiônico, uma vez que o texto oscila, sempre, entre dois pólos: silêncio e palavra, amor e raiva, infância e adultez.

Há, pois, a constatação de que é preciso dizer o indizível com palavras que contornem o silêncio. Por isso, precisa negar o lugar-comum da linguagem, caso contrário seria a própria mudez. Construir uma nova linguagem é a sua busca: uma busca sedutora e que faz a narradora viver e “viver”. Desta forma, um ponto importante na obra é a sua configuração como obra de origem, como busca incessante que nunca se concretiza plenamente, mas que realiza a obra através das aproximações. É nesse processo infinito que observamos Marilene Felinto tecer e destecer seu texto num contínuo entrelaçamento de paradoxos. Barquinho oscilando no fluxo e refluxo da maré feita de um sentimento-chuva.

Chegar a Tijucopapo é ultrapassar a infância, ao mesmo tempo em que se volta para ela: “Por quantos Manjopi não passei até que eu pudesse ser

como hoje sou” (MT: p. 100), “Uma infância não preenche espaço algum, ela não cabe, ela se espalha no que sou até hoje, no que vou ser sempre” (MT: p. 98)

É neste percurso de retorno, em que a narradora se deslocará entre dois opostos (a dureza do sentimento e a leveza da esperança), que se fará a linguagem. Uma linguagem molhada, chorada, feita de picos e declives. Linguagem labiríntica da procura de uma força e liberdade de água.

O percurso de Rísia para Tijucoapo pode ser observado como uma metáfora da mulher que toma a dianteira de sua vida, que viaja em novas conquistas e em permanentes transformações, a ponto de recusar a ser roseira sem flor, seca, esturricada, como a mãe. Seu caminho labiríntico corresponde aos vários caminhos possíveis para a mudança: caminhos difíceis, confusos, mas que se concretiza na *chuva-choro* que fecunda o solo fértil do papel. Trata-se de um ritual de iniciação na escrita que é tanto uma recusa ao definitivo quanto uma afirmação de mudanças constantes.

Neste encontro de si, vislumbra-se também uma linguagem cheia de antíteses e sinestésias, que produzem imagens paradoxais ou oximoros – figura de linguagem em que se combinam palavras de sentidos opostos, que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão de descompasso com o mundo: “Eu só tenho a força dum fraco” (MT: p. 55), “sangue de alma” (MT: p. 75), “Amei homens na escuridão morna das noites” (MT: p. 95), “nas festas há doces sofrimentos cortando corações como o meu”. (MT: p. 118)

Este recurso estilístico cria uma sensação de vazio, uma ausência terrível que consome a narradora, uma falta que nem ela mesma consegue definir: “E o mar estronda lá mas eu queria que fosse aqui dentro de mim. E que eu engolisse ondas d’água para esse vazio, oco, seco” (MT: p. 84).

De igual maneira, muitas são as passagens, ao longo da narrativa, em que, semanticamente, as frases ficam incompletas, deixando o leitor em estado de estranhamento permanente:

Antes que eu me fruste: as mulheres de.” (MT: p. 79)

Pois eu amava esse homem e, de repente...” (MT: p. 81)

e mandá-lo à...” (MT:p. 86)

nem que eu...” (MT: p. 113)

porque havia rancores, porque... (MT: p. 105)

como pode um homem... (MT: p. 107)

entre os meus sonhos... (MT: p. 112)

só porque defendo alguns princípios eles acham que... (MT: p. 109)

para acreditar, para cair na ilusão de. (MT: p. 109)

Quando eu estava para sair de casa, sair de vez e enveredar por esse caminho que se faz a minha. (MT: p. 121)

Ana César (1999) também define a técnica como um dos pontos fortes de *As mulheres de Tijucopapo*:

Tudo é turvo neste excesso, diz a autora. Com muita garra Marilene tem a coragem de escrever disto que é turvo. Mas sem hermetismo algum. O resultado é uma narrativa em ziguezague, construída toda em desníveis, numa dicção muito oral, atravessada de balbucios, repetições, interrupções, associações súbitas, falas de tonalidade infantil. (CESAR, 1999: 249)

Observa-se que uma das novidades da obra de Marilene Felinto está na sua incomum dicção. Rísia é, durante grande parte de sua vida, gaga, muda, porque lhe desautorizam a própria fala – a forma pernambucana de se comunicar teve de ser suprimida por outra, a paulista. Essa supressão deixou-lhe fissuras, traumas, que aparecem na sua forma de expressão linguística, toda atravessada, como bem marcou Cesar, por repetições e interrupções que são balanceadas com momentos de desabafos irados e cheios de ressentimentos. Esse isomorfismo entre as condições de vida da personagem e o modo de construção do discurso na narrativa é muito bem elaborado.

Para Araujo (2006) esta narrativa em primeira pessoa tem constantemente a perspectiva de um diálogo, como falas reprimidas, falas que a

personagem queria pronunciar ou para a mãe, ou para Nema, ou para Luciana e assim vai. É o que ficou engasgado e oprimido, que através da escrita ganha expressão. Sai do jeito que tem de sair: com raiva, rancor, ódio, agressividade.

Rísia toma para si a palavra e abre o verbo contra tudo e todos que a fizeram assombrada por lembranças de sofrimentos e dores. Sua voz inflamada é o grito necessário porque sua vida são tormentos. O discurso da narrativa, assim sendo, é um trajeto de sonho, de intervalo de pensamentos, marcado pelo desabafo, pela externalização das angústias, dos sentimentos de inferioridades e das falas que, como uma *carta-desconto*, ela queria enviar para a mãe, para a melhor amiga, para a inimiga, para todos os que a intrigavam.

Araujo aponta, ainda, que a dicção da narradora é toda construída por uma forte oralidade que tem muito a ver com a questão linguística que se reflete na construção da narrativa. É o que se percebe na já mencionada gagueira que pode estar ligada aos processos de repetições de trechos inteiros. A oralidade tem raiz no tom de diálogo, na forma dessa prometida carta que nunca é escrita, mas que não sai do horizonte de perspectiva da narradora:

Mas que eu odiei meu pai, odiei. Isso sim. Até o ponto de incorporar esse ódio todo que me atrapalha. Porque ódio, menino, ódio é fogo. (MT: p. 32)

Acho que ainda posso amar. Ainda posso amar. Não quero morrer, Nema. Peiote, Nema. Nemaaaaaaaaaa... (MT: p. 69-70)

Mamãe, eu só estava esperando chegar para passar a carta para o inglês e enviar. Mamãe, essa carta, uma carta para Luciana? Eu não me arrependi. (MT: p. 186)

Segundo Santos (2005), em *As mulheres de Tijucopapo*, a narrativa de Rísia é uma trajetória, ou melhor, a trajetória é a narrativa. Isso porque há a busca da origem no barro, na lama da lendária Tijucopapo, o lugar das mulheres que não eram como sua mãe, e é também a invenção de uma origem que em tudo seja contrária àquela sua.

Rísia, a personagem principal, foge de São Paulo para buscar Tijucopapo, e caminha sonhando pela imensidão da mata, um caminho de pensamentos, um caminho que é a escrita do romance. Ela repete que tudo parece estar acontecendo num intervalo de fantasia e sonho e, quanto à revolução, Rísia sempre se refere a ela como pintada a giz de cera. Nas duas passagens abaixo, há

fortes indícios daquilo que Araújo (2006) chama de trajeto-narrativa:

Eu não tenho mais esse começo que acho que tenho. Meu começo se perdeu serras lá para trás, não vou iniciar ninguém em nada. Não sei iniciar. Só sei terminar. Mas é muito difícil chegar ao fim também. Sei que do começo não me resta mais nada e que devo prender todas as esperanças ao final. Seria fácil se eu não estivesse exatamente no meio, na metade. De que me adianta evitar? Isto é uma estrada de ninguém e por onde vou a 250 mil milhas. E estou aqui porque não mais pude telefonar. Porque não mais pude falar. (MT: p. 81)

Mas eu não tomei peiote. E hoje nem peiote nem salmo 91 nem porra nenhuma para acreditar, para não cair na ilusão de . Nada, a não ser uma paisagem que vou pintando a lápis de cera num papel em branco. Minha caixa de vinte e quatro lápis coloridos. Minha ilusão. Minha revolução de cera. (MT: p. 109)

Para Araújo o “aqui” a que a personagem se refere está profundamente ligado ao espaço do texto no qual o desabafo de ressentimentos está caminhando ao lado da tentativa de criação de uma ilusão consoladora. Ou seja, o “aqui” é o texto que ela escreve. Ela foge da realidade através e pela escrita da narrativa, ela foge de São Paulo porque perdeu o amor de um homem, foge por um caminho de sonhos e para uma origem encantada que a redima de sua difícil e enraizada infância e da dor de ter perdido o grande amor. Em determinado momento, Rísia se pergunta se este expediente não é falso e covarde, ao que responde de imediato “não”, e cai logo em seus ressentimentos e no desejo de consertá-los:

Em Tijucopapo, com o homem que eu encontrar, parece menos perigoso. Mas, será falso? Será covarde? Não. A palavra safadeza foi mamãe que inventou. Mas eu sucumbo e confesso que terei de me cercar de uma casa e paredes brancas para não voar de déu em déu como fiapo ou pena de pássaro.[...] O que me dói nas safadezas, o porquê sofro ao encontrá-las., é porque venho de um mundo já tão safado de pai e mãe, de Lita, de tia... Que o meu mundo eu quero consertado. Que foi por descobrir e lidar muito cedo com a safadeza dos homens que perdi a confiança na dignidade deles (MT: p. 113-114).

A narrativa de *As Mulheres de Tijucopapo*, também, com uma técnica inovadora, apresenta, na visão de Santos (2005) três tipos de mescla: linguagem, forma e ficção/história. No primeiro tipo, encontramos uma mescla de linguagem coloquial com uma linguagem mais rebuscada. Verificamos isto em trechos como: “traçado na testa dela” (MT: 12), ao invés de “na sua testa” ou “Cheiro de quê, vindo assim de baixo das saias daquela mulher? Eu disse cheiro de porra e

mistura de mênstruo marrom que devia ser o daquela mulher” (MT: 14); ou frases iniciadas com próclise, contradizendo as regras da boa redação como: “Me vem barro na boca” (MT: 12). Ou ainda frases contendo cacofonias como: “Lá tinha uma ladeira de barro” (MT: 16).

Também se vê o uso de termos tidos como chulos: cagava lombriga, bexiga lixa, cara de cu, espalhados em vários trechos da obra. Estes termos ou expressões convivendo lado a lado com verbos flexionados em um tempo que só usamos na linguagem formal e construções mais elaboradas como em: “Eu me agachara a pegar algo no chão...”, “Tive de ir-me embora e cá estou...” (MT: 22), “Todas as Anas são umas traidoras. Capemo-las. Expulsemo-las do paraíso” (MT: 23). Ao usar este tipo de linguagem, Felinto denuncia a incapacidade de a linguagem tida como civilizada dar conta da experiência dos marginalizados, ao mesmo tempo que devolve a emoção ao discurso escrito, através da fala da gente simples.

No que diz respeito à forma, Santos (2005) observa-se que a narrativa é mesclada por trechos que ora se constituem carta à Nema, ora são trechos que falam sobre Nema, mas não endereçados a ela, ou ainda trechos em que a carta é completamente esquecida.

A interface ficção/história constitui uma terceira mescla. Além da referência às mulheres guerreiras de Tijucopapo e a Lampião, que são retirados de seu tempo histórico e inseridos em seu tempo ficcional, Marilene Felinto faz referência à revolução de 64, como já mencionamos anteriormente.

Era 1964 e naquele ano, um dia tal, não posso me esquecer que estava com Ruth na cidade, tomando um guaraná inteiro, primeira vez que eu tomava um guaraná inteiro, Ruth comprara, pois que naquele solão de março, um guaraná gelado pra mim, outro pra ela, quando súbito estouraria ali, no meio de nós, a Revolução. Larguei o guaraná em metade no balcão do bar, Ruth me puxando espavorida pela mão, lojas fechando, soldado por todo lado, cachorros, sirenes, bombas. [...] ‘Mas o que foi?’, eu perguntei. ‘A Revolução!, a Revolução, menina.’ [...] Revolução — meu guaraná em cima do balcão, minha casa sem televisão (MT: p. 27).

De forma geral, a linguagem usada faz menção à origem “nordestina”, no momento em que encontramos vocábulos típicos desta região e alguns bem especificamente pernambucanos, como: bucho, peixeira, mangar, toitiço, abestalhada, desembestada, calunga, muxoxo, pisa, esculhambação, fastio, aperreada, cocó, cabrita.

Esta miscelânea na obra em pauta sem qualquer tipo de hierarquização entre os diversos elementos, entre outros fatores, a aponta como narrativa híbrida, utilizando-nos deste termo da forma como trabalhada na introdução do livro de Bernd (1998).

A sensação que fica é que o romance *As mulheres de Tijuapapo* faz parte de toda uma dinâmica que é a da metafísica da interrogação em que a escrita ensaística e memorialística são elevadas ao estatuto de uma escrita problemática, através da qual se procura penetrar nas brumas da condição humana, em seus sentimentos diante do mundo. Neste sentido, a metáfora permanece como elo entre dois mundos, transformando o texto numa entidade viva, dinâmica, fecunda e aberta a qualquer (des) leitura.

O tratamento dado à linguagem, através das metáforas, impressiona pela fusão entre a ordem e o caos: onomatopeias, gestos e palavras consideradas de baixo calão aglutinam-se para demonstrar a alternância entre uma condição de vida realizada, feliz e a reduzida possibilidade de amor das personagens, esmagadas pela agressividade, pela *secura* que as acompanham como algo hereditário.

Nesta vertente, a linguagem recatada, casta -símbolo do feminino, como demonstrado no primeiro capítulo -que colaborou para a (des)sensibilização frente à confusão de sentimentos que as "coisas" e situações despertam, é deixada de lado e a protagonista assume uma linguagem obscena, transgressora, por rebelar-se contra o engessamento emocional promovido pelo que se convencionou chamar de "bons costumes".

Observamos que Felinto aborda o escândalo social brasileiro através de imagens e palavras escabrosas. Se dizer que comia terra já choca, defecar vermes é fechar o ciclo da degradação. Descrever essa dura realidade de forma razoavelmente cortês -como acabamos de fazer -passa a impressão de que é fácil resolvê-la, provocada pela promessa de acomodação que os vocábulos ditos civilizados parecem trazer em si mesmos. É exatamente o contrário do que desperta a descrição feita pela autora, que usa palavras da mesma camada social que Risia. A utilização do vocabulário típico de quem vive por baixo parece manter desamparados os personagens. Ao dar voz aos marginalizados, Felinto evita que sua insuportável existência se revista de um verniz tranquilizador.

Em *As mulheres de Tijucoapapo*, assim sendo, sobressai uma linguagem obscena, que se presta a promover a liberação da agressividade, às vezes representando ela mesma a agressão. Se considerarmos as ideias de Sigmund Freud em "*O Mal Estar na Civilização*", somos levados a supor que foi e ainda é necessário certo esforço para controlarmos nossos impulsos agressivos em direção aos outros seres humanos. O primeiro ato civilizatório teria ocorrido quando, em vez de responder ao impulso de eliminar fisicamente alguém que o tenha desagradado, o ser humano pré-histórico xingou aquele outro. O impulso de agredir fisicamente o outro foi convertido em palavras agressivas.

O discurso de Rísia, neste sentido, converte o desejo de agressão física em uma agressão verbal:

À merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, aos meus oxiúros, às minhas giárdias." Eu desfilaria orgulhosa ao som da fanfarra, o bumbo estrondando tum dum lá na frente. Tum dum, tum dum, tum dum. À merda, à bosta, ao cocô em bolotes. As cornetas prá prá prá afinando a marcha: Eu batendo o pé muito firme. À merda, à bosta, ao cocô em bolotes. Os pratos estalando. Tudo brilhando, cintilando. E eu me sentindo orgulhosa. E eu me esquecendo que não beijara o rosto de Dona Penha no fracasso que fora Manjopi; me esquecendo que precisava de Libânia, me esquecendo que papai era um merda, que mamãe não me abraçara, que Papai Noel tinha outras mulheres e por isso eu não ganhava meias com pompons, que... (MT: p. 174).

Algo que vem à mente diante desta linguagem é o que foi dito por Marx e Engels, que "a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade dos intercâmbios com os outros homens". O ato de falar indica que algo nos falta. À Rísia, vale ressaltar, falta amor, o que a torna um ser incompleto, necessitando recorrer à uma linguagem agressiva, a única com que teve contato em toda a sua vida: "*Eu estava acostumada era com a aspereza de alma*".

A linguagem utilizada por Rísia aparece de forma pouco convencional, privilegiando a expressão coloquial, em que os palavrões se fazem presentes, como podemos ver em: "Tia traiu mamãe e isso é uma merda. Uma merda porque... Isso é uma merda porque eu amava tia" (p. 46).

Esta linguagem repleta de palavras de baixo calão permite perceber a idéia de solavancos em que se encontra a narradora, indicando, ao mesmo tempo, a sua tentativa de se livrar do estresse e da cólera. Assim, o fluxo livre desta linguagem, socialmente recusada, pode ser um sintoma não de hostilidade ou de uma patologia social, e sim da busca por harmonia e tranquilidade.

Por esta razão, a fim de expressar sua emoção, constantemente podemos perceber Rísia utilizando-se de palavras ofensivas, xingamentos, “palavrões”.

Xingamento, segundo o Houaiss (2001), é o “ato ou efeito de xingar” (p. 2897), sendo xingar considerado como o “agredir por meio de palavras insultuosas, injuriosas; ofender; descompor; destratar; afrontar” (p. 2897). A palavra tem origem no grupo africano da etnia dos bantos. Podemos perceber no cerne da sua definição, dois elementos importantes: a) de um lado, o falar mal deve ser considerado como ato; b) este ato tem a intenção (de seu autor) de ofender, machucar outra pessoa.

O primeiro elemento aponta para a necessidade de qualificarmos o xingamento como ato de fala que produz efeitos. Isto é, contando com a contribuição da filosofia da linguagem ordinária, sobretudo de Austin (1990), podemos afirmar que o xingar significa um proferimento de determinadas palavras que, quando pronunciadas (e atendendo a certos pré-requisitos), realiza um ato. No caso, o xingamento e a própria ofensa ao ouvinte. O segundo elemento põe em cheque a violência operada por este proferimento que visa a machucar o outro, violentá-lo.

O xingamento, como vimos, representa valores da sociedade na qual ele aparece (no nosso caso, patriarcado capitalista), e mostra, justamente pelo caráter de ofensa que contém, as regras e valores apregoados por essa sociedade. Além disso, o xingar constitui ato de fala que não apenas repete esses valores, mas os reafirma. Em outras palavras, independentemente da consciência do falante ao proferi-los, os xingamentos veiculam uma prática baseada nos valores atribuídos aos diferentes gêneros. Aqui, juntamente com Susan Bordo (1997), podemos afirmar que a prática vem antes da crença.

Segundo Arango (1991), toda cultura preservou tabus que permaneceram, sobretudo, na presença da interdição de certas palavras. Esses termos são os palavrões. Neles, o que importa nem é tanto o referente denotado, mas o sentido da palavra. Para Arango, essas são as palavras-tabu de nosso mundo civilizado. Grande parte dos xingamentos são constituídos de palavrões como termos privilegiados no ato de xingar. É o que vemos no discurso de Rísia:

E os **safados** ainda me apedrejam na rua. (MT: p. 109)

Filhos-da-puta. Todos. Os que, todos, me fizeram ter que sair. Filhos da puta. (p. 81)

Ainda tentam me definir, **os filhos da mãe**. (MT: p. 32)

Jonas, **foda-se**. (MT: p. 108)

Eu subira no tamborete. Atrás de mim estendia-se uma longa placa de cimento que cobria a fossa, a **plena merda onde eu tinha sonhos de que papai se afogasse**. (MT: p. 173)

Isso não é **porra** nenhuma de somente mais uma história. (MT: p. 104)

Depois, quando o sol brilhou meio-dia fazendo as sombras dos corpos, eu mandei tudo **à merda** e me ergui para seguir – eu precisava resistir. (MT: p. 108)

Devia ter morrido de vez, **desgraça**. (MT: p.108)

Risia utiliza-se muito do verbo praguejar:

Preciso **praguejar** contra essas safadezas que me atezam a vida, contra esses muxicões que me lascam no braço sem observarem que meu braço é fino, fraco e frágil. Meu braço guarda todas as marcas vermelhas de dedos. p. (MT: 82)

Deus como eu **praguejo!** (MT: p. 90)

Cabe, pois, fazer uma distinção entre praguejar e xingar. Muitas pessoas usam essas duas palavras indistintamente. Alguns especialistas em idiomas, porém, as diferenciam da seguinte forma: xingar envolve o uso de palavras profanas ou nomes de divindades para dar mais força e crença a uma frase ou opinião. No entanto, equivale a agredir verbalmente com palavras depreciativas. Praguejar tem um alvo específico e deseja causar algum mal. Assim, ao praguejar amaldiçoa-se. Deseja-se que algo de ruim ocorra a algo ou alguém.

Seja através de xingamentos ou pragas, os episódios onde são possíveis a localização do sentimento de Rísia são evidentes:

Eu tinha o salário mais alto. E isso era ruim porque eu passava a **odiá-los**. (MT: p. 123)

Saí porque não me dava bem. Não me conformava com a **infelicidade**. Trazia uma **angústia** qualquer, essa vida. (MT: p. 125)

Quando chegou a televisão na minha rua eu já era uma menina completamente **enraivecida**. (MT: p. 129)

O que me espanta é somente minha **crueldade**. (MT: p. 38)

É muito ruim ser pobre – você tem vontade de **matar** o seu pai, você não ama a sua mãe. (MT: p. 123)

[...] É muito ruim ser pobre. Você passa a **odiar** seus irmãos porque eles não deixam comida para você e porque você dorme no mesmo quarto onde eles chegam para dormir fazendo zoadas. (MT: p. 123)

Esqueceria que um dia sentei na mesa dum bar e **feri** um homem. (MT: p. 49)

Que raiva que houve um homem que se **morreu** de mim. **Que ódio**. (MT: p. 126)

Nas festas há **doces sofrimentos** cortando corações como o meu. (MT: p. 118)

Todas estas marcas da linguagem felintiana produzem uma narrativa abertamente problemática, que convida o leitor ao questionamento e ao trabalho crítico, etapa preliminar de todo engajamento. Ou seja, incorpora-se a tensão política à sua própria linguagem, ao invés de apenas descrevê-la de modo mágico ou naturalista. Vale lembrar que para Aristóteles a política é a “arte” de tornar a vida possível, através de um processo de voltar-se para a própria vida a fim de indagar a condição humana (apud BRITTO, 2003, p. 111). De acordo com Britto, ao compreender a arte desta maneira, damos a ela uma dimensão estética e também uma dimensão ética.

As Mulheres de Tijucopapo supõem uma dimensão ético-política, no sentido de que é uma arte que se propõe a pensar e discutir a condição do humano, como ação social, promovendo a visão/identificação de valores e comportamentos humanos dignos, necessários para a própria condição humana.

6 CAPÍTULO 5

IDENTIDADE QUE (RE)VOLTA: RAIVA COMO TRANSGRESSÃO E TRANSFORMAÇÃO

Pois que eu também sei ser cruel, pois que não estou nesta vida para agradar a ninguém, pelo contrário, eu vou sozinha, como sempre fui. O meu destino sou eu com todas as minhas imperfeições, andando pela rua feito um manco [...]

É desta “eu”, é deste sangue que preciso me lembrar sempre, que preciso nunca me esquecer de recuperar, de levar comigo como única coisa possuída, como único fardo a carregar. (Marilene Felinto. Obsceno Abandono)

A partir da viagem solitária de Rísia, tomamos conhecimento de sua memória sofrida, sua busca por origens regionais, pela identidade cultural e pela (re)construção de uma identidade pessoal. Toda a sua interrogação sobre a identidade contribui para sua reconstrução na medida em que, ao evocar o passado, o presente lhe dá novo sentido.

Estruturalmente, portanto, *As mulheres de Tijucopapo* desempenham a figura de um círculo aberto, tendo como eixo o ponto limite onde o percurso, a (re)volta, se encontra com sua origem, um se transformando em outro.

Através deste romance-trajeto, ou como romance-carta, onde vários destinatários são interpelados, sobretudo a amiga Nema e a mãe, Rísia vai construindo o seu discurso como um indivíduo em deslocamento, um indivíduo que volta em busca de si, de um indivíduo que se revolta em busca de seu “eu”.

6.1 – EM BUSCA DA IDENTIDADE, EM BUSCA DA VOZ

Ressuscito palavras que não pronunciei por medo, jogo-as como pedras para dentro do oceano, grito-as em assembleia geral. Dispo-me das máscaras: atiro-as ao fundo e emergo. Uma a uma e são minhas várias peles que arranco dolorosamente. (Patricia Bins)

Identidade é uma temática essencialmente complexa e tem como objetivo responder a questão “Quem sou eu?”. Para se obter uma resposta, deve-se

pensar em individual/social, eu/outro, aqui/lá, estabilidade/transformação, singularidade/totalidade, igualdade/diferença, num contínuo jogo dialético. O homem, neste início de século, busca responder a questão “Quem sou eu?” para, desta forma, identificar-se na sociedade em que vive. Os principais problemas, no entanto, são as várias transformações que sua identidade cultural sofreu ao longo dos anos. Hoje, o homem, visto como um ser com uma identidade híbrida, vive sob o signo da pós-modernidade.

O sujeito pós-moderno, conceptualizado não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 1998, 12, 13).

Antônio Ciampa vai empregar o termo metamorfose para expressar o movimento contínuo de personagens que ora se conservam, ora se sucedem, ora coexistem, ora se alternam, apesar da aparência de totalidade que a identidade evoca. (1987 apud JACQUES, 1998:163). Depreende-se deste pensamento de Ciampa que a identidade está sempre em processo: metamorfoseamo-nos constantemente num contexto social reciprocamente permeável às influências.

Neste contexto, Hall ao discorrer sobre identidades culturais afirma: “À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2002:74).

Essa problemática da falta de identidade acontece, principalmente, pelo fato de o indivíduo não conseguir viver mais na sociedade como um ser pleno, como na concepção dos iluministas, unificado desde o seu nascimento até a sua morte, ou como um sujeito sociológico, possuidor de uma essência que o identificaria no mundo, mas que poderia ser modificada quando em contato com o mundo exterior. Atualmente ele vive um novo estágio de identificação, sendo um sujeito pós-moderno, sem identidade fixa, nascido da diversidade de culturas do mundo globalizado, tendo sua identidade construída e reconstruída permanentemente ao longo de sua existência.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1998, 7).

Nessa nova sociedade, o homem não faz mais parte de um organismo uno, ele é projetado de forma fragmentada. Transforma-se, assim, em um híbrido cultural, sendo obrigado a assumir várias identidades, dentro de um ambiente que é totalmente provisório e variável; estando sujeito a formações e transformações contínuas em relação às formas em que os sistemas culturais o condicionam.

Os problemas, ou melhor, dizendo, as crises no processo de compreensão/construção da identidade aumentam quando pensamos em sujeitos inseridos em determinadas situações, como por exemplo, a violência física e/ou psicológica e o deslocamento para um outro espaço.

Ao expor a raiva, por exemplo, Rísia utiliza algumas expressões que captam a irritação gerada por algum tipo de mal ou aflição física, ou ainda, por uma agressão física ou psicológica - causas da raiva.

As violências cometidas pelo pai aparecem constantemente nos relatos de Rísia; denúncias contra agressões físicas e abandono: "papai gostava tanto de dar em mim" (MT: p.63) e "Você nunca estava, papai. Papai tinha outras mulheres e nunca estava" (MT: p.176). Como resultado, a saúde, a segurança, a harmonia e a dignidade da personagem ficaram ameaçadas, houve graves danos à saúde física e mental, o que representou, como veremos posteriormente, um obstáculo ao desenvolvimento pessoal e social como indivíduo. As "pisas" aparecem de maneira mais intensa e constante, causando dor e sofrimento; depois, rejeição e raiva.

Há ainda que pensar que as constantes violências psicológicas causam dano à auto-estima, à identidade ou ao desenvolvimento pessoal. Inclui ameaças, humilhações, agressões verbais, cobranças de comportamento, discriminação etc. A violência psicológica, consistindo em um comportamento agressivo não-físico, rejeita, deprecia ou desrespeita a vítima e, sendo a mais silenciosa entre as formas de violência, não deixa marcas visíveis. Essa forma de violência traz consequências na vida da pessoa, como problemas de ajustamento,

agressividade e temperamento difícil, ansiedade, depressão, disfunções sexuais e transtornos de alimentação. Rísia convive num ambiente de alta violência psicológica, manifestada principalmente na falta de carinho, de atenção, de desrespeito a seu espaço e, até mesmo, como já vimos, de agressões físicas. Como consequência, a personagem tem o espírito alterado a tal ponto que a alegria se torna um sentimento estranho, numa espécie de esvaziamento de si: “Eu, um buraco, um oco, um seco, um vazio” (MT: p. 83).

Em relação à migração, é preciso destacar que ao se deslocar, de um determinado espaço para outro, sem conhecer os costumes de cada região, o migrante pode encontrar um “lugar de enunciação” e, assim, formar uma identidade, garantindo, portanto, sua existência. Alguns, no entanto, não gozam da mesma sorte: oscilando entre vários lugares de enunciação, tornam-se seres com identidades culturais diversas e terminam a vida numa espécie de não-lugar ou não-existência. A imagem da migração pode ser reconhecida nas palavras de Rísia:

Conheci pessoas que viajaram para lugares onde se falasse inglês só porque nos filmes falava-se inglês assim, e parecia outra vida, e parecia que seria melhor e mais bonito. Mas era tudo ilusório. Elas foram, então, procurar essa vida que não havia. Um perigo. Porque elas não acharam nunca. Não acharam mesmo. E voltaram sem vida nenhuma. A vida daqui elas tinham perdido também. E voltaram sem a de lá, que não tinham achado. (MT: p. 130)

A memória da protagonista revela o desejo, muitas vezes, ilusório de uma vida melhor, desejo que acompanha o migrante. É a escolha contra a miséria e a pobreza da vida que há em seu espaço de origem. Migrar é, em última instância, dizer não à situação em que se vive, é tomar o destino pelas próprias mãos, resgatar sonhos e esperanças de vida melhor ou mesmo diferente.

Neste processo de migração, de desenraizamento e de busca de enraizamento, estes migrantes veem suas múltiplas raízes se partirem ao perderem sua paisagem natal, a terra, as águas, as matas, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, de se comportar. Segundo Cavalcanti (2002), o desenraizamento configura-se como o desencontro do ser naquilo que lhe é dado tradicionalmente como substancial para pertencer a um grupo social. Por outro lado o enraizamento, considerado como uma das mais difíceis necessidades do ser humano a ser definida, é, ao mesmo tempo, a mais importante e a mais desconhecida. Cada “indivíduo tem uma raiz por sua participação real, ativa e

natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro” (WEIL, 1979, p. 137). Mas, além disso, os indivíduos encontram também dentro de sua própria cultura, espaços diferenciados aos quais se articulam, constroem e reconstroem referências de uma forma permanente tanto para si como para o outro.

O que percebemos, através do pensamento anterior da narradora, é que o encontro com uma nova realidade certamente provoca uma desterritorialização dos processos simbólicos, rompendo, muitas vezes, as ideologias organizadas pelos sistemas culturais com novas ressignificações e redimensionamento dos objetos, coisas e comportamentos e isso tudo, certamente, imbricado de conflitos. Ao partir, este migrante saiu de um universo que recebeu como herança ao nascer e que, agora, se confronta com o que é lhe dado neste momento. O que ocorre é, pois, um duplo processo inserido neste ato de sair e de chegar, pois, ao mesmo tempo em que expressa as ilusões daqueles que saem, expressa também o sofrimento daqueles que atravessam a fronteira do desconhecido. É a partir de então que se impõe uma nova necessidade, ou seja, mudar o modo de ver o mundo interno e o mundo externo dando espaço para o surgimento de novos valores que lhe orientarão e lhe permitirão organizar-se no novo ambiente. Neste preciso momento, no entanto, muitos não encontram os novos valores e se perdem completamente.

Rísia, apesar de todas as contradições que esboça, é uma migrante que venceu em São Paulo. Ela vem para São Paulo, “a rica”, ainda criança, com a família. Foram morar no fundo de um hotel do Brás. O primeiro choque é o da queda na qualidade de vida. O preço da maçã:

Nem mesmo a maçã. A maçã que se dizia haver em São Paulo como só há no paraíso. Nem a maçã eu provaria. Em Recife não havia maçã para pobre. Só nas oferendas do Passarás que a gente brincava. Maça ou pêra? Nema... Recife, a das frutas duras. A das macaúbas e pitombas. Mas São Paulo jamais seria o paraíso dos panfletos que distribuíam sobre ela lá na coitada Recife (MT: p. 105).

Depois de dois anos em São Paulo, o pai foi preso por contrabando. A qualidade de vida cai de modo impressionante, as possibilidades de renda ou são muito baixas ou estão ligadas a atos ilícitos. Mas Rísia, que cresceu em São Paulo, está em outro patamar de migração. Ela pode desenvolver sua inteligência (era

muito inteligente mesmo, só tirava cem), e, assim que começou a trabalhar, já ganhava o salário mais alto da casa. Mesmo assim, ainda se sente muito diferente de seus amigos:

Eu saí de São Paulo porque houve um homem que se morreu de mim e porque lá eu morava no subúrbio enquanto todos os meus amigos estavam bem estabelecidos no Higienópolis Paulista. Então, muitas vezes o contato era impossível porque eu não tinha telefone. ... O Higienópolis paulista é onde se bebem guaraná's inteiros. E onde estão as pessoas que já leram os livros que eu li. (MT: p. 126-127)

Nesse ponto de aguçada compreensão de sua classe social, a narradora discute a questão da classe social dos leitores, dos consumidores de literatura. A conclusão a que Rísia chega é a de que quem lê pertence, no mínimo, à classe média:

E é isso que me dana. É saber que quem vai ler os livros que lerei não é Nema
 – Nema não fala Inglês – não é Ilsa, a empregada doméstica, não é sequer minha mãe, não é muito menos o esmolar na ponte. É essa gente que discutirá a goles de coca-cola inteira no Higienópolis paulista. (MT: p. 127)

A situação financeira de Rísia melhora e todas as suas anotações estão postas sob a perspectiva de um momento presente, como se pode comprovar em “hoje eu viajo nos aviões da Varig” (MT: p. 47), frase recorrente na narrativa. Nesse sentido, Rísia se torna uma aspirante à classe média de São Paulo. Por outro lado, a revolução que ela pinta é contra São Paulo, de onde ela sai, como fica explícito na frase, também recorrente, “Vou-me embora”. Revela, assim, que embora tenha conquistado oportunidades em São Paulo, ela é um exemplo de desterritorização, pois em suas palavras: “São Paulo era de um jeito que não é o meu” (MT: p. 113).

Historicamente, a identidade significa a ancoragem de valores que estabilizam o indivíduo de uma determinada sociedade, isto é, um porto seguro no qual se pode aportar para melhor se ver como um sujeito íntegro, estável dentro de seu mundo social.

No entanto, em São Paulo Rísia está em luta para não ficar na margem, pois como ela mesma define: “Ser marginal é para quem pode” (MT: 36). Em São Paulo há falta de um porto de ancoragem, ela não encontra o sentimento de pertencimento. Por isso, o desabafo é constante: “Eu odeio São Paulo” (MT:47),

“Aqui parece que não se morre, Nema. Aqui parece que só se dói muito”. (MT: 50). “Mas em São Paulo, o que é que se quer. Lá não chove, não tem areia, não tem pitomba. Lá, se eu quiser eu não posso, Nema”. (MT: 53). A cidade fraturou mais ainda a identidade de Rísia. A fragmentação foi tanta que a obrigou a tentar recuperar suas raízes, o porto de sua história, a identidade social e individual no caminho de volta a Tijucopapo. Por isso, ela precisa migrar novamente, voltar para a terra de origem materna, para, assim, recompor-se:

Agora quero compor uma ária que recomponha a minha caminhada pela estrada. Quero compor uma ária que saia música fina como as cordas do violão. Uma ária história da minha passagem da estrada para essa mata. Da minha andada pela mata [...] Uma ária que seja minha partida à minha chegada. Quero recompor uma ária que recomponha a minha retirada pela estrada e da estrada para o campo, esse, onde quero encontrar as flores que pintarei na paisagem com lápis de cera, na carta à minha mãe. [...] Quero compor uma ária de amor que ecoe nas cavernas dessa montanha onde eu estou (MT: p. 119)

Ao tentar recompor-se, a narradora encontra uma forma de se expressar que ao mesmo tempo revela e vela: a música, com sua linguagem figurada. Apropria-se de outra forma de expressão, estendendo seus domínios, desenvolvendo seu potencial.

Ao longo do romance, é possível problematizar a formação identitária intra e entre espaços fronteiros – não apenas no aspecto geográfico, mas cultural e psicológico – através de Rísia. Na obra podemos entender identidades culturais da forma como apresentada em Hall (2002:8): “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”.

O grito revolucionário de Rísia parece querer reforçar a voz das minorias, principalmente das mulheres postas à margem. Por isso ela abandona São Paulo, família, amigos com o objetivo de anular seu passado oprimido, almejando um futuro em que tudo termine bem. Está em busca de uma identidade contrária a ordem social implantada, a engrenagem patriarcal. Assim, ela põe-se em movimento, viaja pelo espaço físico e temporal, querendo descobrir sua origem e, a partir dela, renascer.

A protagonista, consciente dos papéis de gêneros reservados aos homens e às mulheres de seu convívio, objetiva desconstruir o modelo patriarcal, uma vez que percebe a alienação da mãe: “Mamãe não via nada. O bucho subia-lhe

à altura dos olhos” (p. 31). Em via oposta à traçada pela mãe, ela se propõe a sair pela estrada para resgatar sentimentos e a sua individualidade enquanto sujeito da/na sua história: “Pois eu posso transformar o mundo a lápis de cera. Vou pintar uma revolução” (MT: p. 62). Nesta busca e resgate de si, a auto-afirmação e re-criação de uma identidade vivida pela protagonista passam por um processo de afirmação e redefinição identitária, processo esse que envolve um trabalho inovador com a linguagem, e a expressão erótica do sujeito feminino.

A busca da identidade, no entanto, é um processo marcado por contradições. Por exemplo, a casa de paredes brancas é um elemento recorrente na narrativa. Essa imagem da casinha branca está ligada à representação da família tradicional que ora é rejeitada ora é almejada. Essa antinomia em relação ao casamento explica-se pelo fato de Rísia ter sofrido muito com o casamento de seus pais; o que a leva a rejeitar a situação por não querer repeti-la, mas por outro lado ela sonha com um marido e filho na casinha branca:

Talvez esteja indo para me casar. Porque esse poder que tenho de matar me apavora. Só um homem, um filho e uma casinha branca poderão, senão extinguir, pelo menos domar esse poder em mim. [...] Serei sempre uma voluntária à guerra até que se mate em mim esse poder meu para qualquer coisa do resto que não seja uma mulher casada numa casinha branca. (p. 24)

Outra cena significativa para perceber as contradições do feminino é a questão da sedução. Quando já próximo do final da narrativa, Rísia percebe que precisa de um homem, ela usa a intrigante expressão, “mas hoje meu corpo precisou de um homem. [...] eu queria ser seduzida” (MT: p. 152). O ponto de vista da narradora sugere que o homem é o sujeito no ato da sedução, o que revela uma visão tradicional em relação à conquista amorosa. Ao mesmo tempo em que rejeita a possibilidade da casinha branca, sonha com ela. Ao mesmo tempo em que afirma que o homem é sempre de menos, é dele que depende para ser seduzida. E esse homem é Lampião.

Outro índice de visão do feminino tradicional surge quando o homem é colocado na posição de comando. Porque, embora as mulheres de Tijucoapo tenham começado a revolução, quem está na liderança é Lampião. E Rísia será sua mulher.

As imagens do feminino em *As mulheres de Tijuco Papo* são contraditórias. A coexistência de uma visão mais tradicional e de uma mais questionada do feminino é o retrato perfeito da consciência de uma mulher educada tradicionalmente, mas sensível aos seus desejos e ao seu tempo.

O medo da margem, é preciso reforçar, constitui uma questão fundamental na construção de uma identidade, pois faz com que Rísia volte-se para o lado do tradicional, daquelas condutas aceitas por todos, embora se sinta quebrada por essas cobranças que ela mesma se impõe.

E (vou até falar baixo) esse é o mesmíssimo poder que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma louca, uma bêbada, uma bandida, uma marginal. E, não, eu não sou de aguentar a margem da vida. Na margem sou fio que se quebra. Na margem só ficam os fortes. Sou fraca, fina e frágil. (MT: p. 24)

A personagem, que se identifica como neta de avó negra e avô índio, preta de cabelo duro, confessa o medo da margem. Rísia discute a prostituição, a homossexualidade e em outras repetidas vezes a classe social. É recorrente em sua fala o ódio por ter sido pobre, gaga e quase muda.

Na realidade, Marilene Felinto tece uma obra em que a narrativa em primeira pessoa objetiva legitimar uma voz. Voz que, além de fonte de denúncia contra uma organização de gênero hegemônica e patriarcal, fosse também um alerta para o fato de a mesma não operar sem resistências.

Esta procura por uma voz, embrenhada na estrada que leva à construção de uma identidade singular, possibilita alargar a representação do feminino, exercendo a capacidade de criar para a protagonista feminina um enredo outro que aqueles sancionados pela sociedade patriarcal.

Esse recurso estético em que a voz do sujeito feminino assume a voz da narrativa é, necessariamente, uma estética ideológica do texto, subvertendo a lógica narrativa. Desta forma, podemos reconhecer um narrador autodiegético feminino que é por si só subversivo, uma vez que a mulher está narrando, ao invés de ser narrada. Recusa, portanto, a cultura centrada em valores masculinos, os “discursos da feminilidade”, nos quais as mulheres seguem destinos à sombra dos homens, cumprindo as expectativas deles em relação a elas. A narradora autodiegética, ao contrário, cria espaço necessário ao desenvolvimento de outro tipo de enredo para as protagonistas femininas. Como ela expõe: “lembranças

atormentadoras me cutucavam o rabo a me dizer da necessidade de eu fazer o meu próprio caminho” (Mt: p. 145).

Este narrador autodiegético feminino revela o impasse entre os ideais da feminilidade (uma construção do discurso masculino), em que as mulheres ocupam uma posição de objeto de uma produção discursiva e, em sentido contrário, a posição de sujeitos de suas histórias. Nesse sentido, faz-se necessário espaço e empoderamento da voz, pois como aponta Constância Duarte (2002, p. 176) “a linguagem tem o poder de construir e não apenas expressar significados”.

Rísia percebe a condição desigual das mulheres de seu círculo familiar, cuja posição é de renúncia ao direito da fala, ao direito de serem detentoras de um “discurso”, uma “voz” autorizada. Ao perceber estas mulheres invisíveis e silenciadas, a protagonista sente-se impulsionada a resolver este impasse.

O discurso irado de Rísia revela sua procura em fugir das representações de feminilidade e, conseqüentemente, busca uma identidade que possa ser entendida e aceita, ainda que esta identidade esteja deslocada dos padrões sociais pré-estabelecidos. Desta forma, sua voz é lançada para um círculo ex-cêntrico²⁸, para a assustadora margem, de onde ela protesta: “não, eu não sou de aguentar a margem da vida. Na margem sou fio que se quebra. Na margem só ficam os fortes. Sou fraca, fina e frágil. Mas, se eu fosse homem ou se o permitissem às mulheres, eu iria à guerra” (MT: p. 24). Aponta, pois, para um movimento de abertura de fronteiras, de ocupação dos espaços antes restritos apenas aos homens, de integração das diferenças.

É na condição de ex-cêntrica que Rísia deseja construir uma identidade. Nesta trajetória, o leitor pode acompanhar o centro mimético da narrativa e percebe que este é a própria consciência de Rísia que justapõe fragmentos de lembranças, sentimentos e imagens de acontecimentos remotos ou mais recentes.

Esse mecanismo de justaposição representa um procedimento cuja função é delinear a identidade que Rísia tanto busca. No decorrer de toda a narrativa, o recurso da evocação da memória provoca um texto em que é possível percebê-la como um indivíduo construído e reproduzido na e a partir das relações sociais, fundadas no tripé classe-etnia-gênero. Portanto, é preciso considerar que Rísia é um sujeito múltiplo, ou seja, complexo e contraditoriamente multifacetado.

²⁸ Termo utilizado por Linda Hutcheon para designar aquilo ou aquele que está fora do centro ao qual aspira, mas que lhe é negado.

Nessa linha, Lauretis (1994) defende que o sujeito contemporâneo é múltiplo e contraditório, constituindo-se não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe. Na proposta desta autora, os sujeitos são constituídos em suas relações com um campo social heterogêneo, e instituem a partir da linguagem e de representações culturais que expressam “possibilidades hierarquizadas” de gênero, classe e etnia, preexistentes aos sujeitos.

Na direção do pensamento de Lauretis, reconhece-se Rísia como ser social em processo de intersecção, necessariamente mutável, entre códigos ideológicos vigentes e sua história pessoal. Entende-se, portanto, o porquê de ela estar em permanente processo de construção/desconstrução/reconstrução subjetiva. Assim, na tessitura das lembranças revividas, a protagonista costura com as ideias do presente a experiência do pretérito. Nesse encontro de passado e presente, funda um lugar para reflexão, onde a evocação dos fatos traumáticos da infância funcionam como meio de libertação e decifração como sujeito em busca do sentido de ser mulher.

Rememorar, recapitular, refazer seu percurso existencial significa para Rísia inventariar suas dores, se não para compreendê-las, pelo menos para vingá-las na reconstrução de um eu verdadeiro e consciente de si. Ela parece, desta forma, convidar para uma maior reflexão sobre a cultura dominante e, ao mesmo tempo, abre possibilidades para reconstruir-se como sujeito. O seu discurso revolucionário, revoltado, busca uma identidade que possa ser entendida e aceita; uma identidade como mulher-sujeito de sua história.

Resgatar a memória a fim de preencher seu vazio existencial faz com que Rísia resgate sua origem étnica, através de um exercício de reflexão: “pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha vó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada” (MT: p. 47).

A expressão que a protagonista utiliza para caracterizar a avó negra é reveladora da condição da mulher afro-descendente, colocada à margem da sociedade. Já falamos anteriormente da noção de peso, para exemplificarmos a raiva como um sentimento que cresce tão vertiginosamente a ponto de o portador do sentimento não conseguir carregá-lo. Novamente a metáfora de peso aparece como forma de representar a condição de mulher negra como um acúmulo de lutas, indignações, avanços, discriminações e um conflito constante entre a negação e a

afirmação de suas origens étnico-raciais. A avó, no entanto, não consegue carregar este peso de ser negra, recusando a continuação de sua linhagem. Por isso, a mãe de Rísia seria dada, teria o seu elo de origem rompido, faria parte de um grupo de “mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada”.

Claro está que a discriminação de um grupo contribui para desenvolver sentimentos de auto-desvalorização, insegurança, desesperança, falta de auto-estima e de confiança. Conseqüentemente, a história de vida de uma pessoa é perpassada por valores, ideologias, preconceitos e estereótipos absorvidos ao longo do seu desenvolvimento. As lembranças de Rísia permitem perceber que a questão étnica é uma das causas do abalo identitário por ela sofrido. É o que fica demonstrado na excursão realizada quando de infância para Manjopi: “reflexo dos meus complexos” (MT: p. 99). A narradora percebe-se deslocada, percebe-se diferente das outras crianças:

Aquele não era o meu ambiente. Eu era incapaz sequer de abrir a boa. Se eu abrisse gaguejaria – e seria a vergonha total. Eu era pobre. Eu me sentia feia. Eu era tão magrela na frente das meninas. [...] Em Manjopi eu soube de minha diferença. [...] Eu tinha cabelo duro. (MT: p. 99-100).

A narradora, como podemos perceber, descreve a cena dolorosa da descoberta de sua diferença. A diferença racial, sutilmente inscrita no texto, é complementada por uma série de outras diferenças que incluem a questão de classe sem, no entanto, confundir-se com ela. A condição de pobreza é parcialmente responsável pela cena de exclusão. O cabelo duro opõe-se aos cabelos lisos das colegas. Este representa um traço expressivo, forte, transformado, como já vimos anteriormente, em “corda duma forca”, instrumento, portanto de morte, ainda que disfarçado pela brilhantina aplicada pela mãe.

Embora Rísia frequente uma escola particular, na condição de bolsista, isto não faz com que ela se integre efetivamente neste ambiente. Verificamos este fato, sobretudo, através da professora da turma, dona Penha:

Eu era bolsista na minha classe de meninas gordas rosadas que estalavam beijos no rosto de Dona Penha. Aquela intimidade toda com Dona Penha [...] em Manjopi fiquei horas inteiras de um piquenique imaginando como seria beijar o rosto bonito de Dona Penha. Dona Penha era elegante, alva, fina (p. 100). As meninas, as filhas dos sargentos, as gordas e rosadas, brincavam juvenis e vinham correndo estalar beijos nas faces de Dona Penha. Eu fiquei, Manjopi inteiro, na vontade. Fiquei na vontade de brincar e beijar e de beijar o rosto de Dona Penha. Fiquei num canto até que acabasse o piquenique (MT: p. 100).

Como já comentamos anteriormente, Penha, significa montanha: um trauma que Rísia sente dificuldade de superar. A diferença de Rísia, pobre e negra, numa classe de meninas ricas, gordas e rosadas é responsável por um isolamento. Ela não consegue se integrar naquele grupo, fica à margem, tem a infância negada ao não poder brincar, não poder interagir com os outros.

Este complexo seguirá a narradora ao longo de sua vida, pois as Penhas-Montanhas continuam a se erguer em seu caminho. É o que ela denuncia:

Nós homens somos muito menores que as montanhas. Não há dúvida. As montanhas aqui são rochas negras monstruosas. [...] Uma montanha é cheia de fendas imponentes ameaçando o que sou – um corpo frágil de homem nenor que a montanha. O homem é menor que uma montanha. Não há dúvida. Estar aos pés de uma montanha acaba com as possibilidades que eu teria de pensar sobre mim mesma, me reconhecer e saber ir. (MT: p. 120).

Diante da infância vilipendiada, Rísia se vê como sujeito “descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno” (HALL, 2001). Estas características ficam claras em suas reflexões:

Às vezes eu me olho no espelho e me digo que venho de índios e negros, gente escura, e me sinto como uma árvore, me sinto raiz, mandioca saindo da terra. Depois me lembro que não sou nada. Que sou uma pessoa com ódio, quase Severina Podre, lunática, enluarada, aluada, em estado de porre sem nunca ter bebido. (MT: p. 50).

Rísia é uma pessoa com ódio e isto faz com que ela viva no extremo de ser e não ser. Por isso, precisa dizer o indizível com palavras que contornem o silêncio; é a urgência da linguagem – uma linguagem labiríntica, feita de picos e declives, de caminhos perigosos numa mata fechada. Linguagem que vai ao interior da protagonista apenas para adquirir vulto e novamente poder emergir com a força de uma “égua”. Linguagem raivosa, porque se alimenta do abismo, da violência da dor para alcançar o topo, cheio de flores: “Não sei direito por que vou aqui afora, talvez por minha crueldade. Quero ver flores”. (MT: p. 40)

Em incessante conflito com a linguagem, a protagonista demonstra momentos de gagueira, de mudez, fruto do descentramento que a obrigou a substituir sua linguagem pernambucana pela linguagem paulista. Mas, a mudez e

gagueira revelam ainda momentos em que não pôde expressar a raiva e, conseqüentemente, ficou trancada numa posição de medo, imobilizada:

No dia da segunda esculhambação de mim mesma, o dia em que não matei Analice, amanheci gaga. E durante muito tempo em menina fui gaga e magra. A história de minha gagueira é longa e triste. É muito ruim ser pobre porque pode-se súbito ser um gago ou um magro. [...] Quando mamãe nos contou sobre papai e tia, eu fiquei gaga de novo. Agora eu já não gaguejo mais, agora eu emudeço de vez ou falo direto em língua estrangeira. Ou vou-me embora. Mas, não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos. Ser gaga, então me calava muito. Eu já fui uma verdadeira muda (MT: p. 57).

Rísia fala-nos do trauma de uma infância silenciada, em que ela não existia: seu corte em relação ao mundo. Nesse sentido, Tzvetan Todorov registra: “Se perco meu lugar de enunciação, não posso mais falar. Eu não falo, logo não existo”. (TODOROV, 1999: 21) Falar, pois, significa expressar-se e expressar-se representa o existir, definir-se pelo menos temporariamente. Por isso, Rísia relata: “Saí porque quase perco a fala na grande cidade” (MT: p. 55). “Tive de vir embora para não endoidecer” (MT: p. 32).

A sua gagueira aparece na própria narrativa, em muitos trechos, como por exemplo quando repete o conectivo “e” ou quando, narrando uma determinada cena, repete palavras, frases. Podemos ver esta dificuldade com a vocalização de forma explícita em passagens como:

Ah, se estivesse em mim não falar sobre nada. Eu queria poder me calar por dias e mais dias. Ah, se pelo menos eu pudesse falar em língua estrangeira. Ah, se eu pudesse somente grunhir. Ah, se eu pudesse ser um bicho. Se eu pudesse ser um bicho eu seria uma égua, uma égua que saísse em disparada arrancando patacas de lama da campina encharcada ou fazendo poeira de barro seco das serras (MT: p. 35).

O ato de falar, como se percebe, é problemático, ora escasso, ora truncado, ora excessivo, ora labiríntico, mas quase sempre raivoso, agressivo.

Entender a raiva acumulada, pesada, voltando ao começo para adquirir fôlego e aí sim ultrapassá-la: eis o movimento incessante de Rísia. Movimento que tem a força de uma “égua” que, embora forte, não consegue se comunicar na mesma linguagem das pessoas:

Inglês é de um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. Não quero que saibam de mim assim, tão proximamente. Quero que não me entendam. Inglês me dá distância. (MT: p. 90-91)

A protagonista só consegue tatear uma nova linguagem depois de enfrentar a morte (real ou simbólica):

Quando você morreu eu vou fazer uma elegia. [...] Quando você morreu eu desembesto campina afora como égua acuada. E, ironia, eu corro de novo a liberdade das minhas pernas de égua. Não quero mais o mundo e ninguém. Eu balanço o corpo, sacudo a crina, abano o rabo. O campo é verde e infinito. Eu só assim me salvo. De estar num campo onde é infinito e você não é limite. (MT: p. 84)

Só após ter passado pela extrema negatividade do abandono e da morte é que Rísia converte seu mutismo e sua gagueira em potencialidade criadora. Por isso, se a raiva e a dor são emblemas do espaço limite, são também o de metamorfose: “Nesse dia, o dia em que eu me refizera” (MT: p. 184)

Por isso, a busca da identidade deve ser, também, a busca da voz, da palavra, da auto-expressão: palavra raivosa que se representa na página no embalo de um fluxo de ódio-amor. A linguagem é, na narrativa, a única possibilidade de conter a dissolução integral do ser. Enunciar-se, tendo em vista a gagueira, o silêncio em que Rísia se encontra, pressupõe reinventar-se, criar-se e recriar-se, na travessia de um rio-chuva.

O silêncio de Rísia significa, pois, desejo, porque o desejo representa falta. Desejo de criar, de viver diante da perpétua morte, desejo de uma linguagem que se faz nova pelo aproveitamento dos escombros, de um silêncio que quer falar. É fundamental, pois, transformar em palavras as mais bravias emoções para, desta forma, tentar domá-las. Na travessia da narrativa, Rísia vara o silêncio, conquistando o direito à palavra e à vida.

6.2 – MULHERES GUERREIRAS: MULHERES DE TIJUCOPAPO

Eu era a dona da situação, a coragem era minha, a vida era minha, quando eu crescesse seria uma grande mulher, uma mulher monstruosa, dessas mulheres grandes e monstruosas como os cavalos de corrida. (Marilene Felinto. Obsceno abandono)

A narrativa de Marilene Felinto recupera uma parte da história brasileira, em que as mulheres tiveram participação decisiva: a Batalha das

Trincheiras, hoje conhecida como “a epopeia das heroínas de Tijucopapo”. Celso Sávio (2006) explica que os holandeses sem acesso a alimentos e sofrendo a falta de vitamina C que provocava escorbuto, resolveram atacar a vila. Tijucopapo estava desguarnecida. Era um imenso celeiro de mandioca, hortaliças, verduras e principalmente caju, que serviria para amenizar a moléstia que atacava os soldados. Estima-se ter ocorrido pelo menos três investidas. Na primeira, 80 soldados chegaram pelo rio Megaó em barcos a remo e foram expulsos pelo cabo da milícia Zenóbio Chirole e 30 de seus homens. A fome obrigou os invasores a atacar novamente pouco tempo depois, agora com maior número de soldados, e saíram abastecidos. Com o sucesso, planejaram novo saque. Simularam ataques ao sul e rumaram para o norte. Apenas 100 homens se encontravam no lugarejo. O major Agostinho Nunes, ao tomar conhecimento do ataque iminente, mandou chamar o guerrilheiro Mateus Fernandes e seus homens, que se encontravam escondidos na floresta, para defender o território.

As mulheres que retornavam da pesca de siris e ostras do rio Megaó e outras que se dedicavam ao bordado e à renda para auxiliar nas despesas da casa também foram chamadas para a luta. Maria Camarão, com um crucifixo em uma das mãos e uma espada na outra, incentivava outras a se armarem com pedaços de pau, pedras, chuços e facões. A principal arma, no entanto, foram os tachos com água fervente misturada a pimenta. Os 600 soldados, portando armas de fogo e machados para abrir fendas nos tapumes, recuaram por não resistir ao “refresco”. Quando Mateus Fernandes e seu grupo chegaram ao local, os invasores bateram em retirada, assustados, julgando ter chegado reforço.

De acordo com Sávio, o feito das bravas de Tijucopapo é reconhecido pelo Exército Brasileiro como a primeira batalha no Brasil com a participação coletiva de mulheres.

A batalha destas heroínas é encenada anualmente, desde 1993. O objetivo, ao mostrar esta história de superação e heroísmo, é defender que o mito destas heroínas continua a ecoar na luta cotidiana das tijucupapenses e das mulheres de hoje.

Rísia, como pernambucana, é uma guerreira adormecida, desejosa de acordar para a sua realidade de força e coragem. Em São Paulo, ela sente que o recomeço só é possível na terra prometida: Tijucopapo.

No interior do discurso narrativo, o espaço de Tijucopapo acentua a

fala da narradora, e a imagem de mulheres escanchadas em seus cavalos, denominadas amazonas, sugere a possibilidade de se estabelecer as relações entre o universo simbólico, mitológico e histórico como o universo da escritura:

Mulheres como minha mãe trazem a sina das que se desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do amor. Só se sabe que do amor que as fez sofrer [...] São amazonas a cavalo vindo fazer marca no Tijucoapapo, lá onde tudo é lamaçal. (MT: p. 80)

É a coragem destas amazonas que nos permite perceber claramente uma metáfora: a raiva como uma guerra, uma guerra interior e exterior. E a própria narradora assume, em seu discurso: “Minhas histórias eram de batalhas por uma causa justa” (MT: p. 163). Em nome da justiça, Rísia precisa sair de São Paulo, pois “Tijucopapo é um lugar de motim” (MT: p. 183).

Ao longo da narrativa Rísia, diversas vezes, enuncia seu ideal: “Minha **revolução** de cera”. (MT: p. 109). Neste objetivo observamos claramente o desejo de transformar-se, uma identidade ainda em construção. A palavra (r)evolução, assim, no contexto da narração, demonstra a necessidade de ruptura com o sistema patriarcal, tendo em vista a formação de outro, mais justo. Por isso, ela assume: “Destas regiões que são agrestes, eu vou descer em batalha, em marcha, em desfile de muito orgulho por uma causa justa” (MT: p. 185)

Ao enfatizar a revolução -“Vou pintando uma revolução em cores de cera!” (MT: p. 94) -, Rísia ilumina um ideal coletivo, pois a revolução se constitui numa ruptura necessariamente “explosiva” com vista ao projeto de transformação radical da organização da sociedade, portanto, um projeto comum a todas as pessoas. A violência do processo revolucionário pode ser notada nas palavras da narradora:

Eu acho que mataria metade do mundo, eu proporia guerra a quem quer que topasse guerrear, eu enlouqueceria de vez. (MT: p. 116)

Me disseram que eu vivo é em guerra. Em pé de guerra. E vivo mesmo, e acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. Eu só vou sossegar quando matar um [...] (MT: p. 24)

É como vê – encontrei a guerra. Caso haja destruição, é porque há uma guerra... (MT: p. 185)

Nos trechos acima observa-se Rísia calculando uma ruptura drástica

e explosiva, ao mesmo tempo que projeta um tempo futuro de transformação radical da sociedade onde todas as questões políticas e sociais seriam totalmente resolvidas. Apenas quando esta transformação social ocorrer, Rísia poderá conceber a ideia de paz: “Serei sempre voluntária a guerra até que se mate em mim esse poder para qualquer coisa do resto que não seja uma mulher casada numa casinha branca” (MT: p. 24)

Tendo em vista o espírito revolucionário, uma das maneiras de Rísia expressar a intensidade de seu sentimento de raiva será, como vimos, metaforicamente, por intermédio da noção de força.

Minha força, minha ânsia de vingança, o que tenho a descontar, não me leva tão longe assim, a uma foto minha sob os dizeres de 'procura-se, parricida', papai. (MT: p. 55)

Ainda que Rísia sinta-se, por vezes, sem força suficiente para sua “revolução” (“Sorte sua **eu não ter força suficiente** para me transformar numa marginal que matou você. Eu só tenho a força dum fraco. Sou fina e frágil” p.55, “E eu **chorei a minha fraqueza** na janela em dias de chuva forte” p.61), ela assenta esta perspectiva em um espírito de revolta, ou seja, “como retorno-virada-deslocamento-mudança [...] a possibilidade de questionar seu próprio ser, de buscar-se a si mesmo (*se quaerere; quaestio mihi factus sum*) é dada por esta atitude ao “retorno”, que é simultaneamente *rememoração, interrogação e pensamento*” (KRISTEVA, op. cit., p. 101).

A volta para Tijucoapapo estabelece, pois, um diálogo com o mito das Amazonas, no intuito de se conhecer:

Sou escorregadia. Todas as ideias, todos os dias, me remetem às mulheres de Tijucoapapo. Num sacolejo, num sopapo que não adianta mais, não adianta mais. Num estremecimento que, tivesse eu já chegado lá, montaria cavalos e sairia desembestada ao encontro de uma explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco. Onde vieram essas mulheres assim, minha herança, mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, escanchada no lombo do bicho sem sela, Amazonas. [...] As mulheres de Tijucoapapo: ferradura. As mulheres de Tijucoapapo: é como fica tão pouco de tudo, e é como fica tão tudo a ponto de ser herança. As mulheres de Tijucoapapo: sou eu com minha sina de lama, eu que saí, bicho da lama, tapuru, onde a praia encontra a lama. (MT: p. 79-80).

É possível considerar que todas as ideias unem a narradora às

mulheres de Tijucopapo e ao desejo de montar cavalos e sair desembestada pelo mundo, ao encontro da explicação. Encontrar tais mulheres, para a narradora, seria encontrar a própria identidade, transformando sua vivência cotidiana, transpondo seus conceitos e limites.

A respeito das amazonas, Brunel (1997) ressalta que os gregos afirmavam que essas mulheres teriam existido em um ou mais povoados em épocas remotas, e a imagem que eles criaram a respeito dessa figura feminina continua presente no imaginário coletivo do homem contemporâneo:

Para os gregos, as Amazonas eram antes de tudo “bárbaras”, no sentido que emprestavam a essa palavra: elas ignoravam o que constitui a qualidade preeminente da polis, ou melhor, elas transgrediam as suas leis. [...] para quase todos os comentaristas elas eram guerreiras que combatiam a cavalo e armadas com arco: para maior desembaraço no manejo deste, elas queimavam o seio direito – daí o nome de Amazonas (a-mazôn: em seio). O prestígio bastante confuso dessas criaturas que transgridem nossas categorias sexuais jamais se extinguiu, na medida que a mulher foi sempre sentida como o Outro, depositária de poderes que, normalmente, não se lhes atribuiria. (BRUNEL, 1997, p. 744-745)

Campbell (1997), por sua vez, avalia os mitos como um caminho por onde trilham energias cosmogônicas que se diluem nas manifestações culturais do homem. “As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono, surgem do círculo básico e mágico do mito” (CAMPBELL, 1997: 15).

Assim, pode-se inferir que os símbolos mitológicos resultam da psique humana e carregam em seu bojo o poder da fonte criadora, já que é por meio dos mitos que se encontra a explicação de problemas que se apresentam à humanidade de forma direta. Logo, todos os mitos estão ligados à psique humana e são manifestações culturais da necessidade universal de compreender realidades sociais, cosmológicas e espirituais. Bakhtin afirma que a personagem mitológica interessa enquanto ponto de vista exclusivo em relação a si mesma e à realidade a sua volta (2002: 46). A partir do que fora colocado pelo teórico, podemos considerar o diálogo que a narradora estabelece com o mito das Amazonas como uma tentativa de compreender sua realidade social, cosmológica e espiritual, isto é, sua relação com o mundo e consigo mesma: “Vou para Tijucopapo atravessando pontes onde descubro talvez não ser possível dividir em justos e injustos, em ricos e pobres.

Onde caio numa relatividade tamanha que parece que perco a vontade de continuar” (MT: p. 104).

Além disso, as heroínas Amazonas, que se apresentam por meio das narrativas míticas, tornam-se modelo para a narradora que necessita vencer barreiras e ultrapassar suas limitações; servem de inspiração para o renovar da alma de Rísia, que busca se transformar a partir do auto-descobrimento. Os caminhos trilhados pela narradora advêm de uma necessidade, isto é, de uma crise individual. Logo, a caminhada equivale ao processo de gestação, que culminará com o seu renascimento.

Essa apropriação do mito, configurado no ato de Rísia, desvela uma metáfora da sua potência espiritual e indica o caminho de volta para dentro de si mesma. Campbell afirma:

A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para a responsabilidade do adulto [...] Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que você passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável (CAMPBELL, 1997, 12).

Rísia procura em suas memórias as mulheres de Tijucopapo, intimamente ligada ao mito das Amazonas. Desta forma, busca compreender a sua realidade social e espiritual, deseja encontrar-se com as mulheres viris, com as heroínas míticas e, assim, aproximar-se do modelo que permita uma identificação transformadora. Essa procura encontra-se alinhavada no simbolismo da peregrinação espiritual, uma espécie de viagem solitária que a narradora assume, reiteradamente, durante a narrativa, ao sair de São Paulo rumo a Tijucopapo, em Pernambuco:

Tive de ir me embora e cá estou, a não sei quantas milhas do caminho que me levará de volta a Tijucopapo (MT: p. 22)

Vou ter que ver porque minha mãe nasceu em Tijucopapo. E caso haja uma guerra, a culpa é dela. MT: p. 24)

Esta ligação entre Rísia e as Amazonas, como já vimos, justifica as constantes metáforas que remetem ao desejo da protagonista em ser égua: neste ideal fundem-se força, juventude e liberdade. O cavalo e o feminino égua

representam uma das formas simbólicas mais puras da natureza instintiva. Representa a energia que apóia o ego consciente sem que esse perceba, a energia que gera o fluxo da vida e que dirige nossa atenção para as coisas, influenciando nossas ações através de uma motivação. O cavaleiro, nesta perspectiva, equivale ao ego, enquanto que o cavalo simboliza a nossa energia instintiva e animal.

O cavalo pode denotar um sentido de liberdade, podendo, também, ser identificado por suas emoções descontroladas, o que, como vimos no capítulo 1, liga-se fortemente ao conceito de mulher insubmissa ao seu marido. Cavalgar um cavalo descontrolado significa ser levado por suas paixões. E é o que vemos em *As mulheres de Tijucoapapo*: Rísia almejando ser égua aspira ao viver intensamente a sua emoção, sem ninguém para freá-la. Ao mesmo tempo, em sua ânsia, revela que a raiva domina-a: “o que me empurra é a raiva” (MT: 140); trata-se então de um sentimento instintivo e sem controle.

O cavalo apresenta muitas características humanas, como a fertilidade, fidelidade, sensibilidade, força, egoísmo, raiva, estupidez e vaidade. Na Psicologia, de acordo com Carl Gustav Jung, pode ser o inconsciente, o lado subumano. Sua figura está fortemente associada com muitos aspectos da guerra, especialmente na tradição grega. Rísia também evidencia esta ligação com a guerra, por isso, enfatiza que “Mas se eu fosse homem, ou se permitissem às mulheres, eu iria à guerra” (MT: p. 24). Nesse sentido, Rísia não poderia ter escolhido outro animal para representar sua personalidade: “Eu estava, pois, em plena guerra” (MT: p. 161).

Por outro lado, cavalo e cavaleiro juntos representam o movimento harmônico da natureza. É este o verdadeiro propósito de Rísia em sua procura pelas amazonas de Tijucoapapo. Rísia ambiciona participar desta harmonia: se por um lado, fixa o seu desejo no animal, ou seja, apenas no instinto, no aspecto emocional, por outro lado, deseja encontrar uma linhagem de mulheres que tomem as rédeas de suas vida e emoção.

Em São Paulo, Rísia não consegue comandar a sua vida, o que a fazia sentir um ódio ao modo de vida desta cidade: “Eu odeio São Paulo” (MT: p. 68). Seu desejo de ir para Tijucoapapo surge porque em São Paulo todo o mundo é sozinho e todas as histórias estão perdidas (MT: p. 94), “em São Paulo eu quase perdi a fala” (MT: p. 115) ou porque eram ilusórias as telas de cinema nos fins-de-semana (Mt: p. 128), ou “porque lá se eu quisesse eu não podia” (MT: p. 137), ou

porque “no centro da cidade de São Paulo havia concreto armado contra mim” (MT: p. 138), ou “porque lá eu me achava uma apedrejada” (MT: p. 140).

Outro motivo forte é a perda do amor. Daí parecer que todos os laços afetivos estão rompidos e a personagem está literalmente solta no intervalo de pensamentos, escolhendo sonhos para sonhar, pintando a revolução, andando sozinha pela estrada, exposta a todos os perigos: “Nema, é assim que faço agora, aqui, para aguentar o meio-dia. Sabe quando foi que primeiro sonhei? Quando era 1969 e eu pisei em São Paulo. Lá nessa cidade eu passei a inventar sonhos. Passei a precisar que o mundo se acabasse.” (MT: p. 94).

Rísia precisa emendar os laços rompidos, precisa se recompor, por isso vai atrás das mulheres que “não eram sua mãe”: as mulheres de Tijucoapapo. Vai ver porque era pobre, porque o pai batia nela; enfim, vai consertar seu mundo num intervalo de pensamentos e fantasias.

Quanto mais perto de Tijucoapapo, mais onírico vai se tornando o texto, se afastando do real. Como afirma Louis Aragon, “a mais profunda emoção do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto onde a razão humana perde seu controle”. (Aragon apud Duplessis, 1956, p. 34) Tijucoapapo é este espaço de sonho, idealizado, tradutor de um sentimento guerreiro; o que se percebe através dos diálogos cinematográficos:

- Arreie, mocinha. Voltaram eles com as espingardas.
- Eu tenho que ir...
- Arreie (MT: p. 164).

Estes diálogos, presentes no final da trama, são feitos à moda dos filmes de cinema, artificiais, saídos das mentiras e dos pensamentos da narradora que quer seu mundo consertado, nem que seja através da guerra, da revolução, da (re)volta.

Nesta mistura de sonhos e memória, a imagem dos “macacos bélicos” dá um sentido maior ao quadro que Rísia vai pintando, ao mesmo tempo em que demonstra as atividades do inconsciente. A psicanálise interpreta o macaco como uma “caricatura do ego” e de “tudo aquilo que o homem deve evitar em si”. Flertando com temas políticos e fantásticos, a narrativa revela uma essência maior em resposta ao momento tumultuoso vivido por Rísia.

O aparecimento de macacos bélicos instala uma atmosfera de

suspense, causando estranhamento pelo irreal e pelo inverossímil, levando a narração, antes calcada numa realidade concreta ao absurdo. Afinal, “Se o fantástico se opõe ao real, será fantástico o que for “criado pelo espírito, pela fantasia” [...] um espírito que “faz existir” o que coloca [...]” (HELD, 1980, p. 23).

Mas, macacos? Seriam macacos mesmo aqueles homens? Macacos eram os que eu inventava nas histórias a meus irmãos. Macacos bélicos que viviam em constantes batalhas contra as cobras da floresta. Meus macacos não eram bandidos. Minhas histórias eram de batalhas por uma causa justa. Meus macacos eram de brinquedo e invenção (MT: p. 163).

No imaginário cristão, o macaco representa a imagem do homem degradado por seus vícios e, sobretudo, pela vaidade. A cena, assim sendo, pode ser interpretada como a atmosfera opressora das mulheres que Rísia conhecia e a própria opressão, diante da dominação patriarcal. Aparentemente, os macacos representam o embate entre uma Rísia perdida em uma infância silenciada e o espaço transgressor de Tijucoapo.

Interessante mencionar que os macacos podem ser diretamente ligados ao mito de Lampião, recuperado pela narradora Rísia. Para combater o Cangaceiro, importante fenômeno social ocorrido em meados do século XIX ao início do século XX, o Poder Público criou as “volantes”. Nestas forças policiais, os seus integrantes se disfarçavam de cangaceiros, tentando descobrir os esconderijos destes homens que desafiavam a lei. Logo, ficava bem difícil saber ao certo quem era quem. Eram apelidados de macaco pelos cangaceiros.

Hernani Donato (1996), em *Dicionário das Batalhas Brasileiras*, nos informa sobre a ferocidade da repressão policial, não menos violenta que a própria ação dos cangaceiros. De acordo com Donato os fuzilamentos de cangaceiros, ainda que pegados vivos, a prática de cortar-lhes a cabeça constituíam formas de advertência.

Esta menção, na narrativa, aos macacos e a figura de Lampião denota marcas do imaginário nordestino. Da mesma forma que a polícia se opôs aos cangaceiros, reprimindo-os, os macacos bélicos se opõem ao projeto de Rísia: sua entrada em Tijucoapo.

Ouvindo os barulhos da revolução, quase chegando a Tijucoapo, a narradora faz um balanço do que narra. Rísia joga suspeição sobre si mesma. E, além disso, hesita frente à revolução que ela mesma pintou. Araujo (2006) acredita

que essa hesitação vem do fato de o romance estar armado de contradições, especialmente no que se refere ao feminino e à classe social. Ou seja, ser mulher, para Rísia, é permanecer em constante luta, pois há o choque da tradição na qual foi criada e o questionamento dessa tradição que ronda seu espírito. Consequentemente, as contradições a marcam profundamente. Contradições que podem ser percebidas através da força do ressentimento e ódio que movem Rísia, ao lado de uma grande fragilidade:

Eu galopei sem olhar para trás. Não sei se acreditava. Não sei se acreditava que as coisas aconteciam num intervalo de fantasias. Eu continuava insolarada? Mas o ar cheirava a pólvora eu ouvia zunidos de bombas. Tudo acontecia mesmo num intervalo de pensamentos e sonhos. Eu sempre dissera que seria uma voluntária à guerra até que se matasse em mim esse poder meu para qualquer coisa do resto que não fosse uma mulher casada numa casinha branca. Mas daí até uma guerra.... [...] Eu já me perdera completamente. Meu começo já ficara lá para trás serras e serras. [...] Eu saíra de casa por vários motivos, mas daí uma guerra? Uma guerra? Quem é que roubara meu plano? (MT: p. 158-159)

De repente, quando acorda de uma queda, Rísia já está em Tijucopapo. Por um trajeto que lhe custou nove meses. Uma gestação da qual ela mesma nasceu.

Ao falar em gestação, vale resgatar a questão da náusea, constantemente referenciada ao longo da narrativa. A ânsia de vômito, as náuseas representam, como já observamos, uma alusão ao sentimento de raiva, sentimento guardado e que deseja extravasar os limites do corpo de Rísia. A narradora tem consciência dos males a ela feitos, de sua condição social e familiar. Esta conscientização lhe torna sensível ao que vê:

Hoje acordei com imenso asco pelo mundo. Meu estômago se revolvia todo e não pude aceitar o café que me ofereceram no mocambo. [...] Hoje estou tomada por um imenso asco ao mundo. Há uma ânsia de vômito inerente em mim; é ela manifestar-se como hoje e todos os cheiros me fazem pior. Não posso com cheiro de nada. Não posso com presença de nenhum pelos galhos das árvores ou cruzando a minha frente. Hoje todos os bichos são gambás. Esterco. Os cheiros do mundo” (MT: p. 11).

O que observamos agora, no trecho acima, é que a busca por si, pela origem, faz com que náuseas subam-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. Por isso, podemos entender a narrativa como uma travessia de nove meses, um parto às avessas. Um parto narrado através de uma carta, de

um telefonema, do grito. Um parto pela boca, como acontece com a protagonista Gisela, em *A asa esquerda do anjo*²⁹. Sabemos assim da chegada de uma menina e de suas intenções. Uma menina que se transforma - no vazio da queda, na solidão irremediável de ser só no mundo - em mãe dela mesma. Há, pois, o nascimento de um novo ser, a formação de uma nova realidade, um ritual de transformação e renascimento. Rísia nasceu de sua nova origem. Nasceu das mentiras inventadas por ela para salvar as mulheres traídas e sem origem como sua mãe:

Eu mentindo assim descaradamente, eu criando meus sonhos para satisfazer aquelas mulheres traídas, perdidas, dadas, grávidas, adotadas, não verdadeiras, mulheres de mentira, prostitutas que, como minha mãe, dormiam com meu pai de noite tendo sido surradas por ele de manhã. Minha mãe era uma prostituta. Como Lita na goiabeira. Como tia, a bêbada derrotada. (MT: p. 178-179)

Além do símbolo da gestação, a narradora identifica o momento como natal – e natal na narrativa é sempre um símbolo de mudança: no natal de 64 sua mãe pariu Ismael morto, no natal de 69 ela foi para São Paulo – e, agora, neste natal em Tijucopapo, ela renasce, se reinventa, a partir das mulheres de Tijucopapo:

²⁹ O romance *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft, foi publicado em 1981. Desde o início do romance Gisela afirma reiteradamente que um parto está prestes a acontecer, embora revele nunca ter entregado seu corpo a ninguém. Ao rememorar sua infância, ainda menina, Gisela pressente, sem entender, que algo sinistro está a se formar em seu ventre. No início do segundo capítulo, no fragmento que remete à vida adulta, o ventre de Gisela está em crescimento, ela sente “as vibrações do animal aprisionado”. Está resolvida: precisa se libertar. Já no terceiro, intitulado *As sementes*, Gisela busca em sua memória o episódio no qual acredita ter sido realizada a fecundação: está na praia, absorta, brincando na areia, sentindo um prazer imenso ao mexer no proibido, pois sempre a proibiam de pegar em coisas sujas, tais como terra, areia, capim, bichos. Entretanto, naquele instante ninguém parecia notar sua travessura e ela aproveitava o momento. É quando surge, de repente, Frau Wolf a recriminando em alemão, mandando que vá se lavar, pois a areia está cheia de vermezinhas que não se vê. Essa imagem aterroriza Gisela, ela sente-se “invadida por milhares de vermes nojentos que se agitam, estou irremediavelmente imunda. (...) À noite meu corpo comicha, sensações estranhas no sexo, no ventre, estou contaminada. Vou morrer” (p. 48). Gisela naturalmente não morreria, mas uma dúvida paira em sua vida dali em diante: estaria realmente limpa? Gisela acredita que a semente tenha se instalado nessa ocasião. No sexto capítulo, intitulado *O parto*, Gisela conta que já havia se passado três dias e três noites que tentava se convencer de que o verme era apenas uma imaginação, mas o sente ali dentro. Ela toma coragem e, com muito esforço, como num parto, ele vem, enche-lhe a boca, rasteja na sua língua e, num espasmo de vômito, consegue expeli-lo. Está livre do verme que agora toma o leite que Gisela derramou no cinzeiro. Gisela o vê, é enorme, está enrodilhado, tem duas pontas iguais e por uma delas sorve calmamente o leite. Ao terminar sua refeição, o habitante de Gisela ainda está faminto, vira e lhe encara. Nesse momento, pelos pensamentos de Gisela percorre o questionamento: “Minha identidade – qual a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é meu nome? Onde fica meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo?” e a seguinte frase conclui o romance: “No cemitério, na entrada do Jazigo, a asa esquerda do Anjo se fende um pouco mais” (p. 109).

Eram umas mulheres que eu vira nascer, só podia ser. Só podiam ser. Naquele meu livro, um livro de escola, um livro com uma figura vermelha a lápis de cera, era? Uma paisagem? Uma paisagem revolucionária de mulheres guerreiras. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem do quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do amor as fez sofrer. Só se sabe que do amor as fez traídas. Mulheres na defesa da causa justa. (MT: p. 180)

A chegada a Tijucopapo, numa mistura de fantasias e realidade, obriga o leitor a buscar um sentido real, tentando desvendar os fatos que se mostram sobrenaturais. O leitor se transforma em “detetive” instintivamente, pois ao tomar contato com o texto ele vai naturalmente direcionando suas conclusões para uma das possíveis explicações para o fato. Isto é, o fantástico nos obriga a tomar uma posição: acreditar ou não. De qualquer forma, a ilusão que Rísia inventa, a realidade que ela narra, é compensatória da dura análise de seus pensamentos e da lembrança de todas as sensações ruins de miséria e humilhação que ela experimentou na vida, especialmente as da infância marcada pelo desamor. E é esse desamor-cicatriz que faz com que ela, ao fazer um balanço de sua vida, não se arrependa de sua postura: “Eu não me arrependi” (MT: p. 186), pois, “os culpados são papai e mamãe”. Ao mesmo tempo, ela percebe: “A culpa não é só de vocês” (MT: p. 186).

As constatações acima evidenciam um momento de lucidez, em que Rísia ultrapassa seus sentimentos de ódio aos pais para tentar compreendê-los a partir de uma análise mais ampla da questão. Assim, ela percebe a culpa na diferença entre a situação econômica de Recife, a coitada, e São Paulo, a rica:

A paisagem que eu trouxe pintada na folha em branco virou a de uma revolução. Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo esse desamor que eu sofri e por toda a pobreza que vivi. Vou dizer aos miseráveis trabalhadores da usina que eles são uns desgraçados infelizes porque há festas de luzes acontecendo em São Paulo. E que, se eles quisessem, tomariam um guaraná inteiro porque lá em São Paulo a vida continua acontecendo aos goles, aos gotos e arrotos. E aos filhos dos trabalhadores eu vou dizer que os culpados de eles levarem pizas porque comem terra e cagam lombrigas não são seus pais não. Eu sei quem são. E às mulheres dos trabalhadores, vou dizer que, caso elas sejam traídas e os maridos dêem nelas, os culpados não são bem os maridos, eu sei quem são. É que lá em São Paulo, há mulheres cosméticas acontecendo pelas festas e usando óculos escuros na direção dos carros em largas avenidas iluminadas – as amantes. (MT: p. 146).

Aqui a questão individual é ultrapassada para um plano social no qual ela identifica as diferenças brutais, grosso modo, entre o norte e o sul, pois a migração em busca da melhoria se reverte, ao contrário, em uma brutal queda na qualidade de vida. Vimos, por exemplo, que dois anos depois de Rísia ter se mudado para São Paulo, seu pai é preso por contrabando. Ou seja, um homem trabalhador é transformado, pela miséria, num criminoso.

Rísia, também, durante sua viagem-trajetória, faz-nos observar a parte mais pobre do interior do Nordeste, edificado por mocambos e submerso na penúria:

Outra noite fiquei no mocambo duns xavantes que a toda hora me faziam lembrá-los, papai, mamãe e os meninos. Era uma longa família de muitos meninos pirralhos e buchudos de quilos de lombriga na barriga. Eram uns doze. O mocambo vinha bagaceira de porta a porta. Eram pobres pobres e os filhos formavam uma longa fileira de efes: Francisco, Francischio, Francisca, Francisval, Fransérgio, Fátima, Fábio, Fransilvia, Fransonia, etc., etc. (MT: p. 122)

No entanto, o que o Rísia quer mostrar é a condição de miséria de quem não possui outra opção de moradia, que sentem fome. É exemplo daquilo que estava desmantelado na vida e precisa ser consertado pela narrativa, através da narração: uma narração revoltada. Ao trazer a imagem destes mocambos, Rísia considera justa a sua revolução idealizada desde a infância, pintada a giz de cera. E o alvo é a segregadora São Paulo.

No último capítulo do romance, Rísia decide amar de novo, amar Lampião e segui-lo junto com as mulheres de Tijucopapo pelo caminho da BR em direção a São Paulo, para lutar por uma causa justa.

O romance constitui uma trajetória rumo a um novo amor e a companhia das mulheres fortes e guerreiras. É o final de filme de cinema que Rísia queria para sua vida:

O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio dia de sol de fogo, caminho da BR. (MT: p. 188)
É isso mesmo mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo me termine bem. (MT: p.184 e 188)

A chegada a Tijucopapo é, pois, o seu final de filme de cinema, é o momento em que ela pode ultrapassar a infância e, assim, assumir: “*Eu sou maior de idade e de identidade*” (MT: p. 164), num processo pleno de identificação e maturidade.

6.3 – A RAIVA COMO TRANSGRESSÃO E TRANSFORMAÇÃO

Um dia virá em que todo o meu sofrimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, [...] eu serei forte como a alma de um animal... (Clarice Lispector: *Perto do Coração Selvagem*)

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o quer dizer ‘realidade’ (Clarice Lispector: *Hora da Estrela*)

Para Marilena Chauí (1982:15), o discurso de Rísia, em *As Mulheres de Tijucopapo*, “conta a conquista de si pela conquista dolorosa da palavra. Enfurecida e amedrontada, a personagem começa a falar, temendo ficar exposta na carne viva de seu verbo”. Na contra-capa da segunda edição, o crítico José Maria Cançado complementa:

É justamente porque é a arte dos que não atravessam o mundo com seus poderes, antifilistina por excelência, a arte dos que nada podem conquistar senão as suas próprias vidas, é justamente por isso, porque é uma espécie de apoteose da solidão, que a prosa de Marilene Felinto leva consigo todas as mulheres do mundo. Como elas todas as personagens de Marilene Felinto estão metidas numa operação secreta para transformar a terra.

O discurso de Rísia, como se pode notar, é marcado pela solidão, pelo abandono, mas, acima de tudo, pelo desejo de transformação. Assim, encontramos, no discurso, um tom contundente e sem meias-palavras. Por isso, Rísia anuncia: “Andei quinhentas mil milhas chorando de morte e medo. E de raiva de não saber quem me fez isso. Estou saindo para perguntar, para descobrir. Não vou perguntar. Vou descobrir. Vou conseguir” (MT: p. 35).

Ao longo do romance delineiam-se as causas de toda a raiva da protagonista, que nasceu em Poti, uma vila próxima a Recife e, ainda criança migra com a família, num pau-de-arara, para São Paulo:

Desgraça. Em 1969, Natal, nós nos retiramos das praias ainda maravilhosas de Boa Viagem. Boa viagem da incendiada e alagada Recife de entre-rios. Da Recife coitada. Nós batemos em retirada no meio de porcos e galinhas e pedaços de tapioca amanhecida, entre catabios e sacolejos de um pau-de-arara, para um hotel imundo no Brás de São Paulo enquanto papai, o louco, alugava um porão qualquer onde nos socar. [...] Mas São Paulo jamais seria o paraíso dos panfletos que distribuíam sobre ela na coitada Recife (MT: p. 73).

Sua origem vai se desenhando, construindo-se. Origem mestiça: neta de uma negra com um índio; filha de um pai ateu com uma mãe protestante; pobre e completamente marcada pela falta de amor dos pais. O amor inexistiu na família, o pai tinha outras mulheres e dava surras em Rísia; a mãe, uma mulher completamente amargurada pelos sofrimentos que a vida lhe impôs, como já confirmamos no exemplo: “Mamãe era galhos; roseira sem flor, seca, esturricada” (MT: p. 22) e “Mamãe nunca me abraçava. Mamãe me secava de indiferença, mamãe era uma merda”. (MT: p. 24).

Ainda assim, a mãe representa: o fio partido de uma origem que Rísia precisa recuperar. Por isso, ela assume um compromisso: “Vou ter que ver por que minha mãe nasceu lá em Tijucopapo. E, caso haja uma guerra, a culpa é dela” (MT: p. 17).

Expressar o mundo dos que a cercam é uma forma de recuperar uma identidade perdida e romper com uma existência massificadora. Sobretudo, este gesto visa a entender a identidade coletiva através da diferença, da herança marginal como as mulheres da família. Assim, Rísia narra:

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam essas mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. Era a Poti, e minha mãe era filha adotiva de irmã Lurdes, a mãe de tia. Minha mãe tinha perdido todos os contatos com o verdadeiro de si mesma. O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado e adotivo. Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu (MT: p. 34).

Difícil busca de recuperação de uma identidade coletiva que perpassa a sua diferenciação individual. Os jogos semelhança/diferença, individual/social, eu/outro, são configurados nos momentos em que Rísia encontra-se diante de pontos de identificação que a posicionam dentro e entre múltiplos espaços fronteiriços.

Um tom intimista, portanto, se conjuga ao tom épico delineando um narrador dilacerado, mas heroico, prestes a entrar numa guerra, transformando suas feridas em arma social para combater os opressores e os culpados de sua vida miserável, cheia de cortes, dolorida: “vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que sofri e por toda a pobreza que vivi”. (MT: p. 68)

Esta voz épica, corajosa, carregada de tom social, dialoga constantemente com a voz dolorida, em um embate que incendeia nossa protagonista, nutrindo-a de uma força impulsionadora, conduzindo-a para um caminho desconhecido, mas seu: o lugar do motim.

Pulsão de vida e morte. O narrador dilacerado, ante as suas dores sociais morre continuamente de si e se transmuta em um narrador coletivo de quem nos fala Ronaldo Costa Fernandes:

[...] quando o narrador, que vinha contando de forma pessoal e subjetiva uma história, passa a narrar do ponto de vista do grupo [...] De agora em diante existe um ranço épico: quando o eu apaga-se frente a uma multidão. O nós narrativo pode ser também uma afirmação da negatividade – somos nós porque me abandonei a uma ausência de mim mesmo, não me reconheço como indivíduo mas como membro de um grupo, de uma gang, de uma corporação. E aí minha voz não é mais a minha voz, mas minha voz é o alto-falante de um coletivo. (FERNANDES, 1996, p. 56)

O navio perdido só encontra porto seguro quando volta para o grupo. Em Tijucoapo, ao lado de mulheres fortes, ela se transforma na companheira de Lampião, Maria Bonita ou em uma destemida amazona que pretende invadir a Avenida Paulista, em busca das luzes que brilham neste espaço, para dependurá-las nos postes apagados nas ruas da infância de seus irmãos, de Nema, dos “severinos podres” que vagueiam sua infância.

A protagonista, no limite de si, nega o passado, revelando um comportamento de não-aceitação que trunca a linguagem e se reflete em um momento presente marcado por tristeza e raiva. A própria narrativa enche-se de significado, de dor, de corte, de perda. Rísia expressa sua tristeza de forma agressiva, meio enlouquecida. Uma agressividade que remonta às faltas acumuladas durante toda a vida. Uma agressividade que é sua forma de sofrer. Fala, então, de um lugar psíquico que oscila entre lucidez e insanidade: “Me disseram que eu vivo é em guerra. Em pé de guerra. [...] E só vou conseguir

sossegar quando matar um. É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a ideia de matar meu pai. Não matei. Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um” (MT: 16). A absorção latente da agressividade também pode ser localizada no trecho que segue:

Depois papai chegava e eu preparava minha cara de assassina para matá-lo. Eu o fuzilava com um olhar de quem grita, espada em riste: —Papai! O que foi que você fez com mamãe para ela estar com esse bucho e essa cara de cu? [...] Só mais tarde eu descobriria que minha avó tinha sido mesmo puta, e que meu pai tinha ficado, portanto, esse ódio que o fazia um homem não pai, não marido. Papai era um homem sem amor (MT: p. 20-21).

Ou ainda em: “Eu preciso dizer que odeio porque o amor faz de mim uma dor que enlouquece” (MT: 51). Rísia, portanto, sabe que sua recomposição só poderá acontecer a partir do momento que reconhecer seus sentimentos. Nestes termos, a raiva, o expressar-se através da raiva, constitui-se num ato essencial de sobrevivência. Como observou Jane Marcus (1978: 70), no artigo “Arte da indignação”, “Só quando as chamas de nosso ódio tiverem se extinguido é que o ar ficará limpo para nossas filhas. Elas poderão escrever a alegria, a liberdade somente depois de termos escrito a raiva”. Da mesma forma, Rísia expressa: “Quero compor uma ária que recomponha a minha ira e a faça calma criança amada. Quero compor uma ária de amor que ecoe nas cavernas dessa montanha onde estou”. (MT: p. 119). Por isso, a infância perdida transforma-se em revolução: “A paisagem que eu trouxe pintada na folha em branco virou uma revolução. Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi”. (MT: p. 187)

A agressividade de Rísia, portanto, deve ser vista de uma forma positiva. Retomando as palavras de Alexander Lowen, “A emoção da raiva é parte da função mais ampla da agressão, que literalmente significa 'mover-se na direção de'. Agressão é o oposto de regressão, que significa 'mover-se para trás'. Em psicologia, é o oposto de passividade, que denota uma atitude de ficar imóvel ou esperando” (LOWEN, 1997, p. 29). A raiva de Rísia em relação ao seu ambiente familiar, sua condição de vida, as constantes traições faz com que ela mova-se contra isso, na tentativa de se tornar melhor: “Tive de vir-me embora para não endoidecer. É incrível como as coisas podem endoidecer” (MT: p. 58).

Rísia apresenta-se como uma pessoa extremamente agressiva, reflexo da agonia de seu dia-a-dia: “Eu vivi muito à sombra da agonia de algumas pessoas. Hoje eu sou uma agoniada e ninguém me aguenta. Sou em estado de porre sem nunca ter bebido” (MT: p.33). Como consequência, ela não suportava gestos de carinho. “Eu estava acostumada era com a aspereza de alma” (MT: p. 37). Quando Luciana, uma colega da escola, ainda na infância começou a demonstrar seu carinho por Rísia, ela não entendeu, não aceitou, não soube lidar: “[...] E só sabia gostar e ser dócil. E veio a mim como quem gosta mesmo, assim, dizendo: — Eu gosto. E eu não suportei. Não suportei. Não suportei” (MT: p. 26).

Não suportar o amor é reflexo da falta deste sentimento em sua vida. Aliás, essa questão da *secura* nos relacionamentos já vem delineada na epígrafe que abre o livro, referência a Graciliano: “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste” (MT: p.5). A agressividade, pois, desenvolveu-se como um padrão neurótico de comportamento, uma forma de sobrevivência num espaço sem carinho, sem abraço. Rísia assumiu a “aspereza de alma” como se isto fosse a essência de sua própria vida. Ser áspera e cruel com as pessoas se tornou tão entranhado que Rísia vivia a crueldade como se fosse sua própria natureza.

Eu conheci que minha crueldade tinha o tamanho da de Severino. Eu teria de domá-la para não ser bicho. Para poder brincar e liderar meu grupo (...) Eu teria de domar minha crueldade antes que eu matasse uma pessoa como Luciana. Antes que eu amargasse de vez uma docilidade como a de Luciana (MT: p. 41).

É preciso dizer, entretanto, que temos, em Rísia adulta, uma segunda natureza. A primeira é a da criança a espera de um abraço, de carinho, amor; mas esta natureza se perde e parece irrecuperável. Pode-se então deduzir que a crueldade de Rísia reflete a perda de sua integridade. E a raiva, abertamente declarada, surge como uma forma de recuperar e proteger a integridade física e psicológica abalada pela dor. Como a própria protagonista assevera, é pelo seu sofrimento que ela grita (MT: p. 114).

É através da raiva que Rísia percebe padrões de identificação e rejeição, traça caminhos para recuperar o “eu” dilacerado pela dor. É a agressividade deste sentimento que move Rísia: “Mas é a minha raiva que me faz resistir” (MT: p. 108). Em relação à agressividade, Lowen aponta que:

Podemos nos mover na direção de uma outra pessoa por amor ou raiva. Ambas as ações são agressivas e ambas são positivas para o indivíduo. Geralmente, não ficamos com raiva de pessoas que nada significam para nós ou que não nos tenham ferido. Se elas simplesmente forem negativas, nós as evitaremos. Quando ficamos com raiva de pessoas que nos são importantes, é para restaurar um relacionamento positivo com elas (LOWEN, 1997, p. 86-87).

É através da agressividade que flagramos Rísia em seus lampejos de identificação com o outro. Primeiramente, através da identificação pela diferença: “Eu me apaixonei pela história dela, além de que diante dela eu me sentia sadia, jovem e pura, nova em folha” (MT: p. 14). Em relação a uma colega da escola, admite: “Eu gostava de Libânia porque ela era tão limpa e bonita, porque os cadernos dela eram limpos e a letra bonita, e o cabelo dela era liso e o meu crespo, e, e Libânia tinha uma calma que eu não tinha. Era como se eu quisesse ser um pouco Libânia. Eu queria ser como Libânia” (MT: p. 27). Se por um lado observamos Rísia identificando-se com o outro pela diferença, também encontramos a identificação através da recusa: “O que me dói nas safadezas, o porquê sofro ao encontrá-las, é porque venho de um mundo já tão safado de pai e mãe, de Lita, de tia... Que o meu mundo eu quero consertado”. (MT: p. 80).

É em nome de sua recusa em conceber um “mundo safado”, um mundo de mulheres silenciadas que Rísia revela seu imenso rancor contra o próprio pai, que representa uma sociedade na qual a mulher é relegada à obediência e à servidão: a sociedade patriarcal, tradutora não apenas de opressão, mas sobretudo, mudez.

Pode-se constatar, nas teias dialógicas desenvolvidas pela narradora, a tentativa de anular tal realidade, a partir do enfraquecimento do discurso autoritário, na qual se encontra profundamente submersa: “É que quando eu era pequena, alimentei durante todo o tempo **a idéia de matar meu pai**” (p. 16); “**Papai tinha outras mulheres** e não se interessava por nós” (p19); “**Papai seu filho da puta...**” (p. 20); “**Mas que eu odiei meu pai, odiei.** Isso sim. Até o ponto de incorporar esse ódio que me atrapalha”. (p. 21); “(...) a uma foto minha sob os dizeres de “**procura-se parricida**”, **papai**. Sorte sua. Sorte sua eu não ter força suficiente para me **transformar numa marginal que matou você**”(p. 39); “(...) **Eu odiava papai**” (p. 45).

Esse pai tão odiado que durante a narrativa se encontra na posição de algoz, representa uma ordem opressora, onde a atitude do macho dentro da

família é a de transmissor de uma ideologia que venha coadunar-se às necessidades da sociedade na qual se encontra inserido.

Entretanto, no discurso persuasivo da narradora, não encontramos marcas da submissão, mas sim os traços da revolta que envolve a personagem, como se comprova nos trechos: “*eu odiei meu pai*”, “*procura-se parricida*” e “*Papai seu filho da puta*”. Deve-se entender que todo esse rancor e revolta assumem uma dimensão que se amplia no decorrer da narrativa, porque o ódio que sente em relação à figura paterna significa a sua não sujeição à ideologia que esse personagem representa.

Marilena Chauí (1994) define ideologia como um mascaramento da realidade social, que permite a legitimação da exploração e da dominação. Um dos meios propagadores da ideologia dominante, de acordo com Chauí, é a Igreja. Desvenda-se, a partir do discurso religioso, a formação das personagens femininas. Portanto, o universo de dominação ampara-se na religiosidade, orientando os caminhos a serem traçados pelas mulheres: caminhos de silêncio, submissão e tragicidade. Em *As mulheres de Tijuco-papo*, a personagem da mãe³⁰, como já nos referimos, é retratada como submissa e silenciosa, cumpridora do papel destinado à mulher, primordialmente, o da maternidade e da subserviência: “Ismael seria o sexto filho de mamãe” (MT: p. 19).

Rísia coloca-se contra esse processo ideológico, disseminado pelo discurso patriarcal religioso. Ela se faz enquanto ser individual, distanciando-se da imagem feminina criada pelos homens. Seu posicionamento vai ao encontro das palavras de Muraro: “Até hoje a história foi feita pelo homem e para o homem. E um mundo assim feito é um mundo desequilibrado e, portanto, condenado” (MURARO, 1971, p. 17). A condenação fica clara na guerra que Rísia declara: “Minhas histórias eram de batalhas por uma causa justa”. (MT: p. 163). Assim, seu discurso se constrói como transgressão contra a autoridade que leva à dominação social, bem como contra a legitimação da inferioridade feminina. A narradora rebela-se quebrando, por meio da linguagem, o discurso opressor, a partir do qual foi educada, negando, insistentemente, a herança de mulher submissa.

³⁰ Interessante de nota é perceber que a personagem mãe, em encontro com Analice, a amante do pai, apresenta-se pelo nome de Adelaide, que significa pessoa de linhagem nobre, dinâmica e com grande sabedoria. Ironicamente, a mãe era destituída de nobreza e importância, além de imobilizada e silenciada por sua condição de mulher: “mamãe era uma coitada, dada, flácida, apática” (MT: p. 32)

Como mulher decidida, estabelece com o Antigo Testamento um diálogo marcadamente irônico, pois não aceita a tradição religiosa de que a mulher originou-se da costela de Adão. A personagem assume, portanto, ser feita de lama, tal qual o homem. Assim, ela reivindica igualdade, renegando a dependência da mulher em relação ao homem.

O discurso religioso também se presentifica na narrativa através do Salmo 91, no questionamento de como suportar sua realidade cotidiana cruel e dilacerante, ferida aberta ao sol, tão diferente da proposta ideal contida nas Escrituras. Nesse momento de suas reflexões, a narradora avalia que conseguirá apenas através do “Peiote, Nema. Para fugir dessas coisas. Que eu devia ter tomado mas que nunca tomei. Não me conformo de ter sido tão burra. Passei a metade de minha adolescência lendo o Salmo 91”. (MT: p. 105)

Este salmo representa a meditação sobre as bases e as consequências da confiança em Deus. De acordo com este Salmo, só aquele que confia em Deus receberá proteção contra as traições dos homens; as desgraças e a peste poderão abater-lhe, mas este será salvo. Viver sob a sua proteção inspira, pois, total segurança. A promessa que encontramos nas Escrituras Sagradas é a de que DEUS afasta os desastres e perigos: “Você fez de DEUS o seu protetor e do Altíssimo o seu defensor; por isso nenhum desastre o ferirá, e nenhum mal chegará perto da sua casa. DEUS mandará que os seus anjos cuidem de você para protegê-lo em todos os momentos da sua vida.” (Salmo 91:9-11)

Rísia, no entanto, percebe que as promessas presentes neste salmo são negadas a cada dia de sua existência, na casa, na escola, em Manjopi, em Recife, em São Paulo. Sua indignação consigo mesma, por “ter sido tão burra”, revela um ressentimento por ter sido abandonada por Deus.

Eu **queria** habitar no esconderijo do altíssimo e descansar à sombra do Onipotente e dizer ao Senhor que Ele **era** meu refúgio e o meu baluarte – O em que eu **confiava**. **Quer**ia que ele me livrasse do laço do passarinho e da peste pernicioso e que me cobrisse com suas penas, que sob suas asas eu estivesse seguro, que suas verdade fosse pavês e escudo. Que com Ele, eu não me assustasse de terror noturno, nem da seta que voa de dia, nem da peste que se propaga nas trevas, nem da mortandade que assola. (MT: 108-109)

O uso de futuro do pretérito do indicativo -“queria”, -exprime, no caso em análise, a incapacidade da narradora de acreditar, demonstra uma irreabilidade. A

narradora demonstra através do tempo verbal -"queria", "era", que passou boa parte de sua existência acreditando na mensagem do Salmo, na crença de que estava protegida por Deus. Entretanto, sua realidade é a de quem carrega a dor do mundo, corpo machucado por profundas feridas, diante de uma promessa ineficaz. Por isso, conclui: "O salmo 91 é uma grande tolice". (MT: p. 109)

A narradora repensa o discurso cristão contido no Salmo e abandona as ilusões e o casulo existencial em que julgava estar protegida, para ingressar num mundo de reflexão gerenciado pela realidade e só compreendido pela ciência: "As respostas estão na ciência". (MT: p. 117) A ilusão do passado e sua tentativa de aproximar-se de Deus por meio do Salmo deterioraram-se, pois não a impediriam de cair no abismo.

Vítima de diversas "quedas" e sem a proteção de Deus, a narradora demonstra toda a sua ira, parodia o discurso bíblico, especificamente o de Jesus e, assumindo a função de juiz do cotidiano, julga e, não se sentindo pecadora, atira pedras:

Uma vez eu ia andando pela rua em São Paulo e gritaram em mim:
 _ Moralista! Lá vai o Salmo. Salmo andante! Eu virei uma pedrada na canela de um:
 _ Moralista é a mãe! (MT: p. 58)

Outra passagem, de grande importância, demonstra a incapacidade de perdoar da narradora e remete ao Novo Testamento, estabelecendo mais uma vez uma relação oposta ao discurso bíblico, pois Rísia alimenta o rancor e Jesus o perdão. Por isso, ela diz: "O filho da puta de meu pai ainda ousava mexer no meu armário e cometer o crime de levantar a mão contra a face que eu nunca lhe ofereci, a minha face". (MT:)

Em Êxodo 20: 12 há uma importante lei a ser obedecida: "Honrarás teu pai e tua mãe, para que se prolonguem os teus dias sobre a terra, que o Senhor, teu Deus, te dará". A posição da voz narrativa, em *As mulheres de Tijucoapapo*, difere dos preceitos morais e religiosos, pois, para ela, o pai é "um filho da puta", isto é, a voz narrativa se coloca contra o discurso autoritário do pai e, também, contra as palavras bíblicas. É, portanto, por meio da linguagem livre, que se rompe com o poder da palavra sagrada.

Similarmente, as palavras de Rísia possuem um forte tom questionador em relação ao perdão: aqui, a narradora não se sente capaz de oferecer nenhuma das faces, assume que é vingativa e não aceita represálias. O advérbio “nunca” reforça o questionamento: quem teria dado o direito à violência a que esse pai se permite? O seu poder de mando advém da autoridade patriarcal-religiosa, por isso, é contra esse discurso que a narradora se rebela. No reduto de mulheres guerreiras ela buscará a resposta de o porquê “papai gostava de dar em mim” e, também, a força necessária para se libertar destas violências.

Vemos claramente, ao longo da narrativa, os pontos de identificação, de sutura, embora instáveis, num constante processo de identificação e recusa, como podemos localizar no trecho:

Eu sou pobre de pai e mãe. Pobre, pobre. [...] Eu caminho pela ponte e há esmoleres margeando meu caminho. E há ladrões e prostitutas. Não me identifico portanto. E me identifico. Eu os fito sem me achar na pupila dos olhos deles. E me acho Eles não refletem, eles não são espelhos claros e límpidos. Eu me vejo (MT: p. 103).

Percurso da dor, da volta para si; há uma procura enlouquecida pelo *self*: “Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucoapapo onde nasceu mamãe” (MT: p. 36). Outras vezes, há uma recusa de compreender-se e ser definida: “Jamais vou admitir que me definam” (MT: p. 23). Ou seja, a narradora recusa estar encerrada em definições, pois definir - de acordo com a ideia iluminista de pessoa una e concluída - significa estereotipar, fixar a identidade, impedir a transformação do *self*.

Numa acepção geral, entende-se por *self* aquilo que define a pessoa na sua individualidade e subjetividade, isto é, a sua essência, o cerne de sua personalidade. Como afirma Damásio a consciência de si, ou o *self*

São mecanismos cerebrais objetivos que elaboram a subjetividade da mente consciente a partir de cartografias sensoriais. Tal como a cartografia sensorial mais fundamental identifica os estados do organismo e se manifesta sob a forma de sentimentos, o sentimento de si no ato de conhecimento traduz-se por um sentimento particular, o sentimento da interação de um organismo e de um objeto (p. 9)

Rísia, no nevoeiro de si, procura apalpar algo que seja uma essência, e reconhecer-se.

Nesse percurso de revisita ao *self*, encontramos a personagem

sempre em estados fronteirços, em estado de indagação: “Eu desde lá sou perdida, uma pessoa perdida que não se parece, que se retira somente. Eu...” (MT: p. 98). Há nas palavras de Rísia a percepção de uma espécie de perda de sentido de si, o que Hall denomina de “crise de identidade”. Identidade vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Sobre isso, ele explica:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar” (HALL, 2002: 13)

Até mesmo a própria estrutura da narrativa já denuncia as rupturas, os cortes, a limiaridade da existência de Rísia: “Eu sou feita de lama imunda. O meu choro. Era uma vez, no onde a praia vira lama, Tijucopapo, nasceu minha mãe. Eu sou feita de lama que é negra de terra”. (MT: 55-56).

Nestes momentos, em que se nota uma grande perda da integridade, evidencia-se a relação entre mãe e terra, mãe e lugar, mãe e identidade. Rísia, sua mãe e Tijucopapo se confundem. Rísia não nasceu em Tijucopapo, nasceu em Poti, mas é para Tijucopapo – lugar onde sua mãe nasceu – que Rísia quer ir. Em busca de quê/quem? Rísia busca a mãe? A terra? Rísia busca ambos, pois ao busca a si própria, ela busca a mãe-terra, a terra-mãe, o individual via social, a origem da mãe, a origem de si mesma, Busca outra origem, onde a figura feminina fosse fundamental, fonte de uma outra ordem.

Como define Penna (1995, p. 237), Rísia busca o lugar da lama onde a mãe nasceu. Ou seja, ao contrário da genealogia masculina que remonta a uma linhagem patrilinear, - tendo como fio condutor o patrimônio (o nome do pai) como índice da propriedade, de bens ou características atribuídas a uma família ou raça, onde se inclui, dentre os bens familiares, as mulheres – o que se busca é a fonte da resistência feminina. O nascimento da mãe, no entanto, contém de imediato um paradoxo: a mãe não sabe de seu próprio nascimento, encontra-se estranhamente ausente dele, marcada por uma alienação absoluta de si mesma, deixando em Rísia, como já foi anteriormente trabalhado, a sensação de a mãe não ter nunca nascido: “Tudo em mamãe é adotado e adotivo. Minha mãe não tem

origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu” (MT: p. 35).

Na origem, a origem falta, o “último originário de mamãe” é pura distância apagada; o que caracteriza esta origem é a falta de si mesma. Na genealogia materna a doação, a adoção é a matriz de uma estrutura de orfandade. Por isso, a necessidade de busca da terra-mãe, a busca por uma reescritura da origem. A realidade da falta radical justifica a necessidade de recriação de tudo, a produção de uma realidade outra. A terra originária que aqui se inventa, a qual se retorna, é naturalmente diferente, mas extremamente eficaz em seu desligamento revolucionário da limitação da existência.

Nesta volta a Tijucoapapo, a raiva é componente essencial, pois revela valores, permite visualizar objetivos. Os processos emocionais, de acordo com Katheen Fischer (1999) são tão importantes quanto os aspectos físicos. Eles revelam nossas necessidades internas, valias, prioridades, além de evidenciar questões tais como “Quem sou?”, “O que valorizo?”, “O que desejo?”, “O que devo fazer diante de determinada situação?”

A mãe representa a uma das grandes fontes da raiva de Rísia, por ser imagem do “regresso”, no sentido de “mover se para trás”, como percebe Lowen. A mãe caracteriza a passividade do ser traído, sendo símbolo do que Rísia rejeita. Apesar de tudo, a mãe é parte da origem. Em seu processo de auto-descoberta, a mãe afigura como bússola que lhe dará a verdadeira direção. Ela precisa entender como e porque do comportamento de sua progenitora para que o seu próprio comportamento possa ser transformado.

Localizamos, ao longo da narrativa, marcas profundas de uma vida/morte. Toda a vida de Rísia foi uma constante morte de si. Por isso sua confusão psicológica, seu estado de porre, a sensação de margem, o esgotamento que a coloca no limite, sem forças.

Diante das tantas violências sofridas, devemos reforçar-lhe a voz: “É justo? O que pode ser considerado justo” (MT: p. 103). Sua raiva é justa? Temos o costume de etiquetar os sentimentos, de forma maniqueista, como bom ou ruim, positivo ou negativo, justo ou injusto. Ao fazer isto, estamos lhes atribuindo qualidades morais. Dentro de tal esquema, a raiva é julgada inevitavelmente como algo errado. Na realidade, ela está no topo dos sete pecados capitais, logo após o orgulho. Moldado por este julgamento, impomos para nós mesmos que não

devemos ficar bravos. Lutamos contra nossos próprios sentimentos. A partir do momento que a raiva é vista como pecado, deixamos de enxergar as qualidades e o poder que vêm de seu reconhecimento e capacidade de integração.

A raiva é uma paixão vital, cheia de energia e pode, como já foi exposto, ser usada de maneira construtiva ou destrutiva; ela pode, além disso, abastecer as ações para dar a vida ou para causar a morte. No entanto, escolher não sentir a raiva, não significa escolher o lado positivo.

Através da raiva, o corpo fornece informações vitais para o self, para o outro. Ignorar ou negar a mensagem deste sentimento suspende nossa capacidade de amar. Ficamos presos à amargura e perdemos a capacidade de nos conhecer. A voz raivosa, assim, surge como forma de conhecimento, para remover a causa da angústia e reconquistar um sentimento positivo em seu corpo. “Nema, agora é começo dum ano outro e eu preciso dizer que odeio porque senão eu morro. Nema, eu preciso dizer que odeio porque o amor faz de mim uma dor que me enlouquece” (MT: p. 72). É preciso recuperar sua ligação afetiva com as pessoas que são importantes em sua vida. Se esta ligação não pode ser restabelecida, a pessoa permanece num estado de contração, incapaz de se abrir e ir em busca de contato. Seu amor fica congelado; transformado em ódio. Se o ódio é expresso, o gelo é quebrado e o fluxo do sentimento positivo é recuperado, afirma Lowen.

Há ainda uma questão importante em relação ao relacionamento com o outro: o relacionamento saudável, de acordo com Lowen, baseia-se em liberdade e igualdade. O desejo de ser bicho, de grunhir, revela o desejo de ser livre, como uma égua em disparada, desembestada. Liberdade denota o direito de expressar livremente os próprios desejos e necessidades; igualdade significa que cada pessoa está no relacionamento por si mesma, e não para servir ao outro. Em diversas ocasiões Rísia revela a insatisfação, a falta de liberdade e espaço:

Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse. [...] Saí porque quase perco a fala na grande cidade. Porque na minha casa, dia de domingo, era coisa de louco. Era o dia da mudez. As pessoas todas estavam em casa, o dia de folga. Pois era exatamente o dia em que a mudez era flagrada. As pessoas, dia de domingo, não mais se falavam em minha casa. (MT: p. 78)

Papai fique sabendo que aqui sou eu quem tem um salário tão alto quanto o seu salário. Que eu sou quem eu quiser ser. Que você já não existe desde os meus cinco anos de idade. Que, se é como autoridade que você deseja existir, saiba que você é um merda pura. Que eu já sou maior de idade e que chegou a hora de você saber que seu lugar é no inferno. **Nunca mais se atreva a mexer no meu armário, ouviu bem?** Ou eu mato você. Papai, eu ainda mato você! Papai me deu dois tabefes no toitiço e eu caí meio desmaiada. Quando acordei havia alguns restos de lágrimas nos meus olhos, uma tristeza se formando inteira. Eu teria que ir. Não permitiria que batessem na mulher que sou. (MT: p. 121-22)

A atitude do pai é tida como algo inaceitável, absurdo aos olhos de Rísia. Para Albert Camus, o absurdo não está nem no homem nem no mundo, mas na relação do homem com o mundo. O absurdo está exatamente no fato de o indivíduo, de repente, se ver atirado, e ter que viver, num mundo que lhe é absolutamente estranho, contraditório, complicado, indecifrável e tantas vezes irracional. Essa condição absurda do homem torna-o um autêntico estrangeiro, ou seja, alguém exilado num mundo desconhecido e inóspito.

Rísia percebe o absurdo de sua situação: “E depois, que absurdo são as minhas ideias. Os meus desejos são um absurdo”. (MT: p. 117). De acordo com Camus, “a absurdidade perfeita tenta ser muda”. Daí por que o filósofo conclui também que o absurdo nasce justamente dos apelos humanos diante do silêncio despropositado do mundo. E, com efeito, se bem observada a circunstância existencial de Rísia, o que se constata é justamente esse silêncio do mundo nos instantes em que sua vida aparenta-se como sem sentido. Uma sensação de estar exilada num universo que não é o seu, um “sentimento de vazio” ou da ausência de sentido para o destino humano, quiçá a própria “náusea” de que nos falava Jean-Paul Sartre³¹. Por isso, Rísia precisa falar, ainda que suas palavras sejam agressivas, inaceitáveis para o senso-comum, pois, como ensina Camus: “Falar

³¹ Esse romance, escrito em 1938, em forma de um diário, revela os sentimentos de repugnância do personagem Roquentin, em relação ao mundo material inclusive pela consciência de seu próprio corpo. O romance contém em suas páginas grande parte das posições filosóficas que Sartre continuaria depois a desenvolver. Seu herói, Antoine Roquentin, desocupado, duvidoso de si mesmo, vive sozinho, sem amigos, sem amante, nada lhe importando, nem os outros homens, nem ele mesmo, descobre, na vida monótona de Bouville, o mistério metafísico do Ser: o mundo não tem nenhuma razão de existir e é absurdo que exista. “Tudo é gratuito, a jardim, esta cidade, e eu mesmo; quando acontece da gente se dar conta disso, isso atinge a cabeça e tudo começa a flutuar; eis a náusea”. Um movimento negativo de esvaziamento pode ser observado em “A Náusea” através do personagem central. A náusea, como um processo de nadificação e isolamento, vai aos poucos tomando Roquentin através de um estranhamento profundo. Tal estranhamento irá se radicalizar até tornar-se um estranhamento de si mesmo, situação que irá culminar na descoberta de que ele próprio é a náusea - é a existência que se faz presente se pondo em jogo. (SARTRE, Jean-Paul. A náusea. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.)

repara” (p. 19). A narradora, assim, utiliza uma fala carregada de revolta para consertar o seu mundo. Na visão de Camus

o movimento de revolta apóia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele 'tem direito de...' [...] De certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir. (CAMUS, p. 25)

Rísia já não consegue admitir a intromissão em seu espaço, os irmãos em zoadas pelo quarto, devorando toda a comida; o não-reconhecimento de que ela tinha o maior salário da casa; o pai sempre ausente, cheio de amantes; a mãe grávida de desamor, sem abraço: traumas e dores. Ela sabe e diz: 'o meu sofrimento não perdoa” (MT: p. 114).

A raiva de Rísia exemplifica um processo de clarificação, no sentido de dar ao homem a nitidez de sua posição no mundo. É a partir deste abalo da raiva que a protagonista se pensa. A raiva revela-lhe toda a angústia existencial, angústia esta que decorre da consciência de que a vida precisa ser consertada, é preciso uma nova forma de vida.

Por isso, tenta ultrapassar a montanha de silêncio, acredita nas palavras, no falar, no recontar suas agonias, suas mágoas, para, assim, tentar compreendê-las. Além disso, como expõe Camus: “A revolta clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine [...] Sua preocupação é transformar. Mas transformar é agir [...]”. Desta forma, Rísia se enraivece, (re)volta: “Me dava uma revolta que eu tinha vontade de partir para vingá-los.” (MT: p. 185).

Vamos fincar bandeira. Nós vamos em busca da justiça das luzes e, caso haja destruição, é porque nós viemos de regiões assim, agrestes, de asperezas de alma, de docilidade nenhuma, de nenhum beijo e nenhum abraço, de tiquinhos de comida na cuia e de lombrigas na barriga, e de sede, mamãe, de insolação e força no caminho para a escola, de não saber mais da própria vontade de não saber se íamos à escola ou se fazíamos alguma coisa da vida (MT: p. 135).

A revolta de Rísia é traduzida na narrativa através de capítulos iniciais mais curtos, agressivos, compostos por frases curtas e duras, diferentemente do que vai ocorrer na última terça parte do livro: os capítulos tornam-se menos

pensamentos e mais ação; aparecem mais diálogos e também são mais longos; outros personagens aparecem e Rísia torna-se mais mansa e calma.

É que ela encontrara um novo amor e só o amor, segundo ela, é capaz de refazer alguém. Rísia encontra-se com Lampião e termina em Tijucopapo, preparando-se juntamente com as mulheres de lá para descer a BR e fazer a revolução na Avenida Paulista.

Rísia precisa consertar o seu mundo porque não se sente existindo, sendo. Nenhum lugar parece cabê-la, porque ela sequer cabe dentro de si própria. Cenas de raiva, labirínticas, desta forma, metaforizam a busca da identidade pessoal, perpassando as raízes, as origens mais coletivas e sociais do indivíduo. Quando busca a si mesma, encontra-se o outro, pois só diante do outro, podemos nos identificar, pela semelhança e diferença. A identidade individual marca-se, pois, pela pertença do sujeito em uma determinada cultura.

É preciso ratificar, igualmente, que Rísia busca, em sua trajetória, romper os limites que a aprisiona em uma situação de dor, de ódio. Por isso, sua voz só pode ser a de revolta. “Preciso praguejar contra essas safadezas que me atezam a vida, contra esses muxicões que me lascam no braço sem observarem que meu braço é fino, fraco e frágil. Meu braço guarda todas as marcas vermelhas dedos” (MT: p. 82). A dor da infância permanece em seu interior, fica guardada em seu corpo; sufoca-a, deixa-a ensolarada, insolarada, labiríntica. Camus, em *O Homem Revoltado*, nos dá bem a ideia de como isso se processa, “O ressentimento é muito bem definido por Scheler como uma auto-intoxicação, a secreção nefasta, em vaso lacrado, de uma impotência prolongada. A revolta, pelo contrário, fratura o ser e o ajuda a transbordar”.

Rísia transborda através da carta, escrita durante toda a narrativa e que ela gostaria de ter escrito em inglês, porque lembraria um final feliz de filme americano. Ela responde à pergunta feita pela mãe, constatando que “*o céu, portanto, era perto, mamãe*” (MT: p. 136). Isso pode não significar um “happy end”, mas, sem dúvida, aponta para uma possibilidade de mudança.

O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio dia de sol de fogo, caminho da BR. É isso mesmo mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo me termine bem. (MT: p. 137).

A ironia contida na referência ao final de filme em língua inglesa não desconstrói a vontade firme da narradora de que tudo lhe termine bem: uma forma de se livrar da dor, dos múltiplos abandonos. Seu corpo, feito de lama (*“E vou confessar a lama de que sou feita”*, p. 83), renasce ao contato de suas raízes nordestinas e se refaz no propósito de vingar sua herança sofrida representada, sobretudo, pela figura materna. A história das mulheres guerreiras de Tijucoapapo, portanto, serve de inspiração para que se reverta o quadro da subalternidade, de submissão.

Foi preciso que ela enfrentasse um abismo inteiro, caísse uma queda imensa, a “queda de maior indignidade” para se juntar a estas mulheres guerreiras, para conquistar a própria essência.

A queda, o abismo percorrido “num tempo de nove meses”, representam o percurso existencial da narradora, que resulta na morte de uma identidade que não lhe cabia e, paradoxalmente, no seu (re)nascimento, através da (re)volta: “Eu, essa minha retirada, esse meu jeito de ser” (Mt: p. 182).

Lembremos de Dionísio – “deus em oposição aos titãs; o deus das emoções; o deus mais reprimido da cultura ocidental; o deus das mulheres, do vinho, da tragédia e o deus que possui uma forte conexão com a morte” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 9). *As mulheres de Tijucoapapo* nos traz a imagem deste deus com toda sua integridade, toda sua força criadora e contestatória, o que nos permite caracterizar todo o enredo seguido por Rísia como um fator de equilíbrio psicossocial, que permite ao homem individual a introspecção, entrando em contato com seu subsolo arquetípico, se autoexaminando e reelaborando sua existência. É possível identificar na obra uma importante ação de Dionísio, aquela que leva o sujeito a um estado de embriaguez, para uma viagem interior que promove a contraparte da loucura (a raiva também é comparada com a loucura): a libertação e a recriação de si; o renascimento.

Rísia se pergunta: “Quem nasceria de mim?” (Mt: p. 182).

Diante de sua caminhada transgressora e transformadora, (re)nascerá a Rísia-menina que não chora mais a “onipotência exigida por uma mesa longa de ministros”. (Re)nascerá a Rísia-sonhadora que deseja para sua vida um final feliz, que tudo termine bem. (Re)nascerá Rísia-revolucionária que luta por uma causa justa que redima toda a sua gente.

Resgatados o passado e suas origens, após uma longa travessia de dor, morte e raiva, depois de sua própria decomposição, retorna a Rísia a chance de estabelecer a sua identidade.

O retorno de Rísia à cidade mítica nordestina de Tijucopapo, “à terra onde minha mãe nasceu”, pátria de uma antiga linhagem de mulheres guerreiras, fortes – ao contrário de todas as mulheres do presente, fracas e oprimidas como a mãe – retrança, em direção contrária, o caminho do êxodo rural que ocorrera em sua infância, quando saíra com a família de Recife para São Paulo. A origem deslocada (exílio) é buscada ao mesmo tempo em que deferida pelo relato que ao se aproximar parece distanciar-se do ponto de chegada (e repartida). O percurso em direção à origem, tensionado pela narrativa, determina, paralelamente, uma genealogia do nascimento (relembremos que o significado de tijuco, em Tijucopapo, origina-se do tupi, “lama”): “vou confessar a lama de que sou feita” (MT: p. 85). A volta para Tijucopapo consiste, pois, num renascimento, no ponto de encontro entre o passado e o futuro – “encontro de praia e lama” (MT: p. 127) – retorno a uma origem que é carência, sofrimento e dor; mas, acima de tudo, retomada do caminho com as mulheres de Tijucopapo partindo para São Paulo e vingando a longa indigência materna. A repetição do êxodo rural, com o sentido alterado é o que redime o passado, convertendo-o em expedição destruidora e vingativa; diferente da revolução de 64, que derrubou o seu guaraná, mas uma revolução capaz de acenar a força feminina na reconstrução do próprio caminho, através da (re)volta.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O importante é continuar a revolução, seguir transformando o extraordinário em cotidiano, não perder de vista o significado histórico do momento (Marilene Felinto)

A premissa desta tese foi a de que a raiva feminina deve tornar-se um campo de investigação literário e político, como uma forma de localizar as fontes múltiplas da opressão, analisar o seu funcionamento e tentar erradicá-la. Quando a raiva feminina é reconhecida, evitamos o destino de Rísia-criança: não nos refugiamos na loucura e imobilidade, não temos roubados a voz e o direito de participar da comunidade; pelo contrário, reconhecemos nosso valor e nos fortalecemos pela raiva. Assim, pode-se, publicamente, protestar contra as injustiças miríades que imobilizam a vida das mulheres: o domínio masculino, a discriminação racial, a falta de poder sobre o próprio corpo e sobre recursos econômicos, a desvalorização intelectual e a violência doméstica. A raiva feminina perturba o patriarcalismo.

Em “A Imaginação Feminina”, um dos primeiros estudos sobre a literatura feminina, publicado durante o advento do feminismo, Patricia Mayer Spacks (1972) nota que as feministas do século XX, assim como as do século dezenove, se enfureceram diante das limitações impostas a elas, mas, de acordo com a estudiosa, as consequências literárias nunca poderão ser avaliadas completamente. Mais de 35 anos depois, está na hora de modificar o julgamento de Spacks. Como procuramos mostrar ao longo deste estudo, é possível avaliar as consequências literárias da raiva feminina, desde que se observe a raiva como experiência de vida e, também, como base de uma estética. Aplicando o paradigma da raiva aos períodos históricos, ilumina-se a arte da raiva feminina, praticada como forma de expressar o descontentamento diante da supressão histórica de suas culturas. As escritoras, ao longo de sua trajetória literária, inventaram estratégias, conscientes ou não, para revelar a grande negociação que lhes foi exigida a fim de responder às suas injustiças. Por isso, falaram através de uma voz masculina, assumiram uma identidade masculina, empregaram a ironia, defenderam um caráter infantil. Suprimiram, muitas vezes, a própria raiva para, através deste ato, ter uma forma de deixar um registro histórico de suas opressões, assim como dos sonhos de liberdade. Este registro precisa se resgatado, pois representa parte de nossa

memória histórica. Se ele é obscurecido ou apagado, afundaremos mais uma vez na sufocante areia movediça da imobilidade.

O processo para aprender a expressar-se através da raiva tem uma história e esta história coincide com a luta feminina por espaço e liberdade. Uma confluência de forças possibilitou às mulheres expressarem suas raivas através de uma variedade de máscaras, entre as quais podemos citar a virtude moral como um princípio de manipulação, o discurso de afronta moral, a retidão do discurso religioso, a luta pelo voto, a escrita literária.

A elevação da consciência começa com a reivindicação por espaço público e linguagem política diante de sentimentos privados e tristezas pessoais, aponta Peter Lyman (1981). As mulheres do século dezenove reivindicaram um espaço público na esfera literária, e comunicaram os seus sentimentos privados, tristezas pessoais, e mascararam a raiva vulcânica através de suas literaturas.

Fazendo uso do romance doméstico, as mulheres poderiam comunicar-se entre si. Mas, elas também relacionaram suas experiências psíquicas e materiais em narrativas de escravo, autobiografias, romances históricos, falas, contos e poesia. Para as mulheres, a leitura e escritura equivaliam a um crescimento de consciência.

A raiva que liberta, Teresa Bernardez (1988) define, é a resposta consciente sobre injustiças sofridas, perdas e queixas suprimidas; é a negação do silêncio e o desafio às proibições impostas. A raiva que liberta envolve amor-próprio e consciência da responsabilidade de fazer escolhas. Este sentimento permite ligações com o passado, a recuperação de recordações dolorosas, aflições e perdas, ao mesmo tempo em que avalia a cumplicidade da pessoa em sua própria submissão e reconstrução do futuro. A história da raiva feminina, na literatura, elucida injustiças sofridas, a própria cumplicidade da mulher em sua submissão e também a responsabilidade de outros: perdas e queixas que fazem parte de nossa existência coletiva. Quando reescrevemos esta história, recuperamos recordações dolorosas como também inscrições de luta. Igualmente, asseguramos que a história feminina transforme a raiva em arte: uma arte que representa uma parte permanente da história. Transcrever a história feminina, pensando na raiva, na expressão do descontentamento, é fazer uma literatura da urgência: uma literatura esteticamente engajada.

A partir do “conteúdo estético”, o romance *As mulheres de Tijucopapo*, como obra de arte, mantém relações com a realidade sócio-histórica, visto que “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte” (ADORNO, 1988, p. 207). Discorrendo sobre problemas de estética e suas relações com o social, Theodor Adorno (1988) chamou atenção para os episódios históricos das catástrofes e afirmou a existência de vínculos entre as experiências de barbárie do século XX e as produções artístico-culturais (música, teatro, literatura). Essas relações, mediatizadas através da forma, para alcançar efeito ativo e crítico, devem abster-se da objetividade e da organização lógica e linear, pois a arte que se baseia nesses traços não chega à essência nem alcança sua condição social de modo satisfatório. Nesse sentido, o filósofo destaca que “Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objetiva e plenamente se organiza, tanto mais soa a oco e se torna estranha a si mesma” (1988, p. 119).

Esta união entre estética e conteúdo social pode ser reconhecida no romance de Felinto, pois a raiva que domina a narrativa traduz um estado mental espiralado, o que recusa a objetividade e o discurso contínuo. A dicção da protagonista, Rísia, primeira narradora migrante nordestina, é marcada pela violência da raiva, pelos sentimentos brutos que são interiorizados, por vezes, exteriorizados e por uma oralidade truncada, construída pelo viés do diálogo que a narrativa institui. Através da narrativa criou-se um espaço para as ilusões consoladoras. É pela narração que acontece a vocalização de falas que a narradora não pode dizer à mãe, à amiga Nema (principal interlocutora no texto) ou à Luciana.

Tanto o enredo, quanto a própria estrutura revelam a presença da agonia e da raiva diante de um contexto social marcado pela violência, crise da história, desrealização, dessubstancialização do sujeito. Ou seja, apresentou-se um universo evoluído e caótico, sem limites entre civilização e barbárie, onde extremos convivem num mesmo espaço e num tempo em que o ser humano perdeu o valor da própria identidade. Como resultado, através de uma união perfeita entre o social e a estética formal, a ambientação da obra mostra-se indefinida, desordenada, labiríntica, confusa.

Desenvolve-se, no seu discurso, um movimento errante de uma narradora dilacerada, decidida a percorrer um caminho viscoso, com os pés carregados de lama e de mel de engenho. Narradora asfixiada pelo sol a pino, numa paisagem desértica e desolada onde o discurso irrompe num sacolejo com fôlego

curto e contundente. Com vento soprando dores e saudades, a morte simbólica e a solidão falando pela mata, pelos bichos, pelo céu que 'não é perto', mas às vezes, tão próximo, pelos cheiros do mundo, pelo desembocar de todas as ausências, Rísia trilha o seu narrar no ritmo sufocante da gagueira, recompondo, neste caminho de ida, fragmentos de sua consciência atormentada.

A fragmentação temática e estética da obra permite a percepção de um processo coeso, no sentido de que as estratégias do fragmento colaboram para uma visão crítico-social que se esconde por trás do caos: os capítulos sinalizam um ritmo que traduz uma perspectiva amparada na possibilidade de chocar o leitor, incitando-o à reflexão, inclusive porque a dispersão das cenas e a descontinuidade discursiva impedem uma atitude passiva e tranqüila do leitor diante da matéria narrativa.

A fragmentação da narrativa, igualmente, revela um esvaziamento da protagonista, que vai acumulando perdas, abandonos e impotências até atingir o limite da insignificação, se torna um "oco", um "vazio". Uma despotencialização que se projeta na angústia, na desorientação, na necessidade de reconstrução da identidade estilhaçada. Enfim, uma narrativa das desventuras de um sujeito minimizado, que após a perda do amor, sai em busca da força que não possui, em busca de um referencial de transgressão.

A narrativa de Rísia é chaga exposta, carne viva, uma descarga de raiva e dores num curto-circuito de alta voltagem, O ritmo da narrativa, por vezes acelerado, asfixiante, revela o discurso fragmentado e redundante do próprio romance, marcado por lembranças entrecortadas que traduzem em sua escrita um pedido de socorro.

Ela precisa que alguém a leia e por isso se conta através da carta. Quer se expor, quer que outros percebam o limite de sua dor, quer desnudar a sua raiva, escrever a sua história em lágrimas, como o sentimento pluvial que a alaga e permanece em seu lugar.

O modo de construção do texto, feito todo em zigue-zague, com repetições de partes inteiras, metaforiza a situação de opressão, mudez e gagueira pela qual viveu a personagem e da qual busca se livrar através do encontro com as mulheres fortes e guerreiras de Tijucofapo. A narradora vai em busca de uma origem inventada na força, na resistência, na feminilidade, para nela se redimir de seus males e raivas. Seu discurso opera como forma de re-inserção no mundo,

como busca de caminhos que permitam que ela conserte sua vida marcada pela miséria, pela traição, pelo ódio ao pai e negação da mãe. Rísia, como vimos, nega o que não a completa e o que não proporciona um sentimento de identificação.

No sonho, que preenche quase toda a narrativa, Rísia se mostra como uma mulher às avessas, encenando várias contradições. Priomeiramente, ela deixa São Paulo, “a rica”, na direção de Recife, “a coitada”, de onde saiu ainda criança: migração invertida, não em busca das ilusões da cidade, mas de uma realidade mais definida, embora precise ser consertada. Rísia não representa a mulher idealizada na submissão, doméstica. O espaço por onde circula é o espaço da “rua”, tão proibida outrora: “as pessoas tinham mania de puxar pelo meu braço nas brincadeiras, para me lembrar que lá fora não se brinca e portanto se morria” (MT: p. 33).

Mas, Rísia deseja a liberdade, por isso confessa o desejo de ser bicho: ser bicho para somente grunhir. Porque sua dor não pode ser contada em palavras. “Grunhido” ela vociferaria todas as suas dores e raivas ou então as expiraria, livre, podendo, assim sair “em disparada arrancando patacas de lama de campina encharcada ou fazendo poeira do barro seco das serras” (MT: p. 39), tal qual uma égua. Ao identificar-se com este animal e com a natureza primitiva que este representa, apresenta ao leitor o seu desejo de ir ao encontro com o primordial de si.

Alagada, encharcada e sem um lugar que a coubesse, a narradora quer relatar suas dores e raiva para ajustar contas com a vida. Segundo Ronaldo Costa Fernandes, o narrador protagonista é “aquele que faz um inventário de sua vida, um retrospecto, um levantamento, um balanço. Um acerto de contas com o passado” (FERNANDES, 1996, p. 16). Esse acerto de contas invariavelmente vai detonar uma voz alterada pela necessidade de confissão, afirma ainda Fernandes, desembocando em um “narrador disfórico” porque o relato de suas angústias é feito pela lente da sensibilidade.

Extremamente sensível, trazendo em seus braços as marcas de violentadores dedos, Rísia quer recuperar suas raízes, o contato com o outro, a infância, as referências, o lugar social, o amor, o verdadeiro de si. Por isso, ela pinta a giz de cera a revolução que se materializa em Tijucopapo, contra São Paulo, tendo Lampião como líder.

Rísia é de uma emoção vulcânica: diante das punhaladas a vazios que constituem a realidade, experimenta uma dor que jorra das profundezas e se manifesta em lavas calcinantes. Tem necessidade de amor e, se vê aura num personagem etéreo como Lampião, é porque busca na história heroica de suas origens algum sentido para a guerra presente. O rei do cangaço representa este vínculo com os combates do passado, mas apenas prova que a procura só oferece algum alívio no momento mesmo em que falta é compensada pela imaginação, única fonte de hiatos róseos: “É como se tudo acontecesse num intervalo de fantasias e sonhos”. (MT: p. 118)

O filme americano, *Lampião, as mulheres de Tijucopapo* saídas de um livro, indicam, assim, a passagem para o mito, a revolução armada pela representação, a apresentação realizada. Imagens do passado, figuras de livro, clichês da história, o happy ending banal e profundo, são todos repetidos, e acionados pela narradora, despertados de um sono antigo, e convocados para a ação.

A raiva não desaparece com a chegada em Tijucopapo, mas se transforma. Assim como as dez mulheres-sapos são substituídas por outras dez, mas estas, as mulheres amazonas, figuras da revolução, a raiva desta protagonista fragilizada é substituída pela força, uma outra herança. Os cabelos de crina de cavalo contrastam com os cabelos de força com brilhantina, que tentavam escamotear a diferença na infância em Manjopi. Sua raiva se transforma na raiva de uma mulher-amazona, mulher metamorfoseada em cavalo, pronta para vingar o sofrimento e a traição.

Tudo acontece num intervalo de fantasia e sonho, no qual as visões contraditórias de feminilidade que Rísia vive são harmonizadas e ultrapassadas.

Resta dizer que ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar que a literatura possui contato estreito com a realidade. Contato que, ao mesmo tempo, oscila entre a dependência e a rebeldia. Isso implica na aceitação do princípio segundo o qual a arte apresenta, como uma de suas funções, o desejo de mudança. Tem-se, então, uma posição que remete a Aristóteles, que defendeu na *Poética*, a arte como imitação da realidade e como aprendizado. Nesse sentido, a incapacidade humana de aceitar as violências e traumas da existência acentua as angústias do homem e a literatura surge como uma representação do inconformismo, pois ela reflete a vida e sobre a vida.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Ana Margarida. *É a Guerra*. O Uso do Eufemismo na Imprensa. Um Estudo Contrastivo em Linguística Cognitiva, Viseu: Passagem Editores. 2002

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ALMEIDA, Lélia. A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de As Mulheres de Tijucoapapo de Marilene Felinto. Espéculo: *Revista de Estudos Literários*. n. 33, 2006. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2034963>>. Acesso em: 15 abr. 2007.

ALVES, Ivã. Amor e submissão: Formas de resistência da literatura de autoria feminina. In: RAMALHO, Christina (Org.) *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ALVES, Miriam. *Estrela no dedo*. São Paulo: Edição da Autora, 1985.

ANZALDÚA, Gloria. "La consciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência". *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, p. 704-719, 2005.

AQUINO, São Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, 2006.

ARANGO, Ariel Candido. *Os palavrões - Virtudes terapêuticas da obscenidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ARAUJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. 2006. 182f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

ARAUJO, Luis César G. de. *As mulheres no controle do mundo – elas têm influência em todas as esferas, da política à comunicação*. Forbes Brasil, São Paulo, set. 2004.

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro; Gerd Borheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASCHER, Nelson. In *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1993. Caderno Mais.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer - Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAMBARA, Toni Cade (Ed.). *The Black Woman: An Anthology*. New York: Mentor, 1970.

BARBEITOS, Arlindo. "Une perspective angolaise sur le lusotropicalisme". *Lusotopie 1997: Enjeux contemporains dans les espaces lusophones*, Paris: Karthala, p. 309-326, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. 4. ed. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

BARCELONA, Antonio. Clarifying and Applying the Notions of Metaphor and Metonymy within Cognitive Linguistics. In: *Atlantis* (special issue in honour of Leocadio M. Mingorance). 1997.

BATORÉO, Hanna Jakubowicz. *Expressão do Espaço no Português Europeu. Contributo Psicolinguístico para o Estudo da Linguagem e Cognição*. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia [Dissertação de Doutoramento apresentada à FLUL, 1996]. 2000 [1996].

BEECHER, Catharine; STOWE, Harriet Beecher. *The American Woman's Home*. 1869. Reprint, with an introduction by Joseph Van Why, Hartford, Conn: Harriet Beecher Stowe Center, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDEZ, Teresa. "Women and Anger: Cultural Prohibitions and the Feminine Ideal." Jean Baker Miller Training Institute Working Paper no. 31. Wellesley, Mass.: Stone Center for Developmental Services and Studies, 1988.

BERND, Zilá. Em busca do terceiro espaço. In: _____. *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

BOLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BORDO, Susan R. "O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault". In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos temos, 1997. p. 19-41.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRITTO, Luiz Percival Leme. *Contra o consenso: cultura, escrita, educação e participação*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/UNB, 1997. 939 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-69.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail U. Sobral. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CANÇADO, José Maria. "Contra-capá". In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1992.

CAVALCANTI, Helenilda. O desencontro do ser e do lugar: a migração para São Paulo. In: BURITY, Joanildo A. (Org.). *Cultura e identidade – perspectivas multidisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. "Prefácio". In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHILD, Linda M. *The Mother's Book*. 1831. Reprint, Old Saybrook, Conn.: Applewood Books, 1992.

CIAMPA, Antônio. *A história de Severino e a estória de Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COELHO, Marcelo. Capa de Postcard. In: FELINTO, Marilene. *Postcard*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritores brasileiros*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CUTTER, Martha J. *Unruly tongue: Identity and Voice in American Women's Writing, 1850-1930*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999.

DAMASIO, Antonio R. "How the brain creates the mind". In: *Scientific American*. Special Edition. June 2002. p. 4-9.

DEMING, Barbara. "On Anger". In: *We Are All Part of One Another: A Barbara Deming Reader*, edited by Jane Meyerding with a foreword by Barbara Smith, 207–17. Philadelphia: New Society Publishers, 1984.

DIAMOND, Stephen A. *Anger, Madness and the Daimonic: The Psychological Genesis of Violence, Evil, and Creativity*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996.

DONATO, Hernâni. *Dicionário das batalhas brasileiras*. São Paulo: IBRASA, 1996.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956. 140 p.

EMERSON, C. O mundo exterior e o discurso interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da língua. In: DANIELS, H. (Org.). *Uma introdução a Vygotsky*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FANON, Franz. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FARACO, Sérgio. *Dançar tango em Porto Alegre*. Porto Alegre: LP&M, 1998.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Jornalisticamente incorreto*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Postcard*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *O lago encantado de Grongonzo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Obsceno Abandono: amor e perda*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. Pequena notável. *Caros amigos*. São Paulo, ano 4., n. 47, p. 30-36, fev. 2001. Entrevista.

_____. Preâmbulo sobre a imprensa burguesa. In: _____. *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela, ed. 72, p. 11, mar. 2003.

_____. Entrevista. *Folha de São Paulo*. Dez. 1997. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/porque/MarileneFelinto.htm>>.

_____. Entrevista. *Folha de São Paulo*. Maio 1998. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/porque/MarileneFelinto.htm>>.

FERENCZI, Sándor. *Obras completas/Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

FERRARA, Leocrécia D'Alessio. O turismo dos deslocamentos virtuais. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Turismo: espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 15-24.

FERRER, Jorge José; ÁLVAREZ, Juan Carlos. *Para fundamentar a bioética*. Teorias e paradigmas teóricos na bioética contemporânea. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Loyola, 2003.

FHEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*. São Paulo: SESC/Studio Nobel, 1997.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto*: Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago / UERJ, 1997.

FISCHER, Kathleen. *Transforming fire: Women using anger creatively*. New Jersey: Paulist Press, 1999.

FRANÇA, Maria Inês. A inquietude e o ato criativo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIBBS, Raymond. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GRASSO, Linda M. *The Artistry of Anger: Black and White Women's Literature in America, 1820-1860*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, NC, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A editora, 2002.

_____. Cultural identity and diaspora. In: *Diaspora and visual culture*. Ed. Nicholas Mirzoeff. London: Routledge. 2000.

HARAWAY, Donna. "Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 243-288.

HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: As crianças e a Literatura Fantástica*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACQUES, Maria da Graça. Identidade. In: *Psicologia Social Contemporânea: livro texto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas: A Prática da Psicoterapia*. v. 16. Petrópolis: Vozes, 1988.

KENNEDY, Gwynne. *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England*. Southern Illinois University Press: Carbondale, IL, 2000.

KNOBLOCH, Felícia. *O tempo do traumático*. São Paulo: EDUC, 1994.

KÖVECSES, Zoltan. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. Metaphor: does it constitute or reflect cultural models? In: GIBBS, Ray; STEEN, Gerald (Ed.). *Metaphor in cognitive linguistics*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1999, p. 167-188.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Mercado das Letras. Tradução Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). Coord. Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. São Paulo, 2002.

LAKOFF, George; KÖVECSES, Zoltan. The cognitive model of anger inherent in American English. In: HOLLAND, Dorothy; QUINN, Naomi (Org.). In: *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge, 1987.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Têndencias e Impasses: o feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Ivana Arruda. *Ao homem que não me quis*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LERNER, Harriet Goldhor. *The Dance of Anger: A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships*. New York: Harper and Row, 1985.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes: Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIFTON, Robert Jay. *O futuro da imortalidade*. São Paulo: Ed. Trajetória Cultural, 1987.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo (Codir.). *A literatura no Brasil*. v. 6, 3. ed. ver. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: ed. As UFF, 1986, p. 45-63.

LOPEZ, Emilio Mira Y. *Quatro gigantes da alma: o medo – a ira – o amor – o dever*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. 145-75. Freedom, Calif: Crossing Press, 1984.

LOWEN, Alexander. *Alegria: A entrega ao corpo e à vida*. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1997.

LYMAN, Peter. "The Politics of Anger: On Silence, Ressentiment, and Political Speech." *Socialist Review* 11, n. 3. may/june 1981: 55-74.

MAIA, Marisa S. *Extremos da Alma – dor e trauma na atualidade e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MARCUS, Jane. Art and Anger. *Feminist studies*, 4: 69-98, 1978.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAYER, H. *Os Marginalizados*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MILHAVEN, Giles J. *Good Anger*. Kansas City, Mo: Sheed and Ward, 1989.

MILLER, Jean Baker. The Construction of Anger in Women and Men. In: JORDAN, Judith V.; KAPLAN, Alexandra G.; MILLER, Jean Baker; STIVER, Irene P.; SURREY, Janet L. *Women's Growth in Connection: Writings from the Stone Center*. New York: Guilford Press, 1991.

MILLET, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. In: LEWIS, Reina; MILLS, Sara (Ed.). *Feminist Postcolonial Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. p. 49-74.

MORAES, Vinicius de. Química Orgânica. In: _____. *Para Viver Um Grande amor*. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 1962.

NASCIMENTO, Gizelda Melo do. *Marilene Felinto*. Verbete preparado para o Projeto Antologia Crítica da Literatura Brasileira afro-descendente. Londrina: UEL, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1988.

NOLASCO, Sócrates. *O primeiro sexo e outras mentiras sobre o segundo*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

PENNA, João Camillo. Marilene Felinto e a diferença. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, ano 21, n. 41. Lima / Berkeley, 1995.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

RAGO, Margareth L. *Do Cabaré ao lar*. Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editoras Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

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

SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. As Mulheres de Tijucoapapo e A Hora da Estrela: os entre-lugares onde Rísia e Macabéa (não) se encontram. *Revista Investigações*. v. 18, n. 1, jul/2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: Ator e Mártire*. Tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SÁVIO, Celso. Ardidias como pimenta. *Revista dos bancários*. Edição n. 109, mar/2006. Disponível em: <<http://www.spbancarios.com.br>>. Acesso em: 25 jun. 2009.

SECRETO, Cecília. Herencias femeninas: Nominalización del malestar. In: PIÑA, Cristina (Ed.). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Argentina: Biblos: 1997.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. A história como trauma. *Pulsional. Revista de psicanálise*. São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez/1998, jan/1999.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras: literatura, violência e direitos humanos*. Santa Maria. n. 16. p. 09-37, jan/jun/1998.

_____(Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady*. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980. New York: Penguin, 1985.

SILVA, Augusto Soares da. A Linguística Cognitiva. Uma Breve Introdução a um Novo Paradigma em Linguística. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 1/1-2, Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Braga, 59-101. 1997.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Viajar é preciso. *Boletim da Embaixada do Brasil em Lisboa*. Julho/2001.

SPACKS, Patricia Meyer. *The Female Imagination*. New York: Anchor Books, 1972.

SPELMAN, Elizabeth V. Anger and Insubordination. In: GARRY, Ann; PEARSALL, Marilyn (Ed.). *Women, Knowledge and Reality*: Explorations in Feminist Philosophy. 263-73. New York: Unwin Hyman, 1989.

STEARNS, Carol Zisowitz; STEARNS, Peter N. *Anger*. The Struggle for Emotional Control in America's History. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

THOMAS, Sandra P. *Women and Anger*. New York: Springer Publishing Company, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VILLANUEVA, Darío. *El pólen das ideias*. Barcelona: PPU, 1991.

VYGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WEST, Morris. *A filha do Silêncio*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.