

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 10, Número 2
Julho/Dezembro 2020



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Alessandro Fernandes de Santana - Reitor
Maurício Santana Moreau - Vice-Reitor

EDITORES

Maurício Beck
Paula Regina Siega
Inara Rodrigues

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)
Roberto Acízelo (UERJ)
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)
Márcio Ricardo Coelho (UEFS)
Rosa Gens (UFRJ)
Armando Gens (UFRJ)
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)
Ítalo Moriconi (UERJ)
Márcia Abreu (UNICAMP)
Sandra Sacramento (UESC)
Cláudio C. Novaes (UEFS)
Odilon Pinto (UESC)
Ricardo Freitas (UESC)
Aleílton Fonseca (UEFS)
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)
Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

ISSN eletrônico: 2526-4850

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 10, Número 2
Julho/Dezembro 2020

Ilhéus – Bahia



2020

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	10	2	1-120	Jul./dez. 2020
---	-----------	----	---	-------	----------------

©2020 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5087
revistalitterata@gmail.com

ORGANIZAÇÃO

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

EDIÇÃO DO VOLUME

Inara de Oliveira Rodrigues
Maurício Beck

REVISÃO

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

DIAGRAMAÇÃO

Camila Sequetto Pereira
Inara de Oliveira Rodrigues

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões/Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. – v. 10, n. 2 (jul./dez. 2020) – Ilhéus, BA: Editus, 2020. 120 p.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Inara Rodrigues.

ISSN 2237-0781

ISSN eletrônico 2526-4850

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

SUMÁRIO/SUMMARY

EDITORIAL	6
Inara de Oliveira Rodrigues Paulo Roberto Alves dos Santos	
ENTREVISTA COM MIA COUTO	8
“MISERICÓRDIA VIOLENTA...”: A VIOLÊNCIA NA EXPERIÊNCIA URBANA FEMININA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E DE CONCEIÇÃO EVARISTO	13
Márcio Gregório Sá da Silva	
A CICLICIDADE DISTÓPICA EM <i>SOB OS PÉS, MEU CORPO INTEIRO</i>, DE MÁRCIA TIBURI - O PRESENTE QUE REVISITA O PASSADO	35
Luana de Carvalho Krüger Eduardo Marks de Marques	
<i>O CONTO DE AIA: O SUFOCAMENTO DO FEMINISMO E A VITÓRIA DO PATRIARCALISMO NO FUTURO DISTÓPICO DE MARGARET ATWOOD</i>	53
Elis Regina Fernandes Alves Danielle Fabrício dos Santos	
QUANDO A LITERATURA REESCREVE O PASSADO: <i>LILLIAS FRASER</i>, DE HÉLIA CORREIA	69
Carlos Henrique Soares Fonseca	
SEXUALIDADES DESVIANTES: A BISSEXUALIDADE EM <i>UM MILHÃO DE FINAIS FELIZES</i>	81
Carlos Cavalcanti Ricardo Postal	
O DUPLO, O TRIPLO, O MÚLTIPLO: A FRAGMENTAÇÃO RADICAL DO EU EM <i>O GRIFO DE ABDERA</i>, DE LOURENÇO MUTARELLI	95
Douglas Eraldo dos Santos	
ENTRE A PENA E A ESPADA: SOBRE A PROSÁPIA DE PAUL DE MOLÈNES	108
Sarug Dagir Ribeiro	

EDITORIAL

Nesta edição da *Litterata*, dando continuidade ao registro dos vinte anos da revista, republicamos uma palestra do escritor moçambicano Mia Couto, realizada na Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA, em 1999, que se encontra apenas na versão impressa do periódico (2000). Assim, consideramos que ampliar a divulgação desta entrevista¹ em versão digital é um presente a todos leitores.

Entretanto, e infelizmente, a conjuntura que vivemos no mundo e, especialmente, em nosso país, que hoje soma mais de 570 mil mortos pela Covid-19, não nos permite celebrar – os problemas decorrentes da inépcia do governo brasileiro tiveram consequências que geraram esse número inaceitável de óbitos, somadas a uma série de retrocessos no campo da pesquisa e da educação em geral, para nos atermos a nossa área de trabalho. Deixamos assim registrada a nossa opinião enquanto organizadora e organizador da revista, ao mesmo tempo em que justificamos os problemas enfrentados para a publicação deste número.

Registramos, também, que a continuidade desta publicação se constitui, como sublinhado no editorial do número anterior, em efetivo espaço de resistência intelectual, pautado pelo diálogo, pela afirmação das diferenças e dos valores democráticos. Nesse sentido, apesar de todos os pesares, temos a satisfação de contarmos com as reflexões que, reunidas nesta edição, abordam diferentes aspectos relevantes das atuais agendas teórico-críticas no campo dos estudos literários.

Desse modo, a partir das importantes reflexões de Mia Couto, abre o presente número o artigo de Marcio Gregório Sá da Silva, no qual o autor estabelece um diálogo entre contos de Clarice Lispector e Conceição Evaristo a partir de estudos sobre a violência urbana que desafia o cotidiano das mulheres brasileiras, problematizando questões de gênero e raça. Com uma visada que também problematiza a opressão feminina no Brasil, no artigo seguinte, Luana de Carvalho Krüger e Eduardo Marks de Marques debruçam-se sobre uma narrativa distópica de Márcia Tiburi para examinarem as relações entre o discurso ficcional e histórico, apontando para discussões sobre a ditadura instaurada por golpe militar no Brasil, em 1964, e os alarmantes caminhos da atual política brasileira. Por um viés bastante aproximado, Elis Regina Fernandes Alves e Danielle Fabrício dos Santos problematizam uma narrativa de Margaret Atwood, apontando a importância da

¹ Entrevista encaminhada por Marcelo da Silva Araújo Santos, então estudante de Letras da UESC. A matéria foi revisada, na época, pela Profa. Dra. Jane Kátia Voisin.

vigília constante das mulheres sobre seus direitos, o que aproxima o romance distópico e a realidade presente, marcada por extremismos conservadores de cariz machista e patriarcal.

As relações entre história e ficção igualmente são o cerne do artigo de Carlos Henrique Soares Fonseca, voltado a considerações relevantes sobre obra da escritora portuguesa Hélia Correia que, apesar de ter profícua produção literária, ainda é relativamente pouco estudada no nosso país.

Outros temas importantes pluralizaram as questões presentes neste número. A invisibilidade das sexualidades que não contemplam o molde heteronormativo no campo da literatura juvenil é o tema central do artigo de Carlos Cavalcanti e Ricardo Postal. Trata-se de uma problematização necessária sobre as relações entre sexualidade e regulações de poder, tanto mais pensando-se na formação de jovens pessoas leitoras.

Já a fragmentação do eu, com destaque para sentidos do duplo, bem como os elementos caracterizadores da auto e da metaficção presentes em narrativa de Mutarelli constituem o objeto de análise do artigo de Douglas Eraldo dos Santos. Entre jogos de espelhos e imagens fraturadas, esse trabalho questiona os limites de tais recursos narrativos na obra do escritor paulista.

Por fim, mas não com menor importância, o trabalho de Sarug Dagir Ribeiro apresenta relevantes aspectos da obra de Paul de Molènes, autor que ainda não recebeu a atenção merecida por parte de estudiosos. Destacando as duas faces desse escritor, entre uma escrita pungente e o perfil militar, o artigo traça um importante painel sintético sobre seus romances.

Desejamos ótima leitura a todes, agradecendo muito a compreensão e o apoio das pessoas que contribuíram para a edição de mais esta significativa edição da Revista Litterata.

Votos de saúde, resistência e ânimo sempre renovados.

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

Entrevista com Mia Couto*

Em recente visita ao sul da Bahia para participar do V Seminário de Literaturas Lusófonas, o moçambicano Mia Couto, um dos mais proeminentes nomes das literaturas de expressão¹ portuguesa e membro correspondente da Academia Brasileira de Letras, falou sobre sua atividade - é também um biólogo apaixonado -, sobre o Brasil e a África e sobre certa tendência dos estudiosos de sua obra poética e ficcional: “Fico triste quando se olha para minha escrita como qualquer coisa que seja uma brincadeira em nível dos vocábulos”, pois é admirador confesso do nosso Guimarães Rosa, a quem se assemelha no trabalho de recriação estética da Língua Portuguesa.

Marcelo² - Como um Biólogo vai para a Literatura? E que relação pode haver entre Biologia e Literatura?

Mia Couto - *Eu não fui para a Literatura; na realidade, eu já estava mais menos nela; já escrevia quando comecei na Biologia. Eu fui descobrindo que havia uma certa complementaridade entre aquilo que é a Biologia e a Literatura. A Biologia me interessa quando deixa escapar algo que não seja exatamente científico. É uma Ciência de experimentação...*

Marcelo – E de observação...

Mia Couto - *Sim, no sentido de aprendizagem de novas linguagens. Quando olhas para uma planta, tens que aprender de certa maneira uma outra linguagem para conseguires estabelecer alguma comunicação com aquele outro ser. Então a Biologia não é, para mim, conhecer, classificar ou ordenar. Ela me interessa por que fico mais próximo de um certo caos, e isso já é Literatura.*

* O escritor Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nasceu em 5 de Julho de 1955, em Beira, Moçambique. Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior, tendo recebido inúmeros e importantes prêmios em âmbito nacional e internacional. Esta entrevista foi realizada na Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA, em 1999, e publicada apenas em versão impressa da revista *Litterata* no ano 2000. Assim, ao comemorarmos os 20 anos desta publicação, consideramos que republicar esta entrevista em versão digital é um presente a todas as pessoas que prestigiam o periódico.

¹ Atualmente, não se usa mais essa designação, considerando que as literaturas africanas em língua portuguesa não são de “expressão” portuguesa – no caso de Mia Couto, sua obra é a expressão moçambicana de uma literatura escrita em português.

² Marcelo da Silva Araújo Santos, então estudante de Letras da UESC. A matéria foi revisada, na época, pela Profa. Dra. Jane Kátia Voisin.

Marcelo - E isso o auxilia no processo de criação literária.

Mia Couto - *Exatamente. É um alimento. A Biologia que faço está mais próxima da Ecologia - um trabalho de campo, com pessoas, com camponeses. Nesses contatos que faço surgem muitas estórias.*

Marcelo - Então antes da Biologia você já havia escrito?

Mia Couto - *Já, já havia publicado um livro de poesias. Naquela época fazia sobretudo poesia. Depois comecei a escrever contos. Em 1971, estava cursando Medicina, mas também estava ligado à luta pela independência do meu país e acabei deixando de lado aquele projeto pessoal para abraçar a causa nacional. Em 1975, recomecei os estudos universitários em Biologia, e aí já escrevia contos.*

Marcelo – Em uma entrevista recente, você afirmou que não teria problema nenhum com o fato de deixar de ser escritor; e que não se considerava um escritor profissional. Qual é a sua relação com a escrita?

Mia Couto – *Eu não tenho uma relação vital com a escrita, tenho uma relação vital com a criação, como espaço de liberdade para inventar, e nesse sentido eu tenho quase que um vício. Mas isso eu posso ter com a música, com o teatro ou mesmo com o exercício de minha profissão, Biologia, onde tenho grande abertura para criar. Faço Biologia quase que como uma arte, não como ciência.*

Marcelo - A Biologia lhe traz recompensa afetivamente tanto quanto a Literatura?

Mia Couto - *Talvez a Literatura mexa mais profundamente comigo, ela vai mais fundo, vai buscar as coisas de infância. Mas a Biologia também me convoca todo, eu não sou um Biólogo só de profissão, eu gosto... eu amo o que faço.*

Marcelo – Você recebeu recentemente o Prêmio Vergílio Ferreira, em Portugal, onde é muito popular. Também faz parte da Academia Brasileira de Letras e seus livros são agora editados no Brasil pela Nova Fronteira. Suas obras são traduzidas em diversas línguas europeias, portanto, é

bastante reconhecido fora de Moçambique. Mas no seu país, onde mais da metade da população não tem o português como língua veicular, qual a recompensa afetiva que o Mia Couto pode ter?

Mia Couto – *Minha Literatura atua nos centros urbanos, nas comunidades que falam português, havendo aí uma relação gratificante. Eu não posso me sentir um autor que vê na sua Pátria uma madrasta, que só é considerado fora do país. Eu recebi por duas vezes o prêmio nacional de Literatura, recebi o prêmio de consagração nacional, e este ano fui eleito ‘Personalidade do ano’. Enfim, vejo que há uma reciprocidade naquilo que eu amo e é minha imagem do país, enquanto esta nação me devolve com sentido de gratificação.*

Marcelo - Em alguns países da comunidade lusófona³, a língua portuguesa não é falada cotidianamente, como, por exemplo, em Cabo Verde, onde nosso idioma funciona apenas como passaporte para se transitar nos outros países da comunidade, sendo a comunicação interna feita basicamente nas línguas nativas. Não lhe parece estranho que a língua funcione dessa forma?

Mia Couto – *Isso é um processo histórico que tem uma temporalidade muito extensa. A colonização portuguesa foi muito efêmera. Essa colonização abrangeu pequenos núcleos desses países, só que esses grupos, pequenos do ponto de vista demográfico, são muito importantes politicamente. Penso que o futuro joga a favor da Língua Portuguesa nesses países, no sentido de que é uma língua franca e com que podem comunicar-se entre si. Não sou pessimista em relação ao futuro da Língua Portuguesa, mas, também não vejo, como em alguns setores políticos de Portugal, um certo drama que um desses países adote uma outra língua. Se isso corresponder à realidade cultural, e se isso realiza melhor o projeto de nação, por que não?*

Marcelo - Em **Terra sonâmbula** há toda uma descrição de uma paisagem de fome e miséria, e sinais da guerra em Moçambique. Se aquele menino, o Muidinga, refizesse hoje o trajeto descrito no romance, qual seria a paisagem e que sinais do pós-guerra ele retrataria?

³ O termo “lusófona” para designar a comunidade de países que têm a Língua Portuguesa como oficial é, atualmente, muito questionado, pois o prefixo “luso” remete ao passado colonial lusitano. Ao contrário dos prefixos “anglo”, para as comunidades anglófonas, e “franco”, para as comunidades francófonas, por exemplo, o termo luso liga-se diretamente a Portugal, e não ao idioma português.

Mia Couto - *Bem, os sinais da guerra já não existem mais. Por dentro as pessoas ainda estão marcadas, mas os sinais mais aparentes já não existem. O quadro social é quase que o mesmo. Alguns problemas foram resolvidos, mas, no quadro mais profundo, infelizmente, o cenário não é muito diferente.*

Marcelo - Até que ponto o olhar daquele menino é o olhar do Mia Couto?

Mia Couto - *É muito meu olhar no sentido em que aquele menino está procurando uma nação que ainda não há. Está à procura de algo que ele próprio inventou também. Ele está a fazer uma viagem à procura de sua própria identidade. Nessa busca pela identidade do país, ele está procurando sua própria identidade, e isso é muito minha condição.*

Marcelo - Como o Mia Couto vê o Brasil? E nossa ligação com África?

Mia Couto - *Eu amo muito aquilo que conheço do Brasil. Existe aqui uma obra de mestiçagem cultura que não pode ser reduzida. O Brasil soube acomodar várias influências, e a influência africana é muito presente. Agora, acho que o Brasil tem uma certa ignorância do que seja a África. Mesmo naqueles setores mais ligados à cultura africana existe uma certa mistificação, uma visão folclórica daquilo que seja África.*

Marcelo - Uma espécie de visão colonial...

Mia Couto - *Sim, tem-se visão muito simples da África: todos falam uma língua que seria o yorubá, tem uma religião muito parecida com candomblé etc., e esta é uma África, lógico que com uma dinâmica diferente. Existem outras Áfricas. A África tem direito à mesma vivacidade que tem a Europa e as Américas. Não se pode pronunciar África no singular, existem Áfricas diferentes.*

Marcelo - **Vinte e zinco** é seu mais recente romance, e integra uma coleção de títulos que tem por intuito comemorar o 25º aniversário do 25 de Abril. Que relação há entre o 25 de abril, data festiva em Portugal, e o 25 de junho em seu país? E por que “vinte e zinco”?

Mia Couto - *Existe uma ideia eurocêntrica de que o 25 de abril, revolta de Estado que acabou com o fascismo em Portugal, é a data fundadora de nossa própria liberdade. E é um pouco ao inverso. Foram as lutas de libertação que fizeram cair o regime colonial, obviamente também o povo português foi elemento fundamental para derrubar o regime salazarista. Foi uma luta conjunta. Ao dizer vinte e zinco, estou a dizer que esta ainda não é a nossa data, a data que marca nossa história é o nosso 25 de junho.*

Marcelo - Algumas pessoas te denominam de “brincalhão vocabular”; o Mia Couto gosta da expressão “brincalhão vocabular”?

Mia Couto - *Não, não gosto nada. Fico até um pouco triste quando olham para minha escrita como qualquer coisa que seja simplesmente uma brincadeira ao nível dos vocábulos, ao nível estético. O que quero é que a escrita sirva de instrumento para mostrar um mundo que só pode ser expresso pela transgressão vocabular.*

“A MISERICÓRDIA VIOLENTA...”: A VIOLÊNCIA NA EXPERIÊNCIA URBANA FEMININA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E CONCEIÇÃO EVARISTO

Marcio Gregório Sá da Silva*

Recebido em: 19/10/2020. Aprovado em: 17/07/2021.

Resumo: Os contos “Amor” (1960), de Clarice Lispector, e “Maria” (2016), de Conceição Evaristo, relatam as incertezas e os perigos impostos às personagens mulheres em transportes coletivos, nos quais elas não têm o menor controle nas situações públicas, vivenciando, assim, dilemas específicos e intensificados por motivações e limitações históricas de um cotidiano cada vez mais violento, lidas segundo conceitos de gênero e raça (SAFFIOTI, 2013; DAVIS; 2016). Considerando as eventuais similaridades e divergências no tratamento da questão da violência e sua relação com a forma do conto, refletimos sobre as tramas e os desfechos propostos em cada um dos textos, publicados em um intervalo de mais de cinco décadas. Narrados sob planos e signos ora ambivalentes ora unívocos de significados e sentidos, tais relatos sugerem instantes de expectativas de ultrapassagem dessas imposições sociais, mas que são solapadas pelas dificuldades e limites estruturais de uma racionalidade burguesa e da violenta mentalidade patriarcal. Isso traz para esse texto a tarefa de propor uma leitura geral sobre a especificidade da representação da violência nessas narrativas; (DORFMAN, 1970; SCHØLLHAMMER, 2000), seu modo de configuração ficcional segundo o gênero conto (PIGLIA, 2004) e, por fim, operar com noções de duplo, coexistência e interação (BAKHTIN, 2010) e do conceito de inserção (SANTIAGO, 2014) nas leituras dos textos de Clarice e Conceição no horizonte crítico-teórico de questões concernentes tanto às literaturas afro-brasileira quanto à latino-americana.

Palavras-chave: Conto. Crítica cultural. Escrita feminina.

Ao ler uma obra literária, muitas vezes, reconhecemos que certas personagens, ao viverem algo decisivo e singular em suas experiências, deixam presentes em nossa imaginação as marcas de suas trajetórias, seus dilemas e limites que espelham as relações de poder da sociedade – intuições essas que seguem vibrando no contato com a obra, com a realidade ou com a crítica, essa que, por vezes, parece não deixar explícitos os critérios pelos quais se baseia para interpretar e conferir prestígio e importância a determinados textos. Essas impressões também derivam do que ainda ocorre, sobretudo, com autoras e autores que, comercializados e frequentados pelo público, seguem ignorados pela crítica acadêmica e

* Bacharel e Licenciado em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mestre em Literatura Espanhola e Latino-americana pelo Departamento de Letras Modernas (DLM) da Universidade de São Paulo (USP). Professor de Língua Portuguesa com atuação na Educação Básica da rede de ensino da Escola SESI Cubatão - SP.

especializada em âmbitos nacional e continental (EVARISTO, 2015)¹. É então que pode surgir uma escritora ou escritor reorganizando o quadro dos cânones, como vemos na literatura feminina e negra, ao revisitar uma temática e reler de modo crítico certa tradição, por exemplo, tornando-se, assim, difícil, nesses eventuais textos, ignorar, além da correlação de forças vindas de problemas sociais que persistem e se intensificam atualmente nas violentas práticas e discursos conservadores, os efeitos de sua qualidade literária. “Amor”, da centenária autora do conto “Mineirinho”, Clarice, e “Maria”, de Conceição, são dois contos que, além de escritos por mulheres no âmbito das literaturas brasileira e latino-americana bastante masculino, permitem uma leitura aproximada dos aspectos ligados à violência na representação da experiência urbana feminina nesse gênero literário.

Publicado no livro *Laços de família* (1960), o conto “Amor” pode ser considerado como um dos textos mais emblemáticos e estudados de Clarice Lispector. Lançado inicialmente no livro *Alguns contos*, de 1952, nele se narra um dia na vida de Ana, personagem de origem pequeno-burguesa, mãe e dona de casa, que vive num dia de rotina uma situação desnordeadora e inusitada, o que boa parte da fortuna crítica entende como epifania (SANT’ANNA, 1973; SÁ, 1979, 1993), ou tensão conflitiva (NUNES, 1995), por meio da qual é revelado à personagem o seu destino. Tem sido consenso na crítica a presença desse momento de epifania “decorrente do encontro entre o EU e o Outro e entre o EU e o Mundo” (SEGATO; COQUEIRO, 2012, p.109), aparecendo, assim, “implícita ou explicitamente em praticamente todos os trabalhos de Clarice” (SANT’ANNA, 1973, p.195). Olga de Sá (1993, p.19) fala a respeito dos textos da autora num “polo epifânico constituído pelos procedimentos das epifanias de beleza, que revelam o ser num dado momento excepcional e convidam a personagem a revirar a própria existência. No conto “Amor”, em específico, talvez seja mais óbvia a presença dessa autorrevelação da personagem.

Logo na primeira frase do conto, surge a personagem Ana, retornando das compras no antigo transporte público do Rio de Janeiro para seu apartamento quitado a prestações: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde” (LISPECTOR, 2016, p. 146)², diz o narrador, iniciando, assim, a trajetória da protagonista que tem, como situações delimitadoras de seu momento privilegiado: o encontro com um cego mascando chicletes, o posterior arranque do bonde que a arrebatou de seu conforto e joga suas compras ao chão, a súbita descida num ponto aleatório, o misterioso e perturbador passeio no Jardim Botânico e seu retorno ao lar. Sobre sua rotina, o conto dá a

¹ Conceição Evaristo, num depoimento gravado em 2015 ao Itaú Cultural, chama atenção para o fato de a literatura brasileira ser mais conhecida em países europeus ou mesmo nos Estados Unidos do que nos países da América Latina.

² Trabalhamos com a versão do livro *Todos os contos* (2016), de Clarice Lispector, organizada por Benjamin Moser. As demais citações priorizarão espaço e fluidez, trazendo as páginas do texto e, por vezes, trechos em nota de rodapé.

ver um pouco do que Ana sente a respeito das sofridas limitações de um trabalho doméstico repetitivo, monótono e não monetariamente remunerado, sendo afetada pelo tédio e a angústia de uma vida de dona de casa³. No limite, esses são os perigos privados de se ter uma protegida condição burguesa como tem a protagonista. “Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano” (p. 154), descreve o narrador, com certo matiz romântico e cristão, sob a aparência de uma simples cena cordial de jantar, a crítica à superficialidade da família burguesa, percebida nos incômodos de Ana desdobrados durante o conto, bem como presente na cena de outro conto do mesmo livro, “Feliz Aniversário”. Nesse enredo, alguns familiares e parentes, insuportáveis entre si, comemoram desgostosos e dissimulados a festa de oitenta e nove anos da matriarca da família, que, embora os despreze por suas fragilidades e manias burguesas, são seus únicos parentes.

Ana, portanto, é representada como uma personagem que, com esse entediante trabalho cotidiano, construiu um lar e uma família de classe média, segundo projetos de um casamento feliz e sem discórdia, próprios da racionalidade burguesa. Entretanto, um evento inesperado vem ofuscar de vez o brilho dessa ordem objetiva e a clareza dessa vida consciente e ilustrada. Voltando para casa após sair às compras para um jantar em família, Ana tem uma visão que questionará profundamente o resultado de suas escolhas de vida e a si mesma: “Foi então que ela olhou para o homem parado no ponto [...] Era um cego”, o narrador descreve o instante em que Ana, de dentro do bonde, vê um cego do lado de fora: “Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes” (p. 147). Destacada pelas pontuações frasais da escrita, e pelo olhar de Ana, atraída e, ao mesmo tempo, perturbada com o cego avançando com os braços estirados, a escrita clariciana acentua nessa cena a intensidade com que a imagem afeta a protagonista. Incomodada com o que vê, o narrador pontua sua agitação interna e a busca por conforto: “Ana teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado” (p. 147), destacando essa ponderação mais objetiva e racional de Ana, que busca retornar à sua realidade matrimonial, atualizando para si prioridades como a desse jantar em família. O narrador, contudo, avança na observação sobre o cego: “Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado” (p. 147). No modo como Ana percebe esse evento, o cego parece jogar e rir dela, talvez de seu modo de vida entediada em seu tempo livre, ou angustiada quando se vê numa situação na qual, além de não ter controle, não se sente

³ “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde”, alerta o narrador, “quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da sua família distribuído nas suas funções.” (p. 146).

necessária e ocupada. Sobre o homem cego, pouco sabemos, além de parecer desamparado numa sociedade excludente. De todo modo, mascando chicles e rindo na escuridão, o cego desenha-se, portanto, como um alegre duplo de Ana que se encontra insatisfeita na clareza de seus projetos e com uma consciência entediada e angustiada.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), trata do “fenômeno habitual das personagens duplas” expostas simultaneamente e em conflito conforme a visão artística do escritor russo mais voltada à noção de espaço. Distinguindo da ideia de “formação” relacionada à noção de tempo (histórico) mais presente, por exemplo, em escritores como Goethe, o teórico russo explica esse procedimento através das categorias de coexistência e interação. Por meio delas, “obrigando as personagens a dialogar com seus duplos” (BAKHTIN, 2010, p.32), pode-se pensar o encontro de Ana com o cego no enredo desse conto de Clarice. Segundo Bakhtin, “Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente” (2010, p.32), o que permitiria ao escritor interpretar os encontros de corpos no mundo e “pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal*” (2010, p. 31 – grifos do autor). O objetivo de “concentrar num instante a maior diversidade qualitativa possível” (BAKHTIN, 2010, p.32), é precisamente o que percebemos num texto como “Amor”, a considerar, não as etapas como num romance, mas a força vital e dramática de um momento perturbador na vida dessas personagens ao encontrarem seus duplos. Ao pontuar a pertinência dessa noção de duplo no enredo do conto, não podemos desconsiderar, sobretudo, a forma do conto que a escritora, leitora da obra dostoiévskiana⁴, tanto exercitou em sua poética. Afetada pelo inusitado encontro, a protagonista é provocada a uma minuciosa observação de si e do cego que torce o enredo da narrativa.

Complementar à noção de epifania, a ideia de contemplação de um duplo de Ana pode ajudar a descrever o movimento com o qual ela iniciará um processo de exame de si e da realidade, a partir de um evento raro que cruza seu caminho. Alfredo Bosi, em *Fenomenologia do olhar* (1988), realiza um exame sobre os modos do olhar na cultura ocidental, destacando a Era da suspeita, denominada como aquela que substitui o tempo racional das certezas na Era das Luzes, na qual surge “um olhar que já não absolutiza o cogito, porque o situa no interior de uma existência infinita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante” (1988, p. 80). Nesta modernidade, Bosi lembra que há tanto um olhar “cativo no emaranhado das necessidades e dos impulsos”, quanto “um

⁴ Clarice, em sua emblemática entrevista à TV Cultura no ano de 1977, afirma ter misturado leituras juvenis com a leitura da obra de Dostoiévski.

olhar que já sofreu a redução ideológica de Marx, já veio afetado pelo conhecimento da vontade de poder que nele descobriram Schopenhauer e Nietzsche, enfim já nos apareceu comprometido com as motivações inconscientes acusadas por Freud” (p. 81). Enquanto Ana parece mais próxima do primeiro olhar, a visão de Clarice vai aproximá-la dos desafios que, diz Bosi, deveria um “pensamento pós-idealista”, na metade do século XX, “começar a escavar aquele solo de relações em que o eu e o outro se formam, se opõem e se juntam, impelidos pela necessidade, aliciados pelo desejo, temerosos da dor, reclusos no breve tempo que vai do nascer ao morrer, mas abrindo, entre o acaso e o possível, clareiras para o conhecimento e a ação”. (BOSI, 1988, p. 80).

A ação de contemplar, esse olhar atento do sujeito Ana sobre o outro, sofrerá o impacto desse solo de relações de que fala Bosi no encontro com o cego que ri da inconsciência visual e da escuridão do mundo, lançando, como veremos, a protagonista em situações que questionam esse olhar oriundo tanto de um cogito cartesiano quanto reificado pelo idealismo ilustrado e burguês. Em “O drama da linguagem - uma leitura de Clarice Lispector” (1995), Benedito Nunes (1995, p. 88), dentre outras questões, fala em uma “potência mágica do olhar e do descortínio contemplativo” em alguns contos da autora. Caberia, assim, examinar se, substituindo a distanciada visão racional, aparecerá, com esse choque do duplo em Ana, um olhar que contemple a alteridade e outros mundos possíveis. Derivada disso, uma das expectativas geradas pelo conto trata-se, justamente, de saber se do efeito desse evento poderá a protagonista modificar seu olhar, sua condição e ação sobre a própria realidade narrada no texto.

Seguindo com a narrativa, Ana, então, tenta retornar de seus devaneios à vida real⁵. O movimento da ordem urbana a traz de volta, atrapalhada, à realidade, desfazendo no chão suas compras do jantar. Com o encontro do cego e a arrancada súbita do bonde, se insinua na personagem uma nova percepção, que tem como base a perda de controle e pertencimento e a desarticulação da situação concreta⁶. “O que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada”, frisa o narrador sobre essa mudança no modo como Ana vê seu ambiente. É possível imaginar o incômodo interno nela que, a todo momento, buscava e tinha o controle das coisas, e agora percebe a “ausência de lei” na realidade, para notar, enfim, que “o mundo se tornava de novo um mal-estar” (p. 148). Essa vivência intensa e

⁵ “O bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão”, destaca o narrador sobre o avassalador regresso da protagonista: “Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados” (LISPECTOR, 2016, p. 148).

⁶ “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara”, pontua o narrador. “A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor” (p. 148).

violenta, a que sua visão comodamente burguesa parece não estar acostumada, vem perturbar o anterior senso de controle, posse, felicidade e harmonia da personagem: “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras”, diz o narrador: “e podia-se escolher pelo jornal ou o filme da noite – tudo feito de um modo que um dia se seguisse ao outro” (p. 149). Até aqui, o conto parece relatar a crise da visão racionalista e burguesa com a escolha conjugal, tendo em vista esse encontro com o que está à margem da consciência e do pragmatismo de Ana, com o cego que coexiste no espaço simultâneo de aproximação de duplos em certo momento crucial.

João Camilo Penna, em “O nu em Clarice Lispector”, explica como funciona a epifania: “um olho espiritual que procura ajustar sua visão em um foco exato. No momento em que se atinge o foco o objeto é epifanizado” (PENNA, 2010, p.70). A epifania é, segundo vemos, uma questão de percepção, logo, pode-se dizer que ela trata da descoberta do corpo, do olhar e da vida ao redor da personagem. Ao não suportar mais ver, ainda que simbólica, a violência presente nos eventos e no estranho trajeto desse transporte público, a protagonista, levada pela confusão e o caos dos afetos, decide descer do bonde num ponto qualquer: “parecia ter saltado no meio da noite” (p. 149), diz o narrador, sempre chamando a atenção para o modo como a personagem desembarca do plano ideal e é lançada, ainda segura e ilesa, num mundo mais real, vital e violento das coisas em sua vivência urbana.

Há outro texto curto e mais recente na literatura afro-brasileira que narra, justamente, um retorno para casa ainda mais difícil, constrangedor e violento de uma mulher negra vindo da propriedade de seus patrões no centro de uma cidade não especificada para seu lar na periferia após um dia de trabalho como empregada doméstica dentro de um transporte público. Trata-se do conto “Maria”, publicado no livro *Olhos d'água* (2016), da escritora mineira Conceição Evaristo, que se abre relatando essa situação incômoda e exaustiva sofrida pela protagonista: “Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar” (EVARISTO, 2016, p. 24). Ao invés do antigo bonde próprio à paisagem tradicional do Rio de Janeiro, o ônibus ilustra o moderno meio de locomoção das grandes massas de trabalhadores, das margens de uma cidade qualquer ao centro, conforme se tornou mais frequente nas últimas décadas no Brasil⁷.

Trata-se novamente de uma experiência feminina de retorno para casa num meio de locomoção público, com a diferença de que agora a protagonista é uma mulher negra, pobre,

⁷ “O preço da passagem estava aumentando tanto. Era preciso ir se acostumando com a caminhada”, nos conta a narradora, numa mostra de uma vida condicionada à submissão e ao cansaço que afligem Maria. “No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos” (p. 24), ela diz, a respeito da precariedade de seu penoso trabalho como empregada doméstica.

periférica e empregada de gente rica. As perguntas da personagem central sobre a vida estão também neste conto, menos em relação à abertura a respeito de seu próprio destino, e mais quanto aos anseios de seus filhos: “Será que os meninos iriam gostar de melão?” (p. 24). Essas perguntas vão retornar a Maria junto ao cansaço e às dores em suas mãos, cortadas por uma sofisticada faca na labuta diária dos preparativos à festa dos patrões: “Faca a laser corta até a vida!”, pontua de modo figurado o moderno objeto cortante e a vida de Maria violentamente atravessada pelas atuais relações de poder. Ao entrar no ônibus, Maria é reconhecida por um dos passageiros que vem pagar sua passagem e conduzi-la até seu lugar: é seu antigo companheiro e pai de um de seus filhos: “Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém” (p. 24). O narrador prossegue com as perguntas da personagem feitas, majoritariamente, de modo indireto através da voz narrativa em parágrafo corrente: “Por que não podia ser de outra forma? Por que não podiam ser felizes?” (p. 24). Ao falar dos próprios filhos, incluindo o que tem com ele, ela constata: “E veja só, homens também! Homens também? Eles haveriam de ter outra vida. Com eles tudo haveria de ser diferente” (p. 24-5).

Heleieth Saffioti (2013, p. 96) destaca a complexidade neste processo de “adaptação da mulher às duas ordens de papéis que lhe cabe executar (se simultaneamente, de modo intermitente em grande parte dos casos)”, pontuando, assim, sua complexidade no fato de “qualquer que seja o quadro de referência tomado, a família ou a situação de trabalho, suas funções assumem aspectos mais ou menos incompatíveis”⁸. No conto de Conceição, vem à tona, através de seus questionamentos, a dificuldade de Maria de viver de forma digna seu cotidiano, sem um companheiro que a ajude e dividida os papéis de trabalhadora doméstica mal-empregada, de cuidadora de seu próprio lar e de única responsável pelos filhos. Saffioti (2013) fala do caráter inconciliável desse tipo de (sobre)vivência e suas necessidades:

Neste tipo de estrutura social [sociedade de classes capitalista], a vida feminina se apresenta contraditória. Há, para as mulheres, uma necessidade subjetiva e, muitas vezes, também objetiva, embora nem sempre a primeira se torne consciente, de integração na estrutura de classes e, de outra parte, uma necessidade subjetiva ou objetiva de se dar à família. (p. 97).

⁸ Saffioti (2013): “Segundo os dados oferecidos pelo primeiro recenseamento efetuado no Brasil, em 1872 [...] as mulheres representavam 45,5% da força de trabalho efetiva da nação, sendo que 33% desse total se ocupava do setor de serviços domésticos. Da totalidade da população empregada neste setor, as mulheres representavam nada menos que 81,2%”. Ela prossegue descrevendo as demais décadas: “O recenseamento de 1900 revela que a presença da mulher na população economicamente ativa permaneceu quase a mesma”. Em 1940, as mulheres eram, “na categoria de trabalhadores em domicílio, 82,3% [...] O padrão doméstico de mulher crescerá ainda mais nos dez anos seguintes.” (p. 335-6-8).

Através da vivência de uma personagem que assume diversos papéis e atividades, Conceição tematiza as diferenças de destino e trajetória do homem e da mulher negra à margem de uma sociedade excludente e racista, fazendo-o por meio da noção de uma escrita denominada “escrevivência”, que fala de um lugar posicional e (re)constitua as marcas da experiência negra em contexto pós-colonial. Mantendo desde o primeiro parágrafo a voz narrativa no mesmo nível e mais junto à voz dos pensamentos da protagonista, essa voz está, de forma empática, próxima à condição sobrecarregada como mãe, mulher negra, pobre e solitária num mundo mais difícil, perverso e injusto. Escrevivência é, portanto, essa perspectiva da narração que se delinea de dentro da própria situação mais opressiva que é o lugar da mulher negra na sociedade de classes⁹. Com todo o cansaço decorrente desse fardo social sobre suas mãos cortadas, torna-se dificultoso a Maria projetar um futuro bom aos seus filhos, e muito mais a si mesma. Conforme Saffioti (2013, p. 34): “As aspirações de ascensão social”, afirma Saffioti, “não se dirige, via de regra, no caso da mulher, para um fim pessoal, ou seja, não é a sua pessoa que figura como ponto final de um processo ascensional.”

Um evento vem a agravar ainda mais os dilemas da personagem Maria: após mandar um beijo e abraço para o filho, num salto repentino, seu ex-companheiro e mais outro homem anunciam um assalto no ônibus, colocando todos os passageiros amedrontados e apreensivos¹⁰: “O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos?” (p. 25). As duas ordens de papéis de que fala Saffioti, transpostas para a linguagem literária, poderiam equivaler aos planos subjetivo dos pensamentos e concreto e objetivo dos eventos pelos quais são narrados esse retorno de Maria para casa. A narração transita entre dois domínios: o da memória motivada pelo reencontro e o sentimento afetivo, e o que a “corta” ao trazer a realidade concreta de empregada explorada e mal remunerada. Embora o anúncio do assalto assuste Maria, é algo muito mais violento que irá interromper a trajetória da protagonista de Conceição.

Já Clarice Lispector construiu diversas personagens vivendo limitações sociais como as de Ana, e projetando, no mais das vezes, saídas próprias às condições da mulher branca na metade do século XX no Brasil. Em casa, cuidando das crianças e auxiliando o trabalho de sua empregada, sua personagem Ana tem uma experiência marcada pelo tédio e pela rotina – vida de dedicação doméstica à família, uma

⁹ Essa força feminina de mulheres negras, como a da personagem Maria, é constringida, segundo Saffioti (2013), devido a “maior espoliação no sistema produtivo dominante e sua grande vinculação com as formas não dominantes e já superadas de produção de bens e serviços, as forças do passado histórico das sociedades que, redefinidas e reexploradas, operam como fatores sociais construtivos da nova estrutura econômica.” (p. 333).

¹⁰ “Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão” (EVARISTO, 2013, p. 25): assim o narrador destaca as razões para que Maria temesse pela vida.

cidadã que soube fazer a sua vida com “as sementes que tinha na mão, não outras” (LISPECTOR, 2016, p. 145)¹¹. Não deixa de chamar a atenção, nesta passagem, a proximidade com a ideia de subsídios, como terra e auxílios, fornecidos pelo Estado nacional aos imigrantes europeus para trabalhar, morar e viver no Brasil, também uma espécie de semente para eles começarem a plantar suas vidas nesta terra estrangeira. Saffiotti (2013) igualmente lembra a respeito dessa incorporação de mão de obra estrangeira e as consequências da substituição e marginalização dos trabalhadores pobres, a maioria negros recém-libertos da escravidão¹². Essas trajetórias de personagens como Ana e Maria, com suas condições, objetivos e constrangimentos às mulheres e, sobretudo, às pobres e negras, esses recortes em suas histórias postos assim em perspectiva de aproximação, acentuam não somente as limitações, mas também às distinções entre as formas de experiência – com seus privilégios e constrangimentos - que elas podem vivenciar enquanto mulheres nestes espaços públicos de uma sociedade patriarcal.

Segue o narrador: “Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (LISPECTOR, 2016, p. 148); trata-se de forte e poética imagem do (re)nascimento de Ana na sociedade, iniciado com essa cena de sobressalto com o movimento do bonde e dos ovos partindo, elementos muito presentes nos contos de Clarice. Após descer do bonde num ponto qualquer, ela “procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar” (p. 150). Resgatada de sua vida entediante, Ana anda tranquila pelas ruas e acaba entrando no Jardim Botânico, tendo agora o privilégio de vagar segura pelas delícias e perigos dessa bela e, esteticamente, organizada natureza da sociedade carioca¹³. As descrições desse ambiente se revelam ambíguas sobre o que realmente ocorre nesse “trabalho secreto” no jardim, revelando, assim, sintomas de crise de consciência e perda de controle¹⁴. Colocando em tensão a ideia bem presente nas nações “ilustradas e progressistas” de controle da natureza e da vida social, Ana desenha-se como uma personagem pequeno-burguesa deslocada de seu espaço de poder e que sofre - não só quando algo contraria sua própria experiência ou projeto de vida – como os fins de tarde em sua casa arrumada e vazia; e o encontro com o risonho cego no escuro - mas, neste caso, quando não sabe e não tem o controle de uma situação, narrada segundo a ambivalência que conforma a vivência nesse mundo de modo estranho e perturbador à personagem: “era fascinante, a mulher tinha nojo, e era

¹¹ Ana possuía um mínimo “desejo artístico” e “gosto pelo decorativo” que a tornava crente de que “tudo era passível de aperfeiçoamento”, ou seja, que “a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa”, enfim, de modo geral, para ela, “a vida podia ser feita pela mão do homem.” (p. 146).

¹² “No setor cafeeiro em expansão, a importação de mão de obra europeia determinaria uma subocupação da força de trabalho dos recém-libertos.” (SAFFIOTTI, 2013, p. 221).

¹³ “Quase corria e via o jardim em torno de si com sua impessoalidade soberba” (p. 152): assim destaca-se a força natural e pujante daquele espaço.

¹⁴ É pontuada a percepção ambivalente do lugar e como ela sofre por não saber o que se passa, nem o que as coisas de fato são: “E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada” (p. 152).

fascinante” (p. 152). Nunes (1995, p. 120) fala em "desencadeamento das coisas, a ação de forças represadas que trabalham em segredo."

O narrador mantém, portanto, uma distância da perspectiva da personagem: mostra um mundo ambivalente e o efeito dele na percepção da protagonista. Penna (2010, p. 75) entende que com a epifania ocorrem “desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas”. Neste sentido, a experiência de epifania da personagem parece revelar a percepção da ambivalência das coisas, complementando a ideia de unicidade do crítico, no sentido de que, na origem da relação do ser com as coisas, o uno traria em si o bem e o mal, o bom e o ruim, o sublime e o horror. A epifania clariciana, assim, seria aqui equivalente ao aleph de Borges, escritor argentino traduzido pela autora¹⁵, enquanto objeto uno (vale a redundância) que abarca o múltiplo. Bosi (1988, p. 78)) fala na capacidade do olhar “produzir uma linguagem” que, diante da dificuldade de a consciência distinguir entre bem e mal, o eu e o outro, o sujeito e o objeto, tem o poder de desvelar o mundo dessa ambiguidade nas coisas. O que chamamos de epifania seria então a passagem de um olhar reificado pela consciência burguesa ao olhar estético, aquele que se abre ao mundo e ao outro. Talvez fosse produtivo pensar esse olhar da protagonista “anterior ao *cogito*, anterior às distinções objetualizadoras”, em sua potência e “direção própria ao tratamento do outro” (BOSI, 1998, p. 82). Esse olhar, ao vagar entre as coisas com seu corpo, teria a potência de formar um mundo novo, uma vez que, como ainda afirma Bosi, “o olho cioso é inventivo” (p. 78), indicando, portanto, essa possibilidade mencionada de invenção de outra visão, mundo e ação, antes reificados, agora ambivalentes em razão de sua integridade e do olhar sobre a unicidade das coisas.

Livre, enfim, das tramas do jardim, Ana chega com segurança em sua casa, e vai perceber como tudo mantinha esse aspecto violento e ambíguo em seu interior¹⁶, convivendo ainda com a sensação de perda e busca da retomada da posse das coisas e controle da situação. O mesmo trabalho secreto se fazia ali “[...] ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror” (p. 154), o que nos faz pensar numa intertextualidade¹⁷ com as palavras ditas pelo protagonista Marlow ao general britânico Kurtz, personagem esse que também tem sua

¹⁵ Ana Cecília Olmos, no texto “Do livro total e das artes combinatórias” (2001), menciona a tradução “Historia dos dois que sonharam”, de Clarice Lispector, do conto “Historia de los dos que soñaron”, escrito e incorporado por Jorge Luis Borges na edição do livro *Historia universal de la infâmia* de 1954.

¹⁶ O narrador descreve a casa arrumada antes de sua saída: “A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu [...] as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa?” (p. 152).

¹⁷ Em “Clarice Lispector: figuras da escrita” (2000), Carlos Mendes de Souza defende, dentre outras coisas, a leitura e um provável fichamento do livro de Conrad presente nos arquivos da autora. Ele destaca: “uma folha datilografada que parece constituir uma espécie de ficha resultante de uma leitura sobre *Heart of Darkness*. É interessante observar como se trata de uma leitura selecionadora, como se consistisse num trabalho de ‘estudo’.” (SOUZA, 2000, p. 438).

consciência colonial e burguesa arruinada, e perde o controle de sua vida no romance *Coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad – autor também de dupla nacionalidade. “Com o horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta?”, se pergunta o narrador: “Um cego me levou ao pior de mim mesma” (p.153). Neste ponto, ressurgem o mal-estar por antever as limitações de sua autoconsciência burguesa.

Aproveitando a ideia de Nunes (1995, p. 107)¹⁸, que fala em dialética do senhor e escravo de Hegel no primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice, esse conto, assim, pode ser lido como uma espécie de inversão dessa dialética hegeliana, uma leitura ao revés da visão dualista do filósofo alemão ao tematizar, ao invés do senhor que se forja pelo olhar complacente e piedoso do escravo, a trajetória de uma personagem supostamente senhora de si e que se percebe perdida e despossuída a partir do contato com um cego operador de um duplo de escuridão em seu eu racional. Isso parece permitir a ela através do horror se desfazer de sua condição hierárquica superior, esvaziando-a de sua identidade e abrindo, portanto, caminhos para se processarem das malhas de sua racionalidade burguesa outros olhares, encontros e realidades.

Para Ricardo Piglia (2004, p.98), em *Novas teses sobre o conto*, o gênero é uma “espera e tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve”. No aspecto formal do conto – essa linguagem literária com um enredo curto e específico que tem por função, em geral, narrar uma mudança em mim, no mundo ou, no limite, em minha relação com o mundo – o texto de Clarice narra transformações na realidade de sua protagonista: “Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu” (p. 154), são algumas das últimas palavras do texto. “Tudo era estranho, suave demais, grande demais”; o estranhamento vivido pela protagonista no Jardim Botânico, este posto aqui numa inversão de sentido da referência bíblica, ao pontuar o Jardim como espaço em que o sujeito, ao invés de se tornar consciente do pecado, perde a consciência do bem e o mal, emergindo assim dessas torções violentas a ambivalência do real. Ana experimenta de modo arrebatador a “vida como ela é” em sua violência e ambivalência desse tempo-lugar que é o Jardim Botânico, para usar uma expressão que dá título a um livro de contos de Nelson Rodrigues, contemporâneo da escritora, em seus modos de operação simultânea de signos como

¹⁸ O crítico destaca ainda um aspecto importante relacionado ao que afirmamos sobre a desconstrução da condição senhoril de Ana. A respeito do estado existencial da protagonista do romance “A paixão segundo G.H.”, Nunes afirma ser “muito significativo que isso venha a ocorrer no quarto da empregada [...] e onde, afinal, se localiza a existência com o poder de uma força hostil, desagregadora da condição de segurança do eu da proprietária.” (NUNES, 1995, p.115).

bem e mal imbricados: “A moral do Jardim era outra”, o narrador conclui neste sentido sua sensação de desorientação e descontrolo.

Trata-se, assim, de formas de violência mais subjetiva e simbólica, motivadas pelo encontro com o cego seu duplo e pela natureza vital do Jardim, que são experimentadas pela protagonista Ana, provocando seu sentimento de horror. “O amor, que sempre lhes traz o risco da violência...”, dirá Nunes (1995, p. 107) sobre o tema central do conto da autora. Sobre a protagonista desse conto, Nunes afirma que uma “incompatibilidade latente [...] está em correlação com a estranheza e violência da vida que agridem a personagem”. (1995, p.85-6). Assim, Nunes (1995, p. 100) destaca a questão da “violência interiorizada nas relações humanas” como um *leitmotif* na obra tanto romanesca quanto contística de Clarice Lispector. Essa constatação do horror violento originado pelo encontro com seu duplo recupera a trama de outro conto do mesmo livro, “Mistério de São Cristóvão”, em que se narra um encontro na madrugada de uma “mocinha magra de dezenove anos” com três homens mascarados roubando um jacinto “na terra proibida do jardim” (LISPECTOR, 2016, p. 235-7) de sua casa, evento esse de teor simbólico que assusta a jovem situada entre o sono e a vigília, e que desperta toda a família com o grito dela. Assim como em “Amor”, aqui a expressão “horror” é repetida, e mencionada como “horror da família” após despertar a casa e perturbar o sossego da família com um acontecimento de forte conteúdo mítico e sexual que choca e escanteia o progresso burguês. Publicado num livro escrito por volta da metade do século XX, o conto “Amor”, com essa ideia de horror, pode ser lido neste contexto sócio-histórico como denúncia da crise de uma racionalidade burguesa pretensamente civilizada que se tornou tanto mais evidente e contraditória neste período marcado pelas violências civis sofridas até o fim da segunda Guerra Mundial em 1945.

Nesse sentido, tratando criticamente as relações entre o tema da violência e a forma do conto, em “Amor”, de Clarice, lido segundo as “Teses sobre o conto” (2004), propostas por Piglia, teríamos na primeira história¹⁹ a monótona e entediante vida conjugal de uma mulher branca que sofrerá um abalo no encontro com o cego, trazendo à superfície um movimento caótico, ainda que simbólico e subjetivo, de uma vida violenta e ambivalente, uma espécie de argumento romanesco de casamento e manutenção do desejo em nome da racionalidade burguesa no primeiro plano do relato. A emergência dessa força natural, anteriormente controlada, corresponde agora, na superfície, ao desejo como “matéria ambígua” presente, conforme diz Piglia (2004, p. 91), nas duas histórias, evidenciando, assim, essa segunda história que desconforta a protagonista, mas que, como uma tempestade, passa por ela e retorna às zonas

¹⁹ As teses do crítico e escritor argentino sobre a forma do conto estão nos capítulos “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”, do livro *Formas breves* (2004): Segue uma delas: “Um conto sempre conta duas histórias [...] O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PIGLIA, 2004, p. 89).

misteriosas, enquanto retoma, no plano principal, à dimensão cotidiana de sua vida de esposa, mãe e dona de casa. Esse retorno à normalidade não apaga a existência e a força desse evento singular na trajetória de Ana. Surpresa e não convencida a ponto de consumir esse chamado à aventura, a saída da protagonista sugerida pela autora é, portanto, o retorno seguro ao lar, deixando, assim, paralisada ou adiada essa investida total de um eu agora aguçado pelo outro, pela força vital da natureza e por uma mudança maior da realidade. A escrita de Clarice Lispector, assim, parece se movimentar ambivalentemente entre as noções de natureza e sociedade, cultura e violência, para denunciar a crise das pretensões civilizatórias do projeto racionalista burguês. Um dos dramas da personagem seria, portanto, a chegada repentina da percepção de que ela não pode controlar os encontros que seu corpo vai fazer com os outros (inclusive seus duplos) e o mundo. Noutros termos, é a ideia presente em Nunes (1995) de que a obra de Clarice atesta os dramas, limites e a insuficiência da linguagem em tratar do mundo. Neste sentido, a questão da violência, portanto, assume aqui a dimensão de uma força inexprimível que, rodeando os textos da autora, como no conto “Obsessão”, perturba a consciência e afeta os corpos das personagens em sua experiência urbana.

No conto “Maria”, o peso da condição sócio-histórica e o desenlace da protagonista são muito distintos do texto anterior. “Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de uma outra forma? Por que não podiam ser felizes?” (EVARISTO, 2016, p. 24), pergunta o narrador, em alusão aos pensamentos e desejos de Maria de ter uma vida digna junto a seu ex-companheiro e pai de seu filho. Ângela Davis, no livro *Mulheres, raça e classe* (2016), alude para o uso político dessas distinções entre mulher, mãe, trabalhadora e dona de casa, perpetradas pelo estabelecimento das novas relações capitalistas: “[a] clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca”, diz Davis (2016, p. 25). Neste sentido, “mulher” se tornou sinônimo de ‘mãe’ e ‘dona de casa’, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade”, vai destacar a pensadora norte-americana: “Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradizem os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia” (DAVIS, 2016, p. 25).

Como vemos, na época escravocrata, havia essas distinções entre os papéis e funções atribuídos às mulheres brancas livres e negras escravizadas em suas relações com o lar e a vida pública. Mas, Davis vai distinguir que “a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social dos e das escravizadas, já que lhes proporcionava o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos” (2016, p. 29). Daí o cuidado que é preciso ter para não cair numa visão que diminua a função doméstica ou a condição de mãe, como na leitura

da situação de Maria, pois “as mulheres negras não eram diminuídas por suas funções domésticas” (p. 29). Embora, historicamente, seja perceptível essa diferença em termos de posições e deveres atribuídos às mulheres brancas e negras, não valeria a pena, segundo Davis, manter essa querela para saber quem é mais oprimido em contextos de extrema desigualdade e violência contra as mulheres. Djamila Ribeiro, no *Prefácio à edição brasileira* do livro acima, segue nesse sentido com sua reflexão, ao chamar atenção à importância da “não hierarquização das opressões” no pensamento a respeito das relações sociais e inter-raciais, defendendo, sim, a necessidade de “considerar a intersecção de raça, classe e gênero para possibilitar um novo modelo de sociedade” (2016, p. 12). Essa é, pois, uma das grandes e virtuosas sacadas de Davis pontuada por Ribeiro. Manter esse atributo hierárquico e fragmentado é refletir erroneamente sobre as relações sociais da mulher negra e pobre na sociedade contemporânea, e, portanto, mau versar sobre as condições e dilemas, por exemplo, da protagonista do conto de Conceição.

Maria busca, isolada, sua sobrevivência e de seus filhos, submetida à espoliação do trabalho doméstico mal remunerado, uma vez que, como vimos, o futuro de Maria não comporta trabalho decente e companhia afetiva, já que a personagem lamenta ter que fazer essa escolha. A situação é muito pior, entretanto, pois mesmo renunciando a um deles, ainda assim não tem garantia nenhuma do outro. As diferenças entre os relatos de Clarice e Conceição revelam-se desde o título: enquanto um se chama “Amor” e mostra, no limite, as dificuldades de viver esse amor para uma mulher branca da classe média carioca, o outro joga na nossa cara a impossibilidade social desse amor entre Maria e seu companheiro. Ela não pode amar efetivamente e viver com ele, está impedida de afetivamente o fazer, o que se assemelha ao que lemos sobre a imaculada personagem Maria da história bíblica. E, com uma personagem negra, numa sociedade de classes cristã, machista e racista, ainda hoje não é diferente. Outros contos de Conceição, como “Os guris de Dolores Feliciano” e “A menina de vestido amarelo”, publicados no livro *História de leves enganos e parecenças* (2017), trazem esse espelhamento com a figura bíblica de Maria. Neste último, é dito sobre a protagonista Dóris da Conceição Aparecida, dona do vestido amarelo: “Mas, entretanto, um detalhe não se ajustava bem [...] Por que a mudança na cor do manto da santa?”, aludindo às diferenças entre os mantos azul e branco da santa e o vestido amarelo de Dóris. Esse trecho mostra o que faz a escritora mineira: além de sugerir a aproximação, operar no entre lugar da literatura, numa espécie de é e não é, que tem o seu valor para além de qualquer certeza cartesiana ou razão iluminista.

Assim, uma leitura mais estruturalista como essa que se detivesse somente na projeção de uma áurea sagrada da personagem-arquétipo de renúncia e sofrimento, Maria e mãe de Jesus, não poderia dar conta da complexidade do relato de Conceição. Audre Lorde, em *The transformation of Silence into Language and Action* (1984), trata da condição, muitas vezes, silenciada e oprimida da mulher negra, e de alguns meios de se superar isso: “*And of course I am afraid*”, afirma Lorde, “*because the transformation of silence into language and action is an act of self-revelation, and that always seems fraught with danger*”²⁰ (2007, p. 42), diz a poeta e estudiosa norte-americana. Publicado no livro de ensaios e conferências que teve recentemente nova edição chamado *Sister Outsider – Essays and Speeches* (2007), esse trecho nos mostra o quão difícil é superar o silêncio e converter sua força em atos e em práticas de linguagem, tornando, assim, notável a dificuldade de transpor imposições sociais e conseguir direcionar um olhar para si mesma, vivenciar o resultado de uma ação para si, ser a causa e o fim de um ato bom e afetivo.

Do título do conto passando ao enredo, as diferenças entre os textos tornam-se mais ainda evidentes. Maria, protagonista de Conceição, não tem direito nem tempo de ter o seu momento de descoberta de si, sua epifania, autorrevelação ou olhar estético sobre o mundo. O que lhe é revelado sobre o seu destino é algo muito mais concreto, ruim e violento, historicamente presente na sociedade brasileira. Após os assaltantes tomarem os pertences dos passageiros, eles descem do ônibus e fogem pelas ruas, deixando Maria indecisa sobre o que poderia ter feito: seguir seu ex-companheiro ou prosseguir seu caminho de volta para casa após um exaustivo dia de trabalho. Decidida a ficar no ônibus e seguir viagem, ela não tem tempo para maiores especulações sobre si mesma: “Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto”. (EVARISTO, 2016, p. 25).

Chama a atenção no texto a ideia de que a voz de um deles despertou a “coragem dos demais”, usada mais de uma vez no conto, aludindo, assim, para o tipo de valores que ainda adormecem no interior das mentalidades e costumes da sociedade brasileira, esperando somente uma fagulha surgir na superfície para que o racismo e o machismo se revelem com toda sua clareza, discriminação e violência. “Ouvii uma voz: “*Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois*”, grafado em itálico o insulto racista de um dos passageiros prejudicados com o roubo. Não há tempo para se solidarizar com quem perdeu suas posses no roubo, Conceição traz o dilema para

²⁰ Segue adiante uma tradução livre em português do trecho do capítulo “A transformação do silêncio em linguagem e ação”, do livro *Irmã Outsider*, de Audre Lorde (2007, p. 42): “E certamente eu tenho medo, mas a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de autorrevelação, e isso sempre parece cheio de perigo”.

Maria: “Se fossem outros os assaltantes? Ela teria para dar uma sacola de frutas, um osso de pernil [...]. Não tinha relógio algum no braço. Nas mãos nenhum anel ou aliança. Aliás, nas mãos tinha sim! Tinha um profundo corte feito com faca a laser que parecia cortar até a vida” (p. 25), mostrando ambas as perdas decorrentes de relações desiguais e violentas no país. As indignações dos passageiros são projetadas, mesquinha e injustamente, naquele indivíduo que ocupa, física e simbolicamente, o lugar de maior vulnerabilidade social no país: “A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria”, conta a voz narrativa, sobre as discriminações raciais e de gênero que são práticas constantes no cotidiano brasileiro. “A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém”, são as indignações expostas pelo narrador. “*Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!*... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria” (p. 25).

A narrativa descreve, em parágrafo único, a violenta sequência de injúrias, gritos e agressões racistas e machistas. Mantendo sua voz, no mesmo parágrafo, próxima a dos algozes de Maria, é como se a voz narrativa ainda assim insistisse em contar de dentro desse turbilhão o que acontece, e não pudesse racionalizar e deixar a perspectiva se distanciar do sofrido jogo de forças que são as vidas negras violentadas na realidade brasileira e latino-americana.

Levando em conta a questão do olhar das personagens que participam do relato, trata-se de um conto composto por alguém que, de cabeça baixa, não vê (o companheiro negro), aqueles que veem de forma racista e violenta, e, sobretudo, alguém que não é vista (a protagonista Maria). “Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão?” (p. 26), passagem que apresenta uma imagem similar à do conto de Clarice, da comida desperdiçada, aqui agravada pela agressão sofrida por Maria. Seu corpo negro é agredido e pisoteado antes mesmo de ela poder seguir com seus devaneios amorosos, ou mesmo chegar as suas sondagens intelectual e espiritual, sugerindo uma questão, através da literatura, sobre quais corpos podem vagar livres pela cidade no exercício de suas sensibilidades e epifanias.

Esses relatos de violência na experiência feminina no cotidiano referem-se, no caso do conto sobre Ana, a um medo virtual e indeterminado, enquanto o medo é constante, efetivo e consumado pelos opressores no caso da personagem Maria. “Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo

pisoteado” (p. 26): encerra-se o relato com a terrível imagem do corpo feminino todo cortado pelas facas a laser da barbárie com cara de justiça feita pelas personagens assaltadas no ônibus. Maria, ferida à faca, manuseando-a a serviço do patrão, não tinha sua faca a laser nesta hora, foi cortada injustamente pelos demais justiceiros dentro do transporte coletivo. Se tivesse uma, talvez pudesse reagir a tal injustiça. Aqui não há ambivalências, o conto grita, portanto, o óbvio: a avançada tecnologia atual serve para oprimir mais ainda a mulher negra nesta sociedade excludente e violenta. Nessa linha, é o que depreendemos da passagem anterior: enquanto se vive numa sociedade organizada segundo o racismo, a desigualdade, a pobreza e a opressão, a mulher negra está sujeita a presenciar situações em que um discurso pode despertar conflitos raciais e a sanha por valores conservadores e burgueses que não morreram, só estavam adormecidos no sonho progressista da racionalista e hipócrita sociedade brasileira. Lilian Schwarz e Heloisa Starling, em *Brasil: uma biografia* (2015), alertam sobre tais marcas da escravidão em nosso cotidiano:

E, se a ideia é não esquecer, não há como deixar de mencionar a enraizada e longa experiência social da escravidão, a qual acabou por dar forma à sociedade brasileira. Essa marca continua presente ainda nos dias de hoje, na nossa arquitetura (nos minúsculos ‘quartos de empregada’ ou nos elevadores de serviço – na verdade para serviçais), no nosso vocabulário, nas práticas cotidianas de discriminação social e racial ou de culpabilização dos mais pobres, com frequência negros. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 500).

O conto “Maria”, assim, pode ser lido como uma triste revelação de como ainda se organiza, julga e delibera de modo racista a sociedade brasileira do século XXI, em razão dessas marcas da experiência social escravocrata, segundo práticas de “justiçamento coletivo” cada vez mais presente contra negros e negras no país. Sobre suas práticas de escrita, Florentina de Souza, no texto “Mulheres negras escritoras” (2017), fala num tipo de escrita crítica que dialoga com a tradição de escrita negra e com uma tradição canônica, em que a “intertextualidade e a metalinguagem aparecem como demonstração do desejo de diálogo crítico, a exemplo do texto de Conceição Evaristo no poema “Carolina na hora da estrela” (SOUZA, 2017, p. 36)²¹. Assim, no conto “Maria”, Conceição tematiza a violência racial de modo crítico, evidenciando as paixões e forças que motivam, representam e sustentam esse preconceituoso discurso e essa odienta prática social. Em “Maria”, o foco crítico de sua escrita não se volta direta e somente às estruturas

²¹ Esse texto revisita a poesia da escritora mineira e dialoga criticamente com o olhar e a obra de Clarice Lispector. Souza fala em “diálogo crítico” essa reapropriação de autores negros, como faz Conceição com os textos canônicos, com um olhar que, além de dar seguimento a conversa, pontua com maior gravidade chagas sociais como feminicídio e racismo.

patriarcais e capitalistas que oprimem por excessivas e mau remuneradas jornadas de trabalho a mulher pobre e negra no Brasil, mas, sobretudo, coloca-se no mesmo nível cotidiano dessa mulher no pouquíssimo tempo que tem fora do horário de trabalho, sua vida familiar, seus relacionamentos afetivos e, principalmente, sua relação com o espaço público, noutros termos, sua (sobre)vivência na cidade, sua vivência, hierarquicamente, solapada pela mesquinha e perversa mentalidade, costumes e valores da sociedade atual.

A temática da violência possui, nesse conto de Conceição, contornos mais nítidos e concretos²². Trata-se de uma violência horizontal, individual e mortal, conforme defende Ariel Dorfman, em *Imaginación y violencia en América Latina* (1970), no qual o escritor e estudioso argentino entende a violência na dimensão horizontal “porque luchan entre sí seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo” (p. 26). Leitor na época de lançamento de *Os condenados da terra* (1968) e outras obras de Frantz Fanon, Dorfman vai se ater não somente a demonstrar a presença do tema “de la violencia en la realidad (literaria) hispanoamericana, sino en mostrar como la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; como el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad” (DORFMAN, 1970, p. 9), ou seja, demonstrando como a violência conforma os nossos modos de contar histórias.

Na linha da crítica cultural, que pensa as imbricações entre tema e modo de narrar, o conto de Conceição afirma-se como um texto complexo que conjuga uma cosmovisão literária e social das violentas relações históricas de poder no Brasil. Sua força vem da forma e do enredo do conto “Maria”, tratando de uma violência não mais natural e subjetiva, mas tanto social, externa e concreta quanto material e prática, evidenciada pelas formas de “escrevivências” corporais e afetivas da escritora mineira. Num estudo mais recente, Teresa Basile, que assina o Prefácio e organiza a coletânea de textos denominada *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (2015), chama atenção justamente para essas “torsiones y torceduras que la violencia ejerce sobre la escritura literaria” (BASILE, 2015, p.9). Karl Erick Schöllhammer (2000, p.236), em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” (2000), ao defender que “[a] violência é constitutiva da cultura nacional como elemento fundador”, reconhece a força que a violência teve e têm no cotidiano brasileiro, colocando, assim, a tarefa de, no limite, buscar entender a coerência, ainda segundo ele, “entre o tema da violência que beira o irrepresentável e a experimentação formal da escrita” (2000, p. 238). Em “Breve mapeamento das relações entre

²² Vale a pena destacar que esse tema da violência foi trabalhado pelas autoras Fernanda Francisca Balisa e Nismária Alves Davi em recente artigo denominado “A violência contra a mulher negra no conto ‘Maria’ de Conceição Evaristo” (2017).

violência e cultura no Brasil contemporâneo” (2007, p.28-9), o estudioso, partindo da ideia de que “[e]ntender o papel da violência na cultura esbarra, logo de partida, com o mito da cordialidade e da não-violência do brasileiro”, delibera a necessidade de “reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social”. Examinar a relação entre tema e forma auxiliaria, assim, na compreensão dos modos de configuração simbólica e cultural do país.

Neste sentido, ainda com respeito à essa relação entre tema e forma, o conto “Maria” de Conceição Evaristo, à luz da teoria do conto de Piglia (2004), traz na primeira história o reencontro afetivo após um dia cansativo de trabalho entre a protagonista e o ex-companheiro que remete às lembranças, a possibilidade de reviver bons sentimentos, seus pensamentos e projeções sobre sua vida e sobretudo a dos filhos. A impossibilidade dessa realização concreta vem à tona de modo radical justamente pela emergência da segunda história: a violência social perpetrada pelo racismo, que passa por cima dos desejos, sonhos, projetos e dignidade da personagem negra Maria: o injusto “justiçamento” que a hipócrita e racista sociedade brasileira faz dela. Num primeiro plano, que toma maior parte do relato, temos os legítimos e humanos desejos, esperanças e sentimentos da protagonista enquanto retorna para casa. À distração derivada desse instante esperançoso vem surpreender a estrutura de classe burguesa e racista da sociedade brasileira: vindo do histórico subterrâneo escravocrata, o segundo plano salta à superfície e assalta a narrativa, fazendo como refém a honesta empregada Maria, julgando-a e condenando-a injustamente com a violenta morte por agressão psicológica e física. Dessas duas histórias contadas neste único conto de Evaristo, a primeira fala de humanidade, a segunda de barbárie.

A narração do relato, por fim, é criada por uma autora como Conceição, dotada de perspectiva, escrita contista e difícil vivência como negra que não teme olhar e relatar essa barbárie não só brasileira, mas também latino-americana. Pelo contrário, nos coloca para observar até o fim a condição da mulher negra nesta sociedade: “escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências.”, teoriza a escritora mineira no livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (EVARISTO, 2017, p. 17). Alan da Rosa, na “Apresentação” dessa obra, se pergunta sobre “quantos enredos de Conceição Evaristo a não caber na gaveta de um realismo temperado a raciocínio gelado, descarnado e desencantado” (2017, p. 6), afirmando não caber as tramas de Conceição em realismos lógicos, ilustrados e sem corpos negros. Dotada desse potente conceito literário, talvez fosse pertinente pensar em como a literatura de Conceição, assim como já palmilhou a de Clarice, não somente conforma a literatura afro-brasileira contemporânea, mas

também efetua, dessa forma crítica e dialógica que nos fala Souza (2017), sua inserção na literatura latino-americana e também intercontinental.

Silviano Santiago fala a favor dessa “inserção da linguagem Brasil em contexto universal”²³. Segundo esse escritor e crítico mineiro, a teoria e crítica contemporâneas deveriam se ater menos ao paradigma de “formação”, que modelou o pensamento literário e científico brasileiro no século XX, e mais e sobretudo ao paradigma de inserção mais próprio às artes e linguagens brasileiras no século XXI, caminho esse para o qual pretende apontar este trabalho de leitura crítica, considerando a forma desses contos e o tema da violência, em sua configuração. Frente às estruturas patriarcais e burguesas e a violenta realidade que ainda marca os corpos das mulheres sobretudo negras, no Brasil e na América Latina, as fortes tramas dos contos de Clarice e Conceição, encarnadas em complexas práticas de escrita, e a configuração desses relatos breves, conformam vozes artísticas necessárias, urgentes e apreciadas dentre as vigentes práticas literárias.

REFERÊNCIAS

- BALISA, Fernanda F.; DAVI, Nismária Alves. A violência contra a mulher negra no conto Maria, de Conceição Evaristo. **Litterata**. Ilhéus, v. 7, n. 1, 2017.
- BASILE, Teresa (coord.) **Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente** - Colección Colectivo Crítico. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DORFMAN, Ariel. **Imaginación y violencia en América**. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencças**. 3ª ed. revisada. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

²³ Referências críticas e bibliográficas extraídas de um texto crucial do estudioso Eduardo A. Mejía Toro, “Trilhos que se bifurcam: formação e inserção entre Candido e Rama” (2016), publicado na revista *Remate de Males*.

- LORDE, Audre. **Sister Outsider**. (*The Crossing Press feminist series*). Berkeley: Crossing Press, 2007.
- NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.
- OLMOS, Ana Cecília. Do livro total e das artes combinatórias. **Revista USP**, 51, 2001, p. 240-242.
- PENNA, João Camilo. O nu em Clarice Lispector. **Revista Alea**, v. 12, nº 1, jan./jul. de 2010, p. 68-96.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Carlos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RIBEIRO, Djamila. **Prefácio à edição brasileira**. In: DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- SAFFIOTI, Heleieth B. **A mulher na sociedade de classes**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013
- SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. **A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial** – um depoimento. Aula inaugural. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. Formação e inserção. **O Estado de S. Paulo**, 26 maio. 2012.
- SANTIAGO, Silviano. A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 set. 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 236-259.
- BREVE mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. Estudos de Literatura Brasileira **Contemporânea**, n. 29, pp. 27-57, 2007.
- SEGATO, Maiara C.; COQUEIRO, Wilma S. Epifania: o clímax da narrativa nos contos de Clarice Lispector. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v.4, n.7, ago./dez. 2012, p. 107-120.
- SOUZA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Braga: Universidade do Minho, 2000.
- SOUZA, F. Mulheres negras escritoras. **Revista Crioula**, n. 20, 20 dez. 2017, p. 19-39.
- TORO, Eduardo Andrés Mejía. Trilhos que se bifurcam: formação e inserção entre Candido e Rama. **Remate de Males**, Campinas-SP, 37.1, p. 65-84, jan./jun. 2016.

“LA MISERICORDIA VIOLENTA...”: LA VIOLENCIA EN LA EXPERIENCIA URBANA FEMENINA EN LOS CUENTOS DE CLARICE LISPECTOR Y CONCEIÇÃO EVARISTO

Resumen: Los cuentos “Amor” (1960), de Clarice Lispector, y “Maria”, de Conceição Evaristo relatan las incertezas y los peligros acometidos a los personajes mujeres en los transportes públicos, en los cuales sus protagonistas no tienen lo menor control de las situaciones. Ellas vivencian dilemas específicos que son intensificados debido a las motivaciones históricas y limitaciones presentes en los espacios colectivos cada vez más violentos, cuestiones esas leídas según las nociones de género y raza (SAFFIOTI, 2013; DAVIS, 2016). Sobre las similitudes y divergencias al tratar ese tema de la violencia y su relación con la forma del cuento, reflexionamos sobre las tramas y los desenlaces sugeridos en cada uno de los textos escritos en un intervalo de más de cinco décadas. Estos relatos son narrados a partir de los signos ambivalentes y unívocos en sus sentidos, y suscitan instantes de expectativas de qué estos personajes ultrapasen las imposiciones sociales, pero son solapadas por las dificultades y los límites estructurales de una racionalidad burguesa y la violenta mentalidad patriarcal. Así, es la tarea de ese texto proponer una lectura general sobre la especificidad de la representación de la violencia (DORFMAN, 1970; SCHØLLHAMMER, 2000), su modo de configuración ficcional del género cuento (PIGLIA, 2004), y, por fin, operar con las nociones de duplo, coexistencia e interacción (BAKHTIN, 2010) y del concepto de inserción (SANTIAGO, 2014) para lecturas de los textos de Clarice y Conceição en el horizonte crítico y teórico de cuestiones a respecto de las literaturas afro-brasileiras y latinoamericanas.

Palabras-clave: Crítica cultural. Cuento. Escritura femenina.

**A CICLICIDADE DISTÓPICA EM *SOB OS PÉS, MEU CORPO INTEIRO*,
DE MARCIA TIBURI - O PRESENTE QUE REVISITA O PASSADO**

Luana de Carvalho Krüger*

Eduardo Marks de Marques**

Recebido em: 19/05/2020. Aceito em: 22/06/2021.

Resumo: *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Márcia Tiburi, é uma distopia que conta a história de Alice, mulher que foi torturada durante a ditadura militar, apesar de não ter envolvimento direto com os movimentos políticos, e que vive à sombra da história de sua irmã, Adriana. Alice, ao encontrar com Betina, filha de sua irmã, começa a relembrar o que viveu. Nesse cenário de memórias, a personagem também apresenta uma São Paulo distópica, em que problemas políticos e ambientais são cada vez mais presentes, tornando insustentável a vida na capital paulista e se aproximando, em alguns aspectos, de um espaço de repressão social. Neste trabalho, procura-se entender como a relação presente, passado e futuro pode relevar a distopia dentro e fora dos aspectos ficcionais. Para tanto, utiliza-se pesquisadores como Vieira (2010) e Hilário (2013) para explorar o conceito de distopia e literatura, bem como Pires e Santos (2018) e Possas (2018) para discutir aspectos da ditadura militar brasileira. Desta forma, identifica-se a obra como influente para as discussões de ditadura militar brasileira e de aspectos sintomáticos e preocupantes da política brasileira.

Palavras-chave: Distopia. Ditadura Militar. Literatura Brasileira. São Paulo.

Introdução

Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Marcia Tiburi, é uma narrativa distópica ambientada na cidade de São Paulo, em uma temporalidade próxima dos dias atuais, tendo em vista as relações históricas apresentadas na obra que permitem situar as personagens em um tempo presente. A narrativa mostra o caos tanto em relações políticas, quanto em questões ambientais geradas por uma má gestão política e que reflete na vida dos habitantes de grandes cidades.

A distopia conta a história de Alice de Souza, uma mulher que passou pelo período da ditadura militar brasileira, compreendido entre 1964 e 1985, e que assumiu a identidade de Lúcia. Alice, mesmo não tendo envolvimento direto com a ditadura, pois não participava de nenhum grupo

* Mestra em Letras - Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Pelotas. Doutoranda em Letras pela mesma instituição.

** Professor Associado nível 3 da Universidade Federal de Pelotas, Curso de Licenciatura em Letras - Português e Inglês.

e/ou organização que se posicionava contra o regime militar, foi torturada e teve que sair do país para sobreviver. No início da obra, a narrativa cria um embaralhamento em relação às personagens, pois Alice é identificada como morta, no entanto, no túmulo jaz o corpo de sua irmã, Adriana, cujo envolvimento com movimentos contra a ditadura era ativo, mas que acabou trazendo uma consequência irreparável, a morte.

A história dessas irmãs é apresentada no primeiro capítulo, quando, ao chegar em seu túmulo, Alice depara-se com uma jovem chamada Betina, que ela desconfia ser sua filha. Aqui é como se uma caixa de pandora tivesse sido aberta, pois ela vê a necessidade de confrontar sua própria história e reviver momentos marcantes em sua trajetória:

Sem saber explicar o que eu sou, de repente, tomada de uma coragem que só encontrei em minha vida nos momentos de fuga, digo a ela que não se assuste, que preciso fazer uma revelação. Que, de fato, conheci Alice e Adriana, convivi com elas muito de perto. [...] Ao dizer, Alice e Adriana é como se uma senha me obrigasse a perguntar em segredo quem eu sou agora. (TIBURI, 2018, p. 17-18).

Nesse processo de tentar reconhecer a si mesma e a sua própria história, toma forma a história de Alice, contada por Lúcia, como se a própria assumisse uma outra personalidade para entender o que aconteceu em seu passado e consiga ir adiante. Entre uma mistura de nomes que também carregam histórias, vivências que são difíceis de ser externadas, principalmente dentro de um espaço onde a história é constantemente apagada, é que a narrativa ganha forma e, aos poucos, vai desvendando a identidade desta narradora e da sua história com a irmã. Clodoaldo Meneguello Cardoso (2014), ao falar sobre o “Golpe militar – 50 anos: memória, história e direitos humanos” no livro *Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014)*, diz que:

As narrativas do passado, alegres ou tristes, modulam nossa identidade, nos ensinam a viver com consciência o presente e a preparar o futuro. É manter a memória viva para que as lindas histórias nunca se acabem e as tristes, jamais voltem a acontecer. Mas nem todos pensam assim. Os poderosos que causaram o sofrimento injusto procuram apagar ou ocultar o passado para enfraquecer o espírito do povo. Eles sabem que povo sem memória viva é um povo culturalmente frágil. Por isso, o esforço do resgate da memória de tempos sombrios é sempre uma luta de resistência, uma luta de libertação. (CARDOSO, 2014, p. 7- 8).

Ao falar sobre o apagamento da história, Cardoso (2014) apresenta uma definição que parece dialogar com a definição de narrativas distópicas apresentada por Leomir Cardoso Hilário (2013), no artigo intitulado “Teoria crítica e a literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”, em que se lê:

O *romance distópico* pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. (HILÁRIO, 2013, p. 202, grifos do autor).

Esse conceito permite o entendimento de um processo em que se percebe distorções da verdade, um forte juízo de valores e imposições políticas que se refletem na sociedade de forma negativa e que, como o pesquisador diz, devem ser evitados para que não se chegue a um momento em que seja impossível reverter toda e qualquer ação imposta. Ao passo que Cardoso (2014) fala sobre a intenção de apagar a história e o posicionamento político necessário para que isso não aconteça, Hilário (2013) traz o aviso de que é importante observar a história e os fatos ocorridos para que não sejamos enganados.

A narrativa distópica de Tiburi parece unir a presente realidade com um fato histórico ainda pouco abordado na literatura contemporânea brasileira e que parece cada vez mais necessário de ser revisitado, tendo em vista o rumo político que o país tem (re)tomado. A esperança desta definição de “*aviso de incêndio*”, e das distopias no geral, é a projeção para o futuro, o aviso que permite que o pior seja evitado, como o incêndio referido por Hilário (2013), pois mesmo com as marcas dos seus danos – as cinzas – precisa ser apagado:

Distopias que não deixam espaço para a esperança de fato falham em sua missão. Sua verdadeira vocação é fazer o homem perceber que, uma vez que é impossível para ele construir uma sociedade ideal, então ele deve estar comprometido com a construção de uma sociedade melhor. (VIEIRA, 2010, p. 17, minha tradução)¹.

Propõe-se, neste artigo, analisar a obra *Sob os pés, o meu corpo inteiro*, de Marcia Tiburi, a partir de uma perspectiva que compreende a distopia não somente como um alerta para causas futuras, mas como sinal do presente, observando como as personagens da obra, em principal Alice/Lúcia e Betina, conseguem subverter o que está posto como fato irreversível. Além disso, observa-se o quanto a narrativa apresenta elementos sintomáticos da realidade atual do país e da cidade de São Paulo, possibilitando refletir se o papel desta distopia ainda pode trazer um alerta para a realidade ou se ela somente expõe aquilo que já está posto socialmente. Deste modo, procura-se compreender o papel da narrativa distópica que retoma fatos históricos do Brasil neste período em que há a ascensão de um governo autoritário.

¹ Do original: *Dystopias that leave no room for hope do in fact fail in their mission. Their true vocation is to make man realize that, since it is impossible for him to build an ideal society, then he must be committed to the construction of a better one.*

O aviso de incêndio: o passado de Alice/Lucia, o presente de Betina

A narrativa apresenta um deslocamento espaço-temporal que, por mais que deixe em aberto as consequências do futuro, já apresenta situações presentes na vida das personagens, como consequência das decisões políticas atuais do governo. Desse modo, apesar de ser possível projetar um futuro ainda mais caótico, a obra traz elementos que dialogam com o presente não-ficcional, sendo é possível fazer relações diretas entre espaço ficcional e a realidade atual do país:

Viver em São Paulo não é viável. Criar um menino nessa cidade é assustador [...] As coisas vão muito mal politicamente, a violência, o racismo, a alimentação industrial, não temos qualidade de vida. [...] A falta de água, Lúcia, não nos permitirá continuar nessa cidade. (TIBURI, 2018, p. 26, grifos da autora).

A descrição de São Paulo, as decisões tomadas por governantes, as manifestações políticas da população, o impedimento de manifestações artísticas, bem como a apatia de personagens secundárias deixam claro os sinais de que as coisas não estão como deveriam e que um incêndio começa a surgir, ou já se alastra pela cidade:

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um fundamento normativo, mas detêm um horizonte ético-político que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade. (HILÁRIO, 2013, p. 205).

Tais luzes utópicas mencionadas por Hilário (2013) retomam a ideia de que para toda utopia há uma distopia, ou seja, em todo ideal de uma sociedade perfeita que possui um funcionamento excepcional, também é possível encontrar falhas e indivíduos insatisfeitos e/ou que não se encaixam nos padrões estabelecidos nessa sociedade, “[...] a utopia sempre tem um ‘lado obscuro.’”² (VIEIRA, 2010, p.15, grifos da autora, minha tradução). Enquanto algumas pessoas parecem perceber o que acontece com São Paulo e a gravidade do que ocorre, outras parecem ignorar tais fatos e/ou não são capazes de perceber para onde estão indo. Antônio, por exemplo, observa São Paulo como um lugar em que os seus sonhos serão realizados, ainda que ele não tenha tido sucesso até então: “[...] os do interior, os perdidos na cidade grande [...] não entendem certas coisas. Aqueles que ainda desconhecem a regra pela qual não se deve esperar nada de ninguém.” (TIBURI, 2018, p. 105). A mãe de Alice e de Adriana repreende Betina por decidir morar na cidade de São Paulo, pois sabe que lá não é um lugar tranquilo. Ela ignora o fato de que a neta possui objetivos

² Do original: *utopia also has a ‘dark side’*.

políticos importantes para estar lá. Em uma carta, a vó diz que “Betina poderia se candidatar por lá mesmo ou que poderia ajudar os partidos locais como fazem outras mulheres.” (TIBURI, 2018, p. 61), em uma tentativa de convencer a neta a ficar e ignorando que em São Paulo a neta poderia encontrar respostas para a história de sua mãe. Enquanto alguns ignoram o que acontece, outros preferem se afastar de todo e qualquer problema que possa existir.

O entrelaçamento entre utopia e distopia diz também sobre as formas de governar e remete a obra de Tiburi, principalmente, ao momento de ditadura militar, que nem todos viam como um momento de repressão na história. León, que mantinha um relacionamento com Alice, pode ser um típico exemplo de alguém que concordava com o período ditatorial e, conseqüentemente, ia contra todos aqueles que procuravam de alguma forma resistir aos limites impostos pelo governo:

Pedi que telefonassem para León Neves de Melo. [...] O coronel que me interrogava riu, e seguido por seus soldados, gargalhou [...] disse, ainda que entre soluços de riso, que León não podia querer me salvar dali [...].
E foi assim que vim a saber que León era um informante. (TIBURI, 2018, p. 75).

León, além de denunciar Adriana e Alice, camuflou-se para descobrir o que estava acontecendo; logo percebe-se o quanto ele tinha intenções que estavam de acordo com o regime militar. Sua ação em nenhum momento pode ser considerada ingênua ou inocente, tendo em vista que toda sua aproximação de Alice tinha segundas intenções.

Trazer a discussão de um espaço distópico no Brasil, relacionando-o com o período da ditadura militar, ou seja, colocando em jogo relações entre passado, presente e futuro torna-se pertinente em um momento em que parece que estamos retornando à era de repressões e silenciamento, ainda que não se compare ao ocorrido na ditadura militar, parece apontar para o mesmo caminho. Fatima Vieira (2010), no texto “The concept of Utopia”, traz uma discussão sobre esse conceito como um gênero literário que parece pertinente para a discussão proposta neste artigo. A pesquisadora diz que:

Uma das principais características da utopia como gênero literário é sua relação com a realidade. Os utopistas partem da observação da sociedade em que vivem, anotam os aspectos que precisam ser mudados e imaginam um lugar onde esses problemas foram resolvidos. (VIEIRA, 2010, p. 8, tradução minha).³

³ Do original: *One of the main features of utopia as a literary genre is its relationship with reality. Utopists depart from the observation of the society they live in, note down the aspects that need to be changed and imagine a place where those problems have been solved.*

Esse conceito não parece estar muito distante daquilo que Hilário (2013) define como distopia, tendo em vista que tal observação se torna importante para que seja possível alertar para os eventos que estão ocorrendo de modo a impedir que eles aconteçam. Ainda que o objetivo deste artigo não seja discutir os conceitos de utopia e distopia, considera-se importante trazer definições para que seja possível compreender o que é apresentado aqui como conceito base para discussão e que acaba dialogando com o próprio texto narrativo. Se os conceitos de distopia e utopia acabam presentes em um mesmo entendimento e definição de ideal, eles também acabam aparecendo, ainda que sutilmente, no texto literário, em que é possível encontrar personagens que observam o mundo.

Além disso, a ideia de que esses textos partem do princípio da observação do mundo em que vivemos, evidencia fatos políticos, sociais, históricos e/ou ambientais que dialogam com a realidade, mesmo estando presentes em uma obra de ficção. Parece, portanto, ser impossível ler uma distopia e/ou uma utopia sem um olhar atento à realidade presente no momento de criação da obra de ficção.

Uma possível leitura da obra de Márcia Tiburi pode ser realizada a partir da comparação entre elementos da narrativa e fatos históricos ocorridos no Brasil. Ainda que esta seja uma obra de ficção e, portanto, não possui nenhum compromisso com a realidade, não há como deixar de observar a literatura como um sintoma que traz elementos que dialogam com a realidade e/ou que dialogam com situações presentes em uma sociedade. Um dos exemplos é em relação à política e aos políticos: “Nenhum deles fala da falta de água que dizima a cidade. A televisão oculta esse fenômeno que conhecemos por meio da imprensa alternativa cada vez mais escondida” (TIBURI, 2018, p. 17).

Trazer a discussão sobre a ditadura militar em um momento em que há a ascensão de um governo autoritário de direita, que institucionaliza discursos militarizados e de repressão, indica a necessidade de se observar o andamento do país, além de permitir que seja possível, pelo meio literário e de ficção, projetar os incêndios futuros para que, se possível, eles sejam evitados:

Apesar dos avanços sociais nos governos pós-ditadura, o Estado brasileiro continua, em grande parte, sob a tutela das elites conservadoras. Então, convivemos ainda com as torturas, justicamentos, ditadura midiática, criminalização dos movimentos sociais e exclusão de grande parte da população aos direitos de justiça, salário digno, moradia, alimentação, saúde, educação gratuita, lazer... são os traços das desigualdades e do autoritarismo de nosso país. (CARDOSO, 2014, p.12).

Além disso, a ditadura militar brasileira apesar de aparecer na literatura e discussões históricas, carece de aprofundamento em suas discussões e ampliação da discussão para diversos setores, de modo a deixar com que esse acontecimento não seja esquecido e/ou negado pela população:

Ainda que os últimos anos tenham testemunhado a produção de diversos livros voltados para a compreensão da ditadura militar brasileira, bem como a ampliação de debates e reflexões sobre seus significados e consequências para a democracia no país, é forçoso reconhecer que ainda há um amplo desconhecimento de setores da população sobre esse período. Esse desconhecimento [...] tem consequências perversas, como se observa na legitimidade crescente de discursos na esfera pública que defendem abertamente se não o retorno da ditadura, ao menos a utilização de soluções autoritárias para os problemas do país. (PERLATTO, 2017, p. 738).

Na obra, o que encontramos é o resgate de uma história e o posicionamento dos envolvidos diante dos fatos. Os avós de Betina parecem querer esquecer o que aconteceu, diante do trauma sofrido. Alice, fica em contato luta com o que lembra e o que quer esquecer, no entanto, recorda esses momentos após encontrar Betina. Esse encontro é determinante para que ocorra o desassossego da narrativa, faz com que a personagem principal desloque o foco narrativo, colocando-se como uma outra pessoa, Lucia, para que então seja possível revisitar sua própria história. Alice coloca-se como uma terceira pessoa de sua própria história, e entre invenções e distorções da realidade, conta a Betina e para si mesma tudo que ela e a irmã viveram: “Prefiro seguir assim enquanto eu mesma tento entender o que se passa comigo, e, como não sei o que dizer, me permito criar histórias, desviar significados, trocar Alice por Adriana, [...] e me manter sóbria, a salvo de ser eu mesma.” (TIBURI, 2018, p. 71).

A personagem conta do seu não envolvimento com os grupos contra a ditadura, sua aproximação com León que, na verdade, se revelou o delator de tudo que ocorria com sua irmã, Adriana, e os seus amigos. Passa pela infância delas como uma amiga, Lucia, que conta sobre o período ditatorial e inverte os papéis, por vezes, como um recurso para entender a si mesma. A narradora diz:

Exponho minhas razões para mim mesma quando posso e elas mostram que sou nada, que não sou ninguém, e que pouco sei quem é ou foi a pessoa com quem convivi, minha irmã, ou o que realmente aconteceu com ela. Sei que está morta, sei que estou viva, que fiquei em seu lugar sem nunca, no entanto, ocupá-lo. (TIBURI, 2018, p. 71).

Essa dificuldade de Alice também é reflexo de sua infância e do quanto ela era constantemente comparada à irmã, sempre sendo ela a inferiorizada. León, inicialmente, parece ser um escape de tudo aquilo que era ruim para Alice, pois, junto dele, não era comparada com a irmã: “León era sorvetes, algodão-doce, maçã do amor e sexo adolescente no cinema vazio, no hotelzinho sujo, em sua casa nas tardes frias em que viver ainda se confundia com um simples passatempo.” (TIBURI, 2018, p. 69). Depreende-se, dessa passagem, que as denúncias eram parte de uma grande organização, com pessoas que se disfarçavam dos papéis mais cotidianos e corriqueiros, e que qualquer um poderia estar disfarçado para denunciar os outros:

O projeto de repressão e controle brasileiro constitui-se em uma ampla rede de espionagem, censura e sofisticada propaganda política, agindo sob a aparente legalidade, embora tenha reutilizado os cemitérios públicos com valas clandestinas para acobertar corpos de prisioneiros torturados. (POSSAS, 2014, p.100).

Através da denúncia de León, Alice acaba sendo presa e confundida com Adriana, mantida sob tortura com o intuito de que entregasse nomes e contasse tudo o que sabia sobre os movimentos contra as imposições do governo. Trazendo essa situação para o presente de Alice, deve-se apontar o envolvimento de Betina com as questões políticas e as semelhanças em relação àquele momento vivenciado pelas irmãs. Assim como Adriana, a filha de Alice não tem medo ou passa por cima do seu próprio medo para lutar pelo que acredita: “Betina não conta detalhes sobre o que faz. Seu silêncio é um modo de ser e, provavelmente, um modo de sobreviver.” (TIBURI, 2018, p. 40). Ela também está consciente do que acontece em São Paulo, faz aquilo que Adriana fazia e, de algum modo, acaba puxando Alice/Lúcia para o mesmo caminho que Adriana a levou. Desta vez, porém, há uma esperança nesse novo recomeço de Alice: “[...] seremos estranhamente felizes desta vez.” (TIBURI, 2018, p. 179).

A história, assim, parece cíclica, pois traz elementos que conectam a história das irmãs com a história de Betina. O constante ativismo político dessa última em um momento delicado dos direitos no país, dialoga muito com o modo como Adriana também desempenhava o seu papel político no período da ditadura militar: “[...] sempre excitada pela vida [...], a conversar com todas as pessoas, a definir estratégias, falas e ações [...] a abrir caminho para o possível e o impossível.” (TIBURI, 2018, p. 68). Sobre o ativismo político das mulheres na ditadura militar, Teles (2014) diz que:

[...] as mulheres participaram da luta contra a ditadura militar das mais diversas formas, não temeram as consequências, muitas tiveram suas vidas ceifadas. fizeram greves, passeatas, participaram da luta armada. sofreram a repressão, torturas, violências sexuais mas mantiveram a altivez. foram alvo da censura política. denunciaram seus algozes e defenderam as liberdades políticas e a anistia ampla, geral e irrestrita a todas as pessoas perseguidas e presas pela ditadura. Criaram novas formas de fazer política. Organizaram movimentos populares que desmascararam o ‘milagre econômico’ brasileiro responsável pelo arrocho salarial e inflação. (TELES, 2014, p. 123 – convertendo-se as aspas duplas do texto original em aspas simples fica indicado que o destaque é do/a autor/a).

Betina, na contemporaneidade, dá continuidade a essa luta, pois trabalha em um partido somente de mulheres e, por isso, corre riscos. Quando Alice pergunta o que deve dizer ao filho de Betina, João, ela responde: “[...] *nunca fale que estou no comitê, as coisas não vão bem, não quero que ele se assuste, depois explico a ele o que se passa.*” (TIBURI, 2018, p. 55, grifos da autora).

E assim como o ciclo repete-se entre Adriana e Betina, também Lúcia volta a ficar constantemente amedrontada com as decisões da filha. Percebe-se o quanto o ativismo constante de Betina converte-se em um gatilho para as memórias de Alice que, depois da tortura sofrida, parece temer mais ainda pela vida das pessoas que lhe são estimadas. Quando Betina desaparece por um tempo, ela fica apreensiva:

O telefone celular de Betina permanece desligado. Vou ao escritório do partido com medo de que falem que estou desconfiada de seu sumiço. As colegas me contam que ela se demitiu antes de viajar. Pode ser verdade, pode não ser. Vou à polícia. Em frente ao prédio, sem conseguir atravessar o portão, meus pés ficam no chão [...]. (TIBURI, 2018, p. 167).

Há aqui um instinto de proteção, de alguém que tem medo de que outro corpo também sofra o que ela sofreu no período da ditadura militar. Percebe-se o quando o corpo carrega e sofre com uma dor antiga, um medo constante de que os tempos sombrios retornem. Alice teme que Betina esteja passando por aquilo que ela passou, e ela teme perder Betina assim como perdeu a irmã. Junto a seu medo, surgem todas as memórias do sofrimento de Alice, e esse processo de relembrar um fato que a personagem tenta esquecer, além de se tratar de um processo de trauma, também diz sobre o próprio processo histórico de uma memória coletiva:

O tenso debate em torno da memória desse período pode ser mais bem compreendido quando temos em mente que a memória coletiva funciona como um quadro social constituído a partir de fatos, valores e crenças que servem de ponto de referência para os indivíduos e a sociedade como um todo. (BEZERRA, 2014, p. 36).

Observa-se que a ciclicidade da narrativa reforça a necessidade de se retomar a discussão sobre a importância de se relembrar os fatos históricos ocorridos pois eles dialogam com o momento histórico/político atual do país, em que se apresentam discursos semelhantes ao do período ditatorial: “[...] um dos vetores que marcaram a orientação ideológica do regime militar foi sua autocaracterização como uma instituição guiada por princípios católicos e familiares.” (BEZERRA, 2014, p. 38). Nesse sentido, o aviso desta distopia remete ao que pode ocorrer se a história se repetir e o quanto há de perigo se esse incêndio não for apagado.

O incêndio: as cinzas da cidade e do corpo

Acredita-se que ainda que haja uma sombra de esperança, no final da narrativa, a obra é apresentada de forma cíclica. Há fatos que se apesar de não se repetirem, retomam momentos

históricos de conflito. Se, por algum momento, tudo parecer estar de melhorando, o fim da ditadura, a volta de Alice para o Brasil, a tentativa de retomada daquilo que foi perdido, mas mais que tudo uma certa esperança política de um tempo que não poderia mais ser retomado, o que Alice narra são pequenas ações que constantemente reafirmam um controle sob os indivíduos ao mesmo tempo que a falta de percepção do perigo desses indivíduos, como no trecho a seguir:

Não demonstram preocupação alguma com o pior dos mundos a ser conhecido assim que a polícia levá-las para prisão, uma por pichar um muro, a outra por ser sua cúmplice. Eu me pergunto por que estará grávida em uma época como essa quando já não se pode convidar ninguém a participar desse mundo. (TIBURI, 2018, p. 10).

A cidade é cinza, não chove. É através de Alice que se identifica algumas características de São Paulo. Ela refere-se à cidade como um espaço cinza, mas não é apenas cinza pelo número de prédios e construções que cercam a cidade, mas também por uma escolha:

Um psicopata atravessa a cidade pintando os muros de cinza e atormenta a população na rua. [...] Pergunto a Betina se ela não medo do psicopata que atormenta as ruas. *É uma lenda urbana*, me diz, *é só o prefeito que manda pintar de cinza cada pichação, cada grafite*. (TIBURI, 2018, p. 17, grifos da autora).

Essa passagem dialoga diretamente com o ocorrido em São Paulo no ano de 2017 quando o então prefeito João Doria de abertura ao projeto intitulado “Cidade Linda” e pintou muros da cidade. No artigo “A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: grafitti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana”, Pires e Santos (2017) explicam que essa já era uma política adotada por outros governantes da cidade e que há tempos há um empate em *grafite* e as paredes cinzas de São Paulo (PIRES; SANTOS 2017, p. 03), mas que ganhou bastante repercussão no mandato de João Doria, pois:

Assim que assumiu a Prefeitura, prefeito deu início ao programa Cidade Linda e, entre as ações, ele pintou de cinza os murais de grafite da avenida 23 de Maio, sob a alegação de que estavam deteriorados por pichações. O prefeito, que iniciou pessoalmente a pintura com tinta cinza (como parte de seu marketing político), chegou a declarar que o fez em uma área três vezes maior que a prevista [...]. (PIRES; SANTOS, 2017. p. 11).

Quem governa decide o que é bonito ou não, o que pode ou não ser arte. O que também passa a mensagem de quem é que manda e decide. Outro ponto é que não chove mais na cidade, o que faz com que a referência à “cidade da garoa” não seja mais verídica. Não chove em São Paulo e a escassez de água, bem como a poluição presente na água existente faz com que seja caro beber,

“[u]ma garrafa de água mineral custa tanto quanto uma dose de uísque mesmo nas padarias onde nos sentamos para comer por preços mais modestos.” (TIBURI, 2018, p.25).

A terra da garoa tornou-se a terra da chuva ácida quando a irônica sorte de chover se faz presente. Depois de tanto tempo sem chuva, os muros se confundem com a atmosfera em uma veladura que perdeu toda a cor. A terra seca nos canteiros mortos nos parques, nas avenidas e no que eram os jardins das casas ainda guarda os troncos das árvores e dos arbustos como facas enfiadas na carne. (TIBURI, 2018, p.16 - 17).

Isso também é um fato que remete a problemas existentes. A falta de água já é uma realidade em São Paulo, assim como em outras cidades do país. “Apesar de imensuráveis, os impactos socioambientais e econômicos da crise da água já emergiram ao mesmo tempo em que os conflitos pelo seu uso estão cada vez mais acirrados.” (JACOBI; CIBIM; SOUZA, 2016, p. 438).

Mas para além desses aspectos, também há uma característica presente nos habitantes de São Paulo, pessoas que parecem estar sem rumo e que acabam sendo o oposto de uma cidade que sempre foi identificada como ativa, onde as pessoas caminham por diferentes lugares e, ainda que com certa pressa e/ou indiferença, tem um destino a chegar:

Caminho pelas ruas a observar as pessoas que, como eu, seguem para lugar nenhum. Sento em um banco da praça da República quando me canso. [...] Uma mulher com sotaque do norte vem conversar comigo, quer saber que horas são e como se faz para sobreviver em São Paulo, eu olho para ela e sorrio, sem ter o que dizer. (TIBURI, 2018, p. 20).

São Paulo parece estar se definhando, assim como quem vive por lá. Não é incomum observar obras distópicas que apresentam lugares apagados, sem cor, sem ação, sem diversão pelas ruas. Lugares com restrições. Da mesma forma, o comportamento dos habitantes desses espaços, em geral, reflete o medo e/ou o apagamento de lugar e de si. Obras como *Fahrenheit 451* (1953), Ray Bradbury e *1984* (1949), de George Orwell deixam claro o quanto a repressão de pessoas também é imposta pela repressão do espaço.

Nessa obra, portanto, parece que o aviso é a retomada de uma história, os fatos que se repetem que direcionam para um acontecimento caótico e que foi vivenciado por muitos indivíduos que ainda estão vivos e que, interessadamente, parece se repetir com a mesma naturalidade anterior. O não estranhamento de muitos diante de fatos preocupantes também parecem reforçar uma sociedade apática, que acaba aceitando tudo aquilo que é retirado de direitos e/ou não suprido pelo estado, quando isso deveria ser uma das coisas que ele deveria fazer:

Ligo a televisão à procura de um jornal que me jogue em uma realidade qualquer. Nos jornais apenas propagandas de passagens baratas para Miami e notícias de assaltos praticados por meninos negros nos bairros devastados pela seca sobre a qual ninguém fala. As imagens dos assaltos não aparecem, apenas a maldade do narrador. A violência real que governa a cidade sempre foi ocultada assim como é a ameaça de retirada coletiva da população por falta de água. (TIBURI, 2018, p. 35).

Tal apatia é presente em obras distópicas clássicas como as citadas acima, no entanto, o fato de a história começar a se repetir parece ser um agravante na narrativa de Marcia Tiburi, pois parece remeter a um ciclo vicioso e constante de crises sociais e políticas que impedem um final esperançoso e/ou que direcione o leitor para a compreensão de que existem possibilidades de mudanças.

Logo, retomar a história de Alice, trazendo a ditadura militar como um momento marcante e perturbador para a personagem, coloca em discussão os traumas carregados pela personagem e, de alguma forma, uma visão crítica diante dos pequenos atos de repressão no presente da narrativa. Alice parece perceber o que acontece, inclusive, de uma forma distinta ao modo como ela observava o período da ditadura militar antes de ser torturada. Como ela não tinha envolvimento direto com tudo que acontecia, parecia colocar-se distante do coas político em que o país se encontrava. Quem participava dos atos políticos e tinha maior consciência do que estava acontecendo era Adriana. Talvez pela rejeição familiar e pela dificuldade de enturmar-se, Alice tinha dificuldade em se aproximar de tudo que a irmã estava fazendo e, portanto, apesar de saber, ficava distante:

Desde que crescemos, nos tornamos ramos bem distantes de um tronco comum que mirrou guardando toda energia para o seu galho mais potente. Eu tinha vergonha de ser a irmã da Adriana, uma espécie de irmã atrasada e não fazia questão de estar por perto desses seus momentos de trabalho, de expansão e até mesmo de esplendor. (TIBURI, 2018, p. 68).

É somente depois que ela começa a perceber o que acontecia, o perigo que corria ao relacionar-se com León, É Alice quem permite que León perceba tudo que está acontecendo entre Adriana e os amigos, bem como o lugar em que eles se encontram. Ela acaba confiando em León, sendo ele o único que parece dar atenção para ela. Antes de ser presa, parece que tudo ainda estava distante da sua realidade. Isso se repete com as personagens no momento presente, todos andam pela cidade, mas poucos parece se importarem com o que acontece, ou possuem coragem para manifestar suas revoltas:

A falta de conhecimento é uma característica corrente em muitas distopias. Pessoas que são ignorantes a realidades melhores, a experimentos e características ruins da sociedade em que vivem, são mais facilmente controladas. O conhecimento é um poder no manejo da sociedade. (PEREIRA, 2017, p. 62).

Restringir o conhecimento e/ou não valorizar esses saberes é um meio de fazer com que poucos deem valor para isso. Atos constantes de manutenção e restrição do saber faz com que se torne normal ou corriqueiro não gostar de algo. Assim foi com os livros em *Fahrenheit 451* (1953), por exemplo. O medo imposto em falar sobre os acontecimentos políticos e se manifestar de alguma forma é uma forma de calar aqueles que falam e amedrontar aqueles que poderiam perceber os erros constantes. O que no período ditatorial era calado com a tortura, ou seja, prendendo aqueles que tinham voz, torturando-os para descobrir outros nomes e fazer o mesmo, agora é avisado pela repressão da arte nos muros, pelo apagamento de mídias alternativas e pelo constante espetáculo de coisas que não existem e/ou não fazem parte da realidade de grande parte da população:

A manutenção de um regime seja ele democrático ou totalitário é feita pelo engrandecimento do presente em paralelo com as mazelas sofridas no passado. Dessa forma, o controle do passado e da história está sempre a serviço do governo, não é habitual propagandas vinculadas que externalizem pontos negativos do presente regime e endeusem as antigas formas de organização social. (PEREIRA, 2017, p. 64).

Esse controle também se dá pelo apagamento dos fatos históricos relacionados a ditadura. Na obra, o único contato expressivo que temos com esse período é através das memórias de Alice e de algumas manifestações de Betina. As descrições de tortura sofridas por Alice são um ponto marcante da obra de Tiburi, pois colocam em cena aspectos da tortura no corpo feminino que são distintas daquelas sofridas por homens na ditadura militar. “O sistema repressivo não fazia distinção entre homens e mulheres, o que era diferente era a forma de torturar” (PRIOTTO, 2015, p. 10). No artigo “A insurgência do feminismo popular sob a ditadura militar”, de Maria Amélia de Almeida Teles (2014), há uma discussão sobre a tortura em mulheres e como as desigualdades apareciam nesses momentos:

As desigualdades das mulheres refletiam nas relações desiguais de poder dentro das próprias organizações de esquerda. Ao serem seqüestradas pelo inimigo, foram submetidas às torturas e principalmente a violência sexual, o estupro, o abortamento, o afastamento abrupto dos filhos, entre outras atrocidades. (TELES, 2014, p.118).

A citação de Teles retoma vários momentos da narrativa de Alice em que a personagem era constantemente atacada, chamada pelo nome da irmã e instigada a dizer algo, qualquer informação. Sua gravidez não foi um impedimento para que as torturas cessassem, muito menos qualquer outro pedido para que os torturadores parassem. Além disso, há o momento em que Alice acorda no hospital e tem contato com uma enfermeira e que, apesar de pensar que estava segura, na verdade ainda estava sob a vigia de muitos olhos inimigos:

[...] ela falou, tome três desses comprimidos por dia durante sete dias e, trocando a sisudez por um sorriso perverso, perguntou-me se eu conhecia o limbo. Não respondi. [...] Para finalizar, enquanto eu buscava entender o que me era dito, a enfermeira contou de modo muito objetivo que a criança havia sido afogada para o bem de todos. Contudo, quando disse que *não se deve colocar mais comunistas nesse mundo*, ela riu de um modo que eu jamais consegui compreender. (TIBURI, 2018, p.79, grifos da autora).

Para além da tortura militar, Alice sofreu uma constante tortura psicológica de Manoel, que se aproximou de Alice como um meio de constantemente machucá-la e lembrá-la da irmã Adriana. Ainda que não estejamos falando de agressões, há aqui marcas invisíveis que afetaram Alice durante o período de seu exílio e que fizeram com que ela tivesse ainda mais dificuldade de superar tudo que viveu, principalmente por não entender completamente tudo que havia acontecido.

Manoel, que parecia ser alguém que estava do lado de Adriana e de Alice, acabou sendo o ponto fraco de toda história. Como não aceitava o próprio erro cometido, ele optou por fazer a vida de Alice ruim, um constante remorso por tudo que aconteceu, além de culpá-la pela morte da irmã. Manoel não parecia preocupado com o que Alice sofreu durante o período em que foi torturada, pelo contrário, ele parecia querer que ela sofresse ainda mais, só que camuflando esse ideal em um ambiente mais seguro para ela. Assim, ele também teve um papel fundamental nas dúvidas e sofrimentos de Alice:

Eu estava cada vez mais afundada em brumas tanto mais densas quanto mais eu me esforçasse para entender. Consegui perguntar por Adriana. Manoel me disse que logo eu saberia dela. Que por antecipação eu já podia saber que a culpa era minha e que disso eu não deveria me esquecer. (TIBURI, 2018, p. 83).

Manoel era amigo de León, ainda mais perverso que o parceiro, entregou Adriana ainda que apaixonado por ela. Logo, não é de estranhar que ele ainda tenha mantido seus atos de crueldade, mesmo depois que tudo havia acabado, utilizando Alice como um estepe, ao mesmo tempo que torturando-a psicologicamente durante o tempo que viveram juntos.

A tortura que Alice sofreu é constante e duradoura. Um dos pontos a serem destacados é o quanto tais momentos da narrativa apontam para uma tortura que marca o corpo feminino, e, com isso, um peso de um pensamento de superioridade daqueles que torturavam essas mulheres, reforçando um comportamento machista da sociedade levado ao extremo em relação aos abusos ocorridos:

O ato de torturar era corriqueiro no cotidiano das mulheres militantes presas, usava-se variadas estratégias para torturar. Instrumentos, xingamentos e a consumação do estupro. Nessas situações a fragilidade feminina era sentida pelas mesmas na própria carne. (PRIOTTO, 2015, p. 08).

Percebe-se o quanto a tortura psicológica, apesar de não deixar marcas visíveis no corpo, também atingia aqueles que passavam por esse tipo de tortura. As mulheres ainda sofriam uma

pressão repressora que estava além da sua própria militância, pois reflete posicionamentos culturais e machistas presentes na sociedade. Ao falar sobre a tortura sofrida em cativeiro, Alice menciona o momento em que estava grávida. Mesmo não sabendo de nada, ela era constantemente forçada a dizer algo, qualquer informação, que pudesse justificar todos aqueles atos de violência. Sobre a tortura psicológica, ela menciona:

Faziam o que faziam enquanto riam. Riam muito, como só é permitido a quem perdeu ou nunca conheceu o senso de dignidade. Sempre riram. Sempre usaram a humilhação verbal como tática de aniquilação da pessoa que tinham como objeto no momento da tortura, vim a saber muito depois. *Essa é aquela, a santinha, a irmã da putinha*, eles diziam entre tantas frases impossíveis de guardar na memória, [...] que eu lembro mesmo que tenha evitado pensar nisso por décadas, porque foram tatuadas no meu corpo [...]. (TIBURI, 2018, p. 74, grifos da autora).

Esses acontecimentos ainda estão presentes em Alice, prova do quanto é difícil se manter estável depois de atos como o ocorrido. A personagem a cada instante que lembra de sua história, sofre. “Passados esses quarenta e tantos anos, conheço o peso das coisas com a força do tempo [...]. Aquele tempo de chumbo que não elimina do corpo, que passa a fazer parte dele.” (TIBURI, 2018, p. 159). Observa-se que não se trata somente de um corpo físico, mas do que o corpo representa em um processo de tortura dentro de um contexto político que, na realidade, envolve inúmeras histórias e corpos que, ainda que distintas, contam aspectos semelhantes:

[...] o corpo é pensado a partir de uma ideia de conjunto; de semelhantes que estabelecem relações entre si e reconhecem traços não partilhados, que conferem ao corpo a distinção/unicidade capaz de permitir a ele ser, ao mesmo tempo, semelhante e único. Esse processo de definição do corpo engloba, ainda, uma dimensão imaterial composta por sentimentos e vivências experimentadas, de modo único, individualizado. (BATISTA; SARMENTO-PANJOTA, 2014, p. 110).

As marcas nesses corpos, os traumas desse período convivem com Alice e tornam mais aguda a presença de Betina, pois, ainda que seja um assunto delicado, revivê-lo é necessário:

Ansiosa por encontrá-la na rua com o seu menino em um museu ou em qualquer lanchonete, atravesso a cidade como se fosse uma dessas raras turistas movidas por pura curiosidade até que me acostumo a simplesmente esperar. Se eu soubesse seu endereço, se soubesse pelo menos o bairro, teria ido ao seu encontro, mas o exercício da espera se transforma em destino ao qual devo me submeter desde sempre, ao qual me entrego também agora enquanto simplesmente estou aqui e não posso dizer que existo. (TIBURI, 2018, p.39).

Apesar do medo, Alice quer manter uma conexão com Betina e sabe que, para construir esse laço afetivo, ela terá que lhe contar tudo o que aconteceu. Betina, ao final, foi a única

personagem capaz de fazer com que Alice saísse de uma posição de esquecimento de sua história para o início de um processo de se reconhecer e de se aceitar, já que sempre viveu à sombra da irmã e de sua própria história.

Considerações finais

A distopia de Márcia Tiburi aponta para uma ciclicidade de fatos que devem ser controlados para que a história não se repita. São evidentes as semelhanças entre o passado e o presente, principalmente ao se considerar o posicionamento político dos atuais governantes do país e o período da ditadura militar. A retomada de valores e discursos semelhantes remetem a acontecimentos que, mais do que nunca, devem ser lembrados para que sejam evitados. A narrativa parece trazer o aviso do incêndio para que a destruição não se efetive.

Ainda que a distopia tenha sido publicada em 2018 e que, desde então, já tenham ocorrido mudanças na política no país, é interessante observar que assim como tantas outras obras distópicas, as semelhanças entre passado e presente parecem se converter em uma previsão que projetam os fatos para o futuro. Já vivemos uma distopia, mas ainda há chances de sair dela. O incêndio ainda não destruiu tudo, parece ser o aviso que encontramos nesta obra.

Os acontecimentos relatados na cidade de São Paulo, as restrições à população e a cultura do medo instaurada, a ponto de muitos optarem por não falar por medo do que pode ocorrer são marcas de narrativas distópicas que apontam para as características dos governos autoritários. Além disso, a incapacidade das outras personagens de relacionarem esses acontecimentos com algo semelhante no passado mostra que o esquecimento é parte da ciclicidade, de modo que cada vez que a história é esquecida, ela se repete e, para sair desse ciclo vicioso, é importante a constatarem a lembrança do que aconteceu.

Além disso, as marcas no corpo de Alice também são reveladoras do quanto não é fácil lembrar o que se procurou esquecer e que, quando não há espaço para que isso seja discutido, parece ser ainda mais complicado retomar essas histórias. A protagonista, por viver muito sozinha e não falar sobre o que viveu antes do contato com Betina, parece, sem querer, estar dentro do ciclo do esquecimento, por razões distintas das reforçadas pelo governo, porém, de todo modo, reforçam o não falar, o esquecer.

Parece sintomático que em um período de retorno à ideias totalitárias, uma distopia que se passa em território brasileiro seja publicada para apontar aspectos de problemas de caráter

político no país. O encontro desta discussão com questões acerca da ditadura militar reforça o entendimento de que para toda distopia, há um utopia e que as decisões que estão sendo tomadas, bem como as aproximações com o período ditatorial carregam consigo ideias que dizem muito sobre os governantes e aqueles que apoiam tais decisões.

Entende-se que a narrativa deixa claro o quanto já se vive uma distopia que, como tal, parece não ser vista por quem está inserido na história/narrativa e, essa relação entre passado, presente e futuro permite deixar ao leitor o alerta de que há como reverter os acontecimentos, porém, caso isso não seja feito, existe a possibilidade a que momentos sombrios retornem. Assim, os alertas associados às semelhanças históricas do passado recente e do presente da história brasileira apontam para possíveis futuros e deixam em aberto sugestões para os leitores pensarem sobre o os rumos da política no país.

Referências

- BATISTA, Suellen Monteiro; SARMENTO-PANJOTA, Tânia. Torturados e Torturado: Notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós-64. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 6 (2): 1-134, jul./dez, p. 108-119, 2014.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, UNB, n. 43, p. 35-48, jan./jun. 2014.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- CARDOSO, Clodoaldo Meneguello. Golpe militar – 50 anos: memória, história e direitos humanos. *In*: VIEIRA, Rosângela de Lima (org.). **Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014)**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 7-12.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.18, n.2, p. 201-215, 2013.
- JACOBI, Pedro Roberto; CIBIM, Juliana Cassano; SOUZA, Alexandre do Nascimento. Crise da água na Região Metropolitana de São Paulo – 2013-2015. **Geosp – Espaço e Tempo** (Online), v. 19, n. 3, p. 422-444, 2016.
- ORWELL, George. **1984**. Tradução: Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PEREIRA Anderson Martins. **Divergência, insurgência e convergência: uma análise da trilogia Divergente sob a luz das distopias modernas e contemporâneas**. 2017. 147f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Leras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.
- PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. **Estudos Históricos Rio de Janeiro**, v. 30, n. 62, p. 721-740, set./dez. 2017.

PIRES, Elena Moraes; SANTOS, Fábio Alexandre dos. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 26, p. 1-27, 2018.

POSSAS, Lídia M. V. Memória e testemunhos dos tempos de ditadura: militância(s), vivência(s), sobrevivência e comemorações. *In*: VIEIRA, Rosângela de Lima (org.). **Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014)**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 99-110.

PRIOTTO, Marleide. Ditadura Civil Militar no Brasil: Mulheres Militantes. Paraná: **Cadernos PDE** (online), v. 1, p. 1-19, 2015.

TELES, Maria Amélia de Almeida. A insurgência do feminismo popular sob a ditadura militar. *In*: VIEIRA, Rosângela de Lima (org.). **Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014)**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 111-124.

TIBURI, Márcia. **Sob os pés, meu corpo inteiro**. São Paulo: Record, 2018.

VIEIRA, Fatima. The concept of utopia. *In*: CLAEYES, Gregory (Ed.). **The Cambridge companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

THE DYSTOPIC CYCLICITY IN *SOB OS PÉS, MEU CORPO INTEIRO* (2018), BY MARCIA TIBURI - THE PRESENT THAT REVISES THE PAST

Abstract: *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018) by Márcia Tiburi, is a dystopia that tells the story of Alice, a woman who was tortured during the military dictatorship, despite not having direct involvement with political movements, and who lives in the shadows from the story of his sister, Adriana. Alice, upon meeting Betina, her sister's daughter, begins to remember what she lived. In this scenario of memories, the character also presents a dystopian São Paulo, in which political and environmental problems are increasingly present, making life in the capital of São Paulo unsustainable and approaching, in some aspects, a space of social repression. In this work, we seek to understand how the present, past and future relationship can reveal dystopia inside and outside fictional aspects. Therefore, researchers such as Vieira (2010) and Hilário (2013) are used to explore the concept of dystopia and literature, as well as Pires and Santos (2018) and Possas (2018) to discuss aspects of the Brazilian military dictatorship. In this way, the work is identified as influential for discussions on the Brazilian military dictatorship and on symptomatic and worrying aspects of Brazilian politics.

Keywords: Brazilian Literature. Dystopia. Dictatorship Military. São Paulo.

O CONTO DE AIA: O SUFOCAMENTO DO FEMINISMO E A VITÓRIA DO PATRIARCALISMO NO FUTURO DISTÓPICO DE MARGARET ATWOOD

Elis Regina Fernandes Alves*

Danielle Fabrício dos Santos**

RESUMO: Analisa-se o romance distópico *O conto de aia*, de Margaret Atwood, publicado em 1985, observando-se a fragilidade das conquistas do feminismo. A protagonista perde todos os seus direitos e transforma-se em uma mera reprodutora. A abordagem foca na constante necessidade de lutas feministas pelos direitos das mulheres, evidenciando como a protagonista ainda tenta subverter sua situação em pequenos atos de resistência. Como aporte teórico, são consideradas, principalmente, as proposições de Alves e Pitanguy (1985), Michelle Perrot (2019), Mary Wollstonecraft (2016) Simone de Beauvoir (2019), Elaine Showalter (2014), Kate Millett (1970).. A análise revela que a protagonista vive em um futuro distópico no qual houve uma regressão das conquistas feministas, que foram sufocadas, levando à vitória do patriarcalismo que impõe às mulheres estilos de vida arcaicos, baseados fortemente em um teor religioso e fanático. A obra evidencia que, como já apontava Simone de Beauvoir, os direitos das mulheres nunca estarão seguros, portanto é imprescindível que todos tenham esta consciência e as lutas feministas continuem de forma constante.

Palavras-chave: Crítica literária feminista. Lutas feministas. Resistência.

Introdução

Os movimentos feministas começaram a se fortalecer por volta da primeira metade do século XIX, na França, e nesta época muitas mulheres já eram exploradas não só no trabalho, como também em casa e na sociedade como um todo. O movimento só passa a tomar maior proporção mundial em meados de 1920, principalmente pela luta do direito ao voto, pois, ao perceberem que estariam sujeitas à desigualdade entre os sexos eternamente, se dependesse das leis em vigor, as mulheres passam a reivindicar seus direitos gradualmente ao redor do mundo, consolidando-se por volta de 1960, visando a igualdade econômica, política e sexual, além de proporcionar frentes de luta para acabar com a opressão feminina (ALVES; PITANGUY, 1985). A partir desse ponto, a eficiência e o sucesso das mulheres em diversos campos, aos quais não possuíam acesso antes, passam a ser objeto de estudo em diferentes áreas do conhecimento. Desse modo, muitas pesquisadoras dedicam-se à mulher como escritora e como objeto de estudo na literatura, surgindo,

* Professora Doutora Adjunta da Universidade Federal do Amazonas- UFAM, no curso de Letras- Língua e Literaturas Portuguesa e Inglesa no IEAA- Instituto de educação, agricultura e ambiente da cidade de Humaitá- AM.

** Estudante do Curso de Letras - Português e Inglês, na Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

assim, a crítica feminista e a ginocrítica, o estudo da mulher como escritora. Com a sistematização dessas duas vertentes somadas ao estudo da figuração de personagens femininas, abrem-se inúmeros caminhos para as mulheres na literatura, desde as leitoras até as autoras (ZOLIN, 2003a).

Este trabalho traça os principais momentos da trajetória das mulheres até sua ascensão à posição social em que se encontram na contemporaneidade, e de que forma o movimento feminista tornou possível a busca pelo fim da opressão do patriarcado e a reivindicação de direitos. Obras de teóricas feministas famosas como Wollstonecraft (2016), Beauvoir (2019), Perrot (2019), entre outras, são consideradas para entender o avanço dos movimentos feministas. Quanto ao feminismo na literatura, são referenciais as obras de autoras como Kate Millett (1970), Elaine Showalter (2014), e Virginia Woolf (2014), entre outras.

Com base no feminismo na literatura, este trabalho se propõe a analisar *O conto da aia*, publicado em 1985, por Margaret Atwood, obra que narra um futuro distópico em que as mulheres deixam de ter qualquer poder na sociedade, sendo vistas como reprodutoras, empregadas domésticas, esposas, nunca como seres autônomos. Partindo do ideal de Beauvoir (2019a), de que os direitos das mulheres nunca estão realmente seguros, objetiva-se analisar como esta obra evidencia a fragilidade das conquistas feministas frente a um violento sistema patriarcal. Analisa-se, ainda, a tentativa de resistência por parte das personagens femininas, que se veem quase anuladas num ambiente extremamente autoritário.

1 Os embates do feminismo em termos históricos e sociais

Ao longo dos séculos, as mulheres têm passado por diversas lutas e desafios no que concerne aos seus direitos e deveres. Ainda no século XVIII, as obrigações eram várias e os direitos quase nulos. As mulheres ainda não eram reconhecidas como seres individuais nesta época, pois delas se esperava apenas submissão e passividade em relação aos homens. “Educadas” a obedecer e se comportar, na infância já eram preparadas para o casamento, seu único meio de ascender socialmente (WOLLSTONECRAFT, 2016). Além disso, para conseguir um marido, as mulheres deviam mostrar virtudes delicadas, como ingenuidade e pureza, castidade e virgindade, além de se encaixar fisicamente no padrão de beleza feminino, ou seja, deviam manter sempre a preocupação com certa beleza estética. Wollstonecraft ainda estabelece diversas críticas sobre a educação feminina e a modéstia esperada das jovens mulheres:

As mulheres devem se esforçar para purificar seu coração, mas podem elas fazê-lo quando seus entendimentos incultos as tornam inteiramente dependentes dos sentidos em suas ocupações e distrações, quando não contam com atividades nobres que as coloquem acima das pequenas vaidades cotidianas ou que lhes permitam refrear as emoções selvagens que agitam o junco, sobre o qual toda brisa passageira tem poder? Para ganhar o afeto de um homem virtuoso é necessária a afetação? (2016, p. 50).

Apesar de as moças serem condicionadas desde a mais tenra idade a idealizarem um casamento perfeito, tal convenção social configura-se predominantemente como um instrumento de dominação da mulher por parte da igreja, da família e da sociedade, como entendeu Bourdieu (2012) ao classificar tais “aparelhos ideológicos do estado” como instrumentos a favor do patriarcalismo. Quando casada, era cobrado da mulher seu papel biológico e social de reprodutora, além de lealdade e obediência total para com o marido. Desta forma, a mulher não tinha direito sobre o próprio corpo, subjugado pela sociedade patriarcal, que cria tabus sobre o corpo e a sexualidade feminina:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2012, p. 19).

Nem sequer recebiam uma educação digna, que envolvesse filosofia, artes ou ciências, eram ensinadas somente o suficiente para entreter e agradar seu parceiro, pois a dominação supõe sempre um ato de conhecimento, avalia Bourdieu (2012). A educação feminina, quando voltada para o âmbito artístico ou acadêmico, consistia em se alfabetizar, aprender a devida etiqueta, tocar piano etc.:

Ela é mais educada do que instruída. A escolarização das meninas é mais atrasada que a dos meninos, principalmente nos países católicos. [...] Nos meios católicos, as religiosas se encarregam de ateliês onde ensinam às meninas: rudimentos de leitura, a prece e, principalmente, a costura (PERROT, 2019, p. 43-44).

Em 1789, a francesa Olympe de Gouges, propõe sua *Declaração dos Direitos da Mulher*, reivindicando igualdade política, econômica e social entre os sexos. Porém, foi guilhotinada por exposição de pensamento e comportamento contrários à ética e à moral cristã do período. Virginia Woolf (2014) destaca sucessivos triunfos das mulheres no longo processo de reivindicação de seus direitos. Em 1866, havia duas instituições de ensino superior que eram voltadas para mulheres na Inglaterra, ainda que só as frequentassem aquelas que possuíam melhores condições econômicas. Em 1881, foi instaurada a lei Ferry na França, que criou a escola primária gratuita, obrigatória e laica para ambos os sexos (PERROT, 2019). Woolf abordou, em *Um teto todo seu*, o valor do trabalho e da

independência financeira, realçando a importância de uma educação digna, que permitisse às mulheres a possibilidade de exercício de suas habilidades e capacidades mentais, além de toda a conjuntura que engloba três pontos vitais para a liberdade: educação, trabalho e propriedade.

Na política, as mulheres não tinham voz nos assuntos que fossem de seus interesses ou afetassem as comunidades nas quais estavam inseridas. “Quanto aos direitos políticos, não foi sem dificuldade que se conquistaram na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos. Em 1867, Stuart Mill fazia, perante o Parlamento, a primeira defesa oficialmente pronunciada do voto feminino.” (BEAUVOIR, 2019a, p. 176). Sua luta pelo voto caracterizou-se inicialmente por reivindicações que eram rechaçadas em face de uma desigualdade à qual ainda se encontravam submetidas. O sufrágio feminino foi conseguido somente em 1928, na Inglaterra, por exemplo (BEAUVOIR, 2019a).

Ao colocar em pauta a recém adquirida posição política e social das mulheres, suas posições no seio familiar passam a ser reavaliadas. De acordo com Saffioti (2015), a identidade social da mulher caracteriza-se pela responsabilidade na manutenção da residência e da criação dos filhos, processo no qual a sociedade investe para fins de sua naturalização. Assim, as feministas passaram a focar seus esforços em outras frentes de luta, incluindo o seu papel obrigatório de reprodutora atribuído pela sociedade, como se evidencia:

O movimento feminista denuncia a manipulação do corpo da mulher [...]. Reivindica a autodeterminação quanto ao exercício da sexualidade, da procriação, da contracepção. Reivindica, também, o direito à informação e ao acesso a métodos contraceptivos seguros, masculinos e femininos (ALVES;PITANGUY, 1985, p. 60-61).

A partir das décadas de 1960 e 70 em diante, o movimento feminista atingiu grandes proporções no alcance de seus debates políticos, visando sempre a transformação social por intermédio do processo de conscientização da sociedade no que concerne ao papel das mulheres, sendo o direito à escrita uma das conquistas do movimento.

2 O movimento feminista como corrente literária

Desde a década de 1960, a sociedade passou a ter mais consciência da existência do movimento feminista devido às reivindicações por direitos das mulheres. A literatura feminina já acompanhava as lutas das mulheres há um tempo considerável, porém, sem receber o devido nome e reconhecimento merecidos. Esse reconhecimento ganhou força com o trabalho de Mary Wollstonecraft, considerada uma das primeiras críticas feministas. A autoria feminina avançou e ganhou grande força em meados do século XIX, pois as mulheres passaram a publicar mais s, mas,

somente no século XX ocorre a sistematização do feminismo como crítica literária. A crítica feminista surgiu em tom de denúncia referente à figuração das mulheres dentro da sociedade patriarcal em obras literárias, visando não só a discutir sobre as discriminações, estereótipos e proibições para o sexo feminino, como também alcançar mudanças necessárias na ordem social, por meio de debates e análises da literatura que possibilitem a reflexão dos valores do patriarcado:

O objetivo desses debates [...] é a transformação da condição de subjugada das mulheres e seu modo de representação na literatura. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. (ZOLIN, 2003a, p. 212).

Elaine Showalter (2014), ao analisar a autoria feminina, categorizou e dividiu a literatura feminina em três fases: Feminina, Feminista e Fêmea; todas estas de acordo com o momento político, histórico e social em que se introduziam. É preciso manter em mente que estas transformações passadas na trajetória da escrita feminina não se iniciavam ou terminavam em alguma data exata, mas sim aconteciam em pontos aproximados um do outro, podendo até mesmo ocorrer simultaneamente.

Inicialmente, em meados de 1840, no que Showalter descreveu como o período da fase Feminina, as escritoras baseavam-se ainda nos moldes dos escritores masculinos, seguindo os estereótipos já conhecidos pelos leitores. As personagens femininas dos romances eram retratadas como seres frágeis, de feminilidade incurável, artifício do qual se utilizavam, nos enredos das obras, para ganharem favores e proteção de homens que se encaixavam prontamente no papel de cavalheiros. Ao analisar esta primeira fase, entende-se que as escritoras da época se encontravam ainda amarradas a certos estereótipos, sendo um deles o final feliz sempre por intermédio do casamento. Segundo Millett (1970): “Todos os romances vitorianos devem terminar por um casamento feliz; sobretudo os escritos por mulheres.” Woolf (2014) salienta que a escrita dessas mulheres tendia a transparecer certo rancor derivado de uma vida de restrições e proibições.

Por volta de 1860, as mulheres procuravam por uma maneira de inverter o monopólio das publicações de romancistas do sexo masculino. Mesmo que houvesse publicações voltadas para o público feminino, eram todas dirigidas e escritas por homens e possuíam um teor conservador que não apoiava os direitos das mulheres, sendo a partir desse ponto que surgem os romances sensacionalistas, escritos e editados por mulheres. Com o intuito de chocar o público vitoriano, cuja

maioria eram mulheres ociosas de classe média, os romances sensacionalistas escandalizavam com ideias ousadas e davam voz às mais variadas mulheres, de tal modo que tais obras se tornaram logo *best sellers* por suas representações audaciosas do sexo feminino, como observa Showalter:

As Kathleen Tillotson points out, the purest type of sensation novel is the novel-with-a-secret. For the Victorian woman, secrecy was simply a way of life. The sensationalists made crime and violence domestic, modern, and suburban; but their secrets were not simply solutions to mysteries and crimes; they were the secrets of women's dislike of their roles as daughters, wives and mothers. These women novelists made a powerful appeal to the female audience by subverting the traditions of feminine fiction to suit their own imaginative impulses, by expressing a wide range of suppressed female emotions, and by tapping and satisfying fantasies of protest and escape. (2014, p. 130).

Esses romances não chegaram a ficar marcados na história, pela pouca qualidade literária apresentada, mas ajudaram a impulsionar a fase seguinte da literatura de autoria feminina. O público feminino da época acompanhava as obras sensacionalistas, mesmo que estas obtivessem uma recepção negativa por parte dos críticos. Entre 1880 e 1890, desenvolve-se a fase Feminista. Voltado para a reivindicação dos direitos das mulheres, este período literário protestava contra os valores vigentes da sociedade patriarcal por intermédio de obras que denunciavam e buscavam refutar os estereótipos femininos (ZOLIN, 2003b). Apesar da tentativa de abandono dos clichês literários da época, compreende-se que, nesse momento de transição, encontravam-se ainda muitas contradições e conflitos entre as feministas (SHOWALTER, 2014).

Com a virada do século, a chegada do Modernismo na literatura trouxe a ascensão do romance psicológico, cujo foco não eram as ações do enredo, mas a personagem em si, seus sentimentos e ambições. A escrita feminina passou a tornar possível a exposição das emoções das mulheres nos romances, figurando personagens cuja principal ambição não era mais o casamento, pois este já não satisfazia totalmente seus anseios, mas sim o processo de reflexão sobre sua condição de mulheres associada à sua posição social (ZOLIN, 2003b). Virginia Woolf foi a ficcionista que melhor representou estas mulheres em busca de um propósito maior. Ela levou a considerar a natureza do cânone literário e a posição das autoras, incluindo os textos escritos por mulheres e sobre mulheres. Em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, Woolf criticava “O Anjo do Lar”, estereótipo recorrente do período vitoriano, cujo papel era representar a mulher submissa aos moldes patriarcais, como se observa:

[...] Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E

principalmente seja pura”. E ela fez que ia guiar minha caneta. [...] Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. (WOOLF, 2019, p. 12-13).

Ela simultaneamente revisa e adentra a natureza e forma da teoria e crítica literárias, formando uma nova linguagem sobre a literatura feminista. Um bom exemplo é o já citado livro *Um teto todo seu* (ano). Baseado em seus antigos ensaios, o estilo da obra permite que a leitura seja feita em forma de novela, inovando as relações entre crítica e ficção, e é também considerada a primeira obra moderna da crítica feminista literária (GOLDMAN, 2007). Neste momento, as personagens femininas de autoria feminina nem sempre recebiam um final feliz, visto que estas já não eram mais as mocinhas do período literário passado. A escrita feminina demorou muito tempo para se libertar dos velhos rótulos, mas assim ocorreram os embates do movimento feminista também, sendo a conquista de direitos e libertação um processo lento e gradual.

Nos anos 1920, houve outra mudança de foco na literatura. As mulheres deixavam de lado os questionamentos sobre seus casamentos e posições sociais e passavam a tentar decifrar quem elas eram no mundo. Segundo Showalter (2014), esta nova fase, por ela denominada Fêmea, trata-se de um período de autodescoberta, de procura pela identidade própria. Entretanto, é perceptível que as romancistas deste período, em sua busca pelo eu interior, culpavam suas heroínas por suas fraquezas, tendendo a castigá-las. O interesse pelo processo criativo feminino esbarrava em recriminações, dentre outros sentimentos negativos voltados a si mesmas, sendo inclusive o suicídio e o autossacrifício umas das armas mais representadas pelas mulheres como modo de escape à dominação masculina.

De 1930 em diante, as heroínas dos romances escritos por mulheres se encontravam ainda passivas e autodestrutivas, mas, já se percebe uma franqueza maior relacionada à abordagem de tópicos sobre corpo feminino e outros considerados tabus anteriormente, como o adultério, aborto, lesbianismo e prostituição (SHOWALTER, 2014). Era nítido o tom político destes temas, e a impressão de intensidade que almejavam causar.

Em 1949, Simone de Beauvoir publica *O segundo sexo*. Entende-se sua mais ilustre frase como sendo a que melhor resume o cerne de sua teoria: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (2019b, p.11). O ponto principal de sua crítica reside na questão do que é ser mulher sem as imposições sociais, sem ter de cumprir as expectativas e obrigações impostas. Segundo Beauvoir, muitas autoras se perdiam no derrotismo infligido pelos críticos literários e acabavam por contentar-se

com o aceitável. Ao desmistificar a ideia da mulher tradicional, dependente e submissa, a filósofa prometia implicações maiores do que o esperado, pois entendia que, tocado um mito, todos os outros entram em perigo. (BEAUVOIR, 2019b). Buscava inspirar tanto escritoras quanto leitoras ao afirmar:

A mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à dele. A maneira por que se empenha em sua profissão e a ela se dedica depende do contexto constituído pela forma global de sua vida. (2019b, p. 505).

Entende-se que, para Beauvoir, a escrita se configurava como um caminho para a libertação. Ela acreditava na possibilidade de transformação psicológica e social das mulheres por meio da literatura, assim como o encaminhamento rumo à liberdade. Com a publicação da teoria da política sexual de Kate Millett, em 1970, pesaram diferentes encadeamentos sobre a literatura, consolidando o movimento feminista como corrente literária. A autora afirma que o desaparecimento das posições pré-determinadas aos sexos e a independência do sexo feminino poderiam acarretar numa total destruição da economia e organização patriarcal (MILLETT, 1970).

Elaine Showalter sistematizou seu conhecimento adquirido em torno da escrita feminina em sua tese *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, na qual dividia sua teoria relacionada à autoria feminina em dois tipos de crítica: a crítica feminista e a ginocrítica. A crítica feminista tem como objeto de estudo a escrita feminina e a maneira como esta se volta para as mulheres como um público, analisando os estereótipos, sexismos e a representatividade adequada nos cânones literários. A ginocrítica centra-se nas escritoras e seus métodos e procedimentos de trabalho, relacionando-as a outros modelos teóricos (ZOLIN, 2003a).

Com base nessas considerações, importa entender como as lutas feministas são importantes na configuração social de *O conto de Aia*, de Margaret Atwood (1985). Além disso, é relevante verificar como a figuração feminina, nessa obra, revela o amadurecimento da autoria feminina e serve de advertência para a fragilidade das conquistas feministas.

3 O feminismo em *O conto da aia*

Margaret Atwood publicou *O conto da aia* em 1985. Para Lima, em dissertação de mestrado de 2017, este é o trabalho mais famoso da escritora, e ganhou adaptação para a televisão nesse mesmo ano, expandindo o alcance do público, recordando os temas relevantes de cunho político e social, e revivendo o sucesso do livro. No romance, a autora denuncia a opressão das mulheres pelo silêncio de suas vozes na sociedade e pela representação do corpo feminino e a maneira como este

se torna a fonte de seus problemas. Suas protagonistas geralmente amadurecem em resultado às condições duras às quais são expostas, na visão de Soofastei e Mirenayat em artigo de 2015, sobre a política sexual em Atwood.

De acordo com Urnau e Tybusch (2019), *O conto da aia*, por ter sido lançado um ano após o fim do regime militar no Brasil, teve certo impacto sobre o público do país, por apresentar semelhanças com este período de ditadura. O autoritarismo, a censura e a perda de direitos são temas recorrentes nessa obra literária de Atwood e que se assemelham muito com o tipo de sujeição que as mulheres brasileiras também sofreram neste período, renovando-se a crítica até mesmo para o cenário político brasileiro atual, evidenciando o autoritarismo do governo e o perigo real de um retrocesso das conquistas femininas, sendo o país constantemente comparado à Gilead no pior dos casos, como se verá a seguir.

O conto da aia se passa em um futuro distópico no qual os Estados Unidos são tomados por um grupo extremista e regime ditatorial teocrático, cujos princípios se apoiam em passagens bíblicas interpretadas de maneira literal ou distorcida, sempre convenientes aos interesses dos que estão no poder. Esta nova sociedade gira não só em torno do poder masculino e patriarcal, como também esmaga os direitos das mulheres e suas recentes conquistas, além de destituí-las de suas identidades. Devido à baixíssima taxa de natalidade causada pelo alto nível de radiação das usinas nucleares, a concepção de filhos torna-se difícil e esse passa a ser o objetivo máximo das famílias de Gilead.

A nova ordem desse local fictício organiza a sociedade de maneira que os homens sejam privilegiados, e há comandantes militares com maior autoridade e poder sobre as mulheres. Elas não podem ir e vir, não possuem controle do próprio corpo, não podem possuir bens ou dinheiro, nem sequer ler ou escrever. As mulheres são divididas em categorias que determinam sua posição e função dentro da comunidade, possuindo também certa hierarquia de poder entre si, e para cada posição é atribuída uma cor como meio de representação dessas categorias. O azul é designado para as esposas dos comandantes, que mantém a casa e o casamento; as faxineiras e cozinheiras são denominadas Marthas e vestem a cor verde; para as aias, cuja única função é serem reprodutoras, é designado o vermelho; as Econoesposas vestem listras de cor azul, verde e vermelho e desempenham estes três papéis simultaneamente. As Tias têm autoridade sobre as outras mulheres e vestem-se de marrom; e as Não mulheres são aquelas que já não possuem utilidade nenhuma para o regime, são mandadas para as colônias, obrigadas a viver em meio ao alto nível de radiação. A história tem como protagonista a aia denominada Offred, que é adotada pela família de um comandante para engravidar.

Os acontecimentos da obra ocorrem na década de 1980, período em que o movimento feminista se encontrava em alta e conquistava direitos jurídicos, políticos e sociais para as mulheres. O foco narrativo aproxima-se do gênero epistolar, uma espécie de diário encontrado anos depois da história. A narrativa alterna-se entre presente e passado, e há confusão, inconstância temporal na narrativa, representando, também, a inconstância e incerteza de Offred quanto ao seu futuro, ao que aconteceu com sua família. Compreende-se que esse tipo de foco narrativo, fragmentado e inconstante, foi escolhido justamente para causar incerteza no leitor, visto que essa nova ordem também nunca foi explicada devidamente aos cidadãos de Gilead.

Ao relembrar sua liberdade perdida, a protagonista pensava sempre em sua mãe e em sua amiga, Moira. Ambas apoiavam a luta feminista e mostravam-se ativas na causa. Vale ressaltar que, nessa época o movimento feminista já havia se fortalecido consideravelmente, com a conquista do direito ao voto, ao trabalho remunerado, à contracepção e ao aborto, em certos países, além da devida atenção voltada para teóricas feministas importantes na literatura, que acrescentaram ainda mais peso ao movimento, como Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, Kate Millett, entre outras. Há vários trechos que demonstram os diferentes tipos de protestos dos quais sua mãe participava e a maneira como esta tentava conscientizá-la da importância dos movimentos feministas. Por exemplo, ela se orgulhava do fato de ser mãe solo e de ter conquistado sua independência sozinha também, portanto entende-se que esta esperava que a filha partilhasse de seu pensamento: “Não sabem as coisas por que tivemos que passar, só para conseguir fazer com que vocês chegassem onde estão. [...] Vocês não sabem quantas vidas de mulheres, quantos corpos de mulheres os tanques tiveram que passar por cima só para chegar a este ponto?” (ATWOOD, 2017, p. 148-149).

Para Moira, a melhor amiga de Offred, também é atribuído esse símbolo de resistência, pois Offred se recorda sempre do caráter forte da amiga quando se encontra em situações que precisa de esperança e inspiração. Moira era independente e, assim como a mãe da protagonista, não se encaixava nos padrões impostos à mulher na sociedade, era lésbica, rebelde, se envolvia em passeatas contra imposições ideológicas às mulheres.

Offred ainda não havia se alarmado para a situação do golpe político no país nem mesmo quando não conseguiu passar seu cartão em uma loja ou acessar sua conta bancária, entretanto começa a se desesperar quando ela e outras trabalhadoras foram retiradas de seu lugar em nome da lei. Desacreditadas da situação, ao indagarem os motivos para tal, perceberam que havia homens armados do lado de fora do prédio. A aia recorda seus sentimentos de perda neste trecho: “Uma vez que nenhuma de nós compreendia o que havia acontecido, não havia muito que pudéssemos dizer.

Olhamos para os rostos umas das outras e vimos uma tristeza angustiada e certa vergonha, como se tivéssemos sido apanhadas fazendo alguma coisa que não deveríamos.” (ATWOOD, 2017, p. 212). Percebe-se aqui um sentimento de culpa internalizado por essas mulheres, resultante da história de opressão de inúmeras gerações em função do patriarcalismo. No enredo, primeiro retiraram-lhes o poder econômico, as contas bancárias, o acesso ao dinheiro e o direito de possuir propriedades em seu nome, sendo obrigadas à tutela de um marido, um pai, um irmão, ou um membro da família de sexo masculino mais próximo. Houve uma total regressão dos direitos que já haviam sido conquistados, ressaltando a fragilidade dos direitos da mulher, que mesmo com a constante luta dos movimentos feministas, são instáveis, trazendo a percepção de que as pequenas vitórias podem ser revogadas a qualquer momento na sociedade patriarcal, como já dizia Beauvoir (2019a).

Uma cena importante do romance passa-se no Centro Vermelho, onde realiza-se o Testemunho, um momento dedicado para que as aias contem situações difíceis vividas na sociedade anterior à Gilead, para que percebam como a nova ordem as mantém seguras. Janine, uma das Aias, conta no Testemunho sobre um estupro coletivo de que foi vítima aos catorze anos de idade, que resultou em um aborto; enquanto isso Tia Helena incita as outras Aias a apontarem seus dedos e a acusarem de ser a culpada do ocorrido, por ter seduzido os homens, afirmando que Deus só permitiu tal tragédia para ensinar-lhe uma lição:

Tia Helena a fez se ajoelhar na frente da turma, com as mãos atrás das costas, onde todas podíamos vê-la, o rosto vermelho e o nariz pingando. [...] Ela tinha uma aparência repugnante: fraca, se retorcendo toda agitada, manchada, avermelhada, rosada como um camundongo recém-nascido. Nenhuma de nós queria ter aquela aparência nunca. Por um momento, apesar de sabermos o que estava sendo feito com ela, nós a desprezávamos. Bebê chorão. Bebê chorão. Bebê chorão. E falávamos sério, sinceramente, o que é pior. (ATWOOD, 2017, p. 88).

Esta situação reforça o entendimento geral da sociedade patriarcal de que se algo aterrorizante, como a agressão sexual, acontece com a mulher, ela tem alguma espécie de culpa no ocorrido. Avaliam-se, nesses casos, o tipo de roupa que a mulher usava, onde se encontrava, o que estava fazendo para incitar a agressão, e outros argumentos que possam de alguma forma diminuir ou retirar a culpa do agressor sobre o acontecimento, reforçando o que Saffioti (1987) chamou de “o poder do macho”. O trecho reafirma a culpa já enraizada nas mulheres devido à influência de inúmeras gerações patriarcais, e ressalta a ideia das mulheres como inimigas umas das outras, visto que as aias desprezam Janine naquele momento por sua culpa e, posteriormente, estas aias são desprezadas pelas outras mulheres de Gilead, sendo essa culpa atribuída a todas elas, o que reafirma a tese de Bourdieu (2012) sobre a incorporação da dominação, quando as mulheres, ensinadas a

seguir certas ideologias sexistas, as assumem como verdadeiras e as reproduzem, mesmo que de forma inconsciente.

Destaca-se, também, que, durante suas caminhadas diárias ao mercado, Offred se depara com diversos elementos que indicam a mudança trazida por Gilead ao país, e um deles são as “econoesposas”: “Essas mulheres não estão divididas segundo funções a desempenhar. Elas têm que fazer tudo; se puderem (ATWOOD, 2017, p. 35).” Apesar do contraste entre os antigos e novos costumes, certos aspectos do patriarcado continuam os mesmos, como a posição das Econoesposas, que devem ser capazes de fazer tudo o que as outras mulheres fazem individualmente. Apenas os oficiais de alta patente podem receber mais de uma mulher em suas casas, ao contrário dos homens mais pobres que só podem ter uma, refletindo o estereótipo da mulher objetificada no patriarcado, partindo do pressuposto de que quanto mais rico um homem for, maior será o número de mulheres que ele terá. O próprio termo “econoesposa” remete à ideia da economia financeira, da mulher barateada, econômica, específica para homens mais pobres.

Uma das exigências que Offred deve cumprir é manter-se bem limpa e asseada para as noites de Cerimônia, dia do mês em que estaria fértil e haveria a relação sexual com o Comandante. Antes da cerimônia, o comandante lê o trecho bíblico utilizado para justificar a transformação de mulheres em procriadoras:

Frutificai e multiplicai-vos, enchei abundantemente a terra. Então vem aquele negócio velho e bolorento da Raquel e da Lea que nos martelaram na cabeça no Centro. Dá-me filhos, ou senão eu morro. Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto do teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha; Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu, assim receba filhos por ela. (ATWOOD, 2017, p. 109 – grifos da autora).

São notáveis as passagens bíblicas sobre as quais Gilead baseia fortemente os princípios de seu governo teocrático. São ideias implementadas nos costumes da nova ordem, principalmente na Cerimônia, levando o leitor a perceber como se originou o papel das Aias, e que tais crenças são exercidas de maneira literal ao se tratar das mulheres, inclusive no que diz respeito ao resultado da incapacidade de conceber: a morte.

Adiante, Offred descobre que Moira havia conseguido fugir do Centro Vermelho. Levando Tia Elizabeth a um lugar escondido, Moira a amarrrou, amordaçou e trocou suas roupas com as dela, se passando por Tia Elizabeth ao sair do Centro Vermelho. As Aias passam a ver esperança na fuga de Moira, pois esperavam que ela fosse pega e trazida de volta, mas isto não aconteceu:

[...] Moira era nossa fantasia. Nós a mantínhamos carinhosamente sempre junto de nós, estava conosco em segredo, uma fonte de diversão; [...] À luz de Moira, as Tias eram menos assustadoras e mais absurdas. O poder delas tinha em si um defeito. Elas podiam ser capturadas à força em toaletes. A audácia era do que gostávamos (ATWOOD, 2017, p. 162).

Moira consolida-se como um símbolo de resistência e liberdade na narrativa e passa a ser uma fonte de inspiração e esperança para todas as Aias. Socialmente, Mary Wollstonecraft foi um exemplo para muitas mulheres por suas reivindicações feministas; muitos anos mais tarde, mulheres como Jane Austen, George Eliot e as irmãs Brontë lutaram para que tivessem o direito de escrever obras literárias de qualidade e inspiraram inúmeras escritoras posteriormente. As lutas feministas nunca morrem, mas se fortalecem por meio de mulheres que se destacam e criam uma espécie de elo, uma corrente que não só auxilia as próximas gerações, como também as incentivam a continuarem a resistir. Estas pioneiras dos campos feministas foram corajosas e inspiradoras para as outras mulheres, assim como Moira foi para as outras Aias. Em momentos como esse, a personagem Offred certamente revela-se como uma personagem da fase feminista de Showalter (2014), pois encontra sua vontade de resistir ao regime, principalmente ao tomar Moira como inspiração.

Porém, adiante Offred descobre que sua melhor amiga fora transformada em prostituta após a fuga frustrada do Centro Vermelho. Moira, claramente uma rebelde aos olhos de Gilead, além de lésbica, ou seja, uma Traidora de Gênero, também era feminista, mas possuía beleza física, sendo útil de alguma forma. Moira continua sua história:

De modo que aqui estou. Eles nos dão até creme facial. Você deveria arranjar alguma maneira de entrar para cá. [...] A comida não é má e tem bebida e drogas, se você quiser, e só trabalhamos à noite. – Moira – digo. – Você não está falando sério. – Ela agora está me assustando, porque o que ouço em sua voz é indiferença, uma falta de volição. Então, será que realmente fizeram isso com ela, tiraram-lhe alguma coisa, o quê?, que costumava ser uma parte tão essencial dela? Mas como posso esperar que Moira continue, com minha idealização de sua coragem, que viva à altura dela, que aja de acordo com ela, quando eu mesma não o faço? (ATWOOD, 2017, p. 296).

A personagem que era um símbolo de liberdade e resistência, acabou tendo de escolher o pior dos males e, por consequência, teve uma parte de seu espírito rebelde quebrado. A situação de Moira parece um simbolismo para a derrota do feminismo em meio à desumanização, desmoralização e a vitória do patriarcado. Offred parece começar a adentrar no que Showalter classificou como a fase fêmea, a fase da descoberta, pois percebe que está perdendo sua própria identidade, ao ver a posição de Moira.

Até o momento final da história de Offred, o leitor, assim como ela, não tem certeza de nada, nem mesmo sobre o seu verdadeiro nome. Não se sabe se ela entrou num carro com verdadeiros “Olhos”, oficiais do regime, ou se conseguiu escapar de Gilead. A narrativa tem início com a protagonista sem esperanças ou nenhuma perspectiva e, no decorrer da história da Aia, há uma série de acontecimentos que a fazem sentir que ainda há esperança, porém, apenas para essa esperança ser rechaçada novamente conforme a narrativa avança, sendo o leitor levado também a acreditar que as coisas poderiam ter tomado rumos diferentes e positivos. Reforça-se o alerta sobre a fragilidade das conquistas femininas, que sempre podem ser retiradas das mulheres se não se mantiverem em vigília, sempre firmes em suas lutas por direitos.

Considerações finais

Esta pesquisa objetivou analisar a obra *O conto da aia*, de Margaret Atwood, de 1985, de maneira a evidenciar o sufocamento do feminismo e as tentativas de resistência por parte da protagonista, que se encontra presa em uma nova ordem estatal teocrática e patriarcal violenta no enredo de futuro distópico da obra. Nesse futuro distópico, é evidente que houve uma regressão das lutas feministas, sendo suas conquistas sufocadas pelo patriarcalismo extremista. Essa nova ordem impôs para as mulheres modelos de vida e valores ultrapassados, muito similares aos empregados séculos antes. No caso de Offred, protagonista que é rebaixada a mera reprodutora do regime, é ainda pior, pois ela sofre uma profunda desumanização ao perder não só sua vida cotidiana e seus direitos, como também seu nome de nascença. Sufocada pelo patriarcalismo, perde seus direitos como mulher, mãe, esposa e trabalhadora, tornando-se apenas um objeto, um útero a ser utilizado por Gilead.

A protagonista é a representação de toda a perda de direitos das mulheres, do sufocamento do feminismo. Beauvoir (2019) já afirmava que tais direitos nunca estão completamente seguros e que qualquer mudança política ou social poderia arrancar esses direitos duramente conquistados, e é isto que ocorre com a personagem Offred e sua geração, que acreditava viver em segurança, sem correr riscos de uma regressão tão absurda como a que ocorre no enredo. Apesar da perda de sua identidade e subjetividade, evidencia-se que a personagem ainda demonstra vontade de se rebelar contra o sistema, tenta ser subversiva ao patriarcado quando vai contra as regras de Gilead. Compreende-se que as mulheres devem sempre insistir em suas lutas por direitos, para que ensinem e fortaleçam as gerações seguintes, para que esta perda de direitos jamais venha a ocorrer.

Esta é uma obra que teve grande impacto na época de seu lançamento e continua surpreendendo até os dias atuais. Considerando-se a situação política e social de autoritarismo e censura, não só no

Brasil, mas em outros países (URNAU; TYBUSCH, 2019), entende-se que a distopia assustadora apresentada por Atwood não é completamente impossível de acontecer na realidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Hühner. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

GOLDMAN, Jane. The feminist criticism of Virginia Woolf. *In*: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan. **A history of feminist literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 66-84.

LIMA, Paulo Bastos de. **A representação da mulher em o conto da aia: a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher**. Monografia de conclusão de curso. Universidade de Brasília. Brasília, 2017. 36 páginas.

MILLETT, Kate. **Política Sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: moderna, 1987.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of their Own: British Women novelists from Brontë to Lessing**. New Jersey: Princeton Up, 2014.

SOOFASTAEI, Elaheh; MIRENAYAT Sayyed Ali. Female Body and Sexual Politics in Margaret Atwood's Selected Novels. **International Letters of Social and Humanistic Sciences**. Vol. 55, 2015, p. 154-159.

URNAU, Juliana Inês; TYBUSCH, Francielle Benini Agne. A distopia de O conto de Aia na realidade brasileira: manutenção de direitos frente a crises e retrocessos. **Anais do 5º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade: mídias e direitos da sociedade em rede**. 2019. ISSN 2238-9121. P. 1-19. Disponível em <https://www.ufsm.br/cursos/pos-graduacao/santa-maria/ppgd/congresso-direito-anais>. Acesso em: 01 mai 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica Feminista *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003a, p. 161-183.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003b, p. 253-261.

THE HANDMAID'S TALE: THE FEMINISM SUFFOCATION AND THE PATRIARCHALISM VICTORY IN MARGARET ATWOOD'S DYSTOPIC FUTURE

Abstract: The dystopian novel *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood, published in 1985, was analyzed, observing the fragility of feminist conquests. In the plot, the protagonist loses her rights to become a mere breeder. The analysis focuses on the constant necessity of keeping feminist struggles, showing that the protagonist tries to subvert her situation in small acts of resistance. This analysis used the theoretical contribution of Alves and Pitanguy (1985), Michelle Perrot (2019), Mary Wollstonecraft (2016), among others. As for the feminist movement in literature, works by Simone de Beauvoir (2019), Elaine Showalter (2014), Kate Millett (1970), among others, were used. The analysis reveals that the protagonist lives in a dystopian future in which there was a regression of feminist conquests, leading to the victory of patriarchy that imposes archaic lifestyles on women, that was strongly based on a religious and fanatical content. This novel shows that, as Simone de Beauvoir had already pointed out, women's rights will never be guaranteed, so it is essential that everyone is aware of that, and the feminist struggles continue constantly.

Keywords: Feminist literary criticism; Feminist struggles; Resistance.

**QUANDO A LITERATURA REESCREVE O PASSADO:
LILLIAS FRASER, DE HÉLIA CORREIA**

Carlos Henrique Soares Fonseca*

Recebido em: 30/05/2020. Aceito em: 27/04/2021

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo a análise de uma obra pertencente à Literatura Portuguesa Contemporânea e suas relações com a História. Dentre os autores portugueses pertencentes a esse movimento, destaca-se aqui Hélia Correia, vencedora do Prêmio Camões em 2015. Ainda que seja autora de uma vasta obra, sua literatura permanece pouco estudada pela crítica. *Lillias Fraser* (2001), romance que o trabalho analisa, tem diversas possibilidades de leitura e aqui abordam-se as relações estabelecidas dentro dele entre História e Literatura, visto que tem diversos acontecimentos históricos como cenário, em especial o Terremoto de 1755 que ocorreu em Lisboa. O presente trabalho, portanto, pretende responder às seguintes questões: como a ficção contemporânea portuguesa lê a experiência do terremoto e como o discurso literário dá conta dos silêncios que foram deixados na História?

Palavras-chave: Ficção portuguesa contemporânea. Intertextualidade. Metaficção historiográfica.

Introdução

Na ficção portuguesa contemporânea, um dos nomes que se mais tem destacado é o de Hélia Correia. A produção literária da escritora tem sido bastante diversificada, com romances, contos e textos teatrais publicados. A autora, que estreia na década de 80, tem uma obra alentada, contudo permanece pouco estudada pela crítica. A publicação do romance *Lillias Fraser* (2001) garante a ela um espaço de maior visibilidade junto à crítica literária, graças à conquista do Prêmio Camões, em 2015.

Lillias Fraser conta a história de uma menina órfã escocesa que perde toda sua família na Batalha de Culloden, em 1746. Lillias, por pertencer ao clã Fraser, está condenada a uma vida errante desde a sua tenra infância. Ainda criança, é protegida por uma velha misteriosa e sobrevive à chacina do exército britânico, comandado pelo Duque de Cumberland, que combateu e venceu os jacobitas escoceses, liderados por Charles Edward Stuart. A pequena Lillias é levada para um clã importante da resistência escocesa, liderado por Lady MacIntosh; lá é recebida a contragosto,

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com doutorado em andamento na mesma instituição.

partindo forçada do lar dos MacIntosh quando Eva MacIntosh se convence de que, graças a seus olhos amarelos, Lillias seria uma bruxa. A menina é enviada a Portugal em exílio, onde, primeiramente, é expulsa da casa que deveria abrigá-la, para em seguida ser acomodada num convento inglês em Lisboa, sob os cuidados de soror Theresa.

Eva MacIntosh estava certa sobre os poderes mágicos de Lillias: ela podia, de fato, adivinhar através das visões como as pessoas morreriam. Sendo assim, pressente a tragédia que se daria na forma do Terremoto de 1755 e foge do convento, antes que a catástrofe aconteça, em direção a Mafra. É lá que conhece Cilícia, com quem divide a invasão do Convento de Mafra, abandonado depois da tragédia, e é com ela que vai viver depois que Lisboa começa a ser reconstruída. Lillias apaixonou-se pelo filho de Cilícia, Jayme Mendões, espécie de conquistador, que depois a abandona. Cilícia e Lillias partem, então, em sua busca e se separam na fronteira com Espanha, nação que naquele momento vivia assolada pela Guerra dos Sete Anos. Lillias é acolhida pelo general Francis MacLean e se torna sua amante, engravidando dele. Ocorre, entretanto, que o oficial escocês estava a serviço da Inglaterra e descobre que a jovem carregava o sobrenome Fraser. A revelação faz com que seja novamente expulsa e fique sozinha em meio a uma Lisboa destruída, quando Blimunda – personagem de *Memorial do convento* (1982), de José Saramago – aparece para salvá-la, garantindo a Lillias (então grávida do general escocês) a proteção necessária a seu futuro filho, protegido pela promessa de vir a nascer em “terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha” (CORREIA, 2001, p. 281).

As relações entre Literatura e História

Maíra Contrucci Jamel afirma que “em *Lillias Fraser*, a intertextualidade se concretiza com o aparecimento da salvadora de Lillias, em Blimunda Sete-Luas” (2011, p. 148). Apesar de o processo de intertextualidade culminar nesse momento na narrativa, não se pode esquecer de que há todo um intertexto histórico, quando é recriada ficcionalmente a referencialidade histórica da Europa da segunda metade do século XVIII, que serve como pano de fundo e cenário ao trajeto de Lillias. O compromisso assumido em *Lillias Fraser*, ao investir na recriação ficcional desses momentos históricos, não é o de que o romance assumira um valor documental duvidosamente neutro, como muitos documentos historiográficos assim pretendem ser; mas sim que a apropriação do intertexto histórico sirva para consolidar, entre o romance e o leitor, um certo pacto de veracidade, uma vez que “é na medida em que consegue

criar a ilusão da verdade que o discurso ficcional cria a armadilha à qual o leitor não escapa, já que acrescenta ao fascínio do discurso do belo o terreno firme do 'verdadeiro', que ilusoriamente é capaz de criar” (CERDEIRA, 1989, p. 26).

Teresa Cristina Cerdeira, ao refletir sobre as relações entre História e Literatura, aponta que uma pretensão cientificista que quer ter a “plenitude do conhecimento” (1989, p. 25) em relação à História tende ao fracasso, porque “tudo é *discurso sobre* e o passado só nos chega como elaboração imaginária do real” (1989, p. 25) e que “a história se constitui como uma indagação sobre a verdade, mas que o seu resultado é sempre parcial, comprometido com o sujeito do enunciado, com o tempo do discurso e, por isso mesmo, plural” (1989, p. 23). Se, de acordo com a autora, há uma linha que, se não tênue, talvez seja maleável, entre o objeto literário e o objeto histórico, a recriação do passado não está contida apenas nas sendas ficcionais, mas também nos documentos historiográficos considerados como “oficiais”. Oliveira Martins, historiador português do século XIX, parece se aproximar bastante do discurso literário quando “narra” o horror causado pelo Terremoto de 1755 em Lisboa:

Quando a terra se subvertia, quando o mar vinha subindo, a afogar a terra, quando no ar faiscavam as línguas flamíferas rutilantes, que lembrança podia haver das invenções humanas? Abraçados, confundidos, na comunidade do pranto, fidalgas e freiras, meretrizes e mães, mendigos e senhores, vilões e cavalheiros, abraçavam-se na comunidade da fome, do frio, da nudez, do terror. De rastos, a cidade inteira, sacudida pelo abalo formidável, reunia toda a sua eloquência numa palavra única: – Misericórdia! Misericórdia! (1977, p. 460).

O “abalo formidável”, como descreve o historiador, e todo seu horror é previsto por Lillias de forma igualmente dantesca; Lillias, apesar de seu dom de prever como as outras pessoas morreriam, nada poderia fazer para impedir suas mortes, tampouco sabia quando aconteceriam, o que tornava esse dom num destino de impotência cruel:

Pelos finais de Outubro, Lillias via a construção da casa a desfazer-se. Era a primeira vez que adivinhava o desastre nas pedras, nas paredes. Acordava de noite, ouvindo o inferno a não caber em si, a rebentar, exactamente como percebia quando um tumor buscava uma saída. O chão rosnavia. Em breve mostraria as suas grandes fauces de carvão. E, do dorso em fogo, tudo aquilo que estava vivo e formava a cidade dos mortais seria arremessado no abismo. Lillias supôs que ia assistir ao fim do mundo e receou que a força do diabo fosse maior do que o que se esperava, pois da glória de Deus nada aparecia. Somente cheiro de enxofre e escuridão. (CORREIA, 2001, p. 93).

Oliveira Martins utiliza da imaginação, comum ao processo literário, para representar a catástrofe que foi o Terremoto de 1755 em Lisboa. A narrativa de Hélia Correia, da mesma forma,

recria a tragédia pelos olhos de sua protagonista: ambos utilizam a imaginação, ou antes, o processo criativo, para dar conta de algo que vai além da ordem do factual: o medo e a impossibilidade humana de se fazer algo em meio a um momento em que nenhum esforço humano poderia evitar ou prevenir aquilo que o mundo natural tinha resolvido destruir.

De acordo com Monica Figueiredo, “batalhas, terremotos e guerras são espetáculos em que a morte se torna evento, ainda mais quando se pensa na quantidade de relatos e de obras de arte produzidas na tentativa de entender o que de fato sempre será assustador e incompreensível” (2009, p. 158). O texto histórico de Oliveira Martins e o texto literário de Hélia Correia apontam para uma mesma direção: o registro da fragilidade da vida humana. Ver o outro morrer, seja pelas linhas históricas ou ficcionais, nos faz ver que “a morte de tantos outros é evocada [...] com a intenção de problematizar a fragilidade de todas as vidas” (FIGUEIREDO, 2009, p. 157). A História se apropria de um discurso muito próximo ao literário e a literatura recria a História para que o leitor se lembre não somente do horror factual, mas de algo da ordem do subjetivo: o medo, a fragilidade e a impossibilidade de impedir uma catástrofe como o Terremoto de 1755 em Lisboa. A diferença encontrada na narrativa é que Lillias, depois de passar por tantas desgraças, tem um final feliz quando encontra a sua salvadora Blimunda Sete-Luas. Segundo Monica Figueiredo, “se o processo histórico (que aposta na continuidade e no progresso) não oferece salvação, a redenção virá da experiência estética que privilegia a montagem e não teme a destruição” (2009, p. 159).

A intertextualidade com o discurso histórico aparece ao longo do romance com a recriação de momentos como a Batalha de Culloden, o Terremoto de Lisboa e a Guerra dos Sete Anos, e atinge seu auge, agora em nível plenamente ficcional, quando a protagonista de *Memorial do convento*, Blimunda Sete-Luas, aparece e salva Lillias. Ambas têm em comum o fato de serem videntes: enquanto uma é capaz de enxergar a vontade dentro das pessoas, a outra enxerga como elas vão morrer. Quando a personagem de Saramago é inserida na narrativa de Hélia Correia, a ficção para, por um momento, de se apropriar do intertexto histórico para se apropriar do intertexto literário, corroborando, na perspectiva adotada, com o que Monica Figueiredo afirmou, que talvez a redenção só seja alcançada através da experiência estética. Blimunda, ao surgir na narrativa, insere dentro do texto de Hélia Correia o texto de José Saramago.

O conceito de intertextualidade foi composto por Julia Kristeva e aparece primeiramente “calcad[o] naquilo que Bakhtine [*sic*] chama de *dialogismo*, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados” (COMPAGNON, 2010, p. 109). O filósofo russo Bakhtin, de quem Kristeva se utilizou para consolidar a definição de intertextualidade, afirma que o romance é

um gênero literário peculiar, porque nele cabem mais de um estilo e mais de uma voz. *Lillias Fraser* é excelente exemplo desse plurivocalismo apontado por Bakhtin: há três vozes, pelo menos – a voz narrativa construída por Hélia Correia, a voz oriunda da História que ambienta a narrativa de Lillias ao longo do romance e a voz da ficção de José Saramago presente na figura de Blimunda. Segundo Maria Carolina de Oliveira Barbosa, “antes de ser escritor, o homem é leitor e, por meio das inúmeras leituras feitas durante sua vida, criará o seu universo particular de citações, conscientes ou não, que irão contribuir muito para a evolução de sua criação.” (2012, p. 33). Todo o trabalho de citação e diálogo estabelecido em *Lillias Fraser* contribui para que a intertextualidade se consolide na narrativa como um verdadeiro mosaico.

O romance começa narrando a fuga da protagonista da carnificina causada pela Batalha de Culloden, graças a seu dom de prever como as pessoas morreriam. Esse início é datado na Escócia de 1746. Os momentos históricos, recriados ficcionalmente em *Lillias Fraser*, dividem-se por três partes: o primeiro recria uma Escócia destrocada pela guerra entre os jacobitas escoceses e o exército britânico; o segundo começa em um Portugal às vésperas do grande terremoto de Lisboa (1751); o terceiro está ambientado em 1762, na participação portuguesa da Guerra dos Sete Anos. Há um cuidadoso trabalho de recuperação histórica (ainda que a autora afirme que o romance não surgiu de uma pesquisa exaustiva¹), ligando esses três fatos históricos: são todos momentos de horror, no entanto, o que é narrado não são os acontecimentos em si, mas sim as horríveis consequências que deles resultam, dando destaque ao desespero humano. Lillias consegue escapar da morte, porque seu dom visionário que lhe permite prever como as pessoas morreriam a socorre poucos momentos antes da Batalha de Culloden eclodir:

Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde. Atravessado pelas baionetas, de modo que os buracos na barriga vertiam sangue, bñlis e excrementos. [...] Lillias

¹ Transcrevo aqui um trecho de uma entrevista de Hélia Correia concedida a Marisa Torres da Silva em 2003 (disponível em <https://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/apaixoneime-mesmo-pela-lillias-201473>, consultada em 15/12/2016), no qual a autora afirma: “[...] Quando percebi que isto se passava no século XVIII, fiquei sem saber o que fazer. Mas a Lillias estava nesse século e eu tinha de ir ter com ela, não a podia tirar de lá. Fui para a Biblioteca Nacional, em pânico, a pensar como é que ia fazer a gestão de todo o conhecimento que ia adquirir. Justamente porque não se tratava de um romance histórico, as coisas não podiam ser debitadas, tinha de ser algo muito digerido, quase esquecido. Apanhei um susto com a bibliografia sobre a época pombalina, porque só o index dos títulos existentes sobre esse assunto já era, ele próprio, um livro enorme. Mas aquele não podia ser o caminho. Então optei por outra coisa, que já conhecia relativamente, porque tinha lido muita coisa a propósito de Sintra, uma das minhas paixões. Tinha bastante literatura em casa, de documentos autênticos, notas de viagem, sobretudo dos ingleses, que foram quem redigiu mais impressões sobre o século XVIII português. Comprei mais um livro ou dois, que tive a sorte de encontrar, com relatos autênticos sobre o terramoto [de 1755, em Lisboa]. E limitei-me a isso. A informação que tinha era essa, não teve como base uma pesquisa exaustiva.”

queria esconder-se, mas sabia que um pecado de filha nunca mais desapareceria da visão de um pai. Arremeteu-lhe contra as pernas e passou pelo meio delas, tão pequena e azulada que isso lhe dava qualidades de animal. A sua camisinha esvoaçava como penugem ao sabor da ventania, enquanto ela corria e se afastava cada vez mais, sem se dar conta de que, em verdade, ainda nada sucedera. (CORREIA, 2001, p. 7).

A protagonista, nesse momento, ainda não é capaz de distinguir que o fruto de sua previsão não se concretizara. Esse fragmento introduz o leitor em uma narrativa que é guiada através do percurso de Lillias por acontecimentos históricos que provocaram grande horror àqueles que os passaram. No entanto, aos olhos do homem do século XXI, a dimensão da tragédia de uma batalha como a que aconteceu em Culloden no século XVIII, por exemplo, pode ser facilmente diminuída por conta da distância histórica. Atenta a seu propósito de registrar a releitura de uma História que oferecesse voz aos silenciamentos e desejosa de que essa releitura desestabilizasse certezas e comodidades, a voz narrativa (em um dos raros momentos em que assume a primeira pessoa) afirma ter estado “no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações” (CORREIA, 2001, p. 13), estando, por isso, apta a entender o que aquela batalha significou, porque “não há maneira de explicar Culloden senão com a vontade do desastre a que uma extrema depressão convida.” (CORREIA, 2001, p. 14). A narradora, ainda em primeira pessoa, ironiza turistas americanos que lá se encontram, que entendiam a visita ao outrora campo de batalha como um lazer, visto que “percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta.” (CORREIA, 2001, p. 13).

A ironia contida na voz narrativa no referido trecho corrobora com o que vinha sendo narrado desde o começo do primeiro capítulo: *Lillias Fraser* é um romance que pretende reler a História, afastando as visões definitivas protegidas pelos documentos oficiais. Há aqui a retomada das vozes que foram silenciadas no passado e deixadas de fora de documentos oficiais, demonstrando que o retorno ao passado não está concluído e que nunca haverá de fato uma verdade absoluta. Vemos logo no começo da narrativa que a matéria narrada não é a batalha, que aparece na visão de Lillias ao ver Tom Fraser morto, e sim o que dela decorre e, principalmente, o percurso da jovem protagonista. O mesmo ocorre quando ela se encontra às vésperas do Terremoto de 1755 em Lisboa. Acometida por visões do que iria suceder, Lillias tenta ao máximo ficar no convento onde, após uma série de infortúnios, era feliz:

Estava a habituar-se àquele rugido, à súbita irrupção de labaredas sobre o sossego de uma refeição, a deitar-se no meio dos escombros que de manhã se iriam dissipar. As bocas que sangravam, muito abertas, surgiam como peixes entre as

pedras. Mas Lillias avançava pelas lajes e era ocre vermelho que pisava. Ajoelhou-se aos pés do confessor que detestava aquele calor de Outubro e suspirava sem delicadezas. Ele limpava a testa, desatento, e Lillias desistiu de lhe falar. De certo modo, reflectiu, não tinha nada para dizer. (CORREIA, 2001, p. 94).

Lillias pensa em permanecer no convento, ainda que soubesse da catástrofe que viria, e chega a pensar em confessar ao sacerdote o que vira. Percebe, no entanto, que não há o que dizer, porque sua visão era inexorável: nenhum esforço seu poderia impedir o terremoto que viria e suas palavras não seriam creditadas; ao contrário, “sabia como a paz era vedada para sempre aos visionários” (CORREIA, 2001, p. 94). As visões não deixam de perturbá-la e chega o momento em que é insuportável permanecer onde estava, sabendo o que viria: “a meio de uma noite, os gritos atacaram as paredes da cela, como corvos, abrindo-lhes buracos com os bicos. [...] Lillias pensou que os gritos a iriam furar até aos ossos. [...] Ela sabia que algo terrível ia acontecer” (CORREIA, 2001, p. 94-95). Sair do convento era algo aterrador para Lillias, pois estaria longe de um lugar que considerava como sua casa, sentindo-se protegida ao ponto de quebrar o silenciamento acometido desde a batalha de Culloden, e tornaria a ser a menina estrangeira desprotegida em uma terra que lhe oferecia inúmeros infortúnios. Além da identificação com o convento enquanto lar, Lillias vê na figura de soror Theresa uma figura materna, que é descrita como “uma mulher larga, claramente vocacionada para a maternidade.” (CORREIA, 2001, p. 87). Lillias, que desde muito cedo procura nas mulheres que encontra a figura perdida da mãe, fica destroçada quando, através de suas previsões, percebe a morte que soror Theresa teria. Neste momento, a narrativa segue uma minuciosa descrição, de maneira a formar um efeito imagético que inunda os olhos do leitor:

A luz pareceu ganhar intensidade sobre o corpo da freira e revelou o animal que lhe escavava o seio esquerdo, devorando os tecidos e avançando, até que a pele vazia se abateu. O mamilo estava estranhamente intacto, rosado, encarquilhado como um rato recém-nascido, a flutuar na chaga. Lillias acompanhou a caminhada do animal por dentro da mulher. Túneis cruzavam o seu grande corpo, rompendo as veias e os intestinos. A mesma massa que em criança vira a sair da barriga do seu pai, fazia agora inchar soror Theresa, transformava-a num monstro enegrecido. Lillias sabia exatamente aquilo que estava a ver. Esfregou os olhos, sacudiu a freira que lhe sorriu e lhe virou as costas. [...] Lillias permaneceu sentada à sua beira, como se a conseguisse proteger. (CORREIA, 2001, p. 92).

Afirmou-se anteriormente o quanto o discurso literário usado para narrar as visões de Lillias sobre o Terremoto de 1755 em Lisboa se aproxima do discurso adotado pelo respeitado historiador Oliveira Martins. Esse autor conjectura como teria sido a reação dos portugueses em meio ao caos do terremoto, utilizando-se da imaginação para isso, processo comum à criação literária. Entretanto,

fontes um pouco mais recentes, como o texto de Joaquim Veríssimo Serrão, parecem tentar o esforço de se manterem mais objetivas na descrição do terremoto:

No meio do pânico que logo se transformou em angústia geral, pelas 11 horas deu-se um novo abalo de menor intensidade. Fez-se então sentir a força do Tejo, que destruiu as embarcações e [...] engoliu tudo o que achou no seu caminho. [...] Muitas pessoas fugiram para os pontos altos da cidade e para os arredores [...]. Em toda a parte, a imagem da tragédia que os relatos do tempo amplamente comprovam e até muitos exageram. (1982, p. 28).

Mesmo que o relato adotado por Serrão tenha um tom um tanto mais contido que o de Oliveira Martins, e o historiador do século XX não tenha adotado recursos narrativos que aproximem seu discurso ao discurso literário (como acontece com o historiador do século XIX), podemos comprovar a posição aqui defendida: não há como haver neutralidade no discurso histórico, porque não há como elidir o sujeito que produz o discurso, já que está situado em um determinado tempo e comprometido com determinadas ideologias. Ao defender que alguns relatos da época do terremoto eram exagerados, Joaquim Veríssimo Serrão possivelmente defende, de maneira implícita, o ponto de vista de que os relatos históricos para serem objetivos se devem afastar o mais possível do registro de gosto literário, quando, por exemplo, descreve com exatidão o cenário da Lisboa setecentista:

Pelas 9,30 [*sic*] da manhã, começou a terra a estremecer, seguindo-se novas e fortes vibrações, que durante sete minutos deitaram abaixo muitos edifícios e deixaram outros em ruínas [...]. Lisboa parecia uma terra esventrada com montes de pedra e de calça, logo se ateando incêndios que reduziram os escombros a cinza [...]. [...] Lisboa sofrera outros tremores de terra na primeira metade do século XVIII, estando a população prevenida para a eventualidade, apenas que não a esperou tão violenta. (1982, p. 27-28).

Não faltaram, de fato, relatos sobre o Terremoto de 1755 em Lisboa, alguns beirando à ficção e outros se assumindo declaradamente como tal. Helena Buescu, ao se debruçar sobre a literatura produzida a partir da experiência do mesmo evento, afirma que os textos originados a partir do abalo sísmico partilham do “reconhecimento da perturbação de uma estabilidade que começa por ser geográfica e arquitectónica” (2006, p. 18), mas que dão lugar posteriormente a um discurso que reflete sobre os efeitos daquele fenômeno em um âmbito mais simbólico e antropológico, “porque salta várias fronteiras do conhecido, cedo se transforma em paradigma do incompreensível, com os consequentes debates sobre como compatibilizar Deus e a destruição havida; a conformação do medo e do terror como efeito maior do acontecido.” (2006, p. 18). O

terremoto se torna, portanto, um momento de questionamento em várias esferas para muitas pessoas, atraindo inclusive a atenção de intelectuais de outros países europeus, como Voltaire. Essa experiência, que a teórica defende como “a experiência do *inaudito*” (BUESCU, 2006, p. 28), ganha grande projeção quando quem está a contá-la se assume como participante, visto que:

‘ver para crer’ parece assim constituir uma posição implícita em muitos dos relatos, o que serve naturalmente quer para garantir a qualidade verídica do que é narrado, e assim legitimar o narrador, quer ainda também para atribuir a este uma qualidade de *sobrevivente* que poucos poderiam gabar-se de ter tido. Mais ainda, houve aqueles que sobreviveram e houve os que contaram. Mas poucos terão sido os que puderam conjugar as duas experiências, a de presenciar e a de contar: e essa convergência transforma quem conta num ser quase único. (BUESCU, 2006, p. 21).

Lillias, ao contrário dos que relataram a experiência do terremoto, transmite ao leitor o que ele seria antes de acontecer. Sua visão precede o abalo sísmico e o leitor sabe de antemão o horror que atingirá os portugueses. A capacidade da protagonista de prever a morte de outros, contudo, não implica uma possibilidade de revertê-la: não há como fazer nada. Não há glória em poder saber o que se sucederá e nem glória em relatar o que houve, o heroísmo possível para Lillias é outro, é aquele que encarna a memória sobrevivente. De acordo com Helena Buescu, “poder contar uma história surge, então, como fundação do território do homem enquanto ser histórico, cultural, político e até simbólico.” (2006, p. 20). A história que é contada ao leitor através dos olhos da protagonista do romance marca sua posição enquanto aquela que, incapaz de evitar o que aconteceria, sofre duplamente pela sua previsão. Sua trajetória é capaz, no entanto, de ensinar a lição de que há coisas que são irremediáveis e do quanto a vida humana é frágil. É nessa estância que reside o seu valor enquanto sobrevivente, e não numa suposta glória de ter “vencido” o terremoto. E é muito importante ressaltar que será o discurso da memória, triplamente resultante daquilo que seus olhos amarelos de mulher, bruxa e estrangeira, enfim, figura marginalizada, que é capaz de reter o silêncio resultante desse período da História.

Considerações finais

O romance termina com uma cena extremamente irônica, em que o embaixador inglês é encarregado de pedir a mão da filha mais velha de D. José I em casamento, a mando do Duque de Cumberland, e o protocolo não decorre como o esperado:

Foi o embaixador solenemente convidado a um baile, onde a princesa publicaria a sua decisão. Era uma jovem bem desengraçada, a futura rainha, já sujeita a um brutal fervor religioso que a tinha presa às mãos dos confessores. Chegada à grande sala, olhou em volta com os seus olhos carrancudos. Os presentes emudeceram, aguardando o passo que ela daria para o embaixador e que a faria prometida ao Duque. Mas Maria Francisca virou costas e enlaçou a irmã para dançar. Veio a casar com o tio, assustadiço e com tendência para a narcolepsia. (CORREIA, 2001, p. 283).

A cena é carregada de ironia, porque o fim de *Lillias Fraser* não é verdadeiramente esse, mas aquele que acontece quando a protagonista e Blimunda se encontram. O último capítulo ilustra o quanto dar voz àqueles que foram deixados de lado ao longo da História é mais importante para a narrativa de Hélia Correia do que dar voz àqueles que foram privilegiados pelo registro oficial. Pouco importa a decisão da princesa Maria Francisca, porque é Lillias a grande protagonista da narrativa, já que “as vozes que agora emergem são aquelas esquecidas pela história oficial” (FORSTER, 2011, p. 5). Linda Hutcheon afirma que uma das características da metaficção historiográfica é questionar o que nos foi passado como História oficial e dar voz a figuras marginalizadas e silenciadas pela História. A teórica ainda lembra que a consolidação de muitos fatos históricos depende que “nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (1999, p. 131). Em concordância com essas proposições, enxergamos essa narrativa de Hélia Correia como exemplo de uma narrativa que traz à tona o que muitas vezes foi deixado de lado pela chamada “História oficial”.

Operando por uma estratégia narrativa através do uso da intertextualidade com o discurso ficcional e, também, com o histórico, o romance analisado nos mostra que, a partir das relações estabelecidas com a História, esses dois discursos referidos são bastante próximos e como a Literatura é capaz de recuperar o que muitas vezes foi deixado de lado pela História. Em tempos de forçadas tentativas de silenciamento se mostrando expoentes, creio ser muito importante me debruçar sobre uma obra que recupera a voz de tantos que foram marginalizados através da protagonista Lillias. A recuperação da História através do discurso ficcional comprova que os discursos não são verdades absolutas e muitas coisas precisam ser relidas criticamente, assim como há algo a aprender com essa retomada do passado. Por fim, acredito que *Lillias Fraser* seja um livro que tem muito a ensinar aos seus leitores. Um livro que nos traz ao longo de seu enredo a inexorabilidade, a impossibilidade de reagir a certos acontecimentos; um livro que nos faz refletir sobre a condição do homem e a fragilidade da vida humana. Mesmo que seja perpassado por momentos históricos catastróficos que são recriados ficcionalmente, quando a protagonista encontra Blimunda, há a esperança de que, se não pela História, talvez algum tipo de redenção

seja possível pela Literatura. E, talvez, Ferreira Gullar esteja certo quando afirmou que “a arte existe porque a vida não basta”.

Referências

BARBOSA, Maria Carolina de Oliveira. **Entre aprender e esquecer, na contramão de um “universo inacabado”**: a propósito de dois romances de José Saramago. 2012. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

BUESCU, Helena Carvalhão. Ver demais: o terremoto de 1755 na literatura. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, nº 22, Real Gabinete Português de Leitura, 2006.

COMPAGNON, Antoine. Ilusão referencial e intertextualidade. *In*: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Pires Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREIA, Hélia. **Lillias Fraser**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

FIGUEIREDO, Monica. Ruínas, vestígios e silêncios: Lillias Fraser, de Hélia Correia. *In*: RIOS, Otávio (org.). **O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários**. Manaus: UEA Edições, 2009.

FORSTER, Gabrielle. A diluição das fronteiras entre história e ficção em Lillias Fraser, de Hélia Correia: caminhos que se entrecruzam. *In*: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LETRAS NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO E X SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, 2011, Cascavel. **Anais ...** Cascavel: UNIOESTE, 2011.

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

JAMEL, Maíra Contrucci. Linguagem e memória em Lillias Fraser, de Hélia Correia. **Revista Diadorim**, v. 9, p.145-158, jul. 2011.

JAMEL, Maíra Contrucci. . **Lillias Fraser: um percurso através da memória**. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, 2010.

MARTINS, Oliveira. V. O terramoto – O marquês de Pombal. *In*: MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Guimarães & C^a Editores, 1977.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. Capítulo I – História, política, diplomática e militar. *In*: SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal – Volume VI: O despotismo iluminado (1750-1807)**. Lisboa: Editorial Verbo, 1982.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago, entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

**WHEN FICTION REWRITES THE PAST: *LILLIAS FRASER*,
HÉLIA CORREIA'S NOVEL**

ABSTRACT: This paper aims to review the Contemporary Portuguese Literature and its relations with History. Among all the writers, Hélia Correia, winner of the Camões Award in 2015, stands out. Although she is the author of a vast work, her literature remains little studied by critics. *Lillias Fraser* (2001), the novel that this paper intends to analyze, has several possibilities for reading and it was chosen here to approach the relationships established within it between History and Literature, since it has several historical events as scenario, especially the 1755 Earthquake that happened in Lisbon. Helena Buescu, when discussing how literature will portray this moment, states that “speaking (and therefore writing) is one of the privileged ways of shaping the traumatic experience, transporting the event from the experience plane to the language one, forming what we call *cultural memory*” (2006, p. 137). Therefore, this paper tries to answer the following questions: how the contemporary fiction reads the earthquake experience and how does literary discourse account for the silenced voices throughout history?

Keywords: Contemporary portuguese fiction. Historiographical metafiction. Intertextuality.

**SEXUALIDADES DESVIANTES: A BISSEXUALIDADE
EM UM MILHÃO DE FINAIS FELIZES**

Carlos Cavalcanti*

Ricardo Postal**

Recebido em: 18/05/2020. Aceito em: 29/04/2021

RESUMO: A sexualidade é um campo que tem ganhado espaço para discussão, tanto nos estudos acadêmicos quanto na produção literária. Nesse sentido, a Literatura Juvenil incorpora esse campo de discussão também nas suas produções, mas, a respeito das sexualidades que não contemplam o molde heteronormativo, observa-se ainda certa invisibilidade no tratamento delas e de suas representações. Com isso em mente, no presente trabalho, observa-se, à luz de teóricos como Michel Foucault (2003), Judith Butler (2002), Jeffrey Weeks (2001), Guacira Lopes Louro (2001), como a obra de literatura juvenil nacional, *Um milhão de finais felizes* (MARTINS, 2018), representa a invisibilidade da bissexualidade em relação a outras sexualidades moldadas segundo os dispositivos de opressão e regulação da sexualidade. Acreditamos que o modo como a bissexualidade é apresentada promove uma consciência dos jovens leitores sobre sua existência e sua regulação pelos dispositivos heteronormativos, dando um passo importante nesse âmbito para a literatura juvenil contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Invisibilização. Literatura juvenil. Sexualidade.

Introdução

Levando em consideração a definição inicial de Literatura como “uma narrativa dotada de especial poder de encantamento” (SOUZA, 2007, p. 11), pode-se inferir que, com ela, o leitor ou o apreciador é capaz de fruir de experiências imaginativas que, talvez, até então, não tenha vivido. Roberto Acízelo de Souza (2007) discute, a partir dessa constatação, se é possível teorizar a Literatura e, nesse caso, como definir o seu objeto por observar a relação entre a significação histórica básica e sua definição moderna. Assim, encontramos as definições para a Literatura como: a) conhecimento das técnicas de escrita (até o século XVIII) e b) atividade dos que se interessam pelas letras e o conjunto de obras escritas (a partir do século XVIII), permitindo à modernidade caracterizá-la de acordo com a temática, época, bibliografia,

* Licenciado em Letras - Português e Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - Unidade Acadêmica de Garanhuns (2017). Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade de Patrocínio. Mestrado em andamento na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

** Professor Associado no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.

entre outros elementos. Dessa forma, nessa segunda acepção, encontram-se a Literatura Biográfica, a Literatura de Ficção Científica, a Literatura Juvenil. Nessa última, insere-se a obra *Um milhão de finais felizes*, do brasileiro Vitor Martins, publicada no ano de 2018, pela Editora Globo Alt e que consiste no objeto de análise deste artigo. A Literatura Juvenil, tal qual o nome indica, é marcada predominantemente pela perspectiva do jovem acerca do mundo, com um tom leve e, por vezes, humorístico, mesmo ao falar de assuntos que ainda estão envoltos em uma espécie de tabu (CRUVINEL, 2009). Um exemplo desses assuntos é a sexualidade. Percebe-se, na atualidade, que o debate sobre a sexualidade tem ganhado novas dimensões no campo da Literatura, considerando não apenas o modelo da heterossexualidade, como também de outras sexualidades, e isso se vê refletido na produção e na tradução de obras que chegam ao Brasil e que abordam essa temática voltada para jovens, como nas obras do escritor David Levithan (*Boy Meets Boy*, *Two Boys Kissing*, dos anos de 2003 e 2013, além, também, de *Will & Will*, criada em parceria com o escritor John Green no ano de 2010) que tratam do relacionamento afetivo e amoroso entre adolescentes em idade escolar, estando representados uma drag queen, jovens gays e lésbicas, pessoas que constituem relações entre si e com as demais personagens heterossexuais, sejam jovens ou pessoas adultas.

Antes de se fazer presente em discussões na Literatura, porém, a sexualidade possui uma história marcada por uma série de repressões, que abriram espaço para falar sobre o dispositivo da sexualidade como um conjunto de estratégias potentes de regulamento e controle dos corpos e identidades, sobretudo sexuais, dos sujeitos ao passo que a Igreja, agindo como principal instrumento regulador, assumia a tarefa de direcionar as pessoas para uma sexualidade normal (FOUCAULT, 2003), entendendo-se como ‘normal’ a sexualidade que é moldada nos termos da heterossexualidade, em que o homem deve sentir afeto e desejo sexual pela mulher e vice-versa. Os casos de pessoas que fugissem às práticas ‘naturais’ iam contra os mandamentos da Igreja e, por isso, deviam ser abominados. Essa prática foi além e se condensou nos sentidos do pecado perante a Igreja e da anormalidade diante da ciência sexual positivista.

Ao longo da História foi sendo instituída, em contrapartida à homossexualidade e a outros ‘comportamentos pagãos’, a heterossexualidade, em concomitância com a heteronormatividade, como algo ‘natural’, de forma que passasse a funcionar como referência para todos os campos e para os sujeitos (LOURO, 2008). Assim, enquadra-se a homossexualidade (masculina e feminina) e outras práticas, como a bissexualidade, a transexualidade, como categorias desviantes da norma heterossexual e, ainda que posteriormente se reconheçam essas sexualidades como formas de relacionar-se, elas têm de ser vividas sob um modelo heteronormativo. É o caso do “quem é o homem e quem é a mulher da relação?”, pergunta muitas vezes feita por uma pessoa heterossexual

cis que busca articular, dentro dos moldes da heteronormatividade, quem é ativo e, por sua vez, quem é passivo em uma relação homoafetiva. Sendo desviantes, essas sexualidades, em geral, foram tratadas na Literatura como práticas imorais que, no entanto, passam por uma constante ressignificação através das abordagens diversas em torno de vários assuntos relacionados especificamente a elas. Contudo, pode-se perceber ainda que, sob essa ótica, a bissexualidade está em um patamar de maior invisibilidade na Literatura em relação à homossexualidade.

Academicamente, porém, ainda que essa invisibilidade exista, seja em maior ou menor grau, essas sexualidades desviantes estão recebendo um olhar mais crítico nas pesquisas das últimas décadas, sendo desenvolvidos estudos em diversas áreas. Jeffrey Weeks, por exemplo, estuda a sexualidade desde a década de 1960 e tem, entre outros, trabalhos publicados em traduções, no Brasil, que constam na obra de Guacira Lopes Louro, que também depreende estudos sobre as pedagogias da sexualidade. Isso sem mencionar os estudos da filósofa Judith Butler (2002) sobre a teoria *queer*, que, como aponta o nome, apropria-se de um termo pejorativo e lhe dá um novo valor de juízo: *queer* não é mais algo que humilha, mas que empodera. Assim sendo, o presente artigo procura, à luz da bibliografia analisada no que diz respeito à teorização de uma literatura para jovens e do campo dos estudos culturais, de gênero e sexualidade, evidenciar a tentativa de transpor a invisibilidade do tema bissexualidade em relação a outros temas presentes na obra *Um milhão de finais felizes* (MARTINS, 2018).

A literatura para jovens

A produção literária voltada para jovens tem ganhado força nas últimas décadas. Longe de produzirem-se histórias com moral ou contos de fadas, como era costume nesse tipo de produção voltada quase que diretamente para as crianças, a Literatura para jovens voltou seu olhar para histórias que, entre outras, aproximam a realidade do jovem à ficção, mesmo que sejam narrativas maravilhosas ou de fantasia.

No mercado editorial, as obras publicadas de Literatura Infantil e Juvenil utilizam elementos que as tornam atrativas para crianças e jovens. Dentre eles, estão, além da apresentação do texto verbal corrido, o uso de ilustrações que podem vir no início dos capítulos/seções ou em alguma parte de algum capítulo. Além disso, as obras trazem, em sua estrutura interna, diversos formatos textuais, como a carta, o e-mail, as mensagens de texto via SMS ou WhatsApp. Essas características saltam aos olhos do público jovem, chamando sua atenção e, por sua vez, despertando o gosto pela

leitura. Por fim, incentivados pela vontade de querer ler mais obras, quer com a mesma temática quer com temáticas diferentes, de modo a expandir sua habilidade de leitura, acabam contribuindo diretamente para a produção de mais e mais obras de Literatura Juvenil.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000a, p. 127), “um dos fenômenos mais evidentes do mercado editorial brasileiro destes últimos anos vem sendo a expansão inusitada da produção literária destinada a crianças e adolescentes”. Além disso, essa produção leva em conta uma diversidade crescente de temas e estilísticas de acordo com a multiplicidade de visões de mundo (COELHO, 2010) que mantém relação com a evolução das discussões atuais sobre os mais variados temas, entre eles, uso de drogas lícitas e ilícitas, política, depressão e distúrbios psicossomáticos, sexualidade. Esses temas podem conter uma narrativa mais ou menos fantasiosa ou realista, utilizando de recursos humorísticos, trágicos, entre outros, incorporando também elementos visuais nas obras, como visto acima, de acordo com a intenção de escrita.

Para Coelho (2000b), essa relação do imaginário com certa dose de realismo e verdade aliada a estruturas narrativas que prezam também a fantasia, no processo de escrita, está ligada ao que a autora chama de Linha do Realismo cotidiano. Nessa linha, encontram-se “situações radicadas na vida do dia-a-dia comum” (COELHO, 2000b, p. 156) e que, entre outras coisas, podem enfatizar as relações afetivas, sentimentais ou humanitárias. Essa estrutura, que faz uma representação do cotidiano jovem, permite que muitos se identifiquem e escolham ler obras nas quais as histórias chamem atenção por incorporarem traços de sua realidade.

Com base nisso, a obra escolhida como *corpus* de análise apresenta, em seu enredo, fatos e acontecimentos do dia a dia dos dois protagonistas e de outras personagens que buscam deixar evidente esse realismo cotidiano, que em muito se assemelha ao cotidiano de jovens com idade semelhante à das personagens. Não é nosso intuito, entretanto, observar a recepção da obra por adolescentes, mas a capacidade de transportar aspectos da realidade para a ficção. Em *Um milhão de finais felizes* ainda há uma relação entre realismo e fantasia, como será visto adiante, expressa na escrita de histórias sobre temas que giram em torno de motes coletados na realidade costumeira e em cuja realidade se estampam questões de ordem da sexualidade das personagens.

Sexualidades desviantes

Falar a respeito da sexualidade é tratar de um assunto privado, mas que tem dimensão política e social. Essa dimensão está relacionada à significação cultural dos e nos corpos, sendo

estes alterados cultural e socialmente, constituindo, contudo, a referência que ancora a identidade do sujeito (LOURO, 2001). As ‘narrativas pessoais’, como Guacira Lopes Louro (2001) chama, são fundamentadas no corpo, uma vez que ele é encarado como a corte que produz o julgamento sobre o que somos e o que podemos nos tornar. Desse modo, as discussões sobre uma identidade sexual e/ou de gênero giram em torno de como nossos corpos são inscritos na sociedade, pois são reconhecidos por ‘marcas’ (características físicas ou de personalidade) definidoras da identidade:

De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2001, p. 15).

A sociedade constantemente impõe aos seus membros ‘regras’, seguidas de maneira a sempre perseguir um ideal que se apresenta, diversas vezes, inalcançável para algumas pessoas. É nesse ideal que são significados os corpos, de acordo com as marcas inscritas neles, que dizem respeito não apenas ao modo como nos vestimos, mas como vivemos e nos comportamos, e pelos quais nossos corpos são diferenciados. Essa diferenciação gira em torno do que é certo e errado, afetando diversos campos onde se inserem, por exemplo, o que diz respeito ao que é belo (cor de pele, tipo de cabelo, biotipo corporal), formando uma espécie de matriz que enquadra as identidades em um processo excludente entre o que é normal e o que é anormal. Do ponto de vista da moda, por exemplo, ainda que os sujeitos negros, gordos, entre outros atualmente estejam ganhando espaço, por um bom tempo foram apontados como anormais, pois não se enquadravam nas características marcantes do padrão estabelecido anteriormente.

Judith Butler (2002), estudando os corpos abjetos¹, especifica que essa matriz pressupõe o estabelecimento de fronteiras que, ao definir o que são os sujeitos, simultaneamente excluem os seres abjetos. Isso entra em acordo com o que Guacira Louro (2001) explica como o treinamento para perceber e classificar os sujeitos, como se apresentam corporalmente e se comportam, sendo sempre

¹ Corpos que, pela lógica simbólica hegemônica, não possuem valor de sujeito e, por isso, reforçam o valor dos corpos normativos, isto é, corpos que importam. Frequentemente, eles são excluídos da significação do sujeito.

mutável tal classificação, pois, para Butler (2002), a consolidação dessas identidades são construções discursivas realizadas através de um processo de exclusão do que está em desacordo com a sua coerência. Butler (2002) explica, com isso, a ideia do exterior constitutivo, isto é, o processo em que a identidade do sujeito é construída através da negação do que é diferente em uma relação de oposições, muitas vezes binárias: gay *x* heterossexual, homem *x* mulher, branco *x* negro, magro *x* gordo. Logo, o que está fora do que se considera como constituinte da identidade faz parte do exterior constitutivo (DIAZ, 2013).

A existência desse exterior constitutivo, em uma relação de oposições, reafirma uma lógica falocêntrica (DIAZ, 2013) que estabelece o feminino como exterior constitutivo à masculinidade, a homossexualidade e outras sexualidades desviantes como exterior constitutivo da heterossexualidade, entre outras. Desse modo, ele atua na construção identitária tanto quanto o gênero também o faz. Este último, pois, diz respeito a uma construção histórica e social permeada pelas características biológicas (LOURO, 1997), sendo entendidos gênero e sexualidade como inter-relacionados, uma vez que, na linguagem, as identidades sexuais (constituídas através das formas as quais o sujeito vive sua sexualidade) e de gênero (masculino ou feminino) se confundem.

Regulação, repressão e invisibilidade

É no corpo que as identidades se realizam, por ser ele o lugar da sexualidade. Entretanto, de acordo com Jeffrey Weeks (2001), a sexualidade vai além do corpo, pois tem a ver com as crenças, as ideologias e as imaginações não apenas do sujeito, mas da sociedade. A sexualidade é moldada historicamente no interior de determinadas relações de poder. Dentre essas, as da Igreja e as do Estado têm expressado crescente interesse no modo como os sujeitos se comportam, isto é, como pensam e agem, utilizam seus próprios corpos, de modo que possam ser regulados.

Um exemplo prático dessa regulação é o da evolução da pastoral católica, no século XVII e estendendo-se pelo século XVIII, estudada por Foucault (2003). O filósofo afirma que a igreja passou a incentivar discursos sobre a sexualidade, sob a forma de confissão, de modo que se pudesse regulá-la através de seu controle. Prova disso foi o objetivo claro de acelerar a confissão anual, na Contrarreforma, para que se impusessem regras precisas de exame de si. Por extensão a essa lógica pastoral, nos dias atuais, podemos citar ainda a atividade dos psicólogos e dos psicanalistas. Percebe-se que há uma manutenção do poder relacionado à confissão entre o que confessa e o que escuta, ainda que, nesse segundo caso, a intenção principal não seja a de corrigir/regular, mas de compreender os

processos psicológicos de constituição da identidade a partir da identificação para compreensão e proposição de uma mudança de atitude em relação às frustrações.

A respeito disso, Foucault (2003) critica a hipótese repressiva, que ele define como a crença de que a sociedade constantemente controla a sexualidade, definida pelo filósofo como uma energia que o corpo exala. Para o filósofo, isso reduz a história da sexualidade e do sexo apenas à regulação, ao silenciamento, à censura e à proibição, sendo que é construída socialmente. Em seus estudos, Foucault (2003) ainda esclareceu que regular a sexualidade, enquanto dispositivo, levou à repressão de modelos desviantes, ao controle de natalidade e à definição das perversões sexuais como sendo de ordem patológica.

Com isso, subordinados à observação a fim de serem controlados socialmente pelos discursos reguladores, se encontravam os seguintes grupos: o da mulher histérica, com grande pulsão sexual; o da criança masturbadora, que devia ser observada constantemente pelos pais e ter ‘escondido’ o seu corpo ao se deitar; o casal que faz uso de outras maneiras para se obter prazer sexual e, desse modo, controla o ato procriativo; e, por fim, o que é tido como ‘pervertido’, o sujeito que padecia de alguma doença, até então, o homossexual (LOURO, 2001).

Weeks (2001) alia a essa preocupação a questão da saúde geral, especialmente no que diz respeito à transmissão de IST (Infecções Sexualmente Transmissíveis). Tal preocupação, por sua vez, acaba por contribuir para que se alimente uma espécie de *pânico moral* (LOURO, 2001), no qual existe a tentativa de preservar a pureza da criança diante dos desvios de sexualidades não heterossexuais e heteronormativas. Ainda que a sexualidade ganhe espaço na mídia e também na literatura, as sexualidades desviantes continuam a ser encaradas como anormais, e pior, no caso da bissexualidade, vista como a incapacidade de escolha de sexualidade sob um viés de binarismo (masculino e feminino) que invalida a vivência bissexual. Além disso, ainda opera, nesse modo de encarar a bissexualidade e as sexualidades em geral, o dispositivo do armário (SEDGWICK, 2007), que regula o que é público e o que é privado, garantindo a manutenção dos privilégios e o lugar dominante da heterossexualidade. Essa discussão proposta por Eve Kosofsky Sedgwick (2007) enfatiza a necessidade, ainda presente na sociedade, de delimitar as sexualidades em padrões binários (heterossexual x gay) como forma de controlá-las, possibilitando aos sujeitos saírem do armário, porém oprimindo-os por essa saída mesma a ponto de retornarem a ele. Dessa forma, acatando-se a existência proibida de circulação das sexualidades desviantes, é reforçada também a ideia de exterior constitutivo (BUTLER, 2002).

Na maior parte das vezes, ainda, o bissexual é pejorativamente qualificado como ‘gay enrustido’ e sendo ‘esperável’ dele que escolha um sexo com o qual queira se relacionar afetivo-

sexualmente em detrimento de outro, colocando-o nos moldes binários e autoexcludentes. Existe uma invisibilidade da bissexualidade, de modo que a vivência da afetividade bissexual é transposta para uma vivência homossexual ou heterossexual. Na Literatura, especificamente na obra escolhida para análise, essa vivência é expressa sob a forma da relação afetiva dos dois jovens protagonistas, conforme abordamos a seguir.

Um milhão de finais felizes

A obra narra parte da história de Jonas, que se sente perdido quanto às decisões de sua vida, especialmente no contexto de extremo conservadorismo dos pais (a mãe é muito religiosa e o pai, que aparentemente não é religioso, está sempre reclamando e discutindo com ele). Ao terminar o ensino médio, não vai direto para uma faculdade, pois não sabe o que cursar ainda e acaba conseguindo um emprego em uma cafeteria que lembra as da popular rede *Starbucks*. O jovem leva uma vida de constantes conflitos em relação a expressar sua sexualidade, sabendo que isso pode trazer desgosto para sua família e, como alternativa para externalizar o que sente, escreve histórias sobre as ideias que tem no decorrer dos dias (anotando-as em um caderninho que mantém sempre no bolso). Uma história em particular toma forma quando ele conhece, no seu local de trabalho, um rapaz ruivo, barbado, particularmente atraente e se sente encantado por ele.

Esse rapaz é Arthur, o ruivo universitário que estagia na área de design de uma agência publicitária. Mais tarde na narrativa, ele conta para Jonas, em um de seus encontros, que é bissexual e evidencia que esse é o *deal breaker*² de toda história que ele tenta ter com as pessoas. Arthur apaixona-se por Jonas, já que o mesmo não se afasta por aversão à sua bissexualidade e permanece ao seu lado a partir de então, nos acontecimentos que se desenrolam na narrativa.

Com uma escrita simples e de fácil assimilação, voltada predominantemente para o público mais jovem, *Um milhão de finais felizes* apresenta uma história do cotidiano (COELHO, 2000b): um jovem que aceita sua homossexualidade e tem de escondê-la em favor dos familiares, mas que, ao ter esse ‘segredo’ revelado, é expulso de casa pelos pais e precisa aprender a lidar com a vida de uma forma totalmente nova, sem o seio familiar. No decorrer da trama, são apresentados personagens que fazem parte do grupo das sexualidades desviantes (lésbicas, bissexuais), além de uma personagem que expressa uma performance de gênero *crossdresser*. Essa diversidade de

² Funciona como uma espécie de elemento que faz com que o clima romântico do encontro seja quebrado, resultando em uma das pessoas perder o encanto pela outra.

identidades das personagens corrobora com a multiplicidade de temas que hoje se fazem presentes na literatura juvenil (COELHO, 2010), ainda que seus dramas e inquietações não sejam tão aprofundados quanto à personagem protagonista. Fazem-se presentes, contudo, pois, dessa forma, conseguem representar, na obra, a diversidade contida na sigla LGBT.

Arthur, a personagem que protagoniza o par romântico com o Jonas, é descrita, inicialmente, da seguinte maneira:

Seu cabelo é castanho avermelhado e sua pele é muito branca, cheia de sardas. Seu rosto é coberto por uma barba ruiva cheia, de uma tonalidade um pouco mais clara que o cabelo. Seus olhos não são azuis nem verdes, são uma mistura dessas duas cores. (MARTINS, 2018, p. 13-14).

O jovem, sem saber do nome do rapaz que havia conhecido poucos minutos atrás, passa a chamá-lo de Barba Ruiva. É perceptível que há um encantamento que começa a surgir a partir desse primeiro encontro e, por sua vez, inspira Jonas a dar início à escrita da história a qual ele intitula *Piratas Gays*. Sua ficção vai se espelhar nesse casal de personagens, sua relação com Arthur, promovendo um realismo fictício – sua realidade entremeada numa narrativa outra dentro da obra.

Esta história – *Piratas Gays* – evidencia o que Coelho (2000b) configura como realismo maravilhoso. Isso porque, no decorrer dessa narrativa específica (interna à obra e constituinte do e no enredo principal), o elemento fantástico entra em ação na composição do enredo em que se encontra a história de dois jovens piratas gays que se apaixonam, têm sua relação descoberta e são lançados ao mar para encontrarem a morte, sendo trazidos de volta à vida por meio de uma entidade divina, semelhante a uma sereia, que os transforma em tritões. Apesar do final fantasioso, essa curta narração é enlaçada pelos acontecimentos do cotidiano de Jonas, adquirindo certo grau de realismo.

Jonas encontra o até então Barba Ruiva novamente em uma festa de carnaval, e é nela que eles têm a primeira conversa, durante a qual ele faz uma apresentação de si mesmo: chama-se Arthur, estuda design e estagia em uma empresa de publicidade. Entre idas e vindas, eles acabam tendo outros encontros, sobretudo no trabalho de Jonas e, em um deles, particularmente, é evidenciada a sexualidade de Arthur:

— Teen Wolf é muito bom, eu juro. E tem o elenco mais lindo da história de todas as séries já criadas.
— Eu não sou o tipo de pessoa que assiste qualquer coisa só por causa de macho — eu minto, porque eu sou totalmente esse tipo de pessoa.
— Eu não tô falando só dos homens — ele diz, olhando nos meus olhos.
Fico em silêncio.

— Acho que agora é o momento ideal para dizer que sou bi. Esse é o *deal breaker* oficial na maioria das minhas histórias com outras pessoas — Arthur confessa.

Eu continuo em silêncio, porque dá para sentir que ele quer falar mais.

— Minha primeira namorada terminou comigo depois que eu contei porque ela achava que eu era um gay que ainda não estava pronto pra sair do armário. Depois eu tive um namorado que terminou comigo porque ele achava que eu era um hétero que estava só experimentando. E esse é o resumo de todos os meus relacionamentos amorosos.

— Isso nunca vai ser um problema pra mim — eu digo, desconfortável, porque não ter problema nenhum com a bissexualidade dele é o mínimo que se espera de qualquer pessoa decente. É meio deprimente que eu tenha que deixar isso claro (MARTINS, 2018, p. 164).

A conversa dos jovens gira em torno do seriado de TV *Teen Wolf*³ quando Arthur torna evidente para Jonas a sua bissexualidade. O fato de encarar essa autoafirmação com certo receio coloca em evidência o medo de ser entendido como indeciso em relação à sua orientação sexual, interferindo na incerteza do outro sobre que tipo de relação será a mais certa, uma vez que, em uma lógica de binarismo sexual, na qual o homem deveria se sentir atraído apenas pelo sexo feminino, não é cabível que um indivíduo goste e mantenha relações afetivas e eróticas com outras pessoas do mesmo sexo e de outro. A partir do receio que a personagem apresenta, pode-se perceber os efeitos do dispositivo do armário em operação (SEDGWICK, 2007), em se tratando do fato de que o jovem precisa explicar para o outro que sua sexualidade é diferente do que seria convencional em um molde binário (heterossexual – gay), e, por isso, não é bem interpretado.

A explicação dele reforça esse fato, ao expressar que a primeira namorada terminou o namoro por achar que ele era gay e que não estava pronto para se aceitar dessa forma. Além disso, também mencionou que o segundo namorado, semelhante ao namoro anterior, terminou o relacionamento por achar que ele, Arthur, era um heterossexual que só estava em busca de novas experiências com pessoas do mesmo sexo.

A maneira como Jonas reage expressa certa preocupação do autor em expor, ainda que superficialmente, o problema da invisibilidade e do quão desviante a bissexualidade é univocamente percebida: “não ter problema nenhum com a bissexualidade dele é o mínimo que se espera de qualquer pessoa decente” (MARTINS, 2018, p. 164). O fato de não ter nenhuma ressalva ou preconceito, isto é, respeitar a bissexualidade é algo, para a personagem de Jonas, relacionado à decência, logo, a um agir ético e de boa moral. Entretanto, no que diz respeito à aceitação da homossexualidade, a bissexualidade gera diversos conflitos na aceitação social de uma relação com

³ O seriado retrata os desafios de um adolescente que tem sua vida mudada quando é arranhado por um lobisomem enquanto procura um cadáver junto com um amigo em uma floresta. Ao se transformar em lobisomem, o jovem tem que lidar com sua identidade problemática ao passo que passa pelas mudanças da adolescência.

ambos os sexos. Ainda que a bissexualidade seja uma narrativa pessoal (LOURO, 2001), ela faz parte do exterior constitutivo que reafirma a lógica de regularidade heterossexual (BUTLER, 2002), tornando, para o jovem, mais difícil ainda aceitar a sua bissexualidade. Esse conflito de aceitação ainda pode fazer parte do seio familiar, conforme vemos no excerto que se segue:

— Quando o Arthur contou para a gente que é... você sabe — Ângelo diz, olhando para mim.

— Bissexual — Arthur completa quando percebe que o pai não vai terminar a frase.

— Eu e a Sônia fomos para a cama naquela noite — ele continua, e eu tenho medo do rumo que essa história está tomando —, e eu comentei... Você lembra o que eu disse, amor? Eu disse: o primeiro que esse menino vai trazer pra dentro de casa vai ser homem.

— Ai, eu lembro! Eu achei que você ia trazer uma namoradinha antes pra amenizar, filho! — Sônia diz com uma risada.

Essa conversa é desconfortável em tantos níveis que eu só queria que esse sofá literalmente me engolisse.

— Que ótimo saber que vocês fizeram uma aposta sobre a minha vida afetiva na mesma noite em que eu me assumi pra vocês. Realmente isso era tudo o que eu precisava — Arthur responde (MARTINS, 2018, p. 300-301).

Apesar de os pais de Arthur mostrarem que aceitam a sexualidade do filho, acordaram uma espécie de aposta para saber quem ele apresentaria para eles, se um namorado ou uma namorada, levantando em consideração que a primeira pessoa a qual ele lhes apresentasse serviria como principal elemento definidor da verdadeira sexualidade do filho, reforçando, mais uma vez, o estereótipo de que ele não teria se descoberto ainda. Sob esse prisma, sair do armário, para os pais, e explicar qual é a sua sexualidade, o introduziu em uma relação reguladora de poder (FOUCAULT, 2003), na qual os pais ditariam qual papel sexual seria o mais apropriado para amenizar o que talvez outros, que não são os familiares, pudessem pensar. Nesse sentido, o personagem tem sempre de realizar uma saída do armário para explicar, para qualquer pessoa com que for se relacionar, que é bissexual, contribuindo para a manutenção da estrutura do dispositivo do armário (SEDGWICK, 2007). Por fim, a reação de Arthur às demandas dos pais evidencia a insatisfação de não querer se conformar com essa regulação sexual, uma vez que toda preocupação dos pais com relação à definição de uma sexualidade específica, além das demonstrações de amor que eles externam pelo filho ante ao novo namorado, não passava de fachada: “Eles literalmente não estão nem aí. Tipo, fisicamente aí. E ainda teve toda aquela coisa dos dois apostando quem eu ia namorar primeiro” (MARTINS, 2018, p. 303).

Outro momento em que ganha evidência a ação do exterior constitutivo (BUTLER, 2002) e, por sua vez, a invisibilidade da bissexualidade em relação aos outros tipos de sexualidade na obra é

quando as personagens se preparam para uma Parada da Diversidade. Eles decidem ir juntos e, em meio à preparação para o evento, Arthur mostra a camisa que fez exatamente para usar no evento:

Meu namorado põe as mãos na cintura e estufa o peito mostrando sua camiseta. Ela é rosa e tem as mangas roxas. A estampa tem um biscoito sorridente desenhado por Arthur (eu reconheço seu traço em qualquer lugar) e embaixo está escrito com letras grandes “O B NÃO É DE BISCOITO”. Arthur se vira e nas costas da camiseta está escrito “BISSEXUAIS EXISTEM” (MARTINS, 2018, p. 259).

Dizer que os bissexuais existem configura o esforço para retirar a bissexualidade do lugar de invisibilidade. Pode-se inferir que essa ação expressa o desejo de dar voz às várias sexualidades das personagens na obra. Apesar de não ter uma complexidade psicológica textualmente apresentada quanto o desenvolvimento de Jonas, Arthur traz em si marcas de uma constante luta para ir de encontro à regulação social da bissexualidade e tentar, aos poucos, mudar a realidade de invisibilidade a qual estão sujeitos os indivíduos bissexuais. Isso se mantém expresso nos trechos recortados da obra e observados no presente trabalho. Essas marcas se inscrevem como constituintes de uma identidade sexual que, apesar de ser questionada, se constrói no corpo (LOURO, 2001) da personagem, tendo impacto não apenas nele, mas nos que estão ao seu redor. Afirmar a existência de sujeitos bissexuais abre espaço para que se dialogue com a permanência de um tipo de sexualidade que historicamente vem sendo controlada e invisibilizada, que normalmente é encarada com revirar de olhos, mas que importa em nível de equivalência em relação à homossexualidade.

Considerações finais

Pensar a questão da bissexualidade é algo que está ganhando espaço nas discussões acadêmicas no Brasil, mas que ainda se mantém em diminuta evidência quando relacionada a outros tipos de sexualidade que são desviantes à norma. No decorrer deste trabalho, observamos que a sexualidade atua de acordo com a inscrição dos corpos na sociedade e, como tal, pode ser entendida como dispositivo de regulação em uma série de relações de poder que, inicialmente, se apresentavam de acordo com a prática da confissão nas igrejas e, por conseguinte, na ida ao psicólogo e ao psicanalista. Ela, por sua vez, ancora a constituição psicológica da identidade do indivíduo e pode apresentar-se de diversos modos em correlação à vivência sexual dos sujeitos.

Encontra-se, na obra analisada, uma personagem que, declaradamente, é bissexual e que tenta ir contra o discurso de invisibilidade de si enquanto sujeito político e atuante na sociedade. Essa invisibilidade acontece através dos moldes binários de uma heteronormatividade e heterossexualidade

que, levando em conta o seu exterior constitutivo, excluem o outro que demonstrar ter uma sexualidade desviante e, portanto, ser anormal. Compreende-se que a bissexualidade ainda é vista como a indecisão de se escolher um sexo específico para se relacionar, recaindo, por esse mecanismo regulador, a decisão sobre sua sexualidade no momento de se interessar por alguém. Não existiria, sob esse pensamento pré-modelado, a bissexualidade: haveria ou a heterossexualidade ou a homossexualidade quando o sujeito se relaciona com alguém. Em *Um milhão de finais felizes* percebe-se que, de maneira sutil, há a manutenção dessa linha de pensamento quando Jonas almoça com os pais de Arthur e eles expõem que esperavam que o filho escolhesse primeiro levar uma menina para apresentar como namorada, de modo que houvesse uma continuidade do papel da heterossexualidade no seio familiar, ainda que eles não fizessem caso de o filho se relacionar também com pessoas do mesmo sexo.

Tal maneira de pensar ainda é evidenciada na própria comunidade LGBT: ao tentar se relacionar com um gay, Arthur percebe o entrave quando um outro rapaz, como nos conta, duvida de sua sexualidade e acha que ele é alguém que ainda não se decidiu e só queria experimentar. Diante do exposto, pode-se inferir que há certo grau de abjeção da bissexualidade como sexualidade mais desviante da norma do que a homossexualidade.

Por fim, observa-se que a obra *Um milhão de finais felizes*, escrita de modo a ser classificada como Literatura Juvenil, aborda de maneira importante temas do realismo cotidiano entremeados com aspectos de fantasia. Trazer as várias sexualidades desviantes da heteronormatividade, apresentando uma personagem bissexual central na história, promove tanto a percepção do jovem sobre a existência dessa sexualidade no seu dia a dia quanto discute sua invisibilidade na sociedade. Esse aspecto parece ser algo inovador por parte da obra, levando em consideração a quantidade de romances produzidos com temática LGBT cujo foco se centra na personagem gay. No presente caso, mesmo sendo Jonas uma personagem gay central, sua história, e um dos vários finais felizes possíveis, é compartilhada com Arthur, um homem bissexual nada indeciso, com quem caminha de mãos dadas para novas possibilidades de criação de laços afetivo-sexuais.

Referências

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan:** sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura:** arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000a.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil:** teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000b.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:** das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. São Paulo: Manole, 2010.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. **Narrativas juvenis brasileiras:** em busca da especificidade do gênero. 2009. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

DIAZ, Elvira Burgos. Desconstrução e subversão: Judith Butler. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 441-464, 1º sem. 2013.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In:* LOURO, G. L. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-34.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, p.17-23, maio/ago. 2008.

MARTINS, Vitor. **Um milhão de finais felizes.** São Paulo: Globo Alt, 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, n. 28, p.19-54, jan./jun. 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da Literatura.** São Paulo: Ática, 2007.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. *In:* LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 35-82.

DEVIANT SEXUALITYS: BISSEXUALITY IN *UM MILHÃO DE FINAIS FELIZES*

ABSTRACT: Sexuality is a field that has been gaining space for discussion, in both academic studies and literary production. In this sense, Youth Literature also incorporates this field of discussion in its productions, but, regarding sexualities that do not contemplate the heteronormative mold, there is still a certain invisibility in their treatment and representation in Young Adult Literature. The present work seeks to observe, in the light of the theorists like Michel Foucault (2003), Judith Butler (2002), Jeffrey Weeks (2001), Guacira Lopes Louro (2001), as *Um Milhão de Finais Felizes* (MARTINS, 2018), book of Brazilian Young Adult Literature, represents the invisibility of bisexuality in relation to other sexualities molded according to the devices of oppression and regulation of sexuality. We believe that the way bisexuality is presented promotes an awareness of young readers about their existence and their regulation by heteronormative devices, taking an important step in this context for contemporary Brazilian Young Adult Literature.

Keywords: Invisibility. Sexuality. Young adult literature.

O DUPLO, O TRIPLO, O MÚLTIPLO: A FRAGMENTAÇÃO RADICAL DO EU EM *O GRIFO DE ABDERA*, DE LOURENÇO MUTARELLI

Douglas Eraldo dos Santos*

Recebido em: 05/10/2020. Aceito em: 28/06/2021

Resumo: Neste trabalho interpretamos a narrativa *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli (2015), construindo diálogos dessa com o fenômeno do duplo e, ainda, sob a luz da ficção brasileira contemporânea em sua estética de autoficção e metaficção. Para tanto, o fizemos à luz de estudos contemporâneos acerca da literatura brasileira e em diálogo com teorias como a da psicanálise e os diferentes desdobramentos do Eu. Nesse sentido, o trabalho de Freud sobre o duplo contrastado com o de Clément Rosset sobre a ilusão do duplo constituem ferramentas de auxílio à interpretação da narrativa ora analisada. Por fim, concluímos que entre a ilusão e a patologia que é ou pode ser o duplo, Lourenço Mutarelli radicaliza o fracionamento e a multiplicação do Eu numa tentativa de apreensão dos tantos reais que lhe sejam possíveis.

Palavras-chave: Autoficção, Literatura Brasileira Contemporânea, Metaficção.

Introdução

Não tinha consciência de meu duplo até o cochilo que dei depois de comer uma omelete. Então vamos lá. (MUTARELLI, 2015, p.20).

Quantos livros e quantos autores podem existir dentro de um livro? Quais as fronteiras entre “o real” e a ficção? O que fazer quando todas essas informações estão embaralhadas numa radical fragmentação do Eu? O Eu-autor, o Eu-personagem, o Eu-escritor, etc. Quais as fronteiras entre ficção e a autoficção, entre a biografia e a autobiografia? São, entre outras, possíveis e interessantes perguntas a se fazer quando pensamos sobre *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli (2015). O romance é o sétimo da carreira do autor paulistano, talvez aquele em que o jogo de espelhos ocorra de maneira mais intensa. Fortemente marcado pelo delírio e pela ilusão, cada elemento da obra, não apenas o romance em si, mas também o “objeto livro” e todos os seus mecanismos paratextuais procuram colocar o leitor em confronto com o fenômeno do duplo e com a cisma do que é biográfico e o que é construção ficcional. Por conseguinte, o duplo, o triplo, os múltiplos são

* Graduado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL; Professor de Língua Portuguesa e literatura do estado do Rio Grande do Sul e do Município de Lajeado/RS. Mestrado em andamento no Programa de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES.

fragmentados de tal modo que Lourenço Mutarelli é constituído por um amálgama de Eus que parecem caçar melancólica e vorazmente alguma identidade. Uma *gestalt* em que a soma das partes será sempre maior que o todo.

O que propõe o autor com as partes deste todo é um verdadeiro labirinto e espelhos, como podemos depreender da apresentação do romance em sua contracapa (MUTARELLI, 2015):

Mauro Tule Cornelli é o roteirista dos quadrinhos desenhados por Paulo Schiavino. Os dois publicam sob a alcunha de Lourenço Mutarelli. Para dar corpo à dupla. Paulo e Mauro contratam Raimundo, vulgo Mundinho, um bêbado que topa ser a fachada pública dos autores e representá-los em feiras e eventos. Mas a morte súbita de Paulo força Mauro a tentar uma carreira solo de escritor. Seu primeiro livro, *O cheiro do ralo* torna-se um grande sucesso.

Entretanto, esse jogo de “cópias” dele mesmo acaba ampliando-se quando Mauro encontra Oliver Mulato, um professor e quadrinista que vem a ser também seu duplo: “Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou ao mesmo tempo, Oliver Mulato”, diz o narrador numa primeira pessoa incorporada por tantas outras (MUTARELLI, 2015, p.16). Mais que uma mera cópia, um duplo casual, de forma ubíqua, o narrador-personagem-protagonista-quicá-autor não apenas encontra em Oliver Mulato esse duplo, como compartilha sua consciência: “Após um cochilo pesado, acordei com a consciência de que era também Oliver Mulato” (MUTARELLI, 2015, p.17).

Diante o labirinto e espelhos expostos, propomos tratar de dois assuntos que já parecem evidenciados até aqui: o elemento do duplo, tão presente na estrutura desta narrativa; e também as questões relativas à metaficção, metaliteratura e autoficção que, no caso de *O Grifo de Abdera*, não apenas nos parece peculiar ao conjunto de obras com essa estética tão em voga recentemente na literatura brasileira, como mantém íntima relação com a abundância do duplo neste romance. Começamos pela segunda questão.

Metaficção: uma autobiografia de Lourenço Mutarelli?

Bastante discutida e documentada na produção da literatura brasileira recente é a questão do possível “retorno” do autor, a presença do sujeito em cena. Geralmente esse tipo de discussão concentra-se a partir da publicação de *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza (2007) e de uma boa quantidade de romances posteriores que causaram algum impacto na cena literária e que foram sendo nomeados como autoficção ou metaficção; também geralmente marcados pela abordagem da metaliteratura. Nessas obras, as fronteiras entre ficção e autobiografia foram diluídas, suscitando a pergunta, trata-se de ficção? Para Schollhammer (2009, p.105), “Sim e não, é uma ficção que se

apropriada da experiência de vida, uma escrita que utiliza a ficção? Para penetrar no que aconteceu numa história que se constitui enquanto relato motivado pelo desafio de vida que essa experiência impõe”. De acordo com o autor,

todavia, no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em *autoficção*, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 107).

Ainda de acordo com Schollhammer (2009, p. 113), essa movimentação se dá na “relação entre documento e ficção e na inclusão de fatos reais na construção do universo ficcional que, da perspectiva de certos autores, trabalha como índice de uma realidade que acaba comprometendo a ficção, e não o contrário” de modo que,

vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 114).

Parece-nos que *O Grifo de Abdera* dialoga com esta estética e, ainda que seja um labirinto habitado por *doppelgängers*, não se pode negar – ou deixar de observar –, em seu interior, que o romance Lourenço Mutarelli irá jogar muito com a autobiografia. A começar pela própria ficcionalização do escritor, tornando-o um pseudônimo nascido de um amálgama de personagens. Fonte prolífica de *doppelgängers*. Nessa desconstrução do Eu e na constituição de muitas cópias, o autor tratará de sua biografia não apenas enquanto escritor, mas também sua autoria como quadrinista e ilustrador. Antes de sua estreia na literatura, o trabalho de Lourenço Mutarelli, que foi reconhecido por público e crítica, caso de *Transsubstanciação*, é lembrado constantemente. Mais que isso, parece vir com alguma nostalgia e perda no processo de mudança do quadrinista para o autor. Para além disso, percebemos que, em sua natureza também metaliterária, a narrativa discute o próprio fazer narrativo (literatura e quadrinhos), bem como as motivações que impulsionam esse fazer:

[...] na verdade, eu penso que essa é a origem dos livros. Os livros são a tentativa do autor de refletir profundamente sobre determinada questão ou tema. A prova disso é que Oliver também escreveu um livro depois de sofrer a mudança. Depois de minha interferência voluntária. Muitos dirão que ele nunca fez um livro, mas

Oliver fez sua HQ. E, para mim, um álbum em quadrinhos pode ser um livro. (MUTARELLI, 2015, p. 29).

Isso parece a confissão de algo: “acho que já falei que todos os meus livros são o mesmo. É, de alguma maneira, sempre a mesma história. Um homem, que tem sempre a minha idade, sofre algo que afeta de forma irreversível sua vida” (MUTARELLI, 2015, p. 253). Porém, nessa narrativa que não é nem totalmente biografia nem totalmente ficção, é curioso perceber como o autor cinge a produção em quadrinhos e a produção literária. Nos quadrinhos, as cópias de Mauro Tule Cornelli e Paulo Schiavino, não só assinam sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli, como contratam Mundinho como avatar e imagem pública, enquanto a literatura nasce apenas após a morte de um deles:

A partir de um anagrama de meu nome, eu e o Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli. Assim assinamos nossa primeira parceria [...] com a morte de Paulo tive de me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros [...] *O cheiro do ralo* é o primeiro título da minha carreira solo. (MUTARELLI, 2015, p. 22).

O Cheiro do Ralo (2002) realmente causou certo frisson na crítica e foi sucesso imediato. O romance, classificado por Valêncio Xavier como um “neorrealismo citadino”, será trazido à tona em muitos momentos de *O Grifo de Abdera*. Todavia, na radicalidade de sua autoficção, às obras presentes em uma bibliografia são adicionadas outras tantas que nunca existiram, de autoria de Mauro Tule Cornelli, jogando assim com as fontes, seja do real ou do imaginário de sua ficção, sendo elas uma coisa só e de fronteiras mais que diluídas. Tanto que, na verdade, numa crítica aos mais recentes modismos literários, *O Grifo de Abdera* começa com o final de *Uma ocasião exterior*, ficção científica de sucesso de Mauro Tule Cornelli, para assim “terminar igual ao começo. Isso virou moda. Vou fazer isso.” (MUTARELLI, 2015, p. 256).

Entrementes, vale destacar que Lourenço Mutarelli não apenas versará de suas obras e sobre o fazer delas, como em muitos momentos buscará dos “fatos reais” e sincrônicos, e que de um modo ou outro tiveram repercussão no mercado editorial e na política, para ampliar a mistura de tais elementos: “A Folha de São Paulo lançou uma polêmica questionando a ida de setenta escritores à Alemanha com verba pública.” (MUTARELLI, 2015, p.43). Refere-se à discussão da iniciativa do Governo Federal de então em promover a literatura brasileira e os autores nacionais na Feira do Livro de Frankfurt. É curioso e instigante como o autor traz para dentro de uma ficção, já insólita e com toques do absurdo, a matéria jornalística (bastante pública à época) para diluir nas fronteiras entre o ficcional e o autobiográfico. Aliás, ele bagunça um bocado ao provocar/chistear, “imaginem

quando, ao ler este livro, descobrirem que muitos que estavam lá nem escritores eram” (MUTARELLI, 2015, p. 43). Isso porque,

dada a natureza tímida dos escritores, muitos escolhem, digamos, avatares. Como é o caso do Ferrèz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e, pasmem, Paulo Lins. O avatar de Marcelino nem gay é. Já o avatar de Marçal é. O verdadeiro Ferrèz é um sujeito miúdo, delicado, introvertido, e o verdadeiro Paulo Lins é albino. (MUTARELLI, 2015, p. 24).

Se o sujeito está em cena, Mutarelli parece questionar: que sujeito é este? Seria mesmo o sujeito? Um simulacro? Um avatar? Um duplo? Quão alquebrado ou múltiplo pode ser esse sujeito? Contudo, antes de enveredarmos para esse debate específico, vale ressaltar, de todo modo, que, em determinados momentos, os dramas autobiográficos serão mais ou menos explicitados, caso, por exemplo, da abordagem do autor sobre um bloqueio criativo que se tornou também bastante público. Contratado para escrever um romance sob encomenda e com diretrizes preditas para a Coleção Amores Expressos, Mutarelli simplesmente travou. O *Grifo de Abdera* foi publicado no interstício entre o bloqueio e a publicação do romance encomendado:

quando participei de Amores Expressos, um projeto literário fascinante de que não pude dar conta – não dei conta não por incapacidade minha e, mesmo que fosse, não importa – meu antigo editor leu o livro que entreguei, “E Ninguém Gritava na Ponte”, ele não gostou [...] Eu disse que sabia que era um livro ruim, mas sinceramente, acredito que os livros ruins também são importantes. (MUTARELLI, 2015, p. 254).

É público que realmente o primeiro original do livro encomendado foi atirado à lixeira pela Companhia das Letras. Em *O Grifo...* (2015, p.255) o autor anuncia: “ele se chamará “Livro IV”. E a história se passará em Nova York” do que viria a ser *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV* (2018). Lourenço Mutarelli, em tom de confissão, partilha do drama relacionado ao episódio: “e eu silenciarei um ruído que apita na minha cabeça há sete anos. Sem parar. Talvez ainda não seja o livro bom, mas vou errando até acertar.” (MUTARELLI, 2015, p. 255).

Tentamos demonstrar até aqui uma série de elementos presentes nesta narrativa em que Mutarelli parece de fato trabalhar com a estética tão presente na literatura brasileira, especialmente na década 2001-2010, a autoficção e a metaficção. Entrementes, seria interessante observar que se esse é o caso, esta seria uma publicação tardia de um estilo que parece esgarçado? Pensar sobre isso nos leva a refletir sobre a metaficção, quando “a realidade é “lida” como se fosse literatura, e a literatura é levada em conta como se fosse realidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 129). Entretanto, como diz também Schollhammer (2009, p. 129), é preciso observar: “[...] que a

metaficção tomou-se lugar-comum no debate em tomo da noção moderna de literatura”, o que evoca o seguinte alerta:

[...] na literatura contemporânea, os procedimentos metaliterários e autorreflexivos parecem ter chegado a um outro limite de exaustão, perigam converter-se em brincadeira intelectual de professores de literatura com ambições criativas e muito raramente são capazes de questionar suas próprias premissas. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 137).

É nesse sentido que nos perguntamos: seria um caso ou modelo dessa exaustão este romance de Mutarelli? Esta narrativa tardia repete a fórmula ou modelo desta autoficção? Sem nesse momento quisermos cravar ou definir qualquer resposta, apontamos para a curiosidade de que, se por um lado, o presente é tão demarcado por questões e estilos prementes em nossa literatura, por outro, Mutarelli joga com um fenômeno de estranhamento bem antigo presente no imaginário e nas narrativas: o duplo, o *doppelgänger*.

O duplo, o triplo, o múltiplo em *O Grifo de Abdera*

A essa altura talvez possamos perguntar, portanto, se a narrativa de Mutarelli, em *O Grifo de Abdera*, é uma autoficção que mascara suas intenções de refletir sobre o duplo ou os múltiplos que nos preenchem? Ou é uma narrativa sobre o duplo que mascara sua autoficção? Para a literatura, esta arte que vive e sobrevive dos questionamentos, talvez nos baste isso, perguntar. O que não nos impede, porém, de conjecturar, de refletir sobre as diversas possibilidades e as diferentes teias da interpretação que nascem de/em uma leitura. Poder-se-ia, talvez, falar tão somente desse caráter autoficcional n’*O Grifo...*, um caminho que nos pode guardar muitas outras reflexões sobre o assunto. Porém, pensamos – ou desconfiamos – que, no caso desta narrativa, não se pode olhar a cada uma de suas tantas partes que a compõe sem dedicar atenção especial ao fenômeno do duplo. Talvez devêssemos falar dos múltiplos. Há certa radicalidade de Mutarelli em fragmentar-se em tantas cópias quanto lhe for possível. O duplo surge em diferentes formas, pois que, ao cabo, muitos dos personagens remetem a um único Eu. É tanto um labirinto quanto um jogo de espelhos.

A provocação ou intenções de jogar com o fenômeno do duplo começam já com o fato de o romance iniciar com o final da obra ficcional *Uma ocasião exterior*, de Mauro Tule Cornelli, que está a escrever justamente *O Grifo de Abdera*, e sobre o qual fala com Mundinho (o bêbado, bicheiro e traficante que encarna a imagem pública do EU):

Está escrevendo outro livro?
Estou. Inclusive agora.
Isso é bom.
É.
Vai falar do seu pai?
Enquanto for preciso.
E o livro tem nome?
O Grifo de Abdera.
Eita porra! Nome estranho...
É o nome da Moeda.
Da hora.
E vou assinar em nosso nome.
Claro, Mutarelli vende mais do que Tule Cornelli.
Você sabe que não é por isso.
Tô ligado. (MUTARELLI, 2015, p. 53-4)

Sob a égide do duplo, portanto, *O Grifo...*, em seu parágrafo inicial, traz a centralidade do fenômeno ao citar Antonin Artaud com seu *O teatro e seu duplo*. A narrativa está dividida em três partes (uma característica de trabalhos do autor), a primeira, “O livro do fantasma”, a terceira “O livro do livro” que inicia, veja-se, com o capítulo “A sala dos espelhos”, e a segunda parte, justamente “O livro do duplo”, que é na verdade a HQ de Oliver Mulato, o duplo de Tule Cornelli, que, por sua vez, também experimenta a estranheza do duplo “em XXX, Oliver conta a história de um professor que se vê num jovem aluno.” (MUTARELLI, 2015, p. 30). Assim a HQ, XXX é encartada a *O Grifo...* após a morte trágica de Oliver, e quando Mauro decide que “encartá-la era a maneira de tê-la editada com dignidade. Respeitando os amarelos que pontuam a história. O amarelo manifestado nas luvas que relacionam personagens que, como nós, são também duplos.” (MUTARELLI, 2015, p. 41). Bastante nítidas as intenções de Lourenço Mutarelli de falar do duplo nesta narrativa, entretanto, é fundamental observarmos um pouco mais sobre o fenômeno.

De acordo com Clément Rosset (2008, p.24), “o tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranóica) e à literatura, particularmente a romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus”. Entrementes, diz o autor que,

o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”). (ROSSET, 2008, p. 24).

Assim, em seu *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008), o autor argumenta a partir das relações entre o fenômeno da duplicação e as ilusões. Rosset (2008, p.23), a partir de suas

leituras de Boubouroche e Swann, diz que é possível “encontrar o vínculo muito profundo que une a ilusão à duplicação, ao Duplo”. Segundo ele,

[...] a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*. (ROSSET, 2008, p. 23 – grifos do autor).

Em seu ensaio, Clément Rosset parte para uma investigação distinta da abordagem do tema feita pela psicanálise. Rosset analisa o fenômeno do duplo através da ilusão oracular, da ilusão metafísica e da ilusão psicológica. Para ele, “os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real.” (ROSSET, 2008, p. 119).

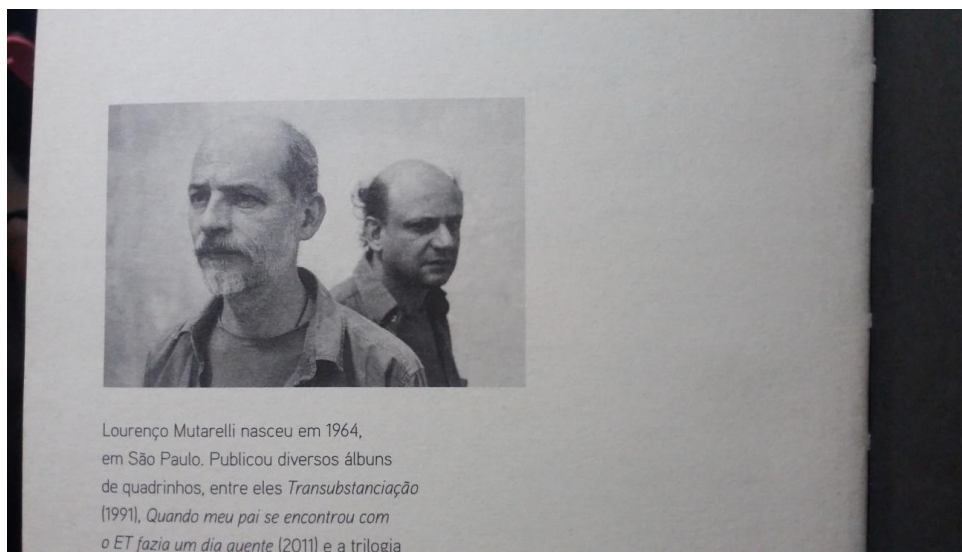
Adiante, refletimos tal proposta. Todavia, para além dessa relação, cremos importante trazer à baila uma das abordagens canônicas sobre o assunto. A respeito do duplo, certamente a discussão de Sigmund Freud é das mais discutidas e analisadas. Aliás, detalhe interessante a se observar, é a relevância e a força que Freud concede à literatura em seu ensaio *O infamiliar*¹. Para o psicanalista “o *infamiliar* da ficção – da fantasia, da criação literária – merece, de fato, uma consideração à parte. Ele é, sobretudo, muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências” (FREUD, 2019, p. 107). Parte especialmente de suas leituras de E. T. A. Hoffman, “inigualável mestre do *infamiliar*” (FREUD, 2019, p. 67) e dos trabalhos de Otto Rank sobre o tema, para discorrer sobre o duplo. Para Freud (2019, p.67-9), o fenômeno do duplo está ligado aos efeitos do *infamiliar*:

[...] o duplo, em todas as suas gradações e formações; ou seja, o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas; o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra – o que deveríamos chamar de telepatia –, de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar de seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações.

¹ Empregamos neste trabalho o termo utilizado pelos tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares na coleção *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Autêntica, 2019). Na publicação, a edição bilíngue de *Das Unheimliche*, canônico ensaio de Freud. Os tradutores explicam que “depois de experimentar várias soluções possíveis, optamos por ‘infamiliar’ em detrimento de termos muitas vezes utilizados para traduzir a expressão, como ‘o estranho’, ‘o inquietante’, ‘estranho-familiar’”. Para os tradutores, o neologismo “infamiliar” é, portanto (por razões que não aprofundaremos aqui, visto não ser o objeto deste trabalho, pois versa dos desafios do traduzir) “a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche*.” (IANNINI; TAVARES, 2019, p.9).

No caso de *O Grifo de Abdera*, é interessante observar que estamos diante de uma sucessão de duplos. Uma matriosca de duplos. Mauro Tule Cornelli é o duplo de Oliver Mulato que, por sua vez, é duplo de um garoto... Ademais, o próprio Mauro, soma-se a Paulo e a Mundinho, espécie de duplos do pseudônimo Lourenço Mutarelli – que, ao cabo, seria o Eu desta autoficção? A radicalidade desse jogo de espelhos, que soa mais como uma dessas espirais infinitas, é levada até mesmo à fotografia do autor, também objeto de interessantes semioses, e, claro, com miras apontadas para o estranhamento provocado pela duplicação.

Figura 1 - Imagem da última página com biografia e foto do autor: tudo clama pelo duplo



Fonte: MUTARELLI, L. *O Grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

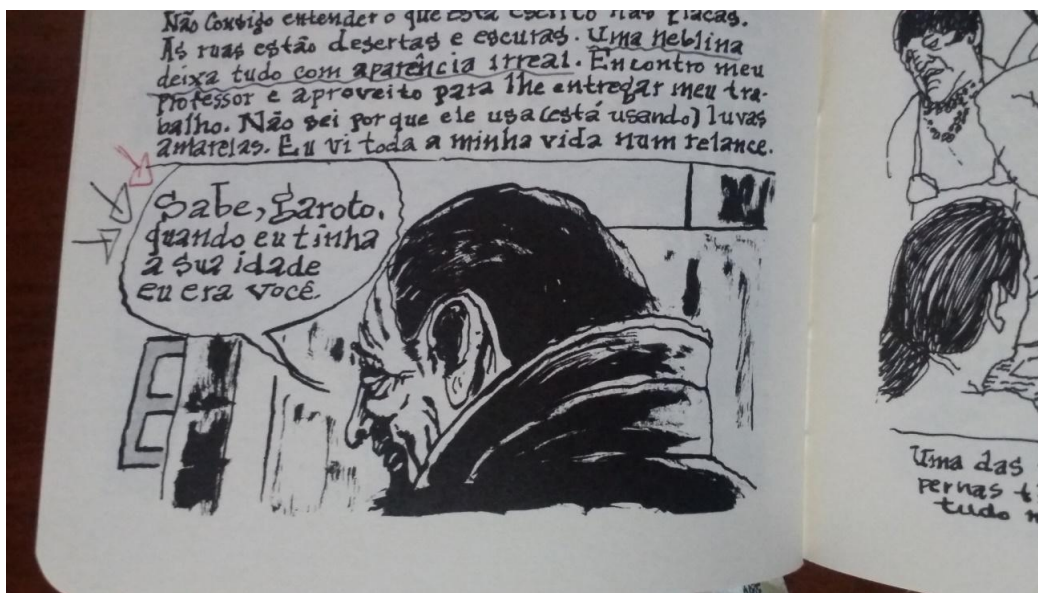
A bem da verdade, em *O Grifo de Abdera*, a duplicação pulula de todos os lados de tal modo que os duplos se misturam a ponto de, em determinados momentos, ser impossível saber quem fala: “o professor lê meu trabalho. Oliver é professor. Eu sou Oliver” (MUTARELLI, 2015, p. 98). Há também de se observar que, em momento mais próximo da psicanálise, a duplicação mergulha na infância, “mas foi naquele dia que comecei a me dar conta de onde eu termino e, então, começa você. Já não há aspas. O menino estava no berço...” (MUTARELLI, 2015, p. 98). Nesse sentido, retomando Freud (2019, p.69), lembremos ainda que ele diz que “na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do EU, um ‘enérgico desmentido do poder da morte’”. Tendo essa perspectiva em mente, torna-se deveras interessante observar o momento em que o narrador declara ter cessado sua conexão com seu duplo: “não foi fácil, de repente, poder observar a vida de outro ponto. Não foi fácil estar presente na vida de um estranho. Assim como não foi fácil perder esse

contato.” (MUTARELLI, 2015, p. 218). Na verdade, a duplicação parece estar entranhada na estrutura e na composição do livro:

Além do mais, eu já estava escrevendo esta história. Não queria simular sua vida. Queria seguir escrevendo a partir de fatos. Esta história não é ficção. Eu realmente gostei dos desenhos de Oliver. Há um parentesco entre seu traço e o do Paulo [...] Isso me levou a pensar que talvez pudéssemos despertar o Mutarelli quadrinista. (MUTARELLI, 2015, p. 218).

Seria essa a confissão de alguém que se defronta com parte de seu Eu que parece ter se perdido em algum momento? Quem sabe. Encerrada a conexão de Mauro Tule Cornelli com Oliver Mulato, ele ainda tentará manter contato com Oliver para, em dado momento, inclusive colocar em suspeição todos os acontecimentos: “quando acordei, Oliver já tinha ido embora. Peguei o gravador para ouvir o que tinha acontecido. Para meu espanto, não havia nada gravado” e complementa com a dúvida “Pensei no Clube da Luta. Me arrepiei ao pensar que talvez Oliver fosse fruto de minha esquizofrenia” (MUTARELLI, 2015, p. 220).

Figura 2 - O duplo em toda parte. HQ XXX encartada como “O livro do duplo”



Fonte: MUTARELLI, L. **O Grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

Antes de encerrarmos esta parte da discussão, interessa ainda considerar, sobre as complexidades que envolvem o fenômeno do duplo, tão presente nessa narrativa, outra lembrança dita por Freud (2019, p. 71):

A representação do duplo não declina, necessariamente, junto com esse protonarcisismo dos primórdios, pois a partir de um desenvolvimento posterior do EU, ele pode ganhar novo conteúdo. No Eu se forma, lentamente, uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que nossa consciência conhece como *consciência moral*.

Seria esse o caso, uma censura psíquica? Manifestação de uma consciência moral que, aliada ao autobiográfico, procura entender o espaço desse Eu nas artes? Na literatura?

Reflexões finais

Em vez do tradicional conclusões, palavra de difícil associação com a literatura, neste trabalho preferimos usar o termo reflexões finais. O *finais*, inclusive, está pela condição de sua posição na estrutura do presente artigo, pois cremos que as reflexões possíveis da leitura e interpretação desta obra de Mutarelli não se encerram aqui. Há uma multiplicidade de questões que poderiam ser abordadas e que não caberiam neste trabalho; como, por exemplo, a questão do tempo. O tempo que nesta narrativa, como tudo nela inserida, está também ligado ao duplo:

Uma coisa muito importante a mencionar é que quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra. Quando se ganha a consciência de outro, quando se pode de alguma maneira estar em dois lugares simultaneamente, o tempo como nos habituamos a aceitar perde o sentido. (MUTARELLI, 2015, p. 29).

Preferimos, todavia, a despeito dessas outras possibilidades, mergulharmos nas relações aqui trazidas. O fato de Lourenço Mutarelli enveredar-se pela autoficção, talvez de modo tardio, nos parece um tanto peculiar. É inegável que tais elementos estão presentes na narrativa, contudo, talvez não tenhamos certeza de que isso se dê da mesma forma e pelos mesmos motivos que o visto até então. Em sua radicalidade e na sua construção a partir do duplo, desconfiamos que Mutarelli pretende, justamente, apontar para a exaustão do modelo, mas não fugindo dele. Por isso radicaliza, fracionando e multiplicando os sujeitos em cena. Nesse aspecto, entrega-nos,

uma estética que explora os efeitos de choque dessa realidade radical, uma estética da transgressão e do abjeto, e uma tendência que se posiciona contra a primeira, contra a estética da crueldade, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o comum e o privado como vias para uma vivência reconciliada no tempo, mais viva e mais real. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 116).

Isso nos faz voltar, aliás, aos aspectos da ilusão de que fala Rosset, bem como suas relações com o duplo. Para além da função de proteger o real, ela fala de uma estrutura e de uma maldição,

[...] a estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real. (ROSSET, 2008, p. 119).

Clément Rosset acaba, em seu ensaio, defendendo a tese da inoperância de tais ilusões, das suas duplicações em vista de o real ter sempre razão. Entre a patologia e a psicanálise, que vimos, parecem também ter suas relações estruturantes com o duplo e o estranhamento, experimentado na narrativa, sendo a literatura também um campo de muitas ilusões e espelhos, o real, a realidade, o realismo e suas crises e questionamentos permanentes diretamente relacionados com a obra; ao menos é o que nos indica seu narrador-protagonista-autor acerca de sua experiência incomum, *infamiliar*:

É curioso e triste. Quando comecei a viver essa experiência incomum, eu mal me dei conta da grandeza de tudo isso. Vivemos uma vida que nos distancia do incomum. Nossa rotina foi se formando para atentarmos apenas ao mundo prático. Desaprendemos a valorizar os pequenos sinais. Somos treinados para ser céticos. Tudo o que fazemos é nos distanciar de nós mesmo e de qualquer aspecto sobrenatural, ou, mais que isso, sobrecotidiano, Rejeitamos qualquer coisa que fuja a esse mundo prático. O que houve de espiritual ou místico agora se resume ao material... (MUTARELLI, 2015, p. 224).

Assim, parece-nos que Mutarelli, entre a ilusão e a patologia que é ou pode ser o duplo, radicaliza seu fracionamento e multiplicação do Eu numa tentativa de apreensão dos tantos reais que lhe sejam possíveis. O sujeito em cena, o sujeito em ação na autoficção não pode ser uno. Tal como a literatura, ela mesmo um duplo, uma ilusão, uma tentativa de apreensão e proteção do real. De algum modo, o autor parece dizer que, mesmo na autoficção, o sujeito em cena só existe enquanto nela esteja:

Foi aqui que percebi que há algo de místico no ato de escrever ou de se manifestar de qualquer forma artística. Descobri como Oliver, que há em minha obra vozes que, embora me pertençam, não são a minha. Embora me pertençam. Foi nesse ponto que descobri que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço que Mauro. (MUTARELLI, 2015, p. 41).

Referências

FREUD, S. **O infamiliar/Das Unheimliche; seguido de O homem da Areia/ E. T. A. Hoffmann.** Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

IANNINI, G.;TAVARES, P. H. Freud e o infamiliar. *In: O infamiliar/Das Unheimliche; seguido de O homem da Areia/ E. T. A. Hoffmann.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MUTARELLI, L. **O Grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

THE DOPPELGÄNGER AND THE MULTIPLE: THE RADICAL FRAGMENTATION OF THE SELF IN *O GRIFO DE ABDERA*

Abstract: In this work we interpret *O Grifo de Abdera*, by Lourenço Mutarelli and construct dialogues of this with the phenomenon of the doppelgänger and under the light of contemporary brazilian literature in its aesthetics of autofiction and metafiction. In this sense, Freud's work on the doppelganger is contrasted with Clément Rosset's on the illusion of the double are tools to interpret the narrative under analysis. Finally, we conclude that between the illusion and the pathology that the double is or can be, Lourenço Mutarelli radicalizes the fractioning and multiplication of the "I" in an attempt to apprehend as many realities as possible.

Keywords: Autofiction, Contemporary Brazilian Literature, Metafiction.

ENTRE A PENA E A ESPADA: SOBRE A PROSÁPIA DE PAUL DE MOLÈNES

Sarug Dagir Ribeiro*

Recebido em 10/11/2020. Aceito em 16/07/2021.

RESUMO: A prosa de guerra de Paul de Molènes traz os presságios dos campos de batalha tais como os da Revolução de 1848 e da guerra da Crimeia, mas, ao empunhar a espada, ele não se despede da pena. A sublimidade da sua devoção religiosa aliada à força regular da disciplina militar formaram neste grande escritor um novo ideal forjado entre a pluma e a espada. Este trabalho examina alguns dos procedimentos formais da sua prosa, destacando os aspectos da espiritualidade e da ficcionalização da coqueteria militar em alguns dos seus romances. Para Molènes, a escrita tal como a guerra se deve à vontade divina, não havendo distinção entre o ideal humano e o ideal divino. Toda a sua imaginação estava sob o feitiço das paixões pungentes, do espírito de liberdade e do sentimento religioso. Ele soube proclamar o heroísmo da era das revoluções como nenhum outro escritor soube fazê-lo, produzindo uma obra pessoal única na literatura.

Palavras-chave: Coquetismo. Guerra. Prosa. Religiosidade.

Introdução

A obra de Paul de Molènes (1821-1862) é pouco conhecida e quase não foi divulgada, inclusive no Brasil. Ele foi um romancista e oficial militar francês, tendo sido agraciado com a cruz da *Légion d'Honneur*, a mais importante condecoração da República Francesa, pelos seus méritos militares durante a Revolução de 1848. Sua carreira literária foi estimulada e influenciada por François-René Auguste de Chateaubriand (1768-1848). Molènes compôs inúmeros romances, contos, textos de crítica literária e de memórias. Sua eloquência resume, nas tramas que criou, o clima quente das batalhas, dentre elas a guerra da Crimeia e a grande guerra do Oriente (MOLÈNES, 1860a). Ele morreu muito jovem devido a uma queda de cavalo, o que para alguns críticos foi “um talento interrompido no mais belo momento de seu brilho”(D’AUREVILLY, 1898, p. 312, tradução nossa).

O objetivo deste estudo é apresentar a prosa de Molènes comentando brevemente seus romances: *Les caprices d’un régulier*. *Les souffrances d’un houzard*. *Le soldat en 1709* (1863), *L’Amant et L’enfant* (1861), *Les commentaires d’un soldat* (1960a), *Histoires Intimes* (1960b) e *Histoires Sentimentales et Militaires* (1855). Tais narrativas exibem um painel de personagens que vivificam tramas trágicas e calorosas no *front* de batalha, com sincera religiosidade em meio à

* Professora Adjunta do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

realidade mundana que se move ao redor das figuras ficcionais, muitas vezes esboçadas de forma vibrante. A voz da paixão no charme da coqueteria militar e a espiritualidade em meio ao sacrifício da vida nas tormentas da guerra são as duas principais características que examinamos. Desta forma, o desenvolvimento deste estudo está dividido da seguinte maneira: na primeira seção, refletimos sobre a espiritualidade na prosa de Paul de Molènes; na segunda, aborda-se a ficcionalização do coquetismo militar na prosa moleniana; e na terceira e última seção, busca-se o legado de Molènes para a literatura.

Espiritualidade na prosa de Paul de Molènes

“Este é todo o meu evangelho literário” (MOLÈNES, 1860b, p. III, tradução nossa)¹: com essas palavras o autor qualifica e apresenta seu romance ao leitor. A espiritualidade na prosa de Molènes deve-se à forte influência do pensamento e da poética de François-René Auguste de Chateaubriand, caracterizada pela “defesa da humanidade e, sobretudo, do Deus cristão” (CARMINATTI, 2018, p. 68). Chateaubriand revolucionou a passagem da era dos Oitocentos para a era dos Novecentos, época em que, sobretudo, a França vivenciava aceleradas reformas e agitações sociais e políticas como a própria Revolução Francesa de 1789, passando pelas crises econômicas e políticas da Revolução de 1830, quando, apesar dos reis terem sido restaurados, os aristocratas não mais se ergueram e a nova classe média finalmente triunfou sobre os nobres. As crises dos anos 1846 e 1847, que levaram à derrubada do trono do rei Luís Filipe na Revolução de 1848, considerada uma das mais sangrentas, culminou na eleição de Napoleão III como presidente da República Francesa (TOCQUEVILLE, 2011). Muitos desses acontecimentos se devem aos abusos e irresponsabilidades da classe privilegiada (a nobreza) e à falência social representada pela multidão de pobres e famintos (PERROT, 2009). Essa época é caracterizada por transições de caráter revolucionário que inauguraram uma era totalmente nova, no sentido de se criar uma forma de pensar a ciência, a filosofia, a religião, a literatura e a política de um modo totalmente novo, com fundações novas e do tipo secular, *novus ordo saeculorum* (ARENDRT, 2011). Foi preciso vir à Modernidade para alforriar os princípios revolucionários da fé cristã, rompendo com as concepções da era dos Oitocentos. Por sua vez, todas essas mudanças chegaram na literatura que, a partir de então, passa por uma fase de transformação em que, pouco a pouco, as ideias dos filósofos iluministas e os juízos da estética clássica foram sendo abolidos a favor das tendências do

¹ “Voilà tout mon Évangile littéraire” (MOLÈNES, 1860b, p. III).

movimento romântico. Essa época é também denominada de “tempo moderno da literatura” (CARMINATTI, 2018, p. 68) e foi a obra pré-romântica de Chateaubriand que ofereceu os pilares para o Romantismo Literário.

A obra de Paul de Molènes é herdeira do Romantismo francês na literatura e de todo o espírito revolucionário de sua época. O percurso existencial é um fator relevante no método da produção ficcional e essa característica é observada tanto nos trabalhos de Chateaubriand quanto nos próprios escritos de Molènes. Este último ficcionaliza seus contos e romances, alimentando-os com suas próprias experiências de cavaleiro militar nas inúmeras incursões bélicas às quais esteve envolvido (VILLEMAIN, 1958).

É possível que certas características de Chateaubriand justifiquem o incentivo que ele próprio emprestou aos esforços literários de Molènes. Essas características seriam o fascínio que ele tinha pelos romances cavalleirescos do século XVII, também o fato de ter conseguido uma patente militar e a atração pela guerra, essa última foi imortalizada nas lembranças de Tocqueville (2011):

Monsieur Chateaubriand, de quem tantos laços de família e tantas lembranças da infância haviam me aproximado. Fazia muito tempo que caíra em uma espécie de estupor mudo que, por momentos, fazia crer que sua inteligência havia se apagado. Contudo, foi nesse estado que ouviu o rumor da Revolução de Fevereiro e quis saber o que se passava. Ao ser informado de que a Monarquia de Luís Filipe acabava de cair, disse: “Bem feito!”, e calou-se. Quatro meses depois, o fragor das jornadas de junho também chegou a seus ouvidos e ele perguntou, mais uma vez, que barulho era aquele. Responderam-lhe que se estavam lutando em Paris, e que era o canhão. Então fez vãos esforços para se levantar, dizendo: “Quero ir para lá”; depois se calou, e dessa vez para sempre, pois morreu no dia seguinte. (p. 219, grifos do autor).

Esse entusiasmo do *Monsieur* Chateaubriand pelo combate o faz patrocinar as aventuras literárias de Molènes, que teve um enorme favoritismo nas mais importantes revistas literárias da época como *L'Artiste*, *European Review*, *Revue de Paris* e a *Revue des deux Mondes*, publicando resenhas, críticas literárias e teatrais, contos e romances de inspiração militar. Tais feitos sem dúvida impulsionaram muito a sua carreira literária (VILLEMAIN, 1958). Seu estilo pode ser caracterizado como sendo a mescla do espírito libertino herdado do século XVIII e as explosões românticas das primeiras décadas do século XIX (SCHELLINO, 2012), o que logo atraiu muitos admiradores e críticos.

Outra característica da prosa de Molènes é a exaltação guerreira e o romantismo aristocrático associado a uma certa melancolia perturbadora, considerado por alguns críticos como ecos de Chateaubriand na obra de Molènes. Nas palavras de Nettelement (1864): “uma alma ferida que escreve pelas almas feridas” (p. 77, tradução nossa), e, de fato, é o que sentimos quando lemos

seus romances. A guerra é o laboratório ficcional da sua narrativa que incorpora as feridas abertas pelas guerras, e, às vezes, a morte se constitui como mais uma personagem da trama romanesca. Afinal, é a trincheira o palco dos acontecimentos e o machucado provocado pela bala de canhão no corpo do jovem soldado moribundo que será entregue a Deus. Para Molènes essas feridas do guerreiro abatido são a representação do martírio de Jesus Cristo e desta maneira, encontramos a espiritualidade do texto.

Pontmartin (1865) descreve a obra de Molènes como “espiritualista” (p. 115, tradução nossa) e destaca a qualidade do estilo singular do autor que profere uma fusão na qual o romantismo muda e torna-se pragmático. O que há de resoluto na obra de Molènes é a sua constante preocupação com que Deus o permita “testemunhar quase todos os grandes atos de guerra” (MOLÈNES, 1860a, p. 1, tradução nossa)², numa clara alusão à realidade política, social e patriótica dos seus dias. A escrita de Molènes resiste a uma abordagem puramente mimética dos acontecimentos de guerra, pois, a sua pena caminha para uma dimensão essencialmente épica e religiosa. E como ele mesmo afirma: “o que saiu de uma fonte viva parece-me ter algum direito à vida” (MOLÈNES, 1860b, p. III, tradução nossa)³, ou seja, tudo aquilo que Deus o faz imaginar em sua mente e sentir em seu coração ele passa para o papel através da pena. Suas grandes emoções são o amor pela espada, a loucura da cruz e os gloriosos acontecimentos patrióticos que conduzem à liberdade.

Por sua vez, Moüy (1865) viu em Molènes uma dupla personalidade: por um lado, um oficial valente que se destaca dentre todos os demais, e, por outro, “um pensador estranho, para quem a guerra tinha a atração de um êxtase de inteligência, uma paixão do coração, uma afirmação de fé” (p. 409, tradução nossa). Segundo Chateaubriand (1949), “tão encantadoras são as memórias de Paul, ligadas à história da religião e da pátria [...] mesclou as ideias guerreiras com as religiosas” (p. 15). Para Molènes a guerra é a expressão da vontade divina e essa é a principal dimensão da espiritualidade de sua prosa:

Não sei o que o futuro reserva para nós. Muitos acreditam que a guerra está fadada ao fim; eles a consideram como uma impiedade, uma praga, um monstro que depois de supremas convulsões o mundo finalmente rejeitará para sempre de suas entranhas: Eu sempre a considerei como a mais alta e mesmo a melhor expressão da vontade divina. (MOLÈNES, 1860a, p. 3)⁴.

² “...assister à presque tous les grands faits de guerre”. (MOLÈNES, 1860a, p. 1).

³ “Ce qui est sorti d'une source vivante me semble avoir quelque droit à la vie” (MOLÈNES, 1860b, p. III).

⁴ “J'ignore ce que nous garde l'avenir. Plusieurs croient que la guerre est appelée à disparaître; ils la regardent comme une impiété, comme un fléau comme un monstre qu'après des convulsions suprêmes le monde rejettera enfin pour toujours de ses entrailles: je l'ai considérée de tout temps, moi comme la plus haute et même la meilleure expression de la volonté divine” (MOLÈNES, 1860a, p. 3).

De tal modo, o ofício de escrever é também atribuído a Deus:

Este não é um conto, nem um romance, nem sequer um daqueles romances que os homens fazem, pois é um daqueles romances feitos por Deus. Esses são simplesmente os que estou tentando escrever. Por isso, sempre tenho medo de estragá-los com qualquer coisa que pareça arte, invenção, efeitos combinados, contrastes preparados propositadamente. (MOLÈNES, 1855, p. 57, tradução nossa)⁵.

A eloquência intensa e imagética do artista o faz “voejar com o gênio” (p. 62), para usar uma expressão de Chateaubriand (1949), referindo-se à própria dificuldade e índole de Molènes em descobrir veredas novas para expressar a guerra e a fé em Jesus Cristo. Afinal, todo o dom e toda a liberdade de escrever se deve ao gênio do cristianismo. As virtudes religiosas e guerreiras são expressões de uma escrita elegante e simples.

Vi que Renaud estava me olhando com espanto — Meu Deus, meu coronel, disse ele, tenho certeza de que em sua vida só pode haver ações generosas. Neste mundo e no próximo, você deve ter certeza de que é amado. Ele disse essas palavras com um sotaque que me fez tremer. Respondi: — Querido amigo de batalha, obrigado por suas palavras. Vamos deixar esses devaneios de lado. E Renaud continuou: sinto que podemos nos comunicar com aqueles que não mais estão aqui entre nós por meios sobrenaturais. No entanto, apesar da gentileza que suas últimas palavras me deram, ele mal havia se afastado quando senti uma grande perturbação (MOLÈNES, 1860b, p. 27, tradução nossa)⁶.

Em *Les commentaires d'un soldat* (MOLÈNES, 1860a) o soldado militar é protagonizado como figura preponderante, em primeiro plano. Os personagens transitam num enredo que representa a trajetória de uma tropa no campo de batalha, ora nos primeiros e nos últimos dias da guerra da Crimeia, ora no rigoroso inverno no Cerco de Sebastopol, considerado o principal combate ocorrido durante tal guerra (HOLMES; SINGLETON; JONES, 2001), em que o autor detalha os combates num misto de ficção e relato histórico⁷. No referido romance o soldado e seus compatriotas vivenciam a guerra como uma missão divina. D'Aurevilly (1898) o define como um

⁵ “Ceci n'est ni un conte, ni un roman, un de ces romans du moins que font les hommes, car c'est un de ces romans que fait Dieu. Ce sont ceux-là tout simplement que je tâche d'écrire. Aussi ai-je toujours peur de les gêter par tout ce qui ressemblerait à de l'art, de l'invention, des effets combinés, des contrastes préparés” (MOLÈNES, 1855, p. 57).

⁶ “Je vis que Renaud me regardait avec étonnement. — Mon Dieu, mon colonel, fit-il, il ne peut y avoir dans votre vie, j'en suis certain, que des actions généreuses. En ce monde et dans l'autre, vous devez être bien sûr d'être aimé. Il dit ces mots avec un accent qui me fit tressaillir. — Cher enfant, lui ai-je répondu, je vous remercie de vos paroles. Laissons les apparitions de côté. Je le sens d'ailleurs, on peut communiquer avec ceux qui ne sont plus autrement que par des voies surnaturelles. Cependant, malgré la douceur que ses dernières paroles m'ont donnée, à peine s'était-il éloigné, que j'ai senti un grand trouble” (MOLÈNES, 1860b, p. 27).

⁷O escritor russo Liev Tolstói (2011), em seu romance *Contos de Sebastopol*, também descreve esses combates.

“poeta, em prosa, da guerra” (p. 321) e uma “alma heroica, simples e religiosa” (p. 322). É nesse estilo que ele poetiza a guerra e a fé cristã.

A poética do coquetismo na prosa moleniana

Entende-se por coquetismo o comportamento deliberadamente dualista entre o dizer sim e o dizer não, ou ainda, entre a entrega de si e a recusa de si, específica da relação de sedução amorosa entre duas pessoas. Funcionando como um tipo de jogo para a conquista, cuja realidade psicológica é justamente a notável unificação intuitiva das potencialidades opostas, exemplificada nos gestos femininos e ambíguos da coquete (SIMMEL, 2001). O coquetismo é um fenômeno social que recobre um universo bastante complexo, apresentando características bem diversas de acordo com a época histórica: períodos de extrema repressão, vertente regulamentarista, ou períodos de liberalismo sexual, vertente abolicionista (ROBERTS, 1998). Por outro lado, cabe salientar que as modalidades pelas quais o coquetismo se configura na literatura são inúmeras.

De acordo com Simmel (2001) “recusar e conceber é o que as mulheres sabem fazer com perfeição, e só elas sabem. O coquetismo atravessa todas as psicologias da mulher [...] seu objeto é uma mulher e seu sujeito um homem” (p. 97 e 98). Em *Histoires intimes* (MOLÈNES, 1860b) o coquetismo se mostra com toda a sua elegância através da coqueteria militar por intermédio do charme do guerreiro em seu uniforme bem cintado e cintilante, sua desenvoltura ágil e sua postura heroica pela disposição de se estar sempre pronto para morrer a cada minuto nos campos de batalha. As conquistas amorosas são como as conquistas de guerra e os personagens masculinos com o príncipe Polesvoï, o coronel Raymond ou os soldados Mesrour, Renaud e Jacques manifestam enorme encanto nas mulheres. Geralmente elas são suas namoradas, suas cortesãs ou suas noivas, nomeadas com os pseudônimos de Feneça, Rebecca, Luce, Lucette, princesa Anne de Cheffai, e também são descritas como sendo muito charmosas, elegantes e atraentes.

Há em *Histoires intimes* (MOLÈNES, 1860b) uma retórica do coquetismo como nos provam os trechos seguintes: “As mulheres têm um instinto incrível de reconhecer o amor que inspiram naquele de que o outro é o objeto [...] Mesrour não soube perder a oportunidade de saborear este encanto supremo que os homens encontram nas amizades femininas” (MOLÈNES, 1960b, p. 162-163, tradução nossa)⁸. Em outra passagem: “Jacques estava intoxicado com o menor avanço feito

⁸ “*Les femmes ont un incroyable instinct pour reconnaître l'amour qu'elles inspirent et celui dont une autre est l'objet [...] Mesrour n'avait pas su perdre une occasion de savourer ce charmes suprême que trouvent les hommes dans les amitiés féminines*” (MOLÈNES, 1960b, p. 162-163).

por esta criança atraente” (p. 174, tradução nossa)⁹. No entanto, as provas das paixões humanas se confundem com um encanto muito mais poderoso, o do brilho febril da beleza que vem de Deus. Assim, na prosa a personagem Luce não é mais descrita como uma mulher atraente, mas, como uma “criança sedutora” (p. 174, tradução nossa)¹⁰. Isso denota uma característica importante da prosa do coquetismo em Molènes, quer seja, a espiritualidade. Então, todo ideal de beleza e sedução da esfera humana se confunde com a beleza e sedução da esfera divina. “Jacques já viu muitas vezes esse rostinho encantador de repente ter algo como uma dignidade imponente. No momento em que ela se sente penetrada pelos raios de um amor verdadeiro, nenhuma mulher que não toma algo agosto” (p. 176, tradução nossa)¹¹. De fato, Molènes não pode ser confundido com o grupo de romancistas sensualistas que existiram na sua época. Certamente, ele é essencialmente um romancista espiritualista. Ele tinha gosto pela honestidade, entusiasmo pela beleza espiritual, pela virtude moral e pela religião cristã (NETTEMENT, 1864). Há na coqueteria militar moleniana um tipo de ternura evangélica que diviniza os combatentes de guerra e as mulheres, essas últimas tornam-se graciosas, misteriosas e, sobretudo, seres angelicais que “curam feridas” MOLÈNES, 1960b, p. 247, tradução nossa).

Em outra passagem o texto narrativo descreve o soldado Jacques apaixonado por uma donzela que conheceu na conquista de terras estrangeiras. Ele tem uma voz ao mesmo tempo afetuosa e viril, cujo amor pelas mulheres é tão intenso quanto o amor pela guerra. E mesmo com a sua morte o epitáfio confirma: “Ele tinha pelas mulheres a paixão que ainda tinha pela guerra quando foi tirado de nós” (MOLÈNES, 1860b, p. 5, tradução nossa)¹². Esta é outra marca da galanteria militar moleniana, ou seja, a mistura de afetuosidade e virilidade:

Lucette era aquela tão bem iluminada pela luz quente deste coração. Uma de suas atrações mais agudas era seu ar juvenil [...] ela oferecia uma delicadeza que não se devia à palidez ou à magreza, mas, pelo contrário, tinha formas arredondadas e cores frescas. Sua delicadeza era a de uma flor [...] ela despertava uma ideia de proteção (MOLÈNES, 1960b, p.155, tradução nossa)¹³.

⁹ “Jacques était enivré par la moindre avance que faisait cette séduisante enfant.” (p. 174).

¹⁰ “*séduisante enfant*” (p. 174).

¹¹ “*Jacques a vu bien des fois cette charmante petite figure avoir tout à coup comme une dignité imposante. A l’instant même où elle se sent pénétrée par les rayons d’un véritable amour, point de femme qui ne prenne quelque chose d’auguste*” (p. 176).

¹² “*Il avait eu pour les femmes la passion qu’il avait encore pour la guerre au moment où il nous a été enlevé*” (MOLÈNES, 1860b, p. 5).

¹³ “*Lucette, était celle qu’éclairait si bien la chaude lumière de ce coeur. Un de ses plus vifs attraits était son grand air de jeunesse [...] Elle offrait un genre de délicatesse qui ne tenait ni à la pâleur, ni à la maigreur, cas elle avait au contraire des formes arrondies et des teintes fraîches. Sa délicatesse était celle d’une fleur [...] qu’elle éveillait une idée de protection*” (MOLÈNES, 1960b, p. 155).

Em alguns trechos do romance o autor parece renunciar a essa mistura adúltera de idéias espiritualistas e dissipações voluptuosas (TAILLANDIER, 1857), tornando-se quase que um moralista ou um pintor da vida militar:

Olhe para mim como uma espécie de camarada e tutor, tutor sem despotismo, é claro, e também sem pretensões românticas. Se depois seus olhos e sua boca me dissessem que eu posso mudar de papel, acredite que não seria difícil para mim; mas, continuou ele com um sorriso amável e dizendo: deixemos de lado a galanteria/ a bravura como o amor (MOLÈNES, 1960b, p. 159, tradução nossa)¹⁴.

A prosa apresenta um eu lírico sonhador, imaginativo, que idealiza a mais vulgar aventura de guarnição transformando o ambiente cinzento e barulhento da trincheira em um bosque com arbustos floridos onde o soldado revisita as lembranças de uma mulher amada ou uma conquista amorosa. No trecho acima o substantivo [*la*] *galanterie* foi traduzido mantendo seus dois sentidos. Pois, segundo MÉNAGE (1750), [*la*] *galanterie*, além do sentido de cortesia, galanteio ou comentário lisonjeiro dirigido às mulheres, também remete ao sentido da velha bravura francesa da era das revoluções. Desse modo, as duas traduções parecem corretas, principalmente porque na prosa moleniana tanto a bravura quanto o galanteio flertam com o amor e a guerra. E ambos os elementos (a bravura, a cortesia galante) fazem parte da sua prosa e são constantemente incorporados ao plano ficcional. Com efeito, todos os personagens masculinos têm “a qualidade que sempre valeu a pena, no amor como na guerra, a coragem” (MOLÈNES, 1960b, p. 248, tradução nossa)¹⁵. De fato, Molènes foi um romancista idealista (TAIGNY, 1861) e encontramos em cada romance seu uma alma, repleta de amor e bravura.

Como observa Cargo (1973), Molènes se destaca entre os escritores que melhor desenvolveram uma voz militar masculina na ficção romanesca do século XIX. Nas palavras de Baudelaire (1996): “Paul de Molènes escreveu algumas páginas tão encantadoras quanto sensatas sobre a coqueteria militar e sobre o sentido moral da indumentária cintilante com que todos os governos se comprazem em vestir suas tropas” (p. 44). É o querer agradar que faz o militar lançar mão tanto das suas virtudes morais e espirituais, como dos seus encantos físicos, tudo para tornar-se atraente e desejável para a amada que o observa e com quem flerta. Há nesse comportamento uma maneira própria de se esquivar, ligada a uma maneira furtiva de se dar, dirigindo momentaneamente

¹⁴ “*Regardez-moi à la fois comme une manière de camarade et de tuteur, de tuteur sans despotisme, bien entendu, et aussi sans prétentions amoureuses. Si plus tard, vos yeux, votre bouche, un signe, me disaient que je puis changer de rôle, croyez que cela ne me serait pas difficile; mais, poursuivit-il avec un sourire plein de bonté, laissons de côté la galanterie comme l’amour*” (MOLÈNES, 1960b, p. 159).

¹⁵ “*la qualité qui de tout temps a le mieux valu, en amour comme en guerre, le courage*” (MOLÈNES, 1960b, p. 248).

sua atenção para a donzela, a quem, naquele instante, ele quer atrair. Assim, a prosa do coquetismo moleniano coloca no lugar da bela coquete o jovem guerreiro. Será o militar que irá dirigir o jogo instável entre o sim e o não, através da esquiva que leva à entrega, mas toda decisão definitiva põe fim à arte da sedução. Dessa maneira, na ficção de Molènes não são as mulheres que sabem fazer com perfeição a arte do recusar e do conceber (SIMMEL, 2001), os guerreiros também sabem fazer com perfeição a arte da coqueteria.

O legado de Paul de Molènes

Em uma homenagem póstuma, Baudelaire (1976) escreveu sobre Molènes:

Molènes pertencia, na ordem da literatura, à classe dos refinados e dos dândis; ele tinha todos os tiques divertidos que essa grandeza frequentemente implica, ele os usava de maneira leve e mais franca do que qualquer outro. Tudo nele, até mesmo o defeito, tornava-se graça e ornamento. Certamente ele não tinha uma reputação igual ao seu mérito. *L'Histoire de la garde mobile, l'Étude sur le colonel Latour du Pin, Les Commentaires d'un soldat, Sur le siège de Sébastopol* são peças dignas de viver na memória dos poetas. Mas, justiça será feita a ele mais tarde; pois toda justiça deve ser feita (p. 215-216, tradução nossa).

Como aponta Schellino (2012), apesar do desejo de Baudelaire, o tempo não fez justiça a Molènes, infelizmente o poeta e romancista permanece desconhecido não só do público em geral, mas também dos especialistas em literatura francesa do século XIX. Na descrição de Camp (1881) “ele nasceu aventureiro; ele amava a guerra pela guerra; ele estremecia ao som de trombetas e considerava o som do canhão uma harmonia deliciosa” (p. 504, tradução nossa).

Em vida Molènes incansavelmente escrevia histórias militares e publicou algumas coleções com seus romances e contos por meio da livraria e editora de Michel Lévy (SCHELLINO, 2012). Ele também atraiu antipatias no meio literário, principalmente de Honoré de Balzac, que considerava os manuscritos de Molènes como artigos jornalísticos, portanto, ele praticava política em seus textos. Por esses motivos, para Balzac a produção de Molènes deveria ser rechaçada. Balzac chegou a divulgar um panfleto parodiando tal questão (BALZAC, 1844), e num tom de denúncia acusou as produções literárias de Molènes como escritos que estavam a serviço da política e dos políticos, portanto, possuía um forte indicativo da sua mediocridade e impotência artística.

Contudo, a menção mais consistente na história literária refere-se ao interesse que Baudelaire sentiu pelo romance *Les Souffrances d'un houzard* (MOLÈNES, 1863), uma vez

que, ele interessou-se em transformá-lo numa peça teatral. Nessa ocasião, Baudelaire procurou o próprio Molènes e este último fez a adaptação do texto, mas, o projeto demorou a sair do papel (SCHELLINO, 2012). Baudelaire destaca os pontos fortes da narrativa moleniana, desvendando psicologicamente o caráter ambivalente dos protagonistas do respectivo romance. Agradava-lhe a ideia de explorar o ambiente militar para uma encenação extremamente ativa, comovente e com grande pompa militar. Essa adaptação aparece na obra baudelairiana sob o título “*Le Marquis du 1^{er} houzards*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 645).

Para quem não conhece o romance *Les Souffrances d'une hussard* (MOLÈNES, 1863) a trama se passa ao longo da epopeia napoleônica até seu final em 1815. Conta os infortúnios de um jovem aristocrata, o Marquês de Cadolles. Ele se alistou em um regimento militar e participou das campanhas de Napoleão que o condecorou por sua bravura. Na agonia do declínio do Império, o Marquês dos Primeiros Hussardos, como passa a ser chamado, retorna à casa da sua família, localizada aos arredores de Paris, acompanhado de seu amigo Capitão Graff. Ele encontra seu pai e fica noivo da charmosa Madame de Timey. Ao mesmo tempo, ele conhece Charles Stown e o conde Adrien de Béval, o protótipo do monarquista liberal. O conde Adrien representa o oposto das suas convicções políticas mais profundas. Longe do campo de batalha se dedica a sua noiva Madame de Timey que o pressiona para que ele abandonasse as Forças Armadas. Mas, quando Napoleão voltou de Elba, ele retornou ao seu regimento e participou da Batalha de Waterloo. Poucos meses depois, perseguido pelos monarquistas, ele pediu à Madame de Timey que fugisse com ele. Ela se recusou. Na condição de foragido decide se render. Perdoado pelo rei Luís XVIII, ele se mata usando a arma que seu amigo Graff lhe dera na prisão para evitar a desonra. Madame de Timey consegue se juntar a ele na cela e o encontra moribundo e, então, ele morre em seus braços. Ao longo da narrativa, a alma do jovem oficial divide-se entre a lealdade à noiva e a paixão pela guerra, que implicava na sua lealdade aos hussardos e aos ideais de Napoleão.

Baudelaire (1976) reconhece em Molènes um daqueles homens superiores que atravessaram o período da decadência e em seguida fundaram o dandismo, “Molènes pertencia à ordem da literatura, à classe dos refinados e dos dândis” (p. 54, tradução nossa). Para Baudelaire (1996) “o dandismo assemelha-se ao espiritualismo e ao estoicismo” (p. 49). E um dândi pode ser um homem que sofre, mas nunca um homem vulgar. Podemos considerar Molènes como sendo um escritor que soube captar o lado épico da sua época ou a aura do espírito revolucionário (ARENDRT, 2011) e da fé cristã. Pois, afinal, de modo semelhante ao pintor francês Édouard Manet, que costumava dizer: “É preciso ser da própria época” (FRIEDRICH, 1993, p. 31), Molènes pintava o heroísmo de suas batalhas, captava o lado épico dos seus dias e esse é seu grande legado para a literatura.

Considerações finais

Basta uma breve leitura em alguma das obras ficcionais de Molènes que comprovamos a sua predileção pelos temas da guerra e da fé cristã. Molènes é um romancista consciente do alcance e do valor de seus temas e da sua técnica de criação literária, em que os fatos da vida cotidiana nos campos de batalha e a religiosidade são elementos marcantes da sua ficção. Os seus enredos apresentam um caráter que vai além do mero propósito da guerra pela guerra *stricto sensu*, contudo, os personagens ao serem portadores de uma missão bélica a ser cumprida, registram certos conteúdos da vivência cultural cotidiano do *front*, cujo valor literário é inestimável. Sua religiosidade é tão sublime que contamina até mesmo as suas paixões carnis mais excitantes e pungentes.

Para concluir, ressaltamos que Molènes marca o cenário literário com suas ideias profundamente inspiradas pela guerra e o mérito do seu talento se deve, por um lado, à servidão da espada na nobre profissão das Forças Armadas, e, por outro, à árdua tarefa da pena de escritor, e nenhuma das duas tarefas ele as abandonou. Podemos afirmar que o elemento de irresistibilidade na sua prosa seja certamente a sua grandiloquência revolucionária e religiosa que leva o leitor de uma sensação de paixão violenta e irresistível pela revolução e pela guerra até uma sensação serena de libertação e calma numa espécie de sanção religiosa. Certamente sua ficção previu o mundo onde exércitos permanentes desapareceriam e a guerra, este brinquedo divino feroz, destruiria nações maduras, o que mais tarde, de fato, concretizou-se com as duas Grandes Guerras Mundiais.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre a revolução**. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes. Tomo II**. Édition établie, présentée et annotée par C. Pichois. Paris, Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes. Tomo I**. Édition établie, présentée et annotée par C. Pichois. Paris, Gallimard, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

BALZAC, Honoré de. Monographie de la presse parisienne. In: KOCK, P. *et. al.* La grande ville. Nouveau tableau de Paris. Comique, critique et philosophique. **Ville de Paris**, 04 sept. 1844. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2067833/f201.image.r=Nouveau+Tableau+de+Paris.langFR>. Acesso em: 4 out. 2020.

- CARMINATTI, Natália. Pedroni. O impulso literário de François-René Auguste de Chateaubriand. **Lettres Française**, São Paulo, v. 1, n. 19, p. 67-79, 2018.
- CAMP, V. M. du. Souvenirs littéraires. **Revue des deux mondes**, Paris, 1881, p. 500-510.
- CARGO, R. T. Baudelaire, the military, and Paul de Molènes. In: PATTY, J. S.; PICHOS, C. (dir.). **Études baudelairiennes III. Hommage à W. T. Bandy. Le Poète en son temps**. Thèmes et exégèses. Paris: Honoré Champion, 1973, p. 55-75.
- CHATEAUBRIAND, F-René de. **O gênio do Cristianismo**. v. 2. Trad. Camilo Castelo Branco. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1949.
- CLEMENT, J-P. **Chateaubriand**: biographie morale et intellectuelle. Paris: Flammarion, 1998.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. **Portraits politiques et littéraires**. Paris: Alphonse Lemerre, 1898.
- FRIEDRICH, Otto. **Olympia**: Paris no tempo dos impressionistas. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HOLMES, Richard; SINGLETON, Charles; JONES, Spencer. **The Oxford Companion to Military History**: Crimean War. Londres: Oxford University Press, 2001.
- MÉNAGE, Gilles. **Dictionnaire etymologique de la langue française**. Paris: Briasson, 1750. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507912/f2.item#> . Acesso em: 02 ago. 2021
- MOLÈNES, Paul de. **Les commentaires d'un soldat**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires - Éditeurs, 1860a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2085140.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.
- MOLÈNES, Paul de. **Histoires Intimes**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires - Éditeurs, 1860b.
- MOLÈNES, Paul de. **Histoires Sentimentales et Militaires**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, 1855.
- MOLÈNES, Paul de. **L'Amant et L'enfant**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires- Éditeurs, 1861. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xAYaAAAAYAAJ&pg=PP11&hl=ptBR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 28 set. 2020.
- MOLÈNES, Paul de. **Les caprices d'un régulier. Les souffrances d'un houzard. Le soldat en 1709**. Paris: Libraire de L. Hachette et Cie., 1863. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5695023g.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020.
- MOÛY, Charles de. **Les Jeunes Ombres. Récits de la vie littéraire**. Paris: Hachette, 1865.
- NETTEMENT, Alfred. **Le Roman contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence**. Paris: Jacques Lecoffre Éditeur, 1864, p. 73-78. Disponível em: https://books.google.co.ao/books?id=2xkvAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 4 out.2020.
- PERROT, Michelle. (org.). **História da vida privada 4**: da revolução francesa à primeira guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1987].

PONTMARTIN, Armand de. **Nouvelles Semaines littéraires**. Paris: Michel Lévy Frères - Libraires - Éditeurs, 1865.

ROBERTS, Nicke. **As prostitutas na História**. Trad. Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record; Editora Rosa dos Tempos, 1998.

SCHELLINO, A. Baudelaire et Paul de Molènes, **Revue italienne d'études françaises**, 2, 2012, p. 1-10. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rief/794>. Acesso em: 1 out. 2020.

SIMMEL, Georg. Psicologia do coquetismo. In: SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 93-111.

TAIGNY, Edmond. Un romancier idéaliste: M. Paul de Molènes. **Revue Européenne**, Paris, v. 15, p. 145-155, 1861.

TAILLANDIER, Saint-René. La littérature et la vie militaire. **Revue des deux mondes**, tomo 10, Paris, 1857, p. 413-432. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Littérature_et_la_vie_militaire. Acesso em: 13 de ago. 2020.

TOLSTOI, Liev. **Contos de Sebastopol**. Trad. Sonia Branco. São Paulo: Hedra, 2011.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Lembranças de 1848**: as jornadas revolucionárias em Paris. Trad. Modesto Florenzano. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VILLEMMAIN, Abel-Fraçois. **Chateaubriand, sa vie, ses écrits et son influence**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires - Éditeurs, 1958.

***BETWEEN THE PEN AND THE SWORD:
ABOUT THE PROSAPY OF PAUL DE MOLÈNES***

Abstract: Paul de Molènes' war prose bears the omens of battlefields such as those of the Revolution of 1848 and the Crimean War, but in taking up the sword, he does not bid farewell to the pen. The sublimity of his religious devotion allied to the regular force of military discipline formed in this great writer a new ideal forged between the pen and the sword. This work examines some of the formal procedures of his prose highlighting aspects of spirituality and fictionalization of military coquetry in some of his novels. For Molènes, writing such as war is due to the divine will, with no distinction between the human ideal and the divine ideal. His entire imagination was under the spell of the stinging passions, the spirit of freedom and the religious feeling. He knew how to proclaim the heroism of the era of revolutions as no other writer knew how to do, producing a personal work unique in literature.

Keywords: Coquetry. Prose. Religiosity. War.