

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA GENEVAN DA SILVA DIAS FERREIRA

PENAS FEMININAS:
escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades em contos de
Nélida Pinõn, Orlanda Amarílis e Lúdia Jorge

Belo Horizonte - MG

2020

LUCIANA GENEVAN DA SILVA DIAS FERREIRA

PENAS FEMININAS:

escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades em contos de

Nélida Pinõn, Orlanda Amarílis e Lília Jorge

Texto de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, para defesa de título de Doutorado, na Área de Concentração Literaturas de Língua Portuguesa, Linha de Pesquisa Trânsitos literários: produção, tradução, recepção, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Dra. Terezinha Taborda Moreira

Apoio: FAPEMIG – CAPES

Belo Horizonte - MG

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F383p

Ferreira, Luciana Genevan da Silva Dias

Penas femininas: escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades em contos de Nélida Piñón, Orlanda Amarílis e Lúcia Jorge / Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira. Belo Horizonte, 2020.

208 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Piñón, Nélida, 1938- - I Love my Husband - Crítica e interpretação. 2. Amarílis, Orlanda 1924- - A casa dos mastros - Crítica e interpretação. 3. Jorge, Lúcia, 1946- - Marido - Crítica e interpretação. 4. Contos - História e crítica. 5. Literatura portuguesa. 6. Violência contra as mulheres. 7. Narrativa (Retórica). 8. Escritoras. 9. Contos. 10. Violência na literatura. 11. Negros na literatura. 12. Conceitos. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-34

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/299

LUCIANA GENEVAN DA SILVA DIAS FERREIRA

PENAS FEMININAS:

escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades em contos de

Nélida Pinõn, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge

Texto de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, para defesa de título de Doutorado, na Área de Concentração Literaturas de Língua Portuguesa, Linha de Pesquisa Trânsitos literários: produção, tradução, recepção, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em 08 de julho de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas) – Orientadora;

Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET- BH) – Avaliadora;

Prof.^a Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES-JF) – Avaliadora;

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu (PUC Minas) – Avaliador;

Prof.^a Dr.^a Vera Lopes (PUC Minas) – Avaliadora;

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen (UFMG) – Suplente.

Belo Horizonte

2020

Dedico esta tese a Maria Elizabete Genevan da Silva, minha mãe, que me apresentou a ambivalência do feminino, e a José Luciano da Silva, meu pai, que iluminou meu percurso por um caminho paradoxal. Dedico também a Eduardo Genevan da Silva e a Lillyan Genevan da Silva, meus irmãos, que compartilham comigo narrativas plurais. E ainda dedico a Leonardo Dias Ferreira, meu marido, com quem eu partilho minhas *penas*, todas!

AGRADECIMENTOS

Às figuras femininas reais (de carne e osso) e ficcionais (de palavras), com as quais tenho convivido e as quais eu tenho lido, agradeço a pluralidade de suas existências e linguagens que possibilitam reflexões sobre poéticas de subjetividades femininas.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Terezinha Taborda Moreira, por iluminar minha escrita, partilhando comigo estas *Penas*!

Às Professoras Dr.^a Maria do Rosário Alves Pereira e Dr.^a Vera Lopes, componentes da banca examinadora na ocasião da qualificação, por contribuições generosas oferecidas a esta pesquisa, além do desvelo na leitura e releitura deste trabalho, agradeço a ambas duplamente, já que também compõem a banca examinadora na ocasião da defesa desta tese.

Aos Professores Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes, Dr. Élcio Loureiro Cornelsen e Dr. Alexandre Veloso de Abreu, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora na defesa do título de doutoramento, agradeço aos três o zelo na leitura deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas, por oferecer as condições necessárias para meus estudos, e aos professores desse Programa por compartilharem conhecimento e experiência, agradeço especialmente às Professoras Dr.^a Maria Nazareth Soares Fonseca, Dr.^a Ivete Walty, Dr.^a Márcia Marques de Moraes, Dr.^a Raquel Beatriz Guimarães em cujas aulas eu pude realizar reflexões de relevo. E também aos Professores Dr. Audemaro Taranto Goulart e Dr. Alexandre Veloso de Abreu, por inestimável aprendizado durante as aulas.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), agradeço a bolsa de estudos concedida, no período de agosto de 2019 a fevereiro de 2020.

Aos colegas da turma do Doutorado, agradeço o diálogo e o convívio durante esta jornada acadêmica, sou grata, de modo especial e carinhoso, às amigas Alessandra Fonseca, Elaine Andrade, Josélia Oliveira, Helen Abrantes, Janaína Melo, Bruna Carla e ao amigo Gilson Ventura que compartilharam comigo

atividades acadêmicas e sonhos. E, ao longo desses quatro anos de convivência, certamente, tornaram o percurso mais afável.

Ao meu esposo, Leonardo Dias Ferreira, sou grata por partilhar comigo histórias e ficções cotidianas de modo polifônico.

Aos meus pais, Maria Elizabete Genevan da Silva e José Luciano da Silva, por me guiarem por sendas literárias, imprimindo ficção e poesia no caminho empoeirado da realidade de Cotegipe, agradeço a educação concedida e, sobretudo, o amor.

Ao meu irmão Eduardo Genevan da Silva, pelo companheirismo, e à minha cunhada Natali Genevan, pelo carinho, agradeço a ambos pelos valiosos presentes que nos deram a mim e a minha família: Pedro e Heitor, crianças que tornam nossas vidas mais poéticas.

À minha irmã, Lillyan Genevan da Silva, pelo afeto, sempre. Agradeço também o presente que ela nos deu: Enzo, sobrinho caçula, com quem transito por cenários ficcionais divertidos e diversos: castelos, florestas, estradas, mares, rios.

À Lucimar Genevan, minha madrinha, agradeço o amor, sempre.

À Maria Thereza Genevan, minha prima, agradeço a escuta e o carinho.

À minha amiga Emânia Rodrigues, sou grata pela cumplicidade nas Letras e na vida.

Aos amigos Ducastelo Correa Lima Júnior e Ângelo Honorato, sou grata pela convivência e companheirismo em momentos complexos no trabalho.

Às professoras e aos professores, colegas de trabalho, eu agradeço o suporte. Às equipes diretivas das escolas onde lecionei nesses anos de doutoramento, agradeço a confiança e a compreensão.

Às minhas alunas e aos meus alunos, sou muito grata por todos os questionamentos e, sobretudo, pelo carinho.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram com a realização deste trabalho. E agradeço a Deus, pelo dom da vida.

Muito obrigada!

Enquanto eu tiver perguntas e não
houver respostas, continuarei a escrever.

Clarice Lispector

RESUMO

Penas Femininas abarcou escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades nos contos “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, narrativas literárias de língua portuguesa. Essas três narrativas curtas estão contidas nas obras literárias denominadas **O calor das coisas** (1980), **A casa dos mastros** (1989) e **Marido e outros contos** (1997), respectivamente de Piñon, Amarílis e Jorge. Os três contos se caracterizam por revelar, por meio de narrativas literárias escritas por mulheres, espaços comprimidos e vozes retidas femininos em tramas ficcionais. São narrativas que registram acontecimentos significativos que colocam personagens femininas no centro da opressão, o que evidencia violências física e simbólica, enunciadas e encenadas nessas obras. As três narrativas curtas, de Piñon, de Amarílis e de Jorge, alicerçam-se sobre a temática da violência contra a mulher, permitindo uma reflexão sobre o enredamento de literatura, cultura e história, no contexto discursivo da contemporaneidade. Essas narrativas fundam-se como modos de expressão que encontram, no conto, uma ancoragem para tratar dos temas que elegeram. São escritas que se constituem como discursos retidos e fragmentados, as quais expressam as situações traumáticas que viveram as personagens. Por serem narrativas de língua portuguesa, as obras trouxeram em si a lusofonia como um operador de leitura que articula as identidades de personagens femininas subjugadas pela opressão patriarcal e colonial. O objetivo geral, deste trabalho, foi evidenciar a violência contra a mulher no conteúdo e na forma das narrativas, o que dificultou a conformação da subjetividade feminina nessas obras ficcionais. E os objetivos específicos foram analisar o alcance de recursos literários discursivos empregados nos contos que permitiram, por um lado, abordar a condição feminina de subserviência e, por outro, criticá-la; verificar por meio de quais recursos narrativos as autoras marcaram, nos contos em pauta, os espaços masculinos e femininos nas relações cotidianas do matrimônio; e estudar a subjetividade feminina das personagens, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação. Para tanto, fontes teóricas que sustentam esta investigação abrangem desde os estudos feministas, respaldados por Constância Lima Duarte (2003), por Manuela Tavares (2011), e por bell hooks (2015), até as escritas de autoria de mulheres, fundamentadas em análises de Lúcia Castelo Branco (1991), de Judith Butler (2015), e de Luiza Lobo (2012). Para abordar o gênero narrativo conto, as proposições se assentaram em críticas desenvolvidas por Júlio Cortázar (2004) e por Edgar Allan Poe (1987). Para conceituar violência, a pesquisa se fundamentou em abordagens teóricas de Marilena Chauí (2004) e de Slavoj Žižek (2014). Sobre a subjetividade feminina, a pesquisa respaldou-se em Teresa de Lauretis (1987) e em Elódia Xavier (2007; 2012). A pesquisa desenvolvida em torno do objeto definido, os contos “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, foi bibliográfica e exploratória com registro, análise, classificação e interpretação dos dados coletados.

Palavras-chave: Literaturas de Língua Portuguesa. Autoria feminina. Lusofonia. Conto. Violência.

ABSTRACT

Penas Femininas comprised writings of / about violence and poetics of subjectivities in the short stories “I Love my Husband”, by Nélida Piñon, “A casa dos mastros”, by Orlanda Amarílis, and “Marido”, by Lídia Jorge, Portuguese-language literary narratives. These three short narratives are contained in literary works called **O calor das coisas** (1980), **A casa dos mastros** (1989) and **Marido e outros contos** (1997), respectively by Piñon, Amarílis and Jorge. The three tales are characterized by revealing, through literary narratives written by women, compressed spaces and voices retained by women in fictional plots. They are fictions that register significant events that place female characters at the center of oppression, which shows physical and symbolic violence, enunciated and staged in these works. The three short narratives, by Piñon, Amarílis and Jorge, are based on the theme of violence against women, allowing a reflection on the intertwining of literature, culture and history, in the contemporary discursive context. These narratives are founded as modes of expression that find, in the story, an anchor to deal with the themes they chose. They are writings that are constituted as retained and fragmented speeches, which express the traumatic situations that the characters lived. Because they are narratives in the Portuguese language, the works brought Lusophone into themselves as a reading operator that articulates the identities of female characters subjugated by patriarchal and colonial oppression. The general objective of this work was to highlight the violence against women in the content and form of the narratives, which made it difficult to shape female subjectivity in these fictional works. And the specific objectives were to analyze the reach of discursive literary resources used in the stories that allowed, on the one hand, to address the female condition of subservience and, on the other, to criticize it; to verify by means of which narrative resources the authors marked, in the stories in question, the male and female spaces in the daily relations of marriage; and to study the female subjectivity of the characters, in their potential as protagonists (in)conformed to the acting environment. For this purpose, theoretical sources that support this investigation range from feminist studies, supported by Constância Lima Duarte (2003), by Manuela Tavares (2011), and by bell hooks (2015), to the writings of women, based on analyzes Lúcia Castelo Branco (1991), Judith Butler (2015), and Luiza Lobo (2012). To address the narrative genre short story, the propositions were based on criticisms developed by Júlío Cortázar (2004) and Edgar Allan Poe (1987). To conceptualize violence, the research was based on theoretical approaches by Marilena Chauí (2004) and Slavoj Žižek (2014). Regarding female subjectivity, the research was supported by Teresa de Lauretis (1987) and Elódia Xavier (2007; 2012). The research developed around the defined object, the short stories “I Love my Husband”, by Nélida Piñon, “A casa dos mastros”, by Orlanda Amarílis, and “Marido”, by Lídia Jorge, was bibliographic and exploratory with record, analysis, classification and interpretation of the collected data.

Keywords: Portuguese Language Literatures. Female authorship. Lusophony. Tale. Violence.

RESUME

Penas Femininas incluyó escritos de/sobre violencia y poéticas de subjetividades en los cuentos “I Love my Husband”, de Nélida Piñón, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, y “Marido”, de Lúcia Jorge, narrativas literarias en lengua portuguesa. Estas tres narraciones breves están contenidas en obras literarias denominadas **O calor das coisas** (1980), **A casa dos Mastros** (1989) y **Marido e outros contos** (1997), respectivamente de Piñón, Amarílis y Jorge. Los tres relatos se caracterizan por revelar, a través de narrativas literarias escritas por mujeres, espacios comprimidos y voces retenidas en tramas de ficción. Son ficciones que registran hechos significativos que sitúan a los personajes femeninos en el centro de la opresión, que muestra la violencia física y simbólica, enunciada y escenificada en estas obras. Las tres narraciones breves, de Piñón, Amarílis y Jorge, se basan en el tema de la violencia contra la mujer, permitiendo una reflexión sobre el entrelazamiento de la literatura, la cultura y la historia, en el contexto discursivo contemporáneo. Estas narrativas se fundamentan como modos de expresión que encuentran, en la historia, un ancla para abordar los temas que eligieron. Son escritos que se constituyen como discursos retenidos y fragmentados, que expresan las situaciones traumáticas que vivieron los personajes. Debido a que son narraciones en lengua portuguesa, las obras incorporaron a lusophone como un operador de lectura que articula las identidades de los personajes femeninos subyugados por la opresión patriarcal y colonial. El objetivo general de este trabajo fue resaltar la violencia contra las mujeres en el contenido y la forma de las narraciones, lo que dificultaba dar forma a la subjetividad femenina en estas obras de ficción. Y los objetivos específicos eran analizar el alcance de los recursos literarios discursivos utilizados en las historias que permitían, por un lado, abordar la condición femenina de servilismo y, por otro, criticarla; verificar a través de qué recursos narrativos los autores marcaron, en las historias en cuestión, los espacios masculino y femenino en las relaciones cotidianas del matrimonio; y para estudiar la subjetividad femenina de los personajes, en su potencial como protagonistas (en) conformados al ambiente de actuación. Para este propósito, las fuentes teóricas que apoyan esta investigación van desde estudios feministas, apoyados por Constância Lima Duarte (2003), por Manuela Tavares (2011) y por bell hooks (2015), hasta los escritos de mujeres, basados en análisis de Lúcia Castelo Branco (1991), Judith Butler (2015) y Luiza Lobo (2012). Para abordar el cuento del género narrativo, las proposiciones se basaron en críticas desarrolladas por Júlio Cortázar (2004) y Edgar Allan Poe (1987). Para conceptualizar la violencia, la investigación se basó en enfoques teóricos de Marilena Chauí (2004) y Slavoj Žižek (2014). En cuanto a la subjetividad femenina, la investigación fue apoyada por Teresa de Lauretis (1987) y Elódia Xavier (2007; 2012). La investigación desarrollada en torno al objeto definido, los cuentos “I Love my Husband”, de Nélida Piñón, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, y “Marido”, de Lúcia Jorge, fue bibliográfica y exploratoria con registro, análisis, clasificación e interpretación de los datos recopilados.

Palabras clave: Literaturas en lengua portuguesa. Autoría femenina. Lusofonía. Cuento. Violencia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PENAS FEMININAS: DESDE QUANDO PODEM MULHERES ESCREVER?	20
1.1 A crítica feminista e a escrita ficcional feminina: convergências	35
2 O FEMININO (DE)PENADO	47
2.1 Subtrações da oralidade à escrita	48
2.2 Século XVIII: a morte como pena para mulheres ‘escritoras’	53
2.3 Século XIX: a ocultação de identidades de mulheres na ficção	61
2.4 Século XX: a (in)existência de uma literatura feminina	65
3 NARRATIVAS LITERÁRIAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PENAS PLURAIS E TRAÇOS DE LUSOFONIA	74
3.1 Orlanda Amarílis.....	85
3.2 Nélida Piñon.....	87
3.3 Lídia Jorge.....	89
4 ESCRITAS DE/SOBRE VIOLÊNCIA: TESSITURAS NARRATIVAS	93
5 POÉTICAS DE SUBJETIVIDADES: DO CORPO DO TEXTO AO CORPO FEMININO.....	127
5.1 Um corpo feminino à procura de voz: “ <i>Palavras que mancham os meus lábios pela primeira vez</i> ”!.....	132
5.2 Um corpo feminino seco e duro: “ <i>Tenho habituação de juntar ossos</i> ”! ...	139
5.3 A voz e o corpo dóceis: “ <i>Acocorada no trono do pomba</i> ”!	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	167
ANEXO I - Conto: “I Love my Husband”	177
ANEXO II - Conto: “A Casa dos Mastros”	184
ANEXO III - Conto: “Marido”	200

INTRODUÇÃO

Penas Femininas intitula esta tese que abarca escritas de/sobre violências e poéticas de subjetividades nos contos “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, narrativas literárias de língua portuguesa. Essas três narrativas curtas estão contidas nas obras literárias denominadas **O calor das coisas** (1980), **A casa dos mastros** (1989) e **Marido e outros contos** (1998 [1997¹]), respectivamente de Piñon, Amarílis e Jorge. Os três contos se caracterizam por revelar, por meio de narrativas literárias escritas por mulheres, espaços comprimidos e vozes retidas femininos em tramas ficcionais. São narrativas que retratam acontecimentos significativos que levam leitores e leitoras a reflexões que vão além do argumento literário compreendido nos contos. Por meio da hermenêutica, pôde-se realizar uma análise literária sobre as personagens femininas, isoladas e silenciadas, que representam mulheres em contextos mais amplos, inclusive naqueles que extrapolam o ficcional. Sendo assim, **Penas Femininas** representam não somente o objeto da escrita, empunhado por mulheres como Nélide Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, mas também simbolizam penalidades sofridas por mulheres pela simples condição feminina.

A pluralidade semântica do título, **Penas Femininas**, torna-se legível, pois *pena*, como código, grafado com uma única forma, em Língua Portuguesa, apresenta duas entradas no dicionário, porque, na origem, os sentidos se vinculam a segmentos fônicos diferentes, que evoluíram para formas sonoras idênticas, preservando-se distintos os significados originais (RESENDE, 1996). Etimologicamente, a palavra *pena* ora estabelece relação sinonímica com punição, penalidade e castigo, sendo originária do tronco linguístico indo-europeu: do Latim, *poena*; do Grego, *poine*; e também com raiz no Sânscrito, *punya*, nessa última acepção a palavra significa puro/limpo, vinculando-se, desse modo, à concepção de purificar/limpar por meio do castigo; ora a palavra significa peças que revestem o corpo das aves, ou seja, plumas, sendo proveniente do Latim: *penna* (NOVO DICIONÁRIO LELLO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1996). Verifica-se, assim, numa

¹ 1997 é a data de *copyright*.

primeira visada, uma configuração homonímica, já que um mesmo vocábulo apresenta sentidos diferentes (MARQUES, 2001).

Dilatando-se a análise do vocábulo *pena*, observam-se, além da homonímia já explicada, também relações polissêmicas, pois, para cada uma das duas entradas no dicionário, há matizes de um mesmo sentido básico (MARQUES, 2001). Do significado basilar de *pena* como punição/penalidade/castigo, estendem-se outros sentidos para a palavra: compaixão/dó; mágoa/tristeza (FERREIRA, 2001, p. 560). E, para *pena* como sinônimo de peças que revestem o corpo das aves, associa-se um tipo de caneta feita com o tubo da pena de algumas aves que, por sua vez, relaciona-se, de modo conotativo, à arte de escrever (FERREIRA, 2001, p 560).

Tendo em vista a multiplicidade semântica do termo *pena*, condensada em uma forma linguística única em português contemporâneo, esclarece-se que, neste estudo, cujo título é **Penas Femininas**, a análise crítico-literária abordou escritas de autoria feminina em literaturas de língua portuguesa, isto é, o ato e a arte de escrever realizados por mulheres em espaços literários lusófonos, somados às privações e às punições sofridas pelo feminino enquanto sujeitos da construção literária, decorrentes de questões de gênero, categoria esta dinâmica e inter-relacional (ALMEIDA, 2002). Essas questões de gênero, por longo período, afastaram as mulheres do espaço de elaboração poético-ficcional, deixando traços e rastros do feminino apenas no substrato literário, entendido aqui, por extensão a substrato linguístico, como vestígios de autoria feminina em escritas literárias, em tese, não elaboradas por mulheres (Cf. LEMAIRE, 1990). Os contos “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, enunciam e encenam as penas sofridas por personagens femininas nessas narrativas curtas e registram as penas de Piñon, Amarílis e Jorge na história da literatura.

Os contos, todos os três, abordam o cotidiano de personagens femininas cujos espaços se limitam bastante ao interior de suas casas e cujas vozes são silenciadas não somente pelos membros da família, mas por grande parte da sociedade, de modo geral. Em “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, a protagonista inominada conta os fatos de seu dia a dia, evidenciando as situações vivenciadas na relação matrimonial. Ela ressalta a impossibilidade de poder trabalhar em ambiente externo ao lar, pois o marido não admitia sequer tocar nesse assunto, o que

destaca, além do confinamento ao lar, também a ausência de diálogo entre o casal. Esses fatos revelam o silenciamento e o isolamento da narradora, limitações canceladas por grade parte da sociedade. De modo semelhante, também em “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, a narradora defunta conta sobre a vida de uma jovem mulher que todas as vezes que tentou se expressar sofreu as consequências desse ato. Nesse conto, o silenciamento apresenta uma força tão significativa que, para falar, a personagem-narradora, antes, morreu. Os fatos narrados por essa mulher falecida são, principalmente, sobre a vida de Violete, mas as violências sofridas por ambas, narradora e personagem protagonista, são semelhantes e elas aconteceram no mesmo espaço, na casa dos mastros. Também no conto de Lídia Jorge, denominado “Marido”, a narradora conta sobre a vida de Lúcia, uma porteira que reza em silêncio para não incomodar os vizinhos e se esconde do marido para não ser agredida quando ele retorna embriagado após o trabalho. Lúcia não pode emitir o som da própria voz nem mesmo quando faz orações e precisa se tornar invisível para não sofrer agressões do marido, ou seja, silenciamento e invisibilidade extremos.

Por serem elaborações da linguagem ficcional que captam instantes fragmentados de episódios narrados com intensidade e tensão, os três contos oportunizaram uma abordagem crítica sobre discursos e espaços femininos enunciados e encenados na literatura de língua portuguesa do final do século XX. Essas três narrativas ficcionais, escritas por uma brasileira, uma cabo-verdiana e uma portuguesa, promoveram discussões e reflexões sobre paradigmas sociais construídos por culturas androcêntricas, que pontuam condutas, convicções e hábitos que concebem o feminino como subordinado ao masculino e, sendo assim, naturalizam a violência contra a mulher, o que, por conseguinte, gera uma cultura de indulgência com este tipo de violência. A violência contra a mulher tangencia o abjeto. Essa circunstância de abjeção desorganiza a subjetividade feminina que precisa constantemente ser repensada. A ficção é uma dentre as possibilidades de se refletir sobre a violência real (abjeta) contra a mulher, pois o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, isto é, o fictício repete a realidade de modo a encenar o que é representado no mundo (ISER, 2002 [1996]).

Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge, por meio da ficção, promovem diálogos entre questões sociais, políticas e históricas bem como decorrentes

implicações tanto de discursos (não) produzidos quanto de espaços (não) ocupados pelo feminino nesses contextos, por causa do silenciamento e da invisibilidade da mulher. Essas narrativas, escritas nas décadas finais do século XX, por penas femininas, revelam contextos que, vivenciados por personagens ficcionais, marcam a presença de violência simbólica e também física no cotidiano da mulher, bem como na literatura de autoria feminina. Alinham-se, assim, essas escritas de mulheres por narrar histórias cuja temática aborda a violência sofrida por personagens femininas subalternas em espaços domésticos periféricos. A subalternidade do feminino é uma questão cara a Gayatri Chakravorty Spivak (2010), pois segundo essa teórica “a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2010, p. 14-15). Sendo assim, essas três intelectuais assumem a tarefa de escrever sobre o feminino, mostrando, por meio da ficção, o silenciamento da mulher em espaços continentais e insular diversos, os quais convergem para periferias.

Essas figuras femininas se constituem como seres ficcionais que não possuem representação política tampouco legal nesses espaços, por isso são privadas da possibilidade de se tornarem integrantes do estrato social dominante. Além disso, configuram-se, também, como protagonistas cujo caráter dialógico na fala é ausente, sendo esse mais um aspecto da subalternização (SPIVAK, 2010). Às semelhanças da temática e dos elementos narrativos dos três contos, soma-se a possibilidade de criar, na ficção escrita por mulheres-intelectuais, espaços e condições para falar da (ou pela) mulher subalterna, já que segundo Spivak: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como item respeitoso nas listas de prioridades globais”. (SPIVAK, 2010, p. 126, grifos da autora). Desse modo, a autoria de gênero feminino, a língua portuguesa, o conteúdo temático da violência e a forma literária do gênero conto unem essas três narrativas curtas ficcionais, tornando-as objetos desta pesquisa: “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge. Nesse sentido, elaboram-se questionamentos que instigam o seguinte problema: Que aproximações há entre a forma do gênero literário conto e o conteúdo de/sobre violência de gênero, implicados em discursos femininos retidos, especificamente, nessas três narrativas ficcionais curtas de Piñon, de Amarílis e de Jorge?

A hipótese levantada é a de que, especificamente em “I Love my Husband”, “A casa dos mastros” e “Marido”, as escritoras Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge encontraram, na forma do gênero literário conto, uma ancoragem para tratar dos temas que elegeram: a violência contra mulher. Pois essas narrativas se constituem como discursos retidos e fragmentados que expressam as situações traumáticas que viveram as personagens femininas.

Diante do exposto, recorrendo a uma abordagem tríplice sobre questões de gênero, conforme perspectivas da Genologia, da Antropologia e de gênero como uma categoria de análise histórica, este estudo buscou, como objetivo geral, pontos de aproximações entre a forma do gênero literário conto e o conteúdo de/sobre violência de gênero. E estabeleceu como objetivos específicos analisar o alcance de recursos literários discursivos empregados nos contos que permitem, por um lado, abordar a condição feminina de subserviência e, por outro, criticá-la; verificar por meio de quais recursos narrativos as autoras marcam, nos contos em pauta, os espaços masculinos e femininos nas relações cotidianas do matrimônio; e estudar a subjetividade feminina das personagens, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação.

A pesquisa em torno de narrativas ficcionais curtas, de autoria feminina, justifica-se por analisar, a partir da confluência dos estudos históricos, sociológicos e literários, a construção de discursos e de espaços sobre/para o feminino, buscando pontos de aproximações entre forma e conteúdo, por meio de recursos literários de contos que narram a violência do discurso feminino retido. Estudar as personagens femininas, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação, possibilita uma analogia entre subjetividade e coisificação do feminino. Além disso, essas obras de Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge suscitaram análise crítico-literária que dialogou com outras áreas do conhecimento, emergindo questões sociológicas, políticas e históricas que foram abordadas a partir dos pressupostos do gênero textual conto e das circunstâncias contextuais de sua produção. Além de terem possibilitado, conforme Spivak (2010, p. 66), reflexão teórica sobre a “imagem da mulher” e o silêncio do feminino, assinalados por mulheres-intelectuais.

A fundamentação teórica que sustenta esta investigação abrange desde os estudos feministas, respaldados por Constância Lima Duarte (2003), com

Feminismo e Literatura no Brasil, por Manuela Tavares (2011), com **Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)** e por bell hooks² (2015), com **Mulheres negras: moldando a teoria feminista**, até as escritas de autoria de mulheres, fundamentadas em análises de Lúcia Castelo Branco (1991), sobre **O que é a escrita feminina**, de Judith Butler (2015 [1990]), sobre **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, de Luiza Lobo (2012), que evidencia **A literatura de autoria feminina na América Latina**, e de Sandra Regina Goulart Almeida (2002), sobre **Gênero, identidade, diferença**.

Para abordar o gênero narrativo conto, as proposições se assentaram em críticas desenvolvidas por Júlio Cortázar (2004), em **Valise de Cronópio**, e por Edgar Allan Poe, em **A filosofia da composição**. Além de estudos de Nádia Battela Gotlib (1990), sobre **Teoria do Conto**, e de Cíntia Moscovich (2018), sobre **De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio**. Para conceituar violência, a pesquisa se fundamentou em abordagens teóricas de Marilena Chauí (2004), que discorre **Sobre Violência** e de Slavoj Žižek (2014 [2007]), **Violência: seis reflexões colaterais**, que pontua, entre outros conceitos, a violência da linguagem, ou seja, um tipo de violência imposta pelo discurso, o qual foi enfatizado nesta tese. Sobre a subjetividade feminina, a pesquisa respaldou-se em Teresa de Lauretis (1994 [1987]) que relaciona **A Tecnologia do Gênero** com a formação da subjetividade, além de ter se pautado nas obras de Elódia Xavier (2007; 2012): **A casa na ficção feminina** e **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**, que abordam elementos que constituem o feminino.

A pesquisa desenvolvida em torno do objeto definido, os contos “I Love my Husband”, de Nérida Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, configurou-se como bibliográfica e exploratória com registro, análise, classificação e interpretação dos dados coletados. Com a indução, analisou-se a literatura tanto na área geral como específica dos temas abordados, buscou-se também uma aproximação mais seleta do assunto violência contra a mulher na literatura de autoria feminina em língua portuguesa.

Em sua estrutura, esta tese apresentou, após a introdução, na primeira seção, um panorama sobre os contextos social, histórico e literário em que a escrita de

² Preserva-se a escrita do nome próprio com letras minúsculas, porque a estudiosa pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

autoria feminina se desenvolveu. Na segunda seção, abordou, a partir do século XVIII, os movimentos feministas, observando-se as subtrações havidas das vozes femininas em expressões literárias desde a oralidade até à escrita, quando mulheres foram silenciadas. Nesse sentido, foram alvo de considerações as violências sofridas por mulheres que ousaram escrever em ocasiões em que o predomínio, no campo da literatura, era de escritores homens. E ainda foram abordadas a ocultação de identidades de mulheres em textos ficcionais e o questionamento sobre a existência de uma literatura feminina, considerada como uma literatura menor.

Na seção 3, foi escopo de pesquisa a lusofonia como produto estético. Essa relação discursiva se estabeleceu entre as obras ficcionais de Nélida Piñon (1980), Orlanda Amarílis (1989) e Lídia Jorge (1998) por meio de operadores de leitura que aproximam, mesmo na diferença, a identidade lusitana, por meio do domínio linguístico. Verificou-se que a língua portuguesa configura-se como uma força simbólico-cultural que marca inclusive os espaços femininos na literatura e na sociedade.

Na seção 4, abordou-se o tema violência contra a mulher nos três contos. Refletiu-se sobre escritas de/sobre violências em literaturas de autoria de mulheres, verificando as relações de sentido entre o que está escrito no texto, ou seja, as escolhas lexicais e as disposições sintático-semânticas, e o que é possível inferir, isto é, aquilo que não está dito, mas se depreende do texto. Além de se ter observado como a violência escrita e inscrita na narrativa encontra-se em contextos que extrapolam a Literatura, porque arte e sociedade configuram-se como dialéticas.

Na seção 5, verificou-se que as três narrativas curtas apresentam em suas formas o conteúdo da violência: a compressão, encenada no lar das personagens principais; a tensão dos relacionamentos conjugais e familiares, inscritos nas elipses e nos cortes sintáticos; o silenciamento marcado pelo não-dito, por alusões e pelo subentendido; e a brevidade que reflete no impacto da violência no tempo discursivo. Verificaram-se, assim, aproximações entre a forma do gênero literário conto e o conteúdo de/sobre violência de gênero nessas narrativas estudadas. Por fim, após a quinta seção, seguiram as Considerações Finais e as Referências.

1 PENAS FEMININAS: DESDE QUANDO PODEM MULHERES ESCREVER?

O que é ser uma mulher? Ainda não sei, ou sei muito. Mas não me cabe ser peremptória, definir um ser mutante, em contínua transformação. Até porque ela ainda está em busca do próprio rosto, das funções que deverá assumir, além das atribuições clássicas da mulher. (Nélida Piñon, 2016).

As mulheres vêm assumindo funções plurais na contemporaneidade, mas por muitos séculos estiveram de mãos atadas e amordaçadas por conjunturas que limitaram seus espaços e silenciaram suas vozes. Não convencidas pelos argumentos oferecidos sobre suas condições e não contentes com as limitações impostas, as mulheres buscaram ampliar seus espaços e ter direito à voz. Esses percursos, traçados e vividos por muitas mulheres, à procura de espaços amplos e de voz foram registrados tanto em reflexões quanto em obras ficcionais de Nélida Piñon, escritora brasileira, atenta às dificuldades e às transformações vivenciadas pelo feminino. No conto “I Love my Husband”, um dos objetos de análise desta tese, Piñon registrou circunstâncias em que a narradora, personagem protagonista da história, pensa sobre sua condição feminina como no fragmento que segue: “Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava atar também minhas mãos [...]” (PIÑON, 1980, p. 61). Partindo dessa imagem simbólica, – a mulher com as mãos atadas –, presente no conto “I Love my Husband”, de Piñon, inicia-se uma série de reflexões sobre conjunturas que impediram as mulheres de agir frente a circunstâncias diversas por longo período histórico e também ao longo da história da literatura. Essa expressão, “mãos atadas”, representa impossibilidade de agir, contendo em si, inclusive, marcas de violências, temática esta aqui enfatizada.

No fragmento citado, do conto de Nélida Piñon, o atar das mãos da personagem simbolizou, naquele contexto, a impossibilidade de a narradora tocar seu próprio corpo, de se relacionar com sua própria sexualidade. Esse trecho da narrativa evidencia o domínio patriarcal, segundo o qual à mulher não pertencia nem mesmo seu corpo, já que suas mãos não podiam tocá-lo, conforme se verifica na

passagem seguinte, já pinçada do conto “I Love my Husband”, de Piñon, e ampliada a seguir para expandir a reflexão:

Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava atar também minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlos felpudos, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal? (PIÑON, 1980, p. 60-61, grifos nossos).

As experiências relacionadas à sexualidade e à linguagem se conectam, conforme observou Teresa de Lauretis (1984), com a construção da subjetividade, por isso a dificuldade de as mulheres conseguirem se conformar como sujeitos, já que não puderam experimentar, enquanto tais, nem o sexo nem a fala por tempos, como registrou a ficção de Nérida Piñon. Se a elas negaram seus corpos, sendo suas mãos atadas, indaga-se, então, neste trabalho: desde quando podem mulheres escrever? E essa indagação implica, conseqüentemente, uma segunda pergunta: O que significa ser mulher?

Ambos os questionamentos podem ser pensados por meio de um aporte teórico feminista. Recorreu-se, por isso, entre outras reflexões, às de Gayatri Chakravorty Spivak, crítica literária e teórica que aborda o feminismo contemporâneo entre seus temas de pesquisa. A estudiosa indiana indagou há três décadas sobre a agência dos subalternos e a possibilidade de representação desses sujeitos por intelectuais, no artigo **Pode o subalterno falar?**, publicado em 1988. Retomam-se, nesta pesquisa, de modo a dialogar com a pesquisadora asiática, questões referentes ao valor de agenciamento de escritas de mulheres, sujeitos subalternizados, que, no percurso histórico, precisaram criar estratégias para ocupar espaços nos domínios literários, intelectuais e políticos como, por exemplo, valer-se de pseudônimos masculinos para publicar seus escritos, sobretudo, antes do início do século XX, na área da literatura (SPIVAK, 2010).

Omitir a identidade feminina por meio de pseudônimos masculinos foi apenas uma entre as múltiplas estratégias textuais desenvolvidas por escritoras ao longo

dos séculos para agenciar suas obras, o que ocorreu, sobretudo, no século XIX, como se verifica na subseção 2.3 a seguir. Outro recurso estilístico utilizado por escritoras em textos literários foi centralizar figuras masculinas nos títulos, sugerindo a manutenção da supremacia falocêntrica, o que no desenvolvimento do enredo, porém, foi problematizado muitas vezes. Nos contos “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, e “Marido”, de Lídia Jorge, *corpus* analisado neste trabalho, as três escritoras colocam o masculino em evidência nos títulos de suas narrativas, sugerindo uma centralidade dessas figuras.

Para reverberar o exposto, analisam-se os títulos dos contos mencionados: numa primeira visada, observando-se o título “I Love my Husband”, a narrativa de Piñon abordaria o amor de uma mulher pelo marido, inclusive a primeira sentença da ficção, logo após o título, é a sua tradução: “Eu amo meu marido” (PINÕN, 1980, p. 59). Já o título da narrativa de Amarílis, “A casa dos mastros”, revela um cenário *a priori* feminino, a casa, caracterizado com um qualificador masculino, “dos mastros”, o que poderia indicar uma dupla governança patriarcal, vez que os mastros são plurais, sobrepondo a regência masculina ao espaço feminino. Também o título do conto de Jorge, “Marido”, sugere como figura central o homem. Inicia-se esse texto narrativo com uma oração que parece, num primeiro momento, rogar proteção para o casal, o que aparenta também se confirmar com as sentenças seguintes à reza: “Protege-a bem. Protege-a a ela e ao marido dela” (JORGE, 1998, p. 12).

Diante do exposto, verificou-se que essas três escritoras elaboraram estratégias narrativas que, num instante primeiro, sugerem que estão abordando os seguintes temas: amor, submissão e religiosidade em relacionamentos conjugais ou familiares. Esses focos narrativos aparentes dariam aos contos certo valor de agenciamento, já que o masculino figuraria, em tese, no centro do texto. Posteriormente, quando se ultrapassam os títulos de cada uma das narrativas aqui apresentadas e suas primeiras sentenças, verifica-se que as escritoras criaram uma falsa pista para induzir a uma perspectiva de leitura em que o masculino parecesse ocupar o espaço central do enredo, mas que, na trama, essa condição de centralidade masculina se subverte, como se verifica a seguir.

Uma hipótese que se pode levantar, inicialmente, seria a seguinte: mulheres podem escrever desde que agenciadas por figuras masculinas, ou seja, desde que, na capa do livro, haja ou uma assinatura com nome de homem ou ainda que

coloquem o masculino em evidência na obra como, por exemplo, centralizando-o no título da ficção, sugerindo, aparentemente, a manutenção de uma ordem falocêntrica. Assim sendo, observa-se que a escrita de autoria feminina se relaciona com uma ordem simbólica dominante que é masculina, precisando criar, porém, formas de contemplar elementos semióticos ausentes no discurso dito canônico (masculino) como, por exemplo, a complexidade do feminino que se constitui de pluralidades, conforme perspectiva das mulheres, e não de dicotomias tradicionais como, por exemplo, mulheres anjos *versus* mulheres demônios ou mulheres boas *versus* mulheres más, elaboradas por escritores homens (MONIZ, 1997).

A partir dessas reflexões iniciais, as quais permitem observar que um modelo masculino de escrita antecedeu (no tempo e no valor construído) a escrita de autoria feminina, elucida-se que, nesta tese, aborda-se o qualificador *feminino* para o nome *pena*, no título, denominado **Penas Femininas**, e, no subtítulo desta seção, segue-se o designador *mulher*, observando-se, como já o havia feito a pesquisadora brasileira Lúcia Castelo Branco, o “tangenciamento entre o *feminino* e a *mulher* [...]” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 18, grifos da autora). A ensaísta, porém, ao refletir sobre **O que é a escrita feminina**, escolhendo o adjetivo feminino para assinalar certa modalidade de escrita, admite que algo relativo às mulheres ocorre, embora esse relativo às mulheres não se entenda como produzido por mulheres, ampliando o conceito de escrita feminina para além do sexo do escritor, ao considerar tom, dicção, ritmo e respiração impressos no discurso. **Penas Femininas** equivalem, nesta pesquisa, diferente da abordagem de Castelo Branco (1991), a escritas produzidas por mulheres na área da literatura, tanto na área de teoria literária quanto na de ficção e poesia, tendo como respaldo a crítica feminista aplicada à literatura. Assinala-se que, apesar de o foco ser literaturas de língua portuguesa, a abordagem estende-se por veredas que ultrapassam as literaturas em questão para abranger questões sociais, históricas, culturais, políticas e outras.

Ressalta-se, mais uma vez, que aqui a autoria é feminina, ou seja, tanto as instâncias autorais biograficamente observadas quanto as instâncias autorais esteticamente analisadas são femininas, sendo a extensão de sentido estabelecida não por meio do vocábulo feminino, mas por meio do termo *pena*, relacionado às mulheres. Essas penas são plurais, visto que estão contidas na escrita e também ultrapassam o contexto autoral biográfico e estético, já que não significam apenas o

objeto pena, utilizado para escrever. Dilatam-se as penas pelo contexto social, histórico e político, vez que podem assumir mais de um significado, entre os quais o de penalidade imposta às mulheres por escreverem e aos seus textos por serem escritos por elas, conforme se verifica, posteriormente, na segunda seção.

Não se preterem, contudo, as considerações tecidas por Castelo Branco (1991), sobretudo quando aborda o lugar limítrofe entre o sexual e o além-sexual da escrita feminina; quando considera que algumas escritoras reagiriam contra esse olhar divisionista da literatura e da arte; quando observa que a escrita feminina busca a inserção do corpo no discurso e que o texto feminino sugere mais que revela; quando assinala que o feminino é o não-masculino, apesar de não se opor a ele. Todas essas questões tornam-se caras a esta pesquisa, sendo aqui a elaboração ficcional produzida por escritoras, visto que o *corpus* literário é de autoria de três mulheres: Orlanda Amarílis (1924-2014), Nélida Piñon (1937) e Lídia Jorge (1946).³

De modo a dialogar com as considerações de Castelo Branco (1991), registra-se que as três escritoras – Amarílis (2004)⁴, Jorge (2012)⁵ e Piñon (2016)⁶ – cujas obras são aqui analisadas, expressaram textualmente, por meio de entrevistas, suas considerações contrárias à concepção divisionista da literatura e da arte, inclusive não concordam com o termo literatura feminina. Elas consideram, contudo, que a condição feminina pode implicar consequências à escrita de mulheres, mas que a classificação literatura feminina não deve e não pode reduzir a literatura produzida por mulheres a um gueto, o que já aconteceu no passado. Castelo Branco fez as seguintes considerações sobre essa questão:

[...] não deixa de ser curiosa essa tentativa de negação da diferença que se encontra em algumas escritoras, como se a diferença, em si, já marcasse alguma inferioridade, alguma incapacidade, algum mal.

Parece que esse raciocínio encontra eco em certo comportamento que, durante algum tempo, o movimento feminista defendeu: o modelo “unissex”, que então via homens e mulheres como absolutamente iguais. Desse período ao momento em que o feminismo admitiu que “*Vive la différence!*”, houve um grande salto. Porque, na verdade, houve um tempo em que as

³ Escritoras apresentadas por ordem de precedência natalícia.

⁴ Entrevista de Orlanda Amarílis concedida a Danny Spindola, em 2004.

⁵ Entrevista de Lídia Jorge concedida a Mauro Dunder, em 2012.

⁶ Entrevista de Nélida Piñon concedida ao Grupo Record, em 2016.

diferenças precisavam ser negadas para que se pudesse reivindicar igualdade de condições sociais para homens e mulheres (CASTELO BRANCO, 1991, p. 16).

Apesar de Amarílis, Jorge e Piñon admitirem um quê feminino em escritas de mulheres, elas não aceitam que uma possível diferença feminina posicione a literatura escrita por mulheres em espaços menores, inferiores, àqueles ocupados por escritores homens. E estabelecendo agora um paralelo com a abordagem de Castelo Branco (1991) a qual afirma que tom, dicção, ritmo e respiração impressos no discurso podem ser femininos ainda que elaborados por escritores homens, o tom que sobressai nos três contos analisados nesta tese não é o feminino, apesar de os três serem escritos por mulheres, mas o tom patriarcal, o qual impõe o silêncio para personagens femininos. Ressalta-se que o tom patriarcal não é o único tom presente em cada um dos três contos, no de Orlanda Amarílis (1989), no de Nélida Piñon (1980) e no de Lídia Jorge (1998), mas é o tom que ressoa mais alto em cada uma das narrativas. E, por esse motivo, ele ora é fortalecido ora questionado por outros tons como, por exemplo, pelo tom fúnebre, em “A casa dos mastros”, de Amarílis, que perpassa a narrativa corroborando a dominação masculina como meio de anulação do feminino; pelo tom irônico, em “I Love my Husband”, de Piñon, que torna a imagem do amor conjugal caricata, com um marido que grunhe e uma esposa que vocifera, representando uma situação que causa aversão sobre o casamento; e pelo tom de desespero, em “Marido”, de Jorge, que retrata o perigo ao qual a esposa se submete cotidianamente no interior de sua própria residência. Então, possivelmente, as três escritoras elevaram o tom patriarcal para marcar o tom que embalou a literatura por longo período. Verifica-se, assim, que há convergências entre as considerações de Castelo Branco sobre escrita feminina e as análises feitas aqui sobre os contos de Orlanda Amarílis (1989), Nélida Piñon (1980) e Lídia Jorge (1998) como, por exemplo, o lugar privilegiado que o corpo ocupa no texto feminino, o que se retoma na quinta seção. E podem-se traçar também paralelos com as considerações de Castelo Branco, já que escritoras podem produzir tons não femininos em seus textos ficcionais.

Também Luiza Lobo, outra ensaísta brasileira, em **A Literatura de Autoria Feminina na América Latina**, problematizou a definição do termo feminino ao colocá-lo na presença do termo feminista, mostrando que ambos os termos podem

se relacionar, mas adverte que uma escrita feminina não será necessariamente feminista. A estudiosa recordou, para exemplificar a diferença entre os termos feminino e feminista, que no século XIX algumas escritoras repetiam o estilo dos homens, ou seja, os valores transmitidos eram os mesmos presentes em narrativas elaboradas por homens que mantinham a perspectiva patriarcal na literatura. Sobre o exposto, ela faz a seguinte advertência:

O termo "feminino" vem sendo associado a um ponto de vista e uma temática retrógrados, o termo "feminista", de cunho político mais amplo, em geral é visto de forma reducionista, só no plano das ciências sociais. Entretanto, deveria ser aplicado a uma perspectiva de mudança no campo da literatura. A acepção de literatura "feminista" vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social (LOBO, 1998, s/p. grifos da ensaísta).

Ambas as estudiosas, Castelo Branco (1991) e Lobo (1998), ao abordarem, respectivamente, a escrita feminina e a autoria feminina, enredam o biográfico e o estético e advertem sobre esse nó literário. Quando Castelo Branco (1991) aborda as questões de tom, dicção, ritmo e respiração, ela deixa claro que esses são aspectos estéticos e estilísticos inscritos no texto, os quais podem ser escritos por homens ou por mulheres, sendo o conceito de escrita feminina relacionado a esses aspectos textuais. Quando, porém, ela traz para a discussão o posicionamento pessoal das escritoras, ao apresentar a reação contrária de algumas dessas mulheres ao olhar divisionista impresso na classificação *escrita feminina*, o aspecto abordado é biográfico. Também Lobo (1998), quando aborda questões estéticas, usa termos tais como ponto de vista da narrativa e sujeito da enunciação. Quando, porém, afirma que "o texto literário feminista é o que apresenta [...] experiência de vida", pode estar se referindo às vivências das escritoras no contexto sociocultural refletidas no ato intencional da ficção. Tanto essa sobreposição entre vida e obra das escritoras se configura fato, na biografia e na estética das mulheres, que Luiza Lobo a classifica como um dilema:

[...] outra característica dos estudos de literatura de autoria feminina, mas que se apresenta antes como armadilha num campo minado, é o descritivismo biográfico. A vida das autoras, minuciosamente descrita, acaba se confundindo com sua obra, cuja qualidade é pouco discutida, ou cujas características são pouco aprofundadas. Isto ocorre porque as autoras [...] são muito pouco conhecidas do público em geral. Assim, a biografia surge como um recurso para avivar o interesse por suas obras, mas não se deveria reduzir o estudo da literatura dessas autoras à história de suas vidas (LOBO, 1998, s/p).

Já que se pode estabelecer esse enredamento entre o biográfico e o estético, importa esclarecer que há, neste estudo, um alinhamento com as considerações de Júlio Cortázar (2006) sobre autoria, organizadas em **Valise de Cronópio**, pois, conforme essa abordagem do crítico argentino no ensaio “Alguns aspectos do conto”, consideram-se relevantes para a tomada de posição do escritor tanto seus valores humanos quanto seus valores literários:

Os contos inesquecíveis são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. [...] essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo [...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (CORTÁZAR, 2006, p. 155-156).

Diante do exposto, trata-se a autoria de gênero feminino, nesta pesquisa, biográfica e esteticamente. Elucida-se, no entanto, que os dados biográficos não são considerados em uma relação de causa-efeito entre vida e obra, conforme se pensou há tempos, mas pondera-se a existência de relações fragmentadas que encobrem e revelam um discurso que não é neutro, que não se aparta do vivido. Acredita-se, assim, que a experiência subjetiva e corpórea, sobretudo, matéria de um corpo que é de mulher, incide no discurso. Para o crítico argentino importa: “[...] uma fusão total dessas duas forças, a do homem [e/ou a da mulher] plenamente comprometido[a] com sua realidade nacional e mundial, e a do[a] escritor[a] lucidamente seguro[a] do seu ofício” (CORTÁZAR, 2006, p. 160).

Consoante Cortázar, a maneira como o escritor entende o mundo fundamenta a elaboração ficcional. Ele esclareceu, por isso, no ensaio já referido, denominado “Alguns aspectos do conto”, o tipo de narração que o interessava, uma narração da excepcionalidade:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de um nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo (CORTÁZAR, 2006, p. 148-149).

Orlanda Amarílis, assim como Júlio Cortázar, também opta por uma narrativa que observa aquilo que se afasta do previsto em leis e em normas, o que ocorre quando se observa o conto “A casa dos mastros”, da cabo-verdiana. Enquanto o argentino denomina o que não está previsto em lei de exceções, a cabo-verdiana o chama de transgressões. Enquanto para Cortázar as excepcionalidades relacionam-se com o fantástico (por falta de um nome melhor), para Amarílis tais transgressões circundam o cotidiano, conforme ela afirma em entrevista a Danny Spínola:

Há muitas transgressões, aquelas transgressões que aqui as pessoas chamam fantástico, mas que são coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde [...] o meu lado, a que chamam fantástico, acho a coisa mais natural porque o espiritismo existe em Cabo Verde (AMARÍLIS *apud* SPÍNOLA, 2004, p.263-264).

Por uma perspectiva transgressora, Amarílis apresenta uma história cuja narradora é uma mulher defunta que dialoga com um interlocutor também falecido, como se pode observar no fragmento seguinte, retirado do conto “A casa dos mastros”:

Para mim, parte volátil de mim mesma, estas controversas atitudes só me vieram confirmar o que iria acontecer como eu já previra. Aliás para nós,

você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombra para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também desmantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo (AMARÍLIS, 1989, p. 42-43).

Essa estratégia textual, elaborada por Amarílis, que atribui voz para uma instância narrativa duplamente alocada à margem, na ficção – mulher-morta, por isso transgressora –, pode ser considerada mais uma forma de autorizar um texto feminino a ser lido e a circular sem maiores imbróglis. Isso talvez tenha se viabilizado porque a voz narrativa, instância estética, não se confundiria com a voz empírica de Amarílis, deixando bem marcada a separação entre o sujeito-mulher e a personagem-feminina. Um tipo de confusão que, quando não ficou clara a cisão, já causou problemas para escritoras, porque muitos leitores julgam ou julgaram, sobretudo, no passado as obras pelas vidas das escritoras e julgaram e talvez ainda julguem as escritoras por seus textos escritos.

Ressalta-se, no entanto, que não se considera aqui que a voz empírica deva sobrepor o tratamento estético do texto. Também se destaca, mais uma vez, que a autoria biográfica, neste trabalho, não significa que as escritoras copiem os fatos vividos e colem em seus textos. Acredita-se que há traços do vivido no texto, mas que esses traços não apagam o tratamento estético, ao contrário o elevam, assinalando um *eu coletivo* feminino. Não se considera também que seja necessário estar claro, no texto ficcional, que a personagem não espelha a escritora, o que se registra aqui é que, no passado, a confusão entre vida e obra já gerou constrangimento para escritoras e familiares. Isso se deu, sobretudo, provavelmente porque o olhar atribuído a obras femininas era o patriarcal.

Um exemplo desse tipo de imbróglis teria acontecido com Gilca Machado, na primeira metade do século XX, no Brasil, quando críticos aproximaram vida e obra da poetisa, observando o caráter erótico de seus versos e o ligando a uma possível conduta pessoal erótica, o que era condenado pela sociedade da época. O exposto pode ser verificado por meio de observação feita por Luiza Lobo, conforme segue:

Gilca Machado (Rio de Janeiro, 1893-1980), de origem humilde e funcionária da Estrada de Ferro Central do Brasil, sofreu toda sorte de preconceitos da crítica por ter expressado na sua poesia a linguagem do sentimento e do corpo. O lançamento de seu primeiro livro, **Cristais**

partidos (1917), firma sua qualidade de versificadora e metrificadora e seu temário fortemente subjetivo e erótico, ligados com pureza ao eu lírico, a suas emoções e amores. Seus demais livros não acrescentaram muito àquela primeira obra - mesmo fenômeno que ocorre com Gabriela Mistral. Também ela não se incorporou ao vanguardismo ou ao Modernismo brasileiro nem na primeira nem nas fases posteriores, permanecendo ligada ao Parnasianismo. Este não é um fato isolado na literatura feminina latino-americana, tendo ocorrido também com Gabriela Mistral e em parte com Cecília Meireles, por exemplo. É possível que Gilca, já viúva, falasse do imaginário do corpo - mas os críticos sempre leram sua obra não como metáfora, mas como representação do real. Isso acabou por afastar a autora da sociedade. Até hoje a filha, detentora de seus direitos autorais, cria obstáculo para edições póstumas de sua obra, procurando preservar uma imagem idealizada da mãe, ainda na perspectiva de que vida é igual a obra (LOBO, 1998, s/p).

Em sentido convergente, também a moçambicana Paulina Chiziane, contadora de histórias, como gosta de ser chamada, já teve a vida confundida com a obra, o que relatou no Simpósio “Diálogos: Por uma outra caligrafia do feminino negro”, ocorrido na PUC Minas em 2017, quando afirmou que os leitores, no início de sua carreira como escritora, aproximavam a instância empírica das instâncias estéticas autoral e narrativa. Acredita-se que, recentemente, o biografismo tenha sido superado.

Volta-se, após essa curta digressão, à estratégia narrativa produzida por Amarílis, a qual evita uma possível confusão entre as vozes presentes na ficção e a voz empírica anterior à obra, para refletir se essa também seria uma estratégia de agência de escrita de autoria feminina. Aproveita-se essa observação para sublinhar, ainda mais uma vez, que a escrita de autoria feminina não copia a vida de suas autoras, mas transforma o vivido e o observado por elas em atividades cognitivas e em atos ficcionais intencionais. Sobre o tipo de construção narrativa presente em “A casa dos mastros” e também em “Laura”, outro conto da mesma coletânea, de 1989, de Amarílis, em que as vozes narrativas são póstumas, Diana Simões afirma o seguinte:

A sua posição marginal de mulheres defuntas dá-lhes, no entanto, a agência ativa que lhes fora recusada em vida, tempo em que foram silenciadas pela sociedade pelo fato de serem mulheres. Elas resistem a partir da margem, ainda que seja uma margem tão intransponível como a morte. (SIMÕES, 2018, p. 96).

Sendo a margem um espaço atribuído ao feminino, tanto ao feminino que antecede a ficção quanto ao feminino inserido no texto ficcional, consideram-se, para além, entretanto, do binômio homem *versus* mulher, questões de autoria que indagam o lugar de fala (escrita) do sujeito. Denomina-se lugar/posição de fala concepção que vislumbra disparidades entre visões de mundo que se apresentam desigualmente posicionadas. Nesse sentido, sobre lugar de fala, Djamila Ribeiro (2017) afirma que “não estamos falando de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania” (RIBEIRO, 2017, p. 61).

De modo convergente com os conceitos sobre lugar de fala, observa-se que Orlanda Amarílis, bem como a narradora de “A casa dos Mastros”, cuja voz não ressoava no conto, ocupou um lugar de fala/escrita em certa medida marginalizado no contexto literário de Cabo Verde por algum tempo, porque, apesar de ter estreado na literatura da ilha nos anos de 1944, somente nos anos de 1992 seu nome foi inserido entre os nomes de escritores representantes daquela literatura por críticos locais, quando naquela ocasião ainda era a única mulher escritora entre os homens escritores daquele espaço literário (GOMES, 2008). Caso se pense em espaços mais amplos, Orlanda Amarílis – mulher, mestiça, africana – acessou lugares de cidadania e de escrita pouco comuns para pessoas com tais predicativos, o que pode ter se dado por sua formação intelectual e por suas relações político-pessoais, fato que pode indicar que, como intelectual, abriu espaços para vozes narrativas femininas em seus textos, o que se retoma na seção 2, especificamente na subseção 2.1.

Analisa-se, assim, a partir da localização dos sujeitos ou de grupos determinados, relações de poder estabelecidas entre partes distintas, considerando-se marcadores sociais tais como: conjunto de caracteres físicos hereditários (cor da pele, forma física, tipo de cabelo e outros), gênero e sexualidade, classe econômica, geração, nacionalidade, religião, capacidade de formar alianças políticas e consciência do ato de escrever, todos esses elementos significativos para construções múltiplas na estrutura social. Desse modo, o conceito de lugar de fala, estendido a lugar de escrita, nesta pesquisa, verifica as múltiplas condições das quais resultam desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados, e como isso aparece na ficção (RIBEIRO, 2017).

Pondera-se, contudo, que o lugar de fala deve ser observado como mais uma camada do discurso, uma camada importante, mas não como um dado legitimador ou deslegitimador da fala do outro. Interessa saber quem fala, de onde, quando e como fala. O lugar de fala, então, pode ser considerado como alargamento da compreensão enunciativa, sendo, portanto, simbólico. Pensa-se, então, o lugar de fala como um conjunto de posições que significam quando se estabelecem relações entre um elemento e o conjunto. Pensa-se, aqui, o lugar de fala dessas escritoras que se relacionam com suas culturas e se colocam frente a questões históricas e sociais que incidem em seus valores humanos, os quais aparecem elaborados formalmente em suas escritas ficcionais.

Nesse sentido, notam-se também relações entre questões da história de vida da escritora portuguesa e as produções ficcionais de Lígia Jorge que evidenciam seu lugar de fala: mulher, intelectual, ficcionista, nascida em uma sociedade ditatorial, cujos domínios do estado de exceção a acompanharam pelos trinta anos iniciais de sua existência. Sobre algumas características que revelam o elemento histórico no ato ficcional intencional, na prosa de Jorge, Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira, pesquisador brasileiro, assinala o seguinte:

[...] sua obra literária tem se desenvolvido a partir de um pressuposto que parece configurar uma espécie de compromisso autoral, ao assumir como tarefa central da ficção uma proposta de observação atenta e exigente do “tempo que passa”. E esse tempo, o “seu” tempo, forma-se através de compostos muito híbridos. De um lado, a compreensão aguda das direções da conjuntura histórica, dos sentidos inscritos nos seus desdobramentos para a realidade portuguesa recente. De outro, cargas muito ativas de suplementação criativa, oriundas de uma imaginação prodigiosa. Contudo, apesar da relevância que os aspectos histórico-sociais assumem para a composição dos sentidos na sua ficção, tanto os romances quanto os contos de Lídia Jorge não podem ser chamados de “históricos”, no sentido estrito da expressão. Antes, expressas numa prosa, a um só tempo, delicada e profunda, as narrativas de Lídia Jorge parecem supor que esses tempos podem ser, a priori, espaços de visitação dinâmicos, ora acolhedores, ora irascíveis ou brutais (OLIVEIRA, 2019, p. 102-103).

Também Jorge, assim com Amarílis, adquire voz e consegue projetar seu trabalho literário no espaço português. Teriam suas estratégias narrativas contribuído para a projeção de suas obras no cenário ficcional? Acredita-se que uma série de fatores possa ter colaborado com o relevo de sua obra, desde condutas estéticas até aspectos sociopolíticos inseridos em suas ficções. Em sentido

convergente sobre que espaços ocupam certas instâncias no âmbito literário, Regina Dalcastagnè (2012), pesquisadora brasileira, propõe que a literatura seja pensada a partir de uma série de questões que englobem os lugares de fala “do autor, do narrador, das personagens ou da própria crítica” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12). E a estudiosa ainda acrescenta: “Tentar entender esse estreito espaço de onde se olha e se constrói o mundo, significa perseguir um conjunto de estratégias discursivas que envolvem diferentes procedimentos estéticos e diferentes interesses políticos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12). Então, somadas a todas essas circunstâncias, proposições que relacionam gênero e literatura ainda persistem na crítica literária, desde que os elementos de análise não sejam reducionistas, mas abordem de modo amplo as facetas de uma obra (ALDEMAN, 2015).

Entre as facetas de uma obra literária, também se pode considerar o autor no sentido hermenêutico de sua intenção, por isso compreender uma obra consiste, consoante o crítico literário belga Antoine Compagnon (2010 [1999]), em refletir sobre autoria e sentido, ou seja, retomar a presunção da intencionalidade, o que significa escapar àquela falsa alternativa que coloca em lados opostos o texto e o autor. A intenção, isto é, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto, foi colocada em suspenso por críticos tais como Jakobson, já no primeiro quarto do século XX, e, posteriormente, por Barthes, Foucault e Derrida, cujas ideias se disseminaram no último quarto daquele século. De modo diverso aos desses estudiosos, Compagnon (2010) argumenta que, num texto, pode-se analisar o que é dito com referência ao contexto de origem, quando produzido pelo autor, assim como aquilo que se enunciou com referência ao contexto contemporâneo ao leitor. Esses ângulos de observação, postos dessa forma, são modos de se estender as reflexões, tornando-as complementares.

Observou-se, assim, nesta pesquisa, tanto por meio da leitura das narrativas ficcionais quanto por meio dos textos teóricos, que os espaços ocupados pelo feminino foram e continuam reduzidos nos contextos sócio-históricos e culturais ocidentais, sendo a fala/escrita da mulher suprimida dos cenários históricos, literários e políticos. Às mulheres couberam e cabem ainda, por longo período, atividades restritas ao lar, as tais atribuições clássicas, referidas por Piñon (2016) na epígrafe que inaugura esta seção, atividades essas também observadas nas ficções de Amarílis, Piñon e Jorge, desempenhadas por personagens femininos que como,

por exemplo, Violeta, permanece em casa, cuidando dos afazeres domésticos: “Foi à despensa e trouxe os pratos. Arrumou-os sobre a toalha aos quadrados, emborcando-os cuidadosamente. Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues” (AMARÍLIS, 1989, p. 41).

Além dessas atribuições consideradas femininas também imputaram às mulheres imagens construídas por discursos patriarcais que as classificaram e classificam de modo polarizado: anjos *versus* demônios; piedosas *versus* impiedosas; boas *versus* más; mães *versus* madrastas; princesas *versus* bruxas; belas, recatadas e “do lar” *versus* feias, indiscretas e “do mundo”. Essas construções discursivas, na literatura, na história e na política, marcaram e ainda marcam espaços restritos para o feminino. Essas fronteiras entre o dentro e o fora do lar começaram a ser questionadas e alargadas, sobretudo, a partir de movimentos feministas (ZOLIN, 2009).

Nesse sentido, as narrativas ficcionais de Orlanda Amarílis, Nélida Piñon e Lídia Jorge, tomadas aqui como *corpus* para a análise literária, ofereceram uma chave de leitura que abre uma possibilidade de diálogo com o conjunto da cultura ocidental, sobretudo, a cultura lusófona, já que as escritoras compõem em língua portuguesa. Fez-se, por isso, um percurso, neste trabalho, que extrapola o texto ficcional, já que se observam fatores históricos, sociais, culturais, políticos e outros para abordar os contos das escritoras citadas, mas o movimento foi de saída do texto, para buscar o contexto, e de retorno ao texto para verificar se este abarca aquele: [con[texto]].

Esse percurso foi realizado, porque se acredita, junto com Cortázar (2004), que escritores[as] têm uma carga de valores humanos e literários que se junta à sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido, a partir dessa convergência trata-se literariamente o tema, situando-o verbal e estilisticamente, atribuindo-lhe forma. Acredita-se, então, que o conteúdo da narrativa, ou seja, o tema sobre o qual se escreve, relaciona-se, como observou Danielle Corpas (2012, p. 47), com “configurações estéticas e processos sociais – casos em que estes também são encarados como formas, não como mero contexto ancilar a emoldurar a obra e sua interpretação”. Ressalta-se que quando se defende que há valores humanos dos(as) escritores(as) nas obras literárias não se pretere o trabalho de elaboração estética, não se defende que o que ali está é apenas uma opinião do escritor sobre

determinado assunto, ao contrário, sabe-se que a lógica da composição estética compartilha foco com formas de interação social, econômica e política (CORPAS, 2012).

1.1 A crítica feminista e a escrita ficcional feminina: convergências

[...] que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Virgínia Woolf, 2004 [1928]).

Iniciou-se a abordagem teórica desta tese recobrando o feminismo, porque a crítica feminista oferece à literatura uma possibilidade de leitura que amplia a reflexão sobre escritas de mulheres que miraram a configuração do feminino em dada ocasião e registraram-na em suas obras, por vezes criticando-a, questionando-a e subvertendo-a. Além de a crítica feminista já ter proporcionado resgates históricos de obras de autoria feminina antes silenciadas, como se pode observar, por exemplo, no ensaio de Luiza Lobo que abordou a autoria feminina na América Latina. Inclusive, a crítica feminista, sobretudo, por meio da filosofia e da história, permite deslegitimar o presente, pois, por meio da historicidade, volta-se para o início dos eventos e/ou das formulações de ideias e, desse modo, conhecendo o início, verifica-se que pode haver um fim para determinada situação. Sendo assim, o feminismo aborda questões relativas à liberdade, ou seja, trata da possibilidade de um fim para a opressão, não só para mulheres, mas para toda sociedade (RAGO, 2001).

Nesse sentido, esta pesquisa realizou retomadas conceituais e literárias por meio do aporte teórico feminista do século XX. Na literatura portuguesa, volta-se à Idade Média, ao Trovadorismo, por meio de uma perspectiva teórica feminista, para registrar que lá no começo dessa literatura, vozes femininas foram deformadas na produção literária, quando houve a passagem das expressões literárias orais para a forma escrita, antecipando o encobrimento dos nomes de mulheres nas suas obras séculos mais tarde, como se lê na segunda seção deste trabalho, intitulada **O feminino (de)penado**. Isto é, embora não houvesse movimentos feministas no século XII, por meio da crítica elaborada no século XX, voltam-se os olhares para o

passado para entender a configuração histórica e o lugar ocupado pela mulher, naquela ocasião, na sociedade e na literatura, quando surgiram as primeiras manifestações literárias em língua portuguesa. Verificou-se que, na passagem da oralidade para a escrita, as vozes femininas foram subtraídas das expressões literárias, conforme estudos de Ria Lemaire (1990) sobre as cantigas trovadorescas.

Diante de fatos como este, observa-se que a literatura configurou-se, por muito tempo, como um espaço onde a mulher foi alocada de modo subalternizado tanto com relação ao acesso à escrita que lhe foi postergado quanto com relação ao foco narrativo e/ou a perspectiva lírica sobre o feminino, instâncias elaboradas conforme ponto de vista masculino por muitos séculos. Observam-se, por isso, aqui nesta tese, escritas de três mulheres que sintetizaram, em suas narrativas ficcionais, o inferno de ser mulher, isto é, ser um sujeito que ocupa um espaço destinado ao suplício dos condenados às penas eternas. No conto “Marido”, de Lídia Jorge, por exemplo, Lúcia vive no vale de lágrimas, considera-se uma degredada filha de Eva, mas tem esperança de ocupar outro espaço diferente desse, por isso reza, já que não enxerga outra saída.

Os obstáculos que escritoras enfrentaram para assinalar seus nomes na esfera literária suscitaram e permitiram um retorno ao passado da literatura para observar e procurar compreender a ausência de escritoras mulheres durante longo período nesses espaços de escrita literária. As narrativas ficcionais em pauta, nesta pesquisa, colocam o(a) leitor(a) frente a questões humanas e literárias, por isso a análise textual se movimenta entre o que está escrito e implícito nas narrativas e o que está fora do texto, já que os contos permitem um diálogo com o conjunto da cultura, conforme já foi dito.

Outro deslocamento feito, nesta pesquisa, refere-se às fases dos feminismos. Elucida-se que o século XVIII tornou-se ponto de partida desta pesquisa, porque houve um marco, tomado como o princípio do movimento feminista, que registrou as relações simbólicas das penas femininas: a escrita, por Marie Gouze (1748-1793), do texto “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, que confrontou o texto “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, este resultado das reivindicações da Revolução Francesa, ocasionou sua morte. Há, nesse marco feminista, a fusão das penas femininas que interessam à análise aqui proposta: pena como objeto da escrita e como penalidade, ou seja, escrever, se o sujeito da

escrita for feminino, pode implicar a morte. Naquele contexto do século XVIII, na França, a escrita de Marie Gouze não era literária (ficcional), mas impulsionou o pensamento sobre a condição da mulher no contexto sociopolítico. A partir de então, iniciou-se um movimento que aproximou pensamentos relativos ao feminino, primeiro na Europa, depois se espalhou por outros países como Estados Unidos, por exemplo, chegando a países da América Latina e a países de África, ainda que em momentos diversos.

Estudou-se também o século XIX, considerado como um período de lutas por emancipação da mulher, quando algumas escritoras ainda repetiam modelos masculinos em seus escritos literários e ainda não assinavam suas obras com seus nomes civis, apesar de lutarem por um espaço no campo literário. Foi um período em que surgiram jornais voltados para o público feminino, embora esse público fosse reduzido naquela ocasião. O século XIX foi considerado, no ocidente, o momento em que ocorreu a primeira onda feminista, com divergência de datas nos países europeus, nos Estados Unidos e no Brasil. Ressalta-se que há divergência de posicionamentos quanto à inauguração do feminismo nos vários espaços onde ele se arquitetou. No Brasil, na área da Literatura, Constância Lima Duarte e Kelen Benfenatti Paiva consideraram que vozes de mulheres inauguraram, no século XIX, o que se denominou, *a posteriori*, de feminismo:

Vozes como a de Dionísia de Faria Rocha, mais conhecida como Nísia Floresta Brasileira Augusta, escritora potiguar nascida em 1810. Mulher à frente de seu tempo reivindicou o direito à educação para as mulheres, por meio de seus escritos e de uma prática educativa pautada em uma formação que permitisse à mulher participar da vida cultural e política de seu tempo (DUARTE; PAIVA, 2009, p. 12).

Para Marina Colasanti, contudo, o século XIX marcou o surgimento da literatura de autoria feminina no Brasil, o que não coincide com o início do pensamento feminista no país. Esse modo de Colasanti classificar a literatura brasileira assemelha-se à classificação de Elaine Showalter, crítica norte-americana, citada por Luíza Lobo no texto **A Literatura de Autoria Feminina na América Latina**:

Para Elaine Showalter houve três fases neste tipo de literatura: 1) feminina: aparecimento da produção na década de 1840 até a morte de George Eliot, em 1880; 2) feminista: de 1880 a 1920, com obtenção do voto; 3) "fêmea" (de cunho sexual assumido ou de gênero feminino): de 1920 até o presente, mas com novo estágio de autoconsciência por volta de 1960 (LOBO, s/p. 1995).

Diferentemente de Constância Lima Duarte (2003), que considera quatro fases do feminismo no Brasil, o qual se iniciou no século XVIII, para Marina Colasanti, assim como para Showalter (*apud* LOBO, 1995), há uma distância entre o surgimento da literatura escrita por mulheres e a literatura feminista, conforme afirmou no ensaio **Por que nos perguntam se existimos**:

Curioso é notar que quando a literatura feminina surge no Brasil, na segunda metade do século XIX, é sobretudo através do pensamento libertário que ela se afirma. Reunidas ao redor de revistas para mulheres, como *O Jornal das Senhoras*, *O sexo Feminino*, *Jornal das Damas*, e *A Mensageira*, as escritoras visavam não apenas abrigar e desenvolver a mão-de-obra literária feminina, como lutar pela libertação dos escravos, por melhor educação e pelos direitos das mulheres. Eram pré-feministas, preparando o terreno para as reivindicações que viriam em seguida (COLASANTI, 1997, p. 38).

Chegou-se ao século XX, período enfatizado, nesta pesquisa, pelo fato de se ter produzido um arcabouço teórico, nesse contexto, que respaldou este trabalho e também pelo fato de as ficções de Amarílis, Piñon e Jorge, aqui analisadas, terem sido elaboradas no final do século XX, quando o valor de agenciamento de escritas de mulheres tornou-se uma pauta de pesquisa. Sobre as mudanças de perspectivas de vida e de escrita para as mulheres, nesses contextos de passagem do século XIX para o XX, observa-se o seguinte:

Desde fins do século XIX e principalmente no século XX, a principal transformação por que passou a literatura de autoria feminina é a conscientização da escritora quanto a sua liberdade e autonomia e a possibilidade de trabalhar e criar sua independência financeira - através, basicamente, do trabalho jornalístico, diplomático (na América Hispânica, principalmente na Argentina e México) e o professorado. Ocorreu assim uma paulatina mudança da condição "feminina" para a condição "feminista". Desde a década de 1970, a consciência do corpo e o questionamento da existência, com a maciça entrada das escritoras na Universidade, pelo menos desde a década de 1950, tornaram suas vozes mais intensas. As escritoras passaram a expressar suas realidades psicológicas,

interiorizadas, filosóficas, introvertidas e superaram o estágio em que repetiam o estilo dos homens, no século XIX (LOBO, 1998, s/p).

Sobre esse contexto de meados do século XX, Marina Colasanti observou particularidades do Brasil em relação a outros países e registrou as diferenças quanto à abordagem de pautas feministas em textos de autoria de mulheres, conforme se verifica a seguir:

Atuantes os preconceitos, ainda assim numerosas escritoras afirmam a feminilidade dos seus textos, sobretudo nos países que vivenciaram mais intensamente o feminismo e onde a crítica feminista ocupou espaços importantes. O mesmo não se pode dizer em relação ao Brasil. O feminismo, tardiamente chegado ao país em virtude da ditadura militar e obrigado em seguida a acelerar seus tempos, desenhou entre nós um percurso diferente. Não se constituiu como pensamento comum às escritoras ou pelo menos a uma parte considerável – ou mais visível – delas. A militância não as teve em seus quadros. A crítica feminista, atuando apenas no meio acadêmico, sem força editorial, sem influência no mercado, sem presença sensível na mídia, poucas possibilidades tem de influenciar esse quadro (COLASANTI, 1997, p. 38).

Nesse sentido, de modo análogo, por causa da falta de espaço e de meios, também Spivak (2010) concluiu, naquela ocasião dos anos finais do século XX, que o subalterno não pode falar, incluindo nesse espaço de subalternidade as mulheres. A estudiosa indiana ressaltou, porém, que intelectuais, sobretudo intelectuais mulheres, têm um desafio de fazer emergir narrativas posicionadas historicamente num arranjo de subalternidade e buscar entender seu *lócus* de enunciação ou, no mínimo, manter os espaços em branco inscritos no texto para que as vozes subalternizadas possam soar. Sendo assim, reescritas que abordem as histórias não oficiais, ou seja, aquelas contadas por quem não se aliou e não se alia à epistemologia dominante, tornaram-se um ato ético de intelectuais que abriram espaços antes inexistentes para que “a memória possa soar na história” (SPIVAK, 2010, p. 136 *apud* BAROSSO, 2017, p. 30).

Esse processo, na literatura, que consiste na seleção, na ordenação e no ajuste entre dados e fatos da memória, da história e da experiência para elaborar uma poética particular, denominou-se, contemporaneamente, *escrevivência*, conceito cunhado por Conceição Evaristo (2008), escritora mineira. Concepção aqui recuperada, guardadas as devidas proporções, para ratificar que a vivência, a

existência, pode ser retratada em forma de arte. Como as mulheres começaram a reivindicar a existência sociopolítica a partir dos séculos XVIII e XIX, observou-se que antes disso o ato de escrever ficou praticamente restrito ao sexo masculino, sendo a escrita de autoria feminina uma conquista recente das mulheres, ainda em processo, por isso o estranhamento e, muitas vezes, a recusa de se observar e analisar as diferenças ou as peculiaridades da produção literária de mulheres.

Reflete-se, por isso, sobre as biografias das escritoras e suas produções estéticas, atentando-se para as advertências sugeridas por Luiza Lobo (1998) que avisa que a vida dessas mulheres intelectuais pode ser observada, mas não deve sobrepor-se à obra. Então, registram-se as trajetórias de vida e literárias de Amarílis, Piñon e Jorge, buscando compreender como essas intelectuais conseguiram lançar suas produções ficcionais num patamar em que fossem lidas e vistas pela crítica. Ou seja, para usar os termos de Umberto Eco, verificam-se, nesta tese, não só a *autoria modelo*, ou seja, uma “voz que se manifesta como uma estratégia narrativa”, como também a *autoria empírica*, isto é, “uma entidade empírica que escreve a história” (ECO, 1994 [1988], p. 21; 17 respectivamente).

Essa relação entre vida e obra não é, contudo, novidade na literatura, Carlos Drummond de Andrade, para citar apenas um exemplo bastante conhecido, já a houvera estabelecido, em meados do século XX, em seus poemas. Ao analisar o poema “A mesa”, de Drummond, Márcia Marques de Moraes (2012, p. 1) observa “nele um estranhamento, uma estranheza tal que nos é, ela mesma, conhecida, familiar. Assim, o poeta, perscrutando laços de sangue que juntam Drummonds e Andrades, faz suspeitar que ali se encontra cada homem humano...”. De modo análogo, e guardadas as devidas proporções, verifica-se esse mesmo estranhamento nos contos das escritoras Orlanda Amarílis, Nélida Piñon e Lídia Jorge, que, ao tratarem de relacionamentos familiares e conjugais específicos, apesar de não serem seus próprios relacionamentos matrimoniais, já que esses fatos e dados não são verificáveis em suas vidas, elaboram uma forma (conto) que mimetiza a constituição do sujeito feminino, inscrevendo subjetividades no texto. Especula-se, assim, que as categorias autor-empírico, autor-modelo, narrador, personagens são atravessadas por esse estranhamento-familiar que se projeta no texto e se estende para cada uma de nós, mulheres, o que se pode denominar de *eu coletivo*.

Diante do exposto, e seguindo agora uma ordem cronológica de publicação dos contos⁷ aqui analisados, das escritoras Orlanda Amarílis, Nélida Piñon e Lídia Jorge, apresentadas, primeiro, obedecendo a uma precedência natalícia, retomam-se as narrativas a seguir, parafraseando-as: Primeiro, o conto de Nélida Piñon, publicado em 1980, “I Love my Husband” insere-se na coletânea de contos denominada **O calor das coisas**, terceiro livro desse gênero literário, da brasileira, antecedido por **Tempo das frutas** (1966) e **Sala das armas** (1973). “I Love my Husband” também compõe a antologia **Os cem melhores contos brasileiros do século** (2001), organizada por Ítalo Moriconi, o que sinaliza a projeção dessa ficção curta no cenário nacional.

O enredo de “I Love my Husband” se desenvolve no interior de uma casa, no espaço doméstico, ou seja, no âmbito privado. Os personagens que compõem a trama são a esposa e o marido. E o tempo da narrativa registra a duração daquela relação conjugal que se estende por anos. A história é contada pela esposa, que narra o cotidiano de seu casamento. A narradora apresenta a rotina do casal, ressaltando que enquanto ela permanece em casa, realizando as atividades domésticas, o marido sai todas as manhãs para trabalhar no âmbito público. A narradora apresenta o marido como um homem que já acorda exausto e com raiva. Ele trabalha o dia todo fora, quando volta para casa traz o alimento, além de trazer ainda sua perspectiva sobre a vida, traduzindo-a para a esposa. Ele, em casa, lê os jornais e assiste à televisão. Em contraposição, a narradora se apresenta como uma esposa que já inicia o dia realizando as tarefas domésticas, ela faz o café, e também se irrita logo no início da manhã com o marido que demora para tomar a primeira refeição, a qual acaba por esfriar assim como o casamento. A descrição da narradora sobre as tarefas que realiza no lar durante o dia indica, *a priori*, a tentativa de se ajustar ao ideal burguês de casamento, já que é uma esposa que arruma a casa, lava louças, faz as compras, sorri para o marido e o ama.

Há, no entanto, na narrativa, contestações sobre essa condição da mulher, isso se realiza de modo sutil e, por vezes, irônico, quando a narradora opõe circunstâncias distintas vivenciadas pelo homem e por ela, mulher, como, por

⁷ “I Love my Husband”, de Nélida Piñon (1980); “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis (1989); “Marido”, de Lídia Jorge (1997).

exemplo, as atividades que ela desempenha no interior do lar e as atividades exercidas pelo marido num cenário externo à residência, conforme segue:

[...] fico em casa lavando a louça [...]. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos, e ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis.” (PIÑON, 1980, p. 59).

Enquanto o homem realiza feitos concretos, visíveis e remunerados, o trabalho executado pela mulher é invisível e não remunerado, aí está uma das críticas entre muitas que se evidenciam ao longo da ficção de Nélida Piñon.

O conto inicia e termina com a mesma frase: “Eu amo meu marido” (PIÑON, 1980, p. 59; p. 67). Essa sentença que se repete indica ações cíclicas, mas que vão sendo repensadas, questionadas e contestadas ao longo da narrativa pela voz feminina que mesmo, naquele contexto de fins do século XX, consciente e crítica da condição da mulher, não rompe com as circunstâncias e, talvez por falta de escolha, permaneça subjugada. Sobre esse fechamento do conto, Lúcia Osana Zolin (2008) assinala que é possível estabelecer certo diálogo com a realidade extraliterária justamente por haver esse viés decepcionante que marca a causa da mulher como uma demanda que está sendo pensada, criticada, questionada, mas ainda não foi resolvida. Sendo assim, a literatura e a crítica feminista se tornam espaços que propiciam uma reflexão sobre demandas das mulheres que não estão apenas no texto, somente na ficção, mas se encontram na sociedade, na história e na cultura.

Assim como o conto “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, apresentou um enredo que trata a condição feminina atrelada a uma cultura que submete a mulher ao paradigma do patriarcado, também a ficção curta de Orlanda Amarílis, o fez. Essa narrativa, intitulada “A casa dos mastros”, compõe a coletânea homônima, de Orlanda Amarílis, e foi publicada em 1989. Essa coletânea é a terceira desse gênero, narrativas curtas, da escritora cabo-verdiana, antecédida pelos livros de contos **Cais do Sodrê té Salamansa** (1974) e **Ilhéu dos Pássaros** (1983).

Ressalta-se que o paradigma do patriarcado, retratado nos contos, se caracteriza por abarcar uma visão dualista e hierarquizada da realidade, pensando as questões em pares, cujos elementos se dispõem em extremidades opostas,

sendo uma extremidade a do dominante e a outra a do dominado. Essas dicotomias se estabelecem, por exemplo, posicionando a cultura no polo dominante e a natureza no polo dominado; a razão no polo dominante e a intuição no polo dominado; a consciência no polo dominante e o corpo no polo dominado; o homem no polo dominante e a mulher, no dominado, o bem no polo dominante e o mal, no dominado. Desse modo, esse conjunto de dualismos configura uma concepção paradigmática cuja característica comum é desconhecer interconexões entre as extremidades.

Nesse sentido, a narrativa ficcional de Amarílis, que conta a história de uma jovem mulher violentada por alguns homens com os quais divide os espaços institucionais da família e da religião, apresenta, num plano mais superficial, uma perspectiva que parece aproximar-se de um ângulo patriarcal para, simultaneamente, subvertê-lo num nível de significado mais profundo. A trama de “A casa dos mastros”, assim como a do conto de Nélida Piñon, se passa, sobretudo, no cenário de uma casa, no espaço privado. O enredo é composto por vários personagens, sendo os personagens centrais aqueles que habitam a casa dos mastros: Violete, uma jovem mulher; Jul Martins, seu pai; D. Maninha, sua madrasta; além de Alexandrino, seu primo por consideração, que costumava frequentar a casa da tia; e Isabel, a empregada. O tempo da narrativa é histórico, somando-se anos de solidão das personagens, sobretudo de Violete. A história é narrada por uma mulher-defunta, que conta as transgressões vividas pelos personagens, naquele espaço doméstico, ao falar com um interlocutor, também falecido, que ouve os fatos: Jul Martins trai D. Maninha; Violete, ciente dos casos extraconjugais do pai, silencia-se; a enteada espanca a madrasta, que falece; depois da morte de D. Maninha, Violete sofre estupros.

Também esse conto pode suscitar reflexões que extrapolam o âmbito literário, sobretudo, questões relativas à violência física sofrida por mulheres no interior de suas residências. Tema abordado ao longo dos tempos não só na literatura como em outras artes, que se repete com frequência. Nesse sentido, justifica-se a aproximação desta análise com a da perspectiva de Compagnon (2010) que afirma que um texto pode ser analisado, refletindo-se sobre o que foi dito, com referência ao contexto de origem, bem como pode ser observado com referência ao contexto do(a) leitor(a). Consegue-se, por isso, sair da literatura, buscando o contexto, e

voltar para a literatura, verificando se há uma aproximação entre o mundo e a ficção, via processo hermenêutico.

Além desses dois contos, de Nélide Piñon e Orlanda Amarílis, também um conto de Lídia Jorge integra esta pesquisa: “Marido”. Essa narrativa foi publicada em 1997, na coletânea denominada **Marido e outros contos**. Essa coletânea de contos de Jorge foi a primeira do gênero, antes a escritora havia publicado avulsas as narrativas curtas “A instrumentalina” (1992) e “O conto do nadador” (1992), as quais foram incorporadas à obra **Marido e outros contos**. No conto “Marido”, a história se passa num prédio de dez andares, onde moram Lúcia, personagem principal, e seu marido, no décimo andar, além de seus vizinhos que se dispõem pelos outros andares do edifício. Lúcia é moradora e porteira do prédio. Diferente das narrativas de Piñon e Amarílis, nesta, de Jorge, a mulher já exerce uma profissão fora do lar, mas ainda circunscrita ao ambiente doméstico, já que se limita àquele espaço entre o hall de entrada, os corredores internos ao prédio, e a sua própria residência. E, apesar de trabalhar fora e conviver com pessoas instruídas, isto é, com vizinhos que são advogado, médico, assistente social, ainda assim, Lúcia apresenta uma visão de mundo conforme a qual a mulher deve deixar-se dominar pelo marido. A história é narrada em terceira pessoa, por uma narradora onisciente, que revela as vozes dos personagens, entre as quais as dos vizinhos de Lúcia, que apontam à porteira a separação conjugal como uma alternativa às violências que sofre no casamento. O tempo da narrativa revela um cotidiano de violência cíclica no espaço privado do lar.

Diante do exposto, verificou-se que o inferno de ser mulher se repete nos três contos de autoria feminina, todos publicados no final do século XX, porém um pouco distantes no tempo, já que o primeiro se afasta nove anos do segundo e o segundo se afasta oito anos do terceiro, sendo que mais de quinze anos separam o primeiro aqui apresentado, o de Nélide Piñon, do último, o de Lídia Jorge. O conto de Piñon também se separa do de Amarílis e do de Jorge, no espaço, por um oceano, já que o conto da brasileira foi publicado em 1980, no Brasil, o de Amarílis, em 1989, em Cabo Verde e o de Jorge, em 1997, em Portugal. Procura-se evidenciar com isso que, em espaços distintos e épocas diferentes, a condição da mulher de carne e osso foi abordada na literatura por penas femininas que, de forma bastante peculiar, retrataram fragmentos de vidas, por meio de modos de expressão que encontraram, no conto, nestes três casos específicos, uma ancoragem para tratar dos temas que

elegeram, dando um enfoque sobre o problema de modo a revelar e a criticar o paradigma patriarcal.

Lembrando que o patriarcado esteve naturalizado por milênios, sua origem histórica já havia se perdido quando os movimentos feministas iniciaram a crítica a esse paradigma de dominação, dificultando a elaboração de um trabalho crítico com fundamentos aceitáveis, já que a sociedade tomou por evidente todas as afirmações arquitetadas ao longo dos anos pelo patriarcado. Retoma-se, por isso, a crítica feminista que se desenvolveu, ao longo dos últimos séculos, sobretudo, no século XX, quando o patriarcado entrou em crise. Por meio dessa crítica, consegue-se refletir sobre tempos longínquos literários, históricos e filosóficos, os quais permitem compreender como essas concepções de dominação masculina e de subalternidade feminina foram sendo construídas.

Diante do exposto, esta pesquisa transita entre passado e presente, por vezes, mira-se o futuro, por meio da lente feminista. Voltaram-se olhares para momentos literários distintos, como para a formação da literatura portuguesa, para mostrar as construções discursivas que serviram de alicerce para a literatura lusitana escrita, na origem, por homens, e como essas construções alocaram o feminino num espaço menor do que aquele reservado ao masculino. Frente a isso, apesar de se considerar o século XVIII como marco de origem dos movimentos e pensamentos feministas, por vezes, realizaram-se retomadas que voltam a tempos ainda mais longínquos tanto na literatura como, também, por exemplo, nas bases da filosofia clássica grega, quando se fundou o conceito de *essência*, concepção que alicerçou o paradigma patriarcal (PLASTINO, 2016).

Quando Parmênides (530 a.C. – 460 a. C.) concebeu o *ser* como determinado, ou seja, estabeleceu que *o ser é uno*, fundou-se a essência da mulher em oposição à do homem, a do escravo em oposição à do homem livre, entre outras. Essa concepção de Parmênides antagonizou com o pensamento de Heráclito (500 a.C. – 450 a.C.), seu contemporâneo, que compreendia o *ser* como uma instância em transformação. Para Heráclito o *ser* advém, *ele* não é, mas transforma-se sempre. Naquela ocasião, a perspectiva de Parmênides teve maior aceitação e acabou fundando um paradigma de dominação patriarcal (PLASTINO, 2016). Essa organização do pensamento que fundou o patriarcado, desenvolvida no período clássico da filosofia grega por Parmênides e seus seguidores, viria a ser

questiona por Simone de Beauvoir (1970 [1949]) no século XX. A filósofa feminista, assim como já houvera assinalado Heráclito, defendeu a tese de que não se nasce de um modo determinado/ fixo. A intelectual francesa afirmou, em **O Segundo Sexo**: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 99).

A partir desse pensamento, retomado por Beauvoir, de que não há essências fixas, as mulheres, conforme observou Nélida Piñon (2016), na epígrafe que abre esta seção, em busca das funções que poderiam assumir, tornaram-se também, entre várias outras possibilidades, escritoras. E ao fazê-lo, parte das autoras imprimiu, na escrita de autoria feminina, um deslocamento às leituras de seus predecessores que polarizaram as características das mulheres em suas obras, posicionando em lados opostos personagens-anjos e personagens-monstros. A autoria feminina buscou e ainda busca desarticular o pensamento patriarcal, realizando interconexões entre os opostos e, principalmente, observando as diferenças, mas não para reconciliá-las e sim para conhecê-las e buscar compreendê-las (SHOWALTER, 1994). Não o fez, no entanto, de modo evidente, mas de modo velado, como se pode observar nas obras de Piñon, Amarílis e Jorge. Sobre essa perspectiva da escrita de autoria feminina, Aparecido Donizete Rossi (2007, p. 33) afirma o seguinte: “O texto feminino é um *inter-dito*, ou seja, fica entre o dito e o não dito, portanto comporta um certo viés irônico: é um espaço de contradições e antíteses, de paradoxos e oximoros”. Pode-se exemplificar o viés irônico da escrita feminina por meio da última sentença do conto “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, na qual a narradora, depois de levantar todos os problemas existentes na relação conjugal, afirma: “Ah, sim, eu amo o meu marido” (PIÑON, 1980, p. 67).

Dizer o oposto do que se quer expressar foi mais uma entre as estratégias narrativas utilizadas por mulheres para driblar a dominação masculina na esfera literária. Como se observa, os recursos estéticos utilizados por mulheres-escritoras para atravessar a ordem simbólica masculina foram plurais. Evidenciou-se, assim, que as penas pagas por mulheres-escritoras, ao longo dos tempos, foram diversas: algumas pagaram seus textos com a própria vida; outras não assinaram suas obras e, por isso, pagaram com o anonimato; outras tantas gravaram nomes masculinos em seus textos, pagando seus escritos com a anulação de suas subjetividades empíricas; ainda outras tiveram suas obras desautorizadas do contexto da história

ou da literatura. E, a partir do momento em que as mulheres foram conquistando algum espaço no contexto da escrita, o sistema de dominação patriarcal articulou maneiras de classificar suas obras como menores se comparadas às obras escritas por homens e de autorizar determinadas formas de escrita em detrimento de outras como, por exemplo, diários e cartas, inicialmente, depois poemas (sobre temas amenos), ou seja, escritas que, em tese, ficariam em espaços privados. As conquistas foram, por isso, penosas, porém “[...] trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena” (WOOLF, 2004, p. 138).

2 O FEMININO (DE)PENADO

É pela escrita, de e para mulheres, e por aceitar o desafio do discurso que tem sido governado pelo falo, que as mulheres vão confirmar as mulheres em outro local que não é o que lhes foi reservado no e pelo simbólico, isto é, em um outro local que não o do silêncio. Mulheres deveriam romper com a armadilha do silêncio (Cixous, 2007).

(De)penar o feminino pode ser considerado um ato simbólico que significou não somente tirar das mulheres aquilo que elas já não tinham, ou seja, o acesso ao objeto da escrita, à *pena*, mas também significou silenciá-las. Então, verificou-se que o feminino foi calado por séculos. E as poucas mulheres que buscaram se expressar foram, muitas vezes, punidas. Sendo assim, foram depenadas e penalizadas, por isso penaram e ainda penam na atualidade. Diante do exposto, conhecer o percurso histórico por um viés crítico se fez substancial.

Para se alcançar a dimensão do silenciamento feminino, fez-se uma retomada da condição sociocultural da mulher ao longo dos séculos, observando-se os contextos literários (não só o português, mas o ocidental), históricos e políticos por meio do aporte teórico feminista. Justifica-se essa abordagem teórica pelo fato de este estudo abarcar três sistemas literários distintos. Nesse sentido, a perspectiva feminista ajudou a compreender que a ausência de voz e a falta de espaço femininos estão registradas em literaturas diversas. O silenciamento e a invisibilidade da mulher foram construídos ao longo do tempo, contudo, por estarem muito consolidados, tornou-se difícil percebê-los no passado, sendo assim a teoria feminista um aporte de leitura importante, já que respalda a análise.

Destaca-se, pensando com o feminismo, que entre os séculos XII e XVIII – dois marcos temporais que retomam concepções iniciais literárias e históricas, sendo que o primeiro retoma a origem da literatura portuguesa e o segundo o surgimento das ideias feministas –, o silenciamento imposto ao feminino sobressai não só nas literaturas de língua portuguesa, mas na área literária de modo geral. Apenas nos contextos dos séculos XIX, de modo incipiente, e XX, de modo mais amplo, as mulheres acessaram e desenvolveram a escrita como se observa a seguir.

2.1 Subtrações da oralidade à escrita

Mas cabendo à mulher, a despeito de qualquer modernidade, prosseguir com o caudal das evocações provindas das avós, das mães, das vizinhas mortas que nos precederam no tempo. Ancestrais que ao nos nomearem suas sucessoras, exigem, a qualquer tempo, que reavivamos a memória que elas guardaram em seus escaninhos às custas de seus sacrifícios. (Nélida Piñon, 2016).

As expressões literárias femininas remontam às tradições orais vernáculas. Houve, no entanto, durante a Idade Média, a transição da *orality* para a *literacy*, quando as vozes femininas foram subtraídas da produção literária, antecipando a supressão de nomes femininos das assinaturas de suas obras séculos mais tarde. No contexto de Literaturas de Língua Portuguesa, citam-se as cantigas de amigo, que remontam ao Trovadorismo, gênero literário que transitou entre a oralidade e a escrita. As cantigas trovadorescas sinalizavam espaços e vozes femininos, cantadas tradicionalmente por mulheres, as quais foram registradas na escrita por penas masculinas, que transformaram o texto tanto com relação à forma quanto ao conteúdo, deixando sinais de contradição sobre o feminino em decorrência de apropriações linguísticas (língua vernácula substituída por língua da elite), culturais (ritos e símbolos femininos retirados ou substituídos das letras das cantigas) e discursivas (discurso feminino traduzido pelo masculino). A mudança de elaboração e de divulgação das cantigas, antes produções literárias de mulheres criadas e transmitidas por meio da oralidade de geração a geração, depois escritas por homens, foi estudada por Ria Lemaire, na ocasião Professora Doutora da Universidade de Utrecht, na Holanda, pesquisadora das áreas de literatura medieval e línguas românicas, que registra a seguinte consideração:

[...] essa diversificação tem conseqüências fundamentais para a nossa compreensão da representação da mulher como ator/agente da canção de amor. Sujeito ativo e competente nas cantigas cantadas por mulheres, transformou-se em objeto sexual nas imitações das mesmas cantigas feitas por homens (LEMAIRE, 1990, p. 31).

Acessível a homens da elite intelectual e burguesa, a tecnologia da escrita anotou o recorte/corte masculino das expressões literárias do medievo que foram fundadas por vozes femininas. Por conseguinte, as perspectivas dos homens tornaram-se canônicas, porque registradas por escrito, sendo que o ponto de vista das mulheres ficou à margem da página da Literatura escrita. Buscou-se obliterar, conforme observa Lemaire, o papel social, cultural e literário da mulher na passagem da tradição oral à escrita:

Ora, quem partir do ponto de vista da mulher e das tradições orais vernáculas se dá conta logo do fato de que essa história convencional é uma construção bem artificial, cheia de contradições, vazios e rupturas. Sublinhando a unicidade e a superioridade da cultura escrita, ela permitiu marginalizar as tradições orais, tanto as dos homens como as das mulheres, e apresentar o monopólio duma sociedade européia, como um fato natural e universal. Permitiu ao mesmo tempo ocultar o fato de que esse monopólio (e as obras que gerou) não se baseia só na superioridade intelectual – e quase extra-temporal – dos artistas, mas é também o produto e o resultado de lutas e conflitos seculares entre os sexos e as classes sociais (LEMAIRE, 1990, p. 33).

Na mesma medida, também retomam à tradição oral os contos, gênero narrativo ficcional presente nas mais diversas sociedades, desde a antiguidade até hoje. Nádia Battela Gotlib, pesquisadora da área de Literatura, assinala o seguinte percurso sobre a história do conto:

Embora o início do contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem histórias. Para alguns, os contos egípcios – os contos dos mágicos – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI a.C.), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII d.C.) e inglesa (XVI d.C.); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII) (GOTLIB, 1990, p. 5).

Não só o questionamento sobre quando e onde surgiram as narrativas curtas se faz na área das Letras, mas indaga-se também sobre sua relação com a autoria

feminina: teria sido a voz das mulheres também apagada na passagem da tradição oral para a escrita nos contos? Marina Colasanti também indaga sobre essa questão: “Se nos negam a palavra oral, volátil e efêmera, como crer que reconheceriam nosso direito à palavra escrita, tão mais comprometedora?” (COLASANTI, 1997, p. 40).

Sabe-se que, contemporaneamente, as mulheres empunharam a pena, tornaram-se escritoras, e conhecem as fraturas e cicatrizes existentes na história da literatura, decorrentes de questões ideológicas, sociológicas, raciais e culturais, dentre outras. Como sugeriu Ria Lemaire (1990), ao estudar a passagem de cantigas da tradição oral em línguas vernáculas para a escrita e, conseqüentemente, a consignação da perspectiva feminina pelas letras masculinas rasuradas, em contexto medieval, fica a cargo das mulheres, que conhecem a historiografia literária convencional, desconstruir essa artificialidade que prega a superioridade da cultura escrita sobre a tradição oral. E desarticular também dualismos como este (cultura/natureza) que hierarquizam, além dessa, algumas outras categorias como escrita/fala; razão/emoção; espírito/corpo; público/privado; forte/fraco; violento/delicado; macho/fêmea. Lemaire lista as etapas pelas quais a desconstrução da historiografia literária convencional deve passar para se alcançar sua retomada conforme o ponto de vista feminino e para que este enfoque da perspectiva das mulheres reflita sobre os motivos masculinos que apartaram as vozes femininas de seus textos, mas sem repetir o feito reverso. Os passos indicados pela estudiosa holandesa são os seguintes:

Começará por uma releitura dos textos, tanto primários como secundários, de um ponto de vista especificado segundo os sexos. Em seguida, essa releitura permitirá detectar as contradições e as lacunas nas interpretações e teorias vigentes, e desvelar os interesses masculinos que estão por trás. Fornecerá também, numa terceira etapa, os elementos para mostrar quais foram os interesses políticos e sociais, as lutas pelo poder dos que compuseram essas canções, dos que imitaram, dos que incluíram no cânon (LEMAIRE, 1990, p. 33).

De certo modo, na ocasião em que Ria Lemaire (1990) publicava seus estudos sobre a autoria das cantigas trovadorescas e indicava uma reconstrução da história da literatura, Nélida Piñon (1980), Orlanda Amarílis (1989) e Lídia Jorge (1998) já o faziam por meio da escrita ficcional de narrativas curtas que retomam a

oralidade, característica aparentemente cara à autoria dessas três contistas. Essas escritoras de literaturas de língua portuguesa já reliam toda essa literatura dita canônica, detectando lacunas e desvelando os interesses sociopolíticos subjacentes ao discurso do patriarcado. Os contos “I Love my Husban” (1980), de Nélide Piñon, “A casa dos mastros” (1989), de Orlanda Amarílis, e “Marido” (1997), de Lídia Jorge, publicados no final do século XX, elaborados conforme concepções e estratégias narrativas urdidas por mulheres que observaram a estrutura externa social e transformaram-na em interna, suscitam críticas sobre o papel de coadjuvante delimitado para a mulher e assinalam a possibilidade de trânsito do feminino para espaços mais amplos e menos silenciosos, contudo nenhum dos três contos efetivou a mudança da condição feminina.

Ressalta-se que tais escritoras, na ocasião da publicação desses contos, assinaram com os nomes civis suas composições literárias, diferente de muitas de suas antecessoras e até mesmo de suas contemporâneas, assumindo o compromisso de reavivar a memória das avós, das mães e das vizinhas mortas, conforme sugeriu Nélide Piñon (2016) na epígrafe que abre esta subseção. Ao fazê-lo, ou seja, ao enfatizar o elo entre a memória das ancestrais e a produção literária das sucessoras, carregadas ambas de sacrifícios, ou seja, de penas, essas três mulheres-escritoras movimentam-se em prol do que Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000 [1979]) denominaram de *reação de apropriação*. Isto é, escritoras, por séculos, (de)penadas, ou seja, cujas penas (objeto da escrita) lhes foram arrancadas e, para além disso, cujas narrativas foram silenciadas e apagadas, apropriam-se da escrita, apesar de essa experiência ser traumática (GILBERT; GUBAR, 2000 *apud* ROSSI, 2007).

O trauma de se tornar escritora relaciona-se com alguns fatores elencados por Gilbert e Gubar (2000), sendo o primeiro deles o fato de a pena ser, *a priori*, um objeto masculino, comparada metaforicamente ao pênis. A comparação entre pênis e pena se estabelece porque ambos carregam um símbolo de criação: o órgão genital masculino gera a vida com o expelir do sêmen; a pena, expelindo tinta, gera o texto. Sendo assim, esclarece-se porque a literatura é um espaço masculino: “nela repete-se a essência da sociedade patriarcal, ou seja, é o pai e as relações de paternidade, relações que são de poder e que se ligam profundamente ao *gênero sexual*, que parecem motivar a escrita” (ROSSI, 2007, p. 19). Apropriar-se de algo

que é masculino, o falo, produziria na mulher um embate psíquico inconsciente, uma angústia, denominada por Gilbert e Gubar como *angústia da autoria* (GILBERT; GUBAR, 2000 *apud* ROSSI, 2007).

Em segunda instância, somada à reação de apropriar-se do ato/poder de criar, que é fálico, há ainda a necessidade de lidar com as inferências de padrões produzidos pela tradição literária patriarcal, desprovidos de originalidade, que caracterizam a mulher ora como anjo, ora como demônio. Esses estereótipos, que a tradição autoral masculina elaborou sobre a mulher, não se adéquam às imagens que as mulheres, aspirantes a autoras, enxergam em si mesmas. Isso funda lacunas e tensões que incidem na angústia, ou seja, no medo de manifestar-se diferente do paradigma que o patriarcado propõe para uma mulher. Sabendo, contudo, que o fato de escrever já as caracteriza como desviantes do padrão estabelecido pela tradição literária, escritoras buscaram uma tradição autoral feminina que pudesse evidenciar que é possível tornar-se escritora sem ser homem (ROSSI, 2007).

Essa busca, no entanto, não foi simples, porque encontrar as fundadoras de uma escrita de autoria feminina que tivessem engendrado obras que deslocassem as leituras que os predecessores (homens) fizeram da condição da mulher, por tempos, tornou-se tarefa árdua, já que poucas mulheres escreviam, dentre as quais menos ainda publicavam e dentre estas a maioria não assinava seu nome civil. Assim, conforme observou Cixous (2007), é por meio da escrita de mulheres, ainda que escassas, que se pode deslocar o feminino de um espaço que lhe foi reservado no e pelo simbólico, atribuindo-lhe um local que não o do silêncio, ainda que para isso se tenha que percorrer todo o caminho de silenciamento para conhecê-lo e refutá-lo.

Partiu-se, por isso, junto com Gilbert e Gubar (2000), de uma origem da escrita elaborada por mulheres, que funda a autoria feminina ocidental, firmada/convencionada no século XVIII, em contexto espacial que extrapola o da comarca lusitana, mas que ressoa na crítica e em literaturas de língua portuguesa, passando posteriormente pelos séculos XIX e XX, já que nesses contextos a escrita feminina se desenvolve e ganha projeção crítica.

2.2 Século XVIII: a morte como pena para mulheres 'escritoras'

Estoy convencida de que el arte es y debe ser nuestra última trinchera de resistencia (Moya, 2002).

O feminismo foi um movimento que se espalhou por muitos países ocidentais ao longo dos dois últimos séculos. Existem alguns eventos distintos considerados como fatores impulsionadores do movimento, havendo certo consenso de que as ideias basilares do feminismo surgiram no contexto iluminista, impulsionadas pelos princípios de liberdade e igualdade, reivindicados naquela conjuntura. O termo feminismo, porém, foi cunhado no século XIX, apesar de sua história ser mais longa e acompanhar as discussões pautadas em torno do lugar da mulher na sociedade (CHWARCZ, 2019). Sobre a origem do termo feminismo, Manuela Tavares, pesquisadora portuguesa, destaca o seguinte:

O termo feminismo nasceu em França, entre os anos de 1870-1880 e propagou-se a outros países no virar do século XIX-XX. Decorreu em Paris, em 1878, o primeiro congresso de cariz feminista e que assumiu um carácter internacional (TAVARES, 2011, p. 33).

Sobre as discussões e as elaborações textuais que recobriram a condição e o lugar da mulher na sociedade, problematizando o estabelecido por um sistema que privilegiou o masculino, verificou-se que o viés reivindicatório é mais antigo do que o nome que designa a ação, como se observa a seguir:

Neste sentido, sempre houve autoras "feministas" dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. Como exemplo, Safo, Sóror Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda mostraram uma consciência política ou esclarecida de sua existência em face da história excepcionais para seu tempo, e poderiam ser eventualmente identificadas com o "feminismo" (LOBO, 1998, s/p, grifos da autora).

No século XVIII, na ocasião da Revolução Francesa (1789), o feminismo foi impulsionado, apesar de ainda não nomeado, por questões tais como as observadas

por Isabela Candeloro Campoi (2011, p. 197) que afirmou que houve, por um lado, naquele contexto, “a derrubada do Antigo Regime, o acesso da burguesia ao poder e o ensejo do debate sobre cidadania e democracia” e, por outro lado, houve a objeção para a mulher de participação política. Enquanto reivindicaram igualdade e liberdade, por meio do documento “*Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*”, paradoxalmente desconsideraram os direitos civis das mulheres. Frente aos fatos, observando que às mulheres estava sendo negada participação política, Marie Gouze (1748-1793), cujo pseudônimo era Olympe de Gouges, elaborou a “*Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*”, contrapondo este documento àquele, mostrando uma lacuna naquela proposta que excluiu o feminino da participação política e, portanto, reforçou a lógica patriarcal.

A consequência imediata da oposição de Gouze ao documento, originário da Revolução Francesa, foi sua morte, em 1793. Esse fato se tornou um marco fundador do feminismo, sendo assim considerado por muitos países ao redor do mundo. Tudo isso desencadearia consequências múltiplas em longo prazo, com ascensões e declínios de movimentos realizados por mulheres em busca de seus direitos, cujo nome também foi dado *a posteriori*, por Marsha Lear, em 1968: ondas feministas. A pesquisadora brasileira Constância Lima Duarte explica o porquê dessa denominação:

Longe de serem estanques, tais momentos conservam uma movimentação natural em seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar (DUARTE, 2003, p. 152).

Parte-se, então, nesta tese, do século XVIII para pensar o feminismo, apesar de aquele momento ter sido difuso e não ter se configurado como uma das ondas, as quais se formariam em momentos posteriores, iniciando, em alguns países, a primeira onda no século XIX. Foi, porém, naquele momento do iluminismo que vozes femininas, de cunho reivindicatório, começaram a ressoar mais fortemente em prol de igualdade e de liberdade para as mulheres, questionando as propostas da Revolução Francesa que as deixaram à margem de questões políticas. Por essas questões, o feminismo foi identificado em sua fundação como concepção política, já

que reivindicava oportunidades para as mulheres iguais às dos homens, como acesso à educação e ao trabalho; participação política, sobretudo, direito ao voto; e oportunidade de desenvolvimento em áreas diversas (BONACCHI; GROPPPI, 1995).

Além do texto e da consequente morte de Marie Gouze, na França, os quais se tornaram um marco do feminismo na Europa, outra obra de autoria feminina, escrita também no século das luzes, tornou-se basilar para a crítica feminista: **A Vindication of the rights of woman** (1792), da inglesa Mary Godwin Wollstonecraft (1759-1797), considerada, pelas historiadoras do feminismo, como proto-feminista. Esse texto de Wollstonecraft ecoou no ocidente durante o século XIX, inclusive no Brasil:

Assim, naquele contexto, o livro de Wollstonecraft fazia coro ao discurso favorável às mulheres, mostrando que o debate sobre as expectativas sociais femininas ultrapassou as fronteiras nacionais e também atravessou o Atlântico. A versão em língua alemã de *Vindication* foi traduzida por Henriette Herz, famosa pelo salão literário que mantinha em Berlim na virada dos séculos XVIII-XIX. Do outro lado do Atlântico a escritora alemã Mathilde Anneke, exilada nos EUA por ter participado dos movimentos de 1848, escrevia na imprensa sobre literatura e política, além de longos artigos jornalísticos sobre mulheres importantes, contribuindo para a divulgação do nome de Wollstonecraft na América do Norte.

No mesmo ano da publicação alemã de *Vindication*, 1832, saía em Pernambuco o que se acreditava ser uma tradução livre do francês para o português. Foram publicadas mais duas edições no Brasil: Porto Alegre (1833) e Rio de Janeiro (1839). Foi graças ao trabalho de Constância Lima Duarte que o texto nos chegou às mãos, já que em suas pesquisas de doutorado essa professora localizou um exemplar e, então, uma nova edição foi publicada em 1989, 150 anos depois da última publicação.

Direitos das mulheres e injustiça dos homens foi o título dado ao livro brasileiro, publicado sob o pseudônimo de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), escritora incipiente que ligou o nome da inglesa Wollstonecraft às vozes em defesa dos direitos das mulheres no decorrer do século XIX (CAMPOI, 2011, p. 198).

Nesse sentido, para Constância Lima Duarte, desde sua origem, os movimentos feministas alcançaram vitórias, mas precisariam ainda ter suas histórias divulgadas sem o estigma semântico que foi criado sobre a palavra feminismo e, sobretudo, sem vincular as feministas a imagens negativas:

Penso que o "feminismo" poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e

políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas (DUARTE, 2003, p. 152, grifos da autora).

Antes ainda, porém, de haver organizações teórico-políticas de feminismos como movimentos que buscaram dissolver fronteiras entre espaços demarcados, de um lado, para mulheres e, de outro, para homens, sempre existiram mulheres que escaparam aos modelos construídos por discursos arraigados, driblando estereótipos. No contexto lusitano, visto que esta pesquisa aborda Literaturas de Língua Portuguesa, Theresa Margarida da Silva Orta (1711-1793), filha de mãe brasileira e pai português, publica, em 1752, em Portugal, um livro intitulado **Máximas de virtude e formosura** (REZZUTTI, 2018).

Elucida-se que essa escritora e sua obra são aqui apresentadas como um meio de demonstrar que, mesmo antes de haver um debate mais arquitetado em torno das questões relativas às mulheres e de lugares sociais ocupados pelo feminino, existiram, em espaços diversos, mulheres deslocando os paradigmas estabelecidos e escrevendo textos literários, além de outros gêneros textuais. Não se considera, contudo, que Theresa Margarida da Silva Orta tenha sido a primeira autora de literatura brasileira, mas que por se inserir no espaço luso no contexto do século XVIII tornou-se um exemplo aqui de mulher-escritora que ousou tomar a pena, ainda que utilizando estratégias para encobrir o nome civil. Sobre Theresa Margarida da Silva Orta, Luiza Lobo assevera:

Os historiadores da literatura brasileira costumavam considerar, erroneamente, a meu ver, como a primeira autora brasileira **Theresa Margarida da Silva e Orta** [...], pois publica a novela *Máximas de virtude e formosura* (1752), que na segunda edição foi intitulada por ela *Aventuras de Diófanos* (1773). O livro é uma adaptação de *Les aventures de Télémaque* (1699), de Fénelon. Entretanto, embora tenha nascido no Brasil - era irmã do filósofo Matias Aires - foi levada pelos pais, [...], para Lisboa, onde se casou, ficou viúva e depois entrou para um convento, sem mais retornar ao Brasil (LOBO, 1998, s/p, grifos da autora).

Em torno da autoria dessa obra, **Máximas de virtude e formosura**, transitaram algumas curiosidades e especulações: Dorothea Engrassia Taveda de Dalmira, acrônimo criado por Theresa Margarida, assina a primeira e a segunda

edições de sua obra, respectivamente em 1752 e em 1777, sendo que a 2ª edição recebe novo título, denominado **Aventuras de Diófanés**. Posteriormente, na terceira edição, publicada em 1790, modifica-se a autoria, surgindo o nome de Alexandre Gusmão como autor. Gusmão, secretário de D. João V, teria sido amigo de Thereza Margarida e de seu esposo Pedro Jansen Moller. Sobre esse fato da mudança de autoria, Paulo Rezzutti, em **Mulheres do Brasil: a história não contada**, assinalou o seguinte:

O motivo até hoje parece duvidoso, assim como uma obra do século XVIII atingir três edições. Alguns alegam alguma mudança na política de censura no Reino, outros, uma jogada comercial. Atribuindo o texto a um homem ilustre já falecido [Alexandre Gusmão falecera em 1753], as vendas poderiam ser maiores (REZZUTTI, 2018, p. 232).

Houve ainda uma quarta edição póstuma da obra de Theresa Margarida, de 1818, sem assinatura, atribuída, porém, a uma “senhora portuguesa”. Essas questões sobre a autoria da obra, intitulada, inicialmente, **Máximas de virtude e formosura**, são elucidadas por António da Costa de Souza de Macedo, escritor e político português, quando, em contato com outra obra de autoria de Theresa Margarida, intitulada **Novena para São Bento**, verificou a repetição do anagrama, Dorothea Engrassia Tavadra de Dalmira, criado por Theresa para assinar sua primeira obra (COSTA, 1892, p. 71 *apud* REZZUTTI, 2018, p. 233). Theresa Margarida da Silva e Orta também escreveu, além de **Aventuras de Diófanés** e **Novena para São Bento**, dois poemas: **Poema épico-trágico dividido em cinco prantos** e **Petição que faz a presa à Rainha N. Senhora** (REZZUTTI, 2018, p. 233).

Ainda no contexto luso setecentista, mas agora longe da Metrópole portuguesa, na Colônia do Império Ultramarino Português, num espaço diverso daquele frequentado por Theresa Margarida, onde a produção literária configurava recurso de reafirmação da grandeza nacional, outra mulher ousou escrever: Rosa Maria, negra de origem africana, nascida em Costa da Mina, em 1719. Diferente de Theresa, cuja obra recebeu no mínimo quatro edições, Rosa teve, contudo, sua obra manuscrita incinerada pelo Santo Ofício em 1763, quando foi acusada de heresia pela Inquisição portuguesa. Rosa aportou no Brasil em 1725, quando tinha apenas

seis anos de idades, no Rio de Janeiro. Escrava e prostituta, após aproximar-se da religiosidade cristã, mudou seu nome para Rosa Egipcíaca de Vera Cruz, em homenagem a uma Santa de nome Maria Egipcíaca (século IV e V) que também havia sido prostituta, lá no Egito. Fundou um espaço para acolher mulheres em busca de recuperação espiritual, denominado Recolhimento de Nossa Senhora do Bom Parto. Escreveu um livro: **Sagrada teologia de amor de Deus luz brilhante das almas peregrinas**. E, por conservar características de cultos africanos em rituais católicos, no Recolhimento, foi denunciada e presa (REZZUTTI, 2018).

Os lugares de fala/escrita de Theresa e de Rosa são bastante diferentes, bem como o destino dado a cada um de seus escritos, apesar de a época ser a mesma: século XVIII. Ainda que, de algum modo, ambas as escritoras possam ser relacionadas, já que escreveram numa época em que pouquíssimas mulheres tiveram acesso à tecnologia da escrita e também por terem frequentado os espaços religiosos de conventos onde era possível mulheres adquirirem instrução sobre leitura e escrita, elas produziram conteúdos escritos diversos: Theresa elaborou textos literários; Rosa produziu texto de cunho religioso. Ressalta-se, assim, que foi nesses espaços religiosos que a escrita se tornou acessível às mulheres:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no sério mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos (LOBO, 1998, p. 5).

Enquanto Theresa Margarida nasceu em São Paulo, em uma família abastada, filha de Catarina Orta, herdeira de um dos homens mais ricos de São Paulo, e de José Ramos da Silva, português que fez fortuna no Brasil, e mudou-se com os pais para Portugal, recebendo educação para ser freira, Rosa, por sua vez, foi separada de sua família ao vir para o Brasil na condição de mulher escravizada. Theresa saiu do convento para se casar, a contra gosto do pai, e ao ficar viúva para o convento voltou; Rosa fundou um convento para acolher prostitutas sem lar, muitas das quais grávidas e abandonadas. Ambas ousaram escrever. Theresa recorreu a pseudônimo, à falsa assinatura masculina e, depois de sua morte, utilizaram uma referência genérica de autoria para manter seus escritos circulando.

Rosa não teve recurso, sua obra foi queimada na fogueira da Inquisição. A punição imposta a Rosa pela Igreja Católica foi prisão nos Cárceres do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, onde apenas se registrou que o processo inquisitorial foi interrompido, em 1765, dois anos após ter sido presa. Não se sabe o que houve depois, não se conhecem os motivos de sua morte (REZZUTTI, 2018).

Importa, por isso, refletir sobre questões que vão além da aquisição da leitura e da escrita por mulheres no passado, tecnologias pouco acessíveis ou inacessíveis ao feminino por séculos. Torna-se necessário pensar sobre fatores que ultrapassam a folha em branco e a pena (objeto da escrita), ou seja, sobre questões relativas à construção do espaço social a ser ocupado pelo feminino. Esses lugares com fronteiras restritas que, quando ultrapassadas, culminam com o apagamento da voz da mulher. Problemáticas referentes à origem nacional e social, à cor da pele, à condição sexual (hetero- ou homossexual), à postura assumida diante do mundo estabelecem a (im)possibilidade do discurso, dependendo de que postura crítica a mulher assume e do meio no qual transita (ALDEMAN, 2015).

Observando-se questões referentes às mulheres e aos encaminhamentos de seus textos no século XVIII, verificou-se que o lugar de fala/escrita da autora-empírica importa tanto quanto o tema e a forma impressos no texto. Exemplifica-se o dito com o que houve com Marie Gouze, na França, e com Rosa Egipcíaca de Vera Cruz, no Brasil, as quais escreveram textos que custaram suas vidas, pois elas trataram, a ativista francesa, de questões políticas que questionaram o regime burguês em ascensão sobre que espaços ocupariam as mulheres, na sociedade, a partir daquela nova conjuntura, e a negra escravizada, de questões religiosas, já que rasurou os rituais católicos, imprimindo neles marcas de cultos africanos. Ou seja, não havia autorização para mulheres escreverem sobre, entre outros temas, política e religião no século XVIII. Talvez, ainda hoje, não haja essa “autorização” para mulheres falarem/escreverem alguns temas, sendo assim penas diversas são atribuídas ao feminino na contemporaneidade.

Se Marie Gouze e Rosa Egipcíaca de Vera Cruz sofreram punições em seus corpos – prisões e mortes –, sendo que a francesa morreu na guilhotina e a africana desapareceu na prisão, com uma morte que se tornou misteriosa, faz-se uma interrogação: Por que Thereza Margarida e Mary Wollstonecraft, que também ousaram escrever no século XVIII, escaparam à punições físicas? Especula-se,

aqui, que tenha sido por causa de seus lugares de fala/escrita. Thereza Margarida pertencia a uma família abastada, Mary Wollstonecraft frequentava espaços intelectuais relevantes e se relacionava com pessoas cultas e com intelectuais renomados. Acredita-se, por isso, que o lugar de fala/escrita da mulher importa e implica no trajeto da obra.

Uniram-se essas referências plurais de autorias-empíricas femininas, nesta subseção, para evidenciar a multiplicidade de espaços em que mulheres assumiram a condição de escritoras no século XVIII. Sabe-se que, antes desse momento, muitas outras mulheres já escreviam e pensavam sobre o feminino nas artes, na história, na filosofia, mas partir de um marco espaço-temporal é necessário em dada pesquisa, por isso, partiu-se desse contexto em que as penas femininas reúnem o ato da escrita e suas consequências para a mulher. E, dentre as referidas escritoras, destaca-se, mais uma vez, apesar de o contexto no qual essa escritora em particular se insere extrapolar a comarca lusitana, o nome e a obra de Mary Wollstonecraft que se tornou conhecida em larga escala por seus ideais feministas.

Wollstonecraft escreveu romances, tratados e outros textos político-literários, em Londres, na Inglaterra. Filósofa, atenta às questões das mulheres, pode ser citada como um exemplo que ultrapassou os limites do que se denominam, antes e agora, como atribuições clássicas desempenhadas por mulheres. Entre seus textos, destaca-se, como já se disse, **A vindication of the rights of woman** (1792), no qual ela enunciou que as mulheres não tinham acesso a educação formal e, por isso, foram consideradas inferiores aos homens. Ela observou que essa hierarquização não era natural, constituiu-se, ao contrário, por falta de acesso ao conhecimento por parte da mulher. Sua produção discursiva, no entanto, foi silenciada/ocultada por aproximadamente um século. Atualmente, Mary Wollstonecraft é considerada uma das fundadoras do feminismo filosófico, importando não somente sua obra escrita como também sua vida para a episteme feminista (MIRANDA, 2017).

Evidenciaram-se consequências diversas para vida e obra de mulheres que ousaram escrever, no século XVIII, como morte e silenciamento por exemplo. Também se observou, contudo, que foi naquele contexto que pensamentos e ações de resistência femininos se fortaleceram, conforme se lê nas próximas subseções.

2.3 Século XIX: a ocultação de identidades de mulheres na ficção

As mulheres são um mundo de segredo (Paulina Chiziane, 2004).

Estratégias para encobrir a identidade feminina em escritos literários foram utilizadas por séculos, haja vista o acrônimo criado por Theresa Margarida da Silva Orta, em seus escritos do século XVIII, sendo multiplicadas no século XIX, quando “escrever tornou-se profissão e os romances se tornaram mais respeitados como gênero. A partir daí, ficou mais difícil para as mulheres terem autoridade cultural para assinar livro de ficção” (LANSER, 2018 *apud* COSTA, 2018).

Nesse contexto, a escritora inglesa Jane Austen (1775-1817) não assinou suas obras, indicou apenas que os escritos foram elaborados por uma dama. Ainda no cenário britânico daquela época, encobriram também a identidade feminina Mary Ann Evans (1819-1880), ao utilizar o pseudônimo Georg Eliot, por meio do qual se tornou mundialmente conhecida, além das irmãs Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne (1820-1849) Brontë, que assinaram suas obras com os nomes Currer, Ellis e Acton Bell (WOOLF, 2004 [1928]).

Em outros países, na Europa ou na América, mulheres usavam nomes masculinos ou ambíguos, além de deixarem as obras sem assinatura, para não comprometer o valor que poderia ser subtraído caso a identidade revelada fosse feminina, o que fizeram, cada uma a sua maneira, Amantine Dupin (1804-1876), na França, e Maria Firmina dos Reis (1822-1917), no Brasil: a primeira autorizou seus escritos ao assinar Georg Sand, a segunda, por sua vez, indicou apenas que a obra fora elaborada por uma maranhense (COSTA, 2018). Sobre esse encobrir de identidades, Virgínia Woolf assinala o seguinte em crítica feita sobre a escrita de mulheres, já no século XX:

E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, decerto, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes masculinos. Assim renderam homenagem à convenção — que, se não implantada pelo outro

sexo, foi fartamente incentivada por ele (a glória maior da mulher é não ser falada, disse Péricles, ele próprio um homem muito falado) — de que a publicidade das mulheres é detestável. O anonimato corre-lhes nas veias. O desejo de se ocultar ainda as possui (WOOLF, 2004, p. 63).

Mesmo no início do século XX, Woolf (2004), ao ser convidada para abordar em palestras acadêmicas a temática “As mulheres e a ficção”, observara a ausência de escritos de autoria de mulheres nas prateleiras de estantes do Museu Britânico e a escassez de informação sobre as mulheres antes do século XVIII, como afirma em **A Room of One`s Own**:

Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante, é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII. Não tenho na mente nenhum modelo para virar de um lado para outro. Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. Não tinham dinheiro, decerto; segundo o professor Trevelyan, eram casadas, quisessem ou não, antes de largarem as bonecas, aos quinze ou dezesseis anos (WOOLF, 2004, p. 58).

Tudo isso revela que a história ocidental caracteriza-se, principalmente, como de autoria masculina, sendo extremamente delimitado o espaço para a escrita de mulheres, até meados do século XX, quando já havia reflexões sobre a dissolução de fronteiras por onde o feminino pudesse avançar. Essas escritas elaboradas por penas empunhadas por homens são, no mínimo, exemplos que demonstram a problemática de se conformar subjetividades femininas ao longo da história ocidental, porque identidades se subtraíram ou foram subtraídas das mulheres, evidenciando-se, assim, violências circunscritas ao/no ato de escrever.

Para Virgínia Woolf, faltavam às mulheres, até o início do século XX e durante todo século XIX, poderes de contemplação e de pensar por si mesmas, o que simbolizou por meio de representações materiais como renda anual de quinhentas libras e um espaço com fechadura na porta como, por exemplo, um quarto, para que mulheres pudessem escrever ficção, ou mesmo textos não ficcionais:

[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões — a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados (WOOLF, 2004, p. 8).

Para Simone de Beauvoir (1970) o processo civilizatório contribuiu para que a mulher se tornasse ocupante de espaços reduzidos, esclarecendo que a condição da mulher, de subalternidade, para voltar à terminologia de Spivak (2010), foi construída por meio de atribuições de valores socioculturais e econômicos às atividades que foram desempenhadas, no passado, em comparação com as atividades masculinas, sendo a mulher considerada o Outro: “Isso é, o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 18). E a filósofa francesa especulou ainda se essas condições, que tornaram a mulher o que a mulher representou por séculos, seriam ou se tornariam dilatadas por tempo indeterminado:

[...] quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos é mantido numa situação de inferioridade, ele é de fato inferior; mas é sobre o alcance da palavra *ser* que precisamos entender-nos; a má fé consiste em dar-lhe um valor substancial quando tem o sentido dinâmico hegeliano: *ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta. Sim, as mulheres, em seu conjunto, são hoje inferiores aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetuar-se (BEAUVOIR, 1970, p. 22, grifos da autora).

Ainda ponderando com Beauvoir (1970, p. 315; p. 22 respectivamente), se “Um existente não é senão o que faz” e se “*ser* é ter-se tornado”, as mulheres tornam-se diversas a cada nova ação e elaboração de si. Em sentido convergente, Margareth Rago afirmou que a história das mulheres, que vem sendo narrada recentemente, a partir do século XX, possibilitou ao feminino adquirir cidadania, condição que vem sendo reivindicada desde o século XVIII, no mínimo:

Feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de

desclassificação e estigmatização. De certo modo, o passado já não nos dizia e precisava ser re-interrogado a partir de novos olhares e problematizações, através de outras categorias interpretativas, criadas fora da estrutura falocêntrica especular (RAGO, 2013, p. 13).

Mudar, porém, o que se arraigou por séculos não foi tarefa simples, assumir e assinar escritas de autoria feminina foram ações postergadas por algumas mulheres ainda no século XX. Apesar de toda busca feminista por uma mudança epistêmica, algumas escritoras continuaram repetindo, no século XX, as estratégias de ocultação do nome, praticadas no século XIX.

Um exemplo disso pode ser visto com J. K. Rowling, nos anos de 1990, no contexto europeu, na Inglaterra, que abreviou os primeiros nomes para dissimular a identidade feminina, escondida nas letras J. K., Joanne Kathleen, conforme proposta da empresa que publicou sua obra. A escritora britânica revelou, após sucesso mundial da série de sete livros **Harry Potter**, que a ambiguidade da assinatura, consoante análise de seu editor, ampliaria o acesso de leitores (meninos). Rowling confessou também ter assinado como Robert Galbraith, pseudônimo empregado em seu primeiro romance policial, para escapar da crítica por ter mudado o gênero literário, do romance de fantasia juvenil para o romance policial. Sobre esse fato Filipa Fonseca Silva, escritora contemporânea portuguesa, em entrevista à revista **Estante**, em 2017, afirmou:

As mulheres estão conotadas com literatura cor-de-rosa, ou agora também com as modas dos romances eróticos, o que acaba por ser um preconceito. A J. K. Rowling, por exemplo, quando escreveu o seu primeiro romance para adultos, fê-lo com um pseudônimo masculino, como muitas mulheres ao longo da história. Porque, de facto, essa barreira existe. Aliás, não tenho qualquer dúvida de que, se na capa do meu livro estivesse “Filipe Fonseca Silva”, o livro venderia mais (SILVA, 2017).

Observa-se, assim, retomando a explicação de Constância Lima Duarte (2003), que os movimentos de fluxo e refluxo dos feminismos são constantes, há avanços e recuos de pensamentos e ações. Tornou-se, por isso, possível verificar, muito recentemente, mulheres recuando no campo da escrita de modo a ocultar seus corpos e nomes para obter valor no mercado e atingir um público leitor maior. Sendo assim, um mundo de segredo se constituiu em torno da escrita de autoria feminina, sobretudo, por faltar valor para obras literárias produzidas por mulheres.

2.4 Século XX: a (in)existência de uma literatura feminina

Mentiras vão jorrar dos meus lábios, mas talvez possa haver alguma verdade nelas contidas; cabe a vocês procurar esta verdade e decidir se alguma parte dela merece ou não ser levada em consideração (Virgínia Woolf, 2004, p.6).

Desde séculos atrás até hoje, mulheres se movem de modo a avançar por fronteiras consideradas inacessíveis ao gênero feminino. Um exemplo disso se evidenciou no contexto do final do século XX no Brasil, período no qual, no cenário literário, algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando suas posições políticas, como Nélida Piñon e Lygia Fagundes Telles, que participaram da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia brasileira, momento no qual também se deu a institucionalização dos estudos sobre a mulher no país (DUARTE, 2003, p. 167).

Naquele período, fins do século XX, escritoras como Nélida Piñon, no Brasil, Orlanda Amarílis, já em Portugal, então, imigrante cabo-verdiana e Lídia Jorge, também em Portugal, seu país de origem, assinaram suas obras literárias com seus nomes do registro civil, diferentemente de outras escritoras que, ainda naquela ocasião, se valiam de estratégias para encobrir o feminino. Citam-se essas três escritoras, uma da América do Sul, uma de África e outra da Europa, pois são delas as obras literárias que compuseram o *corpus* narrativo-ficcional abordado nesta tese, caracterizando-se como narrativas curtas de língua portuguesa. E, para demonstrar as penas femininas, no percurso bicentenário da mulher, no âmbito literário e sociopolítico, conforme perspectiva aqui assumida, citaram-se vários exemplos, inclusive alguns que ultrapassam a comarca lusitana.

Nesse contexto, quando mulheres começaram a assinar suas produções literárias e a escrita de mulheres começou a ocupar espaço editorial e acadêmico, outro recurso se impôs sobre a escrita de autoria feminina: indagou-se sobre a existência de uma literatura feminina e se o emprego do termo literatura feminina seria adequado para tratar escritos de mulheres no campo ficcional ou se reforçaria a diferença pejorativa de gênero. Opiniões diversas surgiram, então. Sobre esse questionamento, Nélida Piñon (2017), em entrevista concedida a Bolívar Torres para

o jornal **O Globo**, em ocasião do ciclo de debates "Língua afiada: escritoras tomam a palavra", promovido pela Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, afirma o seguinte:

A escrita é, por natureza, ambígua. Portanto, ela circula pelos sexos do mundo. A escrita reflete o que nós somos. E ela não aprisiona pelos gêneros. Escrever é obrigatoriamente visitar o coração do pensamento. A mulher, embora recente no mundo canônico da cultura, é herdeira de todos os saberes humanos. Ela tem um coração tão polissêmico quanto o coração masculino. Você não fala em literatura masculina; você fala em literatura, e de preferência boa literatura. Eu acho que a literatura da mulher ocupa todos os espaços da humanidade. Isto dito, o que há são características, não de mulher e de homem, mas de escritor. Se fosse assim, como Flaubert teria podido escrever "Madame Bovary" (1856) e ter dito com todo orgulho: "Eu sou Emma". Se ele tinha coragem de dizer que era Emma, eu tenho coragem de dizer que sou o quê? Um personagem masculino. O grande escritor que abarca os mistérios da arte narrativa é proteico, ele enverga. Ele tem que ser do sexo do homem, da mulher, ele tem que ser pedra, tem que ser mineral, animal, tem que ser coisas vivas... Ele é tudo que existe. Não existe essa história de literatura feminina (PIÑON, 2017).

Acredita-se, junto com Cláudia Carliman (2018), estudiosa brasileira de arte visual latina, que o desejo das mulheres, aquelas que atuaram no campo das artes, de romperem com territórios confinados e de participarem como iguais nas cenas nacional e internacional foram mais importantes do que as questões ligadas à identidade de gênero no final do século XX. Pelo reducionismo, a identidade feminina tornou-se um rótulo indesejável para mulheres artistas, entre as quais se podem incluir as escritoras de literatura. Muitas escritoras, escultoras, fotógrafas se dissociaram, por isso, da rubrica feminina, considerada redutora. De modo convergente, Nélide Piñon nega a existência de uma literatura feminina.

Marina Colasanti, em 2016, por sua vez, já havia sido questionada sobre essa temática, em entrevista concedida ao SescTV, sobre a existência de uma literatura feminina e amplia o questionamento por meio de outra pergunta: "Há um lugar de igualdade para a mulher na sociedade?" (COLASANTI, 2016). E ainda esclarece que esse tipo de pergunta sobre haver uma literatura feminina apresentava, no passado, "um viés malévolo", porque era um questionamento feito, sobretudo, às escritoras para classificar suas obras como inferiores (menores) àquelas escritas por homens. Colasanti aponta o aspecto envelhecido da pergunta ao afirmar que a teoria e os estudos literários respaldam a qualidade das escritas de mulheres na contemporaneidade, não havendo justificativa para classificar uma obra como boa

ou ruim por causa do gênero de quem escreve: “a questão do gênero ficou mais fluida” (COLASANTI, 2016).

Colasanti declara, porém, que escritas de mulheres são diferentes das escritas de homens e exemplifica sua fala com o estilo de Clarice Lispector, o qual qualifica como “literatura de mulher”. E evidencia, entretanto, que ainda é raro um homem gostar de olhar a inteligência de uma mulher (COLASANTI, 2016). Essas questões de classificação sobre autoria, se feminina ou masculina, remetem ao espaço ocupado por quem escreve no contexto sócio-histórico, conforme indagou Marina Colasanti ao perguntar se a mulher ocupa um lugar semelhante ao ocupado pelo homem. Nesse sentido, Djamila Ribeiro (2017), em **O que é lugar de fala?**, amplia a reflexão, ao dialogar com Audre Lorde sobre as consequências de se pensar as diferenças como implicações negativas e sobre os resultados de não se reconhecer que sujeitos, tanto homens quanto mulheres, ambos no plural, partem de lugares diferentes de fala e, por extensão, de escrita, já que aqui se pensa sobre escritas de autoria feminina (RIBEIRO, 2017).

Para Audre Lorde, não considerar que os lugares discursivos são diversos pode contribuir para a “legitimação de um discurso excludente” (LORDE *apud* RIBEIRO, 2017, p. 51). Diante disso, podem-se compreender os pontos de vista de escritoras e críticas literárias que recusam a nomenclatura “literatura feminina” por considerar que a diferença significa desigualdade e, por outro lado, podem-se conceber as considerações que, de algum modo, marcam as diferenças ora no texto ora para além da obra escrita. A escritora portuguesa Lídia Jorge, em entrevista concedida, em 2012, a Ludmila Giovanna Ribeiro de Mello, considera o seguinte sobre o papel de escritoras na sociedade contemporânea:

A escritora, hoje em dia, não tem um papel muito diferente do escritor, na sociedade contemporânea. A sua afirmação resulta da importância da sua obra e da força do seu carácter, no acto de a defender, mas sobretudo, emerge do valor real da sua capacidade criadora. A diferença em relação aos escritores homens tece-se na antecâmara de tudo isso. No seio da família, e dentro de casa, o papel que lhe é pedido continua a ser muito assimétrico em relação ao homem escritor (JORGE, 2012 *apud* MELLO, 2012, p. 234).

Por meio da afirmação de Lídia Jorge, percebe-se que também ela busca equiparar a escrita de homens e mulheres com relação ao valor estético, atribuindo as diferenças entre os gêneros a contextos socioculturais. Acredita-se que ela o faça para escapar aos estigmas existentes que circundam a autoria feminina, construídos ao longo dos tempos. Sobre um possível “apagamento das diferenças” na escrita literária, Luiza Lobo adverte que é preciso certa cautela: “o suposto humanismo que tenta apagar as diferenças é na verdade temor de acirrará-las, ao fingir não vê-las, como se não tivessem sexo ou cor, e como se tudo fosse universal”. E acrescenta: “É como se essas ‘minorias’ fossem perfeita e placidamente contempladas pelo cânone literário em geral” (LOBO, 1998, s/p.). Já se sabe, contudo, que o espaço ocupado pela mulher na literatura ainda é reduzido se comparado ao espaço ocupado pelo homem. Além do mais, as personagens femininas também são minoria nos textos ficcionais, somado ao fato de que suas construções são moldadas por perspectiva masculina (DALCASTAGNÈ, 2012).

Para além das diferenças de gênero, há também diferenças de raça e classe social que precisam ser pensadas como elementos de subalternidade que marcam o lugar de fala/escrita dos escritores (SPIVAK, 1994). Sobre escritas literárias de autoria feminina no contexto brasileiro do século XX, Fabiana Souza Valadão de Castro Macena (2018) realiza uma leitura comparativa que observa a representação do feminino a partir de lugares de fala/escrita diversos: de um lado, a escrita de Clarice Lispector (1920-1977), mulher, branca, elitizada, cuja obra é reconhecida pela crítica, atualmente, no âmbito literário; de outro lado a escrita de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), mulher, negra, pobre, cuja obra ainda é questionada no espaço acadêmico contemporâneo. Esse tipo de abordagem demonstra que a autoria feminina não é una na literatura e que a crítica feminista também diverge, visto que mulheres se inserem em estruturas de classe e raça as quais são variáveis dependentes (MACENA, 2018). Guardadas as devidas proporções, no século XVIII, Theresa Margarida e Rosa Maria, por se localizarem em espaços sociais distintos, receberam tratamentos diferentes com relação a seus textos escritos em língua portuguesa: as obras de Theresa foram publicadas em quatro edições, a de Rosa foi queimada.

Em sentido convergente, Calirman (2018), pensando sobre autoria das artes visuais no contexto final do século XX, indaga se é possível tratar arte de modo

universal e neutro sem reafirmar um discurso misógino, colonialista e hegemônico. Junto com a estudiosa das artes visuais latinas, parafraseiam-se aqui os questionamentos levantados em seu texto: Deve mesmo a arte ser julgada pela qualidade estética e pela inovação de linguagem, independente de contextos de classe, raça ou gênero? Existiria um tratamento similar para as obras de artistas homens e de artistas mulheres? Os espaços ocupados pelas obras de autoria masculina e de autoria feminina seriam equivalentes?

Ainda no contexto das artes visuais, Lilia Moritz Schwarcz (2018), apresenta – no mesmo seminário em que Cláudia Calirman questiona os espaços ocupados pela autoria feminina no campo da pintura, do cinema, da fotografia e da escultura – dados significativos sobre um recorte que fez sobre a temática do “nu artístico”, exposto no Museu de Arte de São Paulo, no ano de 2017, os quais revelam que os homens são os artistas (sujeitos) e as mulheres são seus modelos (objetos). Para corroborar a afirmativa, Schwarcz (2018) exhibe a imagem de um trabalho do grupo *Guerrilla Girls*, exposto no MASP no mesmo ano de 2017, que faz crítica à questão da autoria feminina nas artes visuais, demonstrando a desproporção entre o número de artistas mulheres, por um lado, que expõem no museu, cujas obras somam apenas seis por cento do acervo visual, e, por outro, o número de nus femininos, os quais somam sessenta por cento dos trabalhos que retratam a nudez no MASP.



Figura 1: As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>

Observa-se que tanto na literatura quanto nas artes visuais indagam-se os espaços ocupados pela autoria feminina. E constata-se também que, além de haver diferença entre espaços ocupados por obras de arte de autoria masculina e de autoria feminina, também se pode constatar que entre as mulheres há diferenças de espaços ocupados por brancas e negras nas artes, inclusive na literatura. Quanto à crítica feminista, bell hooks (2015), em **Black women: shaping feminist theory**, ressaltou a divergência existencial entre as mulheres brancas e negras nos Estados Unidos, destacando que o gênero não é suficiente para aproximá-las, pois as questões racial e de classe criam uma lacuna entre elas. hooks afirmou o seguinte:

Nos Estados Unidos, o feminismo não surgiu das mulheres que são mais vitimizadas pela opressão machista, das mulheres agredidas todos os dias, mental, física e espiritualmente – as que são impotentes para mudar sua condição na vida. Estas são a maioria silenciosa. Uma marca de sua condição de vítimas é o fato de aceitarem sua sina na vida sem questionamento visível, sem protesto organizado, sem fúria ou raiva coletivas. *The feminine mystique*, de Betty Friedan, publicado em 1963, ainda é saudado como o livro que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo – a obra foi escrita como se essas mulheres não existissem. [...] Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada (HOOKS, 2015, p. 193-194).

Verifica-se, então, que não é suficiente que duas escritoras sejam contemporâneas e pertencentes ao mesmo espaço nacional para que as obras se aproximem e possam ser classificadas de modo similar, haja vista as obras de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, as quais receberam e recebem tratamentos diferentes no contexto literário. A leitura crítica, porém, pode tentar aproximar alguns aspectos como, por exemplo, algum viés temático, conforme fez Fabiana Macena, que buscou apresentar aspectos sobre a representação do feminino e da família nas obras de Carolina Maria de Jesus e de Clarice Lispector, lendo-as conforme teorias feministas que pontuam também as suas diferenças (MACENA, 2018). Então, repete-se, a indagação inicial: desde quando mulheres podem escrever? E amplia-se o questionamento: desde quando elas podem assumir a autoria de suas obras?

Quando se elaborou essa pergunta, que inicia a reflexão sobre a problemática da autoria feminina – desde quando podem mulheres escrever? –, não se pensou apenas sobre o movimento ou a extensão a partir de um momento/ponto determinados no tempo/espço em que mulheres começam a escrever, mas sobre questões que envolvem a escrita de autoria feminina que ultrapassam fronteiras espaciais/temporais e se estendem ao âmbito crítico, o qual indica a busca de valor e de autoridade para a voz da mulher na literatura, na história e na política.

Com relação à área da literatura, Dalcastagnè (2012) indagou, ao refletir sobre as formas de representação do outro no discurso literário, já que, recorrendo a Barthes (1999), afirma que “o escritor é o que fala no lugar do outro”, questões relativas a lugar de fala, à legitimidade e à autoridade de grupos marginalizados, dentre os quais estão também as mulheres (BARTHES, 1999 [1966] *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Nesse sentido, respaldadas em reflexões de Dalcastagnè (2012), retomam-se as questões levantadas, no início da primeira seção, sobre o valor de agenciamento de escritas de mulheres ao longo da história. A pesquisadora pontua o seguinte:

[...] cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos grupos sociais. Ou seja, eles se tornaram mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar de fala: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de autoria) na representação literária. Tudo isso se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante –, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

Ressalta-se que foram teorias elaboradas por movimentos feministas, por mulheres intelectuais, que possibilitaram arquitetar questionamentos sobre os espaços não-ocupados por mulheres na sociedade e reivindicar direitos civis, sociais e políticos para esse grupo subalternizado que, até hoje, continua sendo excluído de muitos caminhos e silenciado por nichos patriarcais de resistência (DUARTE, 2003).

Recorrendo às reflexões de Anne Phillips (1995), figura importante na teoria política feminista, a respeito do problema da representatividade, já que o termo

representação transita por contextos diversos como o literário, o das artes, o jurídico e o político, Dalcastagnè afirma que representatividade relaciona-se com percepções dispares do mundo, “que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). A estudiosa brasileira cita considerações da feminista britânica sobre representatividade em contexto diverso do literário para ampliar a reflexão:

[...] é concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideias com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir, legitimamente, uma mulher, quando está em questão a representação das mulheres *per se*? [...] Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos (PHILLIPS, 1995, p. 6 *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

Diante dessas reflexões, verifica-se, no contexto literário, que a representação do feminino é menor que a do masculino, tanto a representação de mulheres escritoras ao longo dos tempos quanto a representação das personagens femininas. Para ratificar a afirmativa, cita-se pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2012), no contexto brasileiro, que evidenciou que homens publicaram mais que mulheres entre 1990 e 2004, eles representam aproximadamente três quartos das publicações. E as personagens femininas representaram menos de 40% do total de personagens no romance brasileiro contemporâneo (DALCASTAGNÈ, 2012).

Então, ser mulher, como pontuou Nélida Piñon (2016), na epígrafe que abre a primeira seção desta tese, é estar à procura de espaços que ultrapassem lugares de atribuições clássicas já estabelecidos para a mulher. Ser mulher é estar em contínua transformação, é tornar-se mulher por meio de ação e reação. Por isso, buscar estratégias para abrir espaços no mundo das palavras continua sendo um viés de atuação não-clássico de mulheres, mas um espaço já estendido contemporaneamente. Apesar de ora faltar valor ora faltar autoridade, ou às vezes faltarem ambos, muitos avanços já ocorreram e muitos lugares foram ocupados pelo feminino nas artes, inclusive na literatura, e também na sociedade. Há, porém, muito a se pesquisar e muito a se conhecer sobre a questão da autoria e sobre que fatores interferem no processo criativo.

Sabe-se que o processo criativo caracteriza-se como obscuro. Os movimentos literários e filosóficos, porém, comportam em si uma visão de mundo que os estrutura. Assim sendo, a criação literária, por meio do imaginário, vincula-se ao real para organizar possíveis concepções simbólicas da realidade. A criação literária já foi atribuída à inspiração concedida pelas musas, no período em que os deuses organizavam o Mundo Clássico. Depois, com a mudança do politeísmo para o monoteísmo, no Romantismo, as musas, instâncias inspiradoras separadas dos poetas, foram substituídas por *Geist*, uma espécie de espírito imaginativo, cuja inspiração se estabelecia no interior do poeta, esse deslocamento da inspiração de fora para dentro contribui para o construto de uma perspectiva subjetiva do trabalho criativo. Já na passagem do século XIX para o XX, no Modernismo, o processo criativo foi concebido como elaboração, como construção, período no qual Edgar Allan Poe defende uma “Filosofia da composição”, ensaio no qual elucida o trabalho de criação do poema “O corvo” (LIMA e SILVA; GOMES, 2014).

Contemporaneamente, verificou-se que o processo criativo, além da elaboração e da construção minuciosas, é perpassado também por mecanismos do inconsciente, conforme observou Maria Lúcia Homem, ao estudar traços de autoria em Clarice Lispector:

[...] o sujeito moderno se vê no vértice de uma instabilidade que não mais lhe abandonará, ser doravante movido pela pulsão e pelas tramas de representações inconscientes, num modo de olhar que doravante incorporará a não-transparência. O sujeito contemporâneo, aquele que trabalha com os fios postos à trama no XX e XXI, é então, paradoxalmente, menos claro, menos distinto, e mais consciente, pois que carrega em si o saber do não-todo-saber. O necessário re-desenho da categoria de sujeito não tem como não construir um autor menos ingênuo e mais advertido de seus contornos híbridos, instância complexa espalhada inevitavelmente na formalização de suas criações e representações (HOMEM, 2011, p. 16).

Por toda essa complexidade que se desenvolveu em torno da autoria, considera-se aqui que a autoria-empírica incide de alguma forma sobre a autoria-modelo. E, ao contrário de Umberto Eco (1994, p. 17) que diz não ter “o menor interesse pelo autor-empírico de um texto narrativo”, nesta pesquisa importam tanto o elemento biográfico que forma visões de mundo quanto a elaboração de vozes discursivas nas ficções que arquitetaram. Abordam-se, por isso, questões biográficas na terceira seção desta tese, conforme-se observa a seguir.

3 NARRATIVA LITERÁRIAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PENAS PLURAIS E TRAÇOS DE LUSOFONIA

Mulher é desdobrável (Adélia Prado, 1996).

Escritoras que elaboraram discursos que escaparam ao previsto e ao aceitável, por longo período histórico-literário, como escrita feminina, Orlanda Amarílis (1924-2014), Nélida Piñon (1937) e Lília Jorge (1946) nasceram na primeira metade do século XX, respectivamente em Cabo-Verde, Brasil e Portugal e iniciaram suas carreiras literárias na segunda metade daquele século, compondo, sobretudo, contos e romances. Elas apresentam em comum, além do ofício de escrever, este o primeiro elo entre as três – mulheres-escritoras –, a língua portuguesa como idioma de produção literária. A lusofonia estabelece, assim, o segundo elo entre as obras de Amarílis, Piñon e Jorge nesta pesquisa, seguido do tema, que abarca a subtração da voz feminina na ficção elaborada por mulheres, estratégia de denúncia sobre a situação do sujeito feminino tanto no âmbito da literatura quanto no social, e do gênero literário conto, narrativa não canônica se comparada ao gênero romance.

Observaram-se os dados biográficos, incluindo neles a língua portuguesa, que se assemelham com relação ao vivido pelas três escritoras, porque se considera que a experiência feminina de mundo aparece na elaboração estética dos contos estudados assim como se defende que a língua (materna, de cultura, oficial ou dominante) realoca o imaginário dos sujeitos (PADILHA, 2005). Registra-se que Amarílis, Piñon e Jorge acessaram o nível superior da educação formal em Língua Portuguesa, o que as colocou em contato com a história, a literatura e a cultura lusitanas, fatores esses que criam uma cartografia identitária portuguesa (construção imaginária), a qual estabelece uma negociação simbólica entre um *nós* (escritoras de literaturas de língua portuguesa) e os *outros* (escritoras de literaturas de outra língua; ou escritores de literaturas de língua portuguesa).

Orlanda Amarílis formou-se em Ciências Pedagógicas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Nélida Piñon, em Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; e Lília Jorge licenciou-se em Filologia

Românica, também pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Elas também têm em comum o trânsito por territórios que ultrapassam as fronteiras de seus países de origem, já que viajaram e/ou viveram por/em terras estrangeiras, sendo assim entraram em contato com culturas e línguas outras. Amarílis viveu em Goa, Índia, e em Lisboa, Portugal, conheceu Egito, Angola, Moçambique, Nigéria, Espanha, Estados Unidos e Canadá, sendo sua obra traduzida para diversos idiomas como, por exemplo, russo, húngaro e holandês. Piñon passou dois anos na Galícia quando criança, terra de seus pais, circulou pelo mundo e teve sua obra traduzida em mais de trinta países. Jorge residiu em Angola e Moçambique, espaços representados em suas narrativas, e teve sua obra traduzida para outros idiomas, assim como Piñon e Amarílis.

Apesar de cada uma das escritoras elaborar sua produção literária a partir de um lugar de fala diferente em relação às outras, há convergências discursivas e estéticas em seus textos, as três autoras registraram, por exemplo, o deslocamento de figuras masculinas da centralidade dos títulos para espaços secundários nos textos, movimento que desarticula hierarquias próprias de conjunturas binárias como a patriarcal. Há também a pluralização das vozes que contam as três histórias, não se ouve apenas o “eu”, ouvem-se os “outros” também, além de o “eu” ser coletivo. Essas semelhanças percebidas nas obras e nas vidas dessas três mulheres-escritoras podem ter contribuído com o valor atribuído hoje a cada obra. Elas são intelectuais que frequentaram e frequentam espaços literários variados e escritoras cujas ficções primam pela qualidade estética e pela inovação de linguagem, além de inserirem em suas obras literárias questões relativas à classe, à raça e, sobretudo, ao gênero. Talvez, por isso, o biográfico importe tanto a esta análise, já que são mulheres de carne e osso, produzindo uma arte que questiona o que esteve estabelecido e naturalizado na literatura por longo período, ou seja, a perspectiva masculina como sendo superior à feminina. Elas o fizeram num momento em que esse tipo de posicionamento foi duramente criticado nas artes (CALIRMAN, 2018).

Os contos de Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lúcia Jorge encenam temáticas conjugais e familiares, mas não pelo prisma do amor e da harmonia como se poderia esperar inicialmente de textos arquitetados por mulheres, caso se pensasse conforme conjuntura literária tradicional e patriarcal. As elaborações da linguagem ficcional das três escritoras captam instantes fragmentados de episódios

narrados com intensidade e tensão no espaço privado do lar. Também essas três narrativas ficcionais, escritas por uma brasileira, uma cabo-verdiana e uma portuguesa, promovem discussões e reflexões sobre o fato de a língua configurar-se como um signo de poder. As três escritoras produziram textos que se moveram em espaços nos quais se estabeleceu o silêncio para a ficção feminina. Esse silenciamento do feminino aparece na estética de suas obras, cujas personagens femininas, quando se dizem, o fazem pela língua ou pela voz do outro, indicando a necessidade de se reelaborar a língua para que consigam se apropriar dela, uma língua que diga a mulher e não em que a mulher se fale por uma perspectiva outra.

Sobre a instância linguística em sua produção literária, Nélida Piñon intitula seu conto com uma frase em língua estrangeira: “I Love my Husband”. A língua inglesa não é a língua materna, de cultura, oficial ou dominante da esposa que conta a história, o inglês é a língua do outro. Somado a isso, a narradora de “I Love my Husband” recebe do marido, ou seja, de um outro, a vida traduzida, ela não precisa interpretar fatos, não incorre em erros, não acessa palavras inquietantes e não assimila vocábulos incompatíveis com sua condição de mulher casada. Ela, portanto, repete: “Eu amo meu marido” (PIÑON, 1980, p. 59). Por meio de um contraste linguístico e de estratégias textuais variadas, a instância autoral cria uma narradora consciente de que a língua na qual se diz e também fala sobre os outros é uma língua imposta pelo dominador. Por isso, ela cogita: “[...] como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor” (PIÑON, 1980, p. 65, grifos nossos).

Há uma seleção vocabular nessa narrativa de Piñon que evidencia, no mínimo, dupla colonização do Brasil, ou seja, a dominação do país por outras nações: uma colonização histórica, a realizada pelos portugueses, e outra simbólica, implantada pela indústria cultural norte-americana. A colonização simbólica está evidente no título da narrativa de Piñon e na menção que a narradora faz ao cinema norte-americano por meio da figura de Clark Gable, ator renomado estadunidense. Já a colonização portuguesa registra-se na produção literária de Piñon por meio de traços vocabulares que resgatam tanto o percurso geográfico explorado pelos portugueses, que transitaram pelo mar e passaram por África, quanto o imaginário construído sobre esse empreendimento.

Nesse sentido, a dominação colonial pode ser percebida em alguns trechos dessa narrativa de Piñon, sendo o personagem que representa o marido aquele que simboliza o dominador, ou seja, o colonizador: “ele constrói seu mundo [...] sonha com casas grandes, senzalas e mocambos [...]” (PIÑON, 1980, p. 59). E o dominado faz-se representar pela personagem da esposa cujas mãos são atadas, a boca amordaçada, motivos pelos quais ela apresenta “o desejo de naufragar às vezes, ir ao fundo do mar [...]” (PIÑON, 1980, p. 65).

Nesse contexto de dupla colonização brasileira, em que duas línguas diversas representam ambas, a inglesa e a portuguesa, línguas do dominador, a figura feminina ficcional não encontra meio de se expressar, silenciando-se. Nesse sentido, as escolhas lexicais reforçam, no texto, o subjugo feminino e registram uma espécie de colonização tripla para o feminino – histórica, cultural e linguística. Somam-se a essa dominação tripla questões relativas ao gênero, conforme se verificam nas contraposições elaboradas a partir da leitura de “I Love my Husband”, de Piñon: ela faz um café que esfria/ ele traz o pão quentinho/; ela arruma-lhe o nó da gravata/ ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida; ela lava louça/ ele constrói mundo; ela sente nostalgia de tempos passados quando a terra era trabalhada pela mulher/ ele sonha com casas grandes, senzalas e mocambos; ela é dona do passado/ ele gere o futuro; ela submete-se/ ele dita regras (PIÑON, 1980). As questões de gênero colocam o masculino num polo positivo (sujeito), conforme construção hierárquica e excludente sociocultural, e o feminino num polo negativo (objeto).

Também no texto de Orlanda Amarílis há vocábulos que evidenciam o processo de colonização de Cabo Verde e, de modo análogo à reflexão que se fez sobre o conto de Nélide Piñon, por meio da literatura pode-se relacionar a dominação do país insular ao subjugo feminino, terra e mulher subjugadas, porque esses espaços territoriais vivenciaram, historicamente, “embates travados pelas culturas que se confrontaram no processo de subjugação de povos e terras desconhecidos, sempre de acordo com os ditames do projeto político-econômico da expansão ultramarina” (PADILHA, 2005, p. 4). A narrativa “A casa dos mastros”, de Amarílis, registra a presença monárquica portuguesa por meio de uma bandeira que era hasteada em dias especiais: “Em dias festivos e santos, a bandeira monárquica, batia fortemente por rajadas de nordeste, mostrava-se com garbosidade menineira a

toda cidade” (AMARÍLIS, 1989, p. 44). Assim como a casa simboliza herança colonial, a cultura também herda construtos simbólicos que são registrados e reforçados pela língua que muitas vezes interdita o feminino, como se verifica a seguir em trecho da narrativa que fecha as possibilidades de escolhas para a personagem feminina protagonista do conto: “Previu nos olhos da moça ondas alterosas do canal barrando o caminho do Norte. Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar” (AMARÍLIS, 1989, p. 48).

A relação das personagens femininas, a esposa inominada, do conto de Nélide Piñon, e Violete, da narrativa curta de Orlanda Amarílis, com o mar não se estabelece de modo que o mar seja um caminho a ser percorrido por elas como uma alternativa de mudança de vida, ao contrário, o mar torna-se um obstáculo para ambas: a esposa de “I Love my Husband” naufraga, ainda que esse naufrágio seja simbólico, e Violete não consegue sequer acessá-lo. Lembra-se que o mar foi o caminho percorrido pelos portugueses para dominar novas terras, por isso em literaturas, sobretudo de língua portuguesa, simboliza muitas vezes uma rota de expansão geográfica, cultural e imaginária, problematizada, porém, nessas narrativas de autoria feminina. O mar representa a liberdade e a infinitude, ambas não acessíveis ao feminino nas obras ficcionais de Piñon e Amarílis.

Essa relação discursiva que se pode estabelecer entre as obras ficcionais de Nélide Piñon (1980) e Orlanda Amarílis (1989) se fez possível por meio de operadores de leitura que se interseccionam: lusismo e lusofonia. Ambos, lusismo e lusofonia, são construtos simbólicos, o primeiro se refere à construção identitária lusitana, ou seja, a “formação da cartografia identitária portuguesa que vai da construção imaginária à sua expansão para além dos limites e contrafortes geográficos e culturais europeus” (PADILHA, 2005, p. 3). O segundo, por sua vez, refere-se ao domínio linguístico, denomina-se lusofonia, e surge “como consequência da expansão da língua e da cultura fora da territorialidade europeia, quando língua e cultura se disseminaram entre povos de origens diversas na América, África e mesmo parte da Ásia e da Oceania” (PADILHA, 2005, p. 4).

A lusofonia se configura, neste trabalho, como comarca desterritorializada que estabelece o elo entre as obras de Piñon, Amarílis e Jorge, já que a língua portuguesa, imposta pelo colonizador europeu, institui, na diferença, identidades entre Portugal, Brasil e Cabo Verde, aquele, explorador, e estes, colônias

(DELEUZE; GATTARI, 1972). A língua torna-se um espaço constituído de palavras que circulam no idioma, o qual abarca literaturas, transbordando-as (LUDMER, 2010). Para Benjamin Abdala Júnior, “a própria veiculação linguística em português é base contextual para uma atualização diferenciada, quando os textos veiculados são objeto de apreensão e de transformação em cada país”. (ABDALA Jr., 2003, p. 111).

Ressalta-se, no entanto, que apesar de haver, conforme Abdala Júnior (1989, p. 16), “um campo comum de contatos entre esses sistemas literários nacionais que [enredam] historicamente constantes semelhanças da série ideológica”, os caracteres de subjetivação e de submissão femininos diferem-se em decorrência dos contextos sociais, políticos, históricos, culturais e econômicos de cada país: Portugal, Brasil e Cabo Verde. Enquanto em Portugal, país inserido no contexto ocidental europeu, há uma perspectiva, conforme assinala Michel Foucault (1994b), vinculada à ótica greco-romana, que ecoa mesmo (ainda) no século XX, segundo a qual o feminino subordina-se ao poder do outro (pai, marido, tutor), em países colonizados como Brasil e Cabo Verde a ideologia patriarcal se alia à opressão imposta pelo colonialismo.

O Brasil, à época em que se contextualizam as obras literárias em pauta nesta pesquisa, mais distante do subjugo lusitano se comparado a Cabo Verde, já que se tornou independente de Portugal no primeiro quarto do século XIX, passava por um momento de extrema violência decorrente do regime militar que se estendeu entre os anos de 1960, 1970 e metade de 1980. Por isso, os caracteres de subjetivação femininos relacionam-se com o censurado e com o que não se revela a ninguém, como se verifica a seguir no trecho do conto “I Love my Husband”, de Nélida Piñon: “[...] acaso sou mulher [...] porque o homem adorna-me de modo a que quando tire essas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira? (PIÑON, 1980, p. 61, grifos nossos). E, ainda, em outro fragmento da mesma narrativa mais uma interdição do feminino: “Ser mulher é perder-se no tempo [...] o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo” (PIÑON, 1980, p. 64, grifos nossos). Tornar-se sujeito nesse contexto, para a mulher, configurou-se difícilimo, porque conforme observa a narradora: “As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias [...]” (PIÑON, 1980, p. 65).

Enredam-se na trama ficcional de Nélida Piñon vocábulos que, por um lado, indicam o processo de colonização portuguesa como, por exemplo, a referência à escravidão na sentença “desdobrar um trabalho de escravo” (PIÑON, 1980, p. 61) e, por outro, indicam a existência de um regime ditatorial que termina “por amordaçar a liberdade” (PIÑON, 1980, p. 65). O somatório e a concentração desses dois momentos opressores no conto evidenciam, mais uma vez, a submissão e o silenciamento femininos que não conseguem ser quebrados, salvo em momentos de devaneio, em que a personagem feminina consegue elaborar um modelo de vida, mesmo que imaginada num lapso temporal curtíssimo, que escape ao paradigma patriarcal segundo o qual a mulher foi e continua sendo dominada:

Falei na palavra futuro com cautela, não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e de pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas-d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças (PIÑON, 1980, p. 62).

Para marcar essa mudança de paradigma, conforme o qual a mulher é submetida historicamente, o léxico também é alterado, sendo que as palavras símbolos da liberdade da esposa indicam um espaço que não é o brasileiro, ela se desloca imaginariamente para terras africanas, onde se liberta da dominação masculina e da dominação cultural, ela abate javalis e amarra Clark Gable numa árvore, escolhe como seu herói um pajé e desce o rio, imitando a Nayoka. As palavras “africana”, “javali”, “pajé” e “Nayoka” sinalizam uma ruptura, ainda que imaginária, com um modelo que limita o espaço e a voz femininos, já que a personagem, no devaneio, desce o rio “aos gritos proclamando liberdade” (PIÑON, 1980, p. 62).

Na ficção de Nélida Piñon, por seu turno, sobressai uma dominação cuja violência está, sobretudo, no calar. Há uma censura por parte do marido,

representante do dominador, sobre que assunto pode ser abordado pela mulher, representante do dominado. Já na ficção de Orlanda Amarílis, por outro lado, evidencia-se não só o silenciamento como ato opressor, mas as violências físicas decorrentes de tentativas de quebrar esse estado de silenciamento, pois sempre que Violete tenta falar é violentada.

Os contextos históricos eram diferentes quando se compara Brasil e Cabo Verde no final do século XX. Enquanto as semelhanças históricas são percebidas pelo lusismo e pela lusofonia, que registram na tessitura narrativa a dominação portuguesa, as diferenças de contextos incidem nas diferentes perspectivas sobre a subjetivação e a submissão femininas. O silenciamento do feminino parece mais intenso na obra de Amarílis se comparada a de Piñon. O país insular tornou-se independente da opressão portuguesa apenas no último quarto do século XX, portanto, em 1989, época em que o conto de Amarílis foi escrito, o país ainda estava se elaborando como emancipado. Cabo Verde, naquele contexto de fim de século, ainda buscava sua voz, e também o feminino buscava uma possibilidade de dizer-se, mas fazê-lo na língua do dominador tornou-se tarefa atroz, cuja violência registrou-se na trama ficcional como, por exemplo, em: “Alexandrino levou-a para a cama e possuiu-a. Ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar” (AMARÍLIS, 1989, p. 51).

No conto “A casa dos Mastros”, de Amarílis, soma-se à violência física o racismo, um tipo de violência simbólica. Nada se fala sobre a cor da pele de Violete, mas o não-dito, mais uma vez, revela e reforça a violência presente em uma sociedade em que personagens masculinos, como Alexandrino e Jul Martins, selecionam, hipocritamente, os espaços que cada mulher pode ocupar, dependendo de suas características, inclusive da cor da pele e da etnia. Enquanto Alexandrino demonstra certa preferência em transar com uma mulher de descendência asiática, Jul Martins, apesar de transar com as mulheres cabo-verdianas, não admite em sua casa, especificamente à mesa, comportamento que faça referência ao modo de comer das pessoas comuns da ilha, como se observa quando sua filha come de modo deselegante, fazendo barulho. Observa-se, assim, que Jul Martins é bastante contraditório, isso para não dizer hipócrita, porque cobra determinado comportamento da filha, de modo que ela não se iguale socialmente às mulheres da terra, mas ele se relaciona com essas mulheres na cama, e talvez ele estupe a

própria filha por considerá-la semelhante a tais mulheres. O que indica que em determinados contextos sejam aceitáveis certos comportamentos desempenhados por certas mulheres e em outros não. O racismo, assim, fica velado nas entrelinhas.

Verifica-se, diante do exposto, que o racismo é também uma das maneiras de estar na lusofonia, ainda que o preconceito não se manifeste de modo evidente, ou exatamente por isso, por esse silenciamento. Sendo a cor e/ou a etnia qualificadoras que também hierarquizam os corpos, e os objetificam, sobretudo, os corpos femininos. As escritas de mulheres aqui, nesta tese, ainda ecoam um modelo em que o feminino não se diz, mas ele é dito por um modelo existente (masculino). Piñon, Amarílis e Jorge registram em suas ficções o conhecimento e a consciência que têm de quão arraigado o paradigma patriarcal-colonizador se faz presente na história, na literatura e na língua.

Além da dominação histórica colonial trazida por meio da lusofonia e representada pelas figuras masculinas que subjugaram as personagens femininas em ambas as narrativas, na de Nélida Piñon e na de Orlanda Amarílis, há ainda outra tecnologia, que se soma à língua, também trazida pelo colonizador, considerada por Teresa de Lauretis (1994) como tecnologia de gênero, qual seja, a prática religiosa, que também produz efeito nas relações sociais, nos comportamentos e também nos corpos, sobretudo, nos femininos. A Igreja, por meio de um discurso institucionalizado próprio, delimita os espaços e os comportamentos femininos na sociedade, penalizando a mulher quando sua conduta não se enquadra naquilo que impõe a religião, como se lê, por exemplo, no conto de Nélida Piñon:

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

Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem (PIÑON, 1980, p. 64).

A língua portuguesa e a religião católica são elementos que identificam e aproximam as obras ficcionais de Nélida Piñon e Orlanda Amarílis com/do conto de Lídia Jorge, esse alçado no espaço europeu, em Portugal. No conto de Lídia Jorge a religião impede a personagem feminina de se separar do marido violento, porque

“[...] um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulceto!” (JORGE, 1998, p. 17).

A Igreja, por meio de seu discurso e de suas práticas, interfere nos corpos e na vida das personagens femininas das três narrativas aqui analisadas: no conto de Nélide Piñon, há um efeito simbólico no corpo feminino, porque “disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem” (PIÑON, 1980, p. 64). Já nos contos de Orlanda Amarílis e de Lídia Jorge, a crença religiosa, transmitida discursivamente, incide fisicamente nos corpos de Violete e de Lúcia, pois uma é estuprada pelo padre e a outra é morta pelo marido do qual não se separa por causa dos preceitos religiosos.

Esses vínculos históricos, linguísticos, culturais e religiosos entre os três países estabelecem tanto laços quanto nós em espaços literários de escritas de mulheres. Os laços unem escritas elaboradas por mulheres que empunham a pena como um instrumento de poder, porque criticam os lugares comuns estabelecidos para o feminino pela história, pela língua, pela cultura e pela religião. Os nós amarram os três textos ficcionais que, apesar de buscarem outras configurações para o feminino, criticando as conformações já existentes, não conseguem desatar as amarras que prendem o feminino ao subjugo.

Convergindo os contos para espaços e imaginários lusófonos, aproximam-se também os dados biográficos das escritoras que são três – Orlanda, Nélide e Lídia – e, para usar adjetivo de Adélia Prado (1996), podem ser qualificadas como desdobráveis, já que não se dobram à sujeição na literatura e na vida, por isso suas penas são plurais e, por vezes, paradoxais, já que abarcam:

(a) O ato de escrever e as punições, registradas nesse ato da escrita, aplicadas para as mulheres pelo simples fato de serem mulheres, em suas narrativas ficcionais;

(b) o tema da violência em âmbito doméstico e a falta de punição para personagens masculinos, bem como a forma na qual a violência se inscreve na ficção ; e

(c) a recusa às plumas textuais, já que os contos eliminam tudo que poderia ser intermediário e inserem o leitor em uma atmosfera de tensão desde o início da

narrativa, afastando-as do que foi previsto para a escrita de autoria feminina como, por exemplo, temas menos relevantes ou, dito de outra forma, temas mais supérfluos se comparados aos temas abordados pelos escritores.

Por meio da imaginação, um atributo considerado ao longo da história como característico do feminino, as escritoras inventaram um modo de registrar, questionar e denunciar a violência contra a mulher, sugerindo mudança de paradigma, sem, porém, alarmar a parcela considerada racional tanto no âmbito literário quanto no social. Sobre a imaginação, Margareth Rago (1995), citando Michel Foucault, afirma que sem imaginação não se inventa outro modo de existência, apenas se legitima os modos já consolidados. Sendo assim, criar um modo de falar sobre um tema tabu como a violência contra a mulher em âmbito privado, torna-se uma maneira de buscar saídas.

Pode-se ainda acrescentar, mais uma vez, recorrendo aos versos de “Com licença poética”, que as três escritoras buscaram saídas e carregaram e carregam bandeira, mesmo com as implicações decorrentes desse “cargo”, aceitaram os subterfúgios que couberam a elas, escreveram e escrevem o que ‘sentem’, mas não sem a elaboração formal/ estética minuciosa, cumpriram e cumprem a sina, porque “ser coxo na vida é maldição para homem. Mulher é desdobrável”. As três são!

Assim, exibem-se, nas próximas subseções, mais alguns dados biográficos de Orlanda Amarílis, de Nélide Piñon e de Lúcia Jorge, por se considerar, mais uma vez com Cortázar (2004), que o modo como o[a] escritor[a] entende o mundo e se relaciona com a cultura, com a história, com a língua podem auxiliar na explicação de sua tomada de posição e de seu enfoque sobre um problema abordado na literatura. Ressalta-se, contudo, conforme chamou atenção Luiza Lobo (2012), que as vidas das escritoras, ou seja, seus dados biográficos, não devem ser consideradas mais importantes e receberem maior atenção que suas obras. Por isso, reforça-se aqui que a autoria empírica importa a esta análise, porém não ocupa lugar de destaque se comparada à autoria modelo. O viés biográfico apenas ilumina a interpretação do texto, não condiciona essa leitura. Ressalta-se ainda que, por serem escritoras pouco lidas e pouco conhecidas, torna-se relevante fazer essa apresentação biográfica.

3.1 Orlanda Amarílis

Quantos de nós, longe das nossas ilhas, sempre a querermos ir sem podermos e a ter de ficar sem querermos. (Orlanda Amarílis, em **A casa dos mastros**, 1989).

Africana, de Cabo-Verde, arquipélago composto por dez ilhas, localizadas no Oceano Atlântico, Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira nasceu em 1924, na ilha de Santiago, e iniciou sua rota literária em 1944, com publicações em **Certeza**, revista que, depois de **Claridade** – periódico que reúne escritos de uma geração que arquitetou as bases da nova poesia ao romper com a temática do colonialismo –, situa a questão da identidade cabo-verdiana num contexto que ultrapassa o espaço insular, estendendo-se pelo continente africano e por toda a problemática que conforma identidades de África frente a outros paradigmas. A escritora prossegue rumo a outras colaborações em revistas diversas, como **Colóquio/Letras**, **África** e **Loreto 13**, além de ter sua obra representada em várias antologias. Orlanda Amarílis produziu, sobretudo, o gênero literário conto. Sobre a ficção de Amarílis, as pesquisadoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2007) afirmam o seguinte:

Embora tenha uma publicação literária reduzida – **Ilhéu dos pássaros** (1983), **A casa dos mastros** (1989) e **Cais-do-Sodré te Salamansa** (1991) –, Orlanda Amarílis é importante referência na construção de narrativas curtas que procuram explorar questões significativas da cultura cabo-verdiana, com destaque para as tensões que podem se resumir na temática da insularidade, vista como prisão e, ao mesmo tempo, como liberdade, particularmente com relação aos lugares por onde transitam as mulheres. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 23)

Por ter se deslocado entre ex-colônias portuguesas – em África, Cabo Verde, Angola e Moçambique, e em Ásia, Índia –, espaços que preservam a tradição, e a metrópole lusitana, representante de modelos hegemônicos de cultura e economia, além de por muitos países ao redor do mundo, a concepção que Amarílis desenvolveu sobre o feminino foi bastante ampla na ficção. Relacionando tradição e ruptura, a escritora desenvolveu perspectivas que ultrapassaram o insular e as temáticas que orbitam as ilhas, direcionando-se para abordagens mais amplas sobre

os espaços e os discursos femininos na literatura e no mundo. Com relação à autoria feminina no âmbito literário, liderou uma geração de mulheres que imprimiu o feminino como tema presente em narrativas ficcionais conforme perspectivas de mulheres-escritoras como, por exemplo, Maria Margarida Mascarenhas, Dina Salústio e Fátima Bettencourt (GOMES, 2008).

A presença feminina, na literatura dita canônica, em Cabo Verde, só se deu no final do século XX. Nos anos de 1960, por exemplo, as narrativas que compuseram a **Antologia da ficção caboverdiana**, organizada por Baltazar Lopes, somaram cem por cento de obras de autoria masculina. Apenas em 1992, quase cinquenta anos após sua estreia na esfera literária, Orlanda Amarílis figurou, única mulher ao lado de vinte e quatro homens, em dois volumes de entrevistas feitas por Michel Laban com escritores de Cabo Verde (GOMES, 2008).

A fortuna crítica com que conta a obra de Orlanda Amarílis é relativamente extensa e aborda aspectos relativos à identidade e à cultura, com estudos de Benjamin Abdala Júnior (1999; 2003) e também de Jane Fraga Tutikian (2007); aspectos decorrentes de gênero, como pesquisas de Sueli Alves de Carlos (2010) sobre gênero e diáspora, estudos de Fabiana Miraz de Freitas Grecco (2010) sobre encenações do feminino na literatura, abordagem de Pires Laranjeira (1989) sobre a insularidade da mulher cabo-verdiana, além de estudos sobre a autoria feminina realizados por Lúcia Ozana Zolin (2009), e ainda, estudos sobre a escritora como intelectual por Jaqueline Teodora Cardoso da Costa (2010), dentre outras abordagens.

O espaço das Letras fez parte não somente da vida acadêmico-profissional de Orlanda Amarílis, mas também do círculo familiar: seu pai, Armando Napoleão Fernandes, foi autor do primeiro Dicionário Crioulo Português; seu tio, Antônio Aurélio Gonçalves, escreveu novelas; sua irmã, Ivone Ramos, também se tornou escritora. Destaca-se ainda o casamento de Amarílis com Manuel Ferreira, escritor português, estudioso da cultura de expressão portuguesa das antigas colônias, com quem teve dois filhos: Sérgio Manuel Napoleão Ferreira e Hernani Donaldô Napoleão Ferreira. Essa convivência cotidiana e familiar com sujeitos envolvidos com a cultura letrada dilata a consciência do ato de escrever e amplia experiências de vida no contexto cultural-literário. Tudo isso conformou o lugar de fala de Orlanda

Amarílis, que faleceu em Lisboa no ano de 2014, aos 89 anos de idade, longe de sua ilha.

3.2 Nélida Piñon

Sempre soube que o ofício literário exigia nervos de aço para criar e para sobreviver. Uma função que raramente concedia privilégios, mas propenso a penalizar a mulher (Nélida Piñon, 2016).

Sul-americana, nascida no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1937, Nélida Cuiñas Piñon, descendente de pais europeus, é escritora de prosa contemporânea, integrante da Academia Brasileira de Letras desde 1990, instituição que presidiu na ocasião do I Centenário, em 1997. Oficialmente inicia sua jornada na literatura em fins de 1950, ocasião em que era aluna do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, ao publicar no jornal universitário. Em 1959 publica suas primeiras narrativas ficcionais curtas. Com a publicação de seu primeiro romance, em 1961, denominado **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo**, recebeu atenção da crítica, que caracterizou a linguagem da obra como inovadora, mas elitista, conforme observou Piñon (1978), em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, anos após sua estreia:

Em 61, quando estreei, ganhei o estigma de ser uma escritora difícil, uma escritora de elite, quando naquele momento, eu estava iniciando minha campanha pessoal, minha campanha de artista em relação a uma linguagem. Eu buscava expressar-me através de uma linguagem nova, de uma sintaxe pessoal. Lutei por isso porque, desde menina, compreendia que tinha de subverter a sintaxe bem-comportada, pois as palavras que nela estão, são, de modo geral, também muito bem-comportadas. São palavras oficializadas, institucionalizadas, estatutizadas. Então, eu busquei um caminho que subvertesse essa noção de realidade que me implantavam. Pressenti que a realidade que me deixavam ver era insuficiente, que havia outros níveis de realidade. E que me cabia ir atrás deles, ainda que expondo-me, com riscos à minha reputação de artista (PIÑON, *Folha de São Paulo*, 1978 *apud* BOSO, 2011).

Muito antes de se lançar como escritora, de modo oficial e público, a ficção e as particularidades da linguagem literária já acompanhavam Nélida. Isso se deu

desde menina, quando descobriu, aos dez anos, que seria escritora, iniciando naquela ocasião seus primeiros traços narrativos (PIÑON, 2016). Desde a infância, Nélida Piñon também transitou pela cultura de seus pais e avós: “Para esta Galícia fui levada menina, quando aprendi suas lendas, sua língua. Assimilei sua poderosa oralidade, pois ali é o território onde as histórias, uma vez iniciadas, não merecem parágrafo” (PIÑON, 2013 *apud* ZOLIN 2012). Diante dos fatos, observa-se que Piñon é escritora forjada por duas culturas distintas: uma de origem europeia, especificamente espanhola, galega, com pouco mais de dois mil anos de história; outra americana, brasileira, com aproximadamente 500 anos de história, mas com imaginário criativo extenso. Somadas, essas duas influências histórico-culturais contribuem para a elaboração de uma prosa que entrelaça memória e imaginação.

Não há delimitação temática e estética em seu extenso conjunto de prosa, que incorpora gêneros variados tais como memórias, romances, contos, crônicas e ensaios. Nélida confessa, no entanto, ter inclinação pelo tema família: “Fui obedecendo a uma temática que me seduzia: a família. As neuroses, benesses, punções eróticas, tudo está na família, que é transmissora do conhecimento, a base dos saberes humanos” (PIÑON, 2014). Dentre tantos escritos literários elaborados por Piñon, destacam-se, aqui, as coletâneas de contos, gênero literário estudado nesta tese: **Tempo das frutas** (1966), **Sala de armas** (1973), **O calor das coisas** (1980), **O pão de cada dia: fragmentos** (1994), **Cortejo do Divino e outros contos escolhidos** (2001), **A camisa do marido** (2014).

A fortuna crítica com que conta a obra de Nélida Piñon também é extensa, deslocando-se por análises de bases sociológicas, com estudos de Maria do Carmo Villarino Pardo (2009), passando por visada panorâmica de suas diferentes abordagens estilísticas, com Noemi H. Moniz (1997), entrando no viés que observa aspectos feministas, com Lúcia Osana Zolin (1999), abordando o narrador com Maria Miquelina Barra Rocha, em *‘A república dos sonhos’, de Nélida Piñon: o resgate da identidade do narrador* (2007) e ainda pesquisas que verificam sua relação com seus contemporâneos, por meio de investigações como as de Maria Inês Marreco (2011) (NASCIMENTO, 2015).

O acesso à cultura, por meio do teatro, de visitas a museus, da audição de músicas clássicas, da leitura de livros de gêneros diversos desde os clássicos aos gibis, somado à base familiar que estimulou sua liberdade de escolhas, permitiu o

desenvolvimento, por Nélida, da consciência do ato de escrever. Elementos que conformaram o lugar de fala dessa renomada escritora brasileira que percebe o ato de escrever como heróico neste país que convoca as mulheres a desistir de tal ofício (PIÑON, 2017).

3.3 Lúdia Jorge

Quem escreve tem o dever de não pactuar com o denominador comum, mas com aquilo em que acredita. Não podemos ter medo de errar em público. Nem de expressar em público o que não é consensual. (Lúdia Jorge, 2016)

Europeia, de Portugal, Lúdia Guerreiro Jorge nasceu em Boliqueime (Algarve), em 1946. Dedicou-se aos estudos de Filologia Românica, no ensino superior, realizando o curso pela Faculdade de Letras, na Universidade de Lisboa. Depois de concluída a licenciatura, tornou-se professora do ensino secundário. Deslocou-se, em 1970, da Europa para África, especificamente circulou entre Angola e Moçambique, espaços onde viveu durante a Guerra Colonial. Inicia a carreira de escritora em 1980, com a publicação do romance **O dia dos prodígios**. Lúdia Jorge soma uma produção ficcional que ultrapassa vinte publicações, destacando-se romances e contos, os quais foram premiados ao longo de toda sua carreira literária. Dentre toda sua obra, mencionam-se aqui os contos, porque esse é o gênero literário estudado nesta pesquisa: “A Instrumentalina” (1992), “O Conto do Nadador” (1992), ambos incluídos na coletânea de contos denominada **Marido e outros Contos** (1997), **O Belo Adormecido** (2004), **O organista** (2014), **O Amor em Lobito Bay** (2016).

Assim como Orlanda Amarílis, que transitou por diversos países e viveu tanto em ex-colônias portuguesas como na metrópole lusitana, e Nélida Piñon, que herdou a cultura galega e a incorporou à brasileira, também Lúdia Jorge recebeu contribuições de culturas que não fossem a sua, ampliando sua percepção sobre o outro. Filha de pais que se separaram quando ainda criança, pai emigrante, que primeiro viajou para África depois para América do Sul, especificamente, Argentina, mãe divorciada, Lúdia Jorge passou por experiências marcantes em sua vida, as

quais conformaram espaços femininos diversos do estabelecido pelo paradigma patriarcal para mulheres, conforme conta a ficcionista:

A minha mãe no seu meio foi pioneira. Fui a primeira criança da zona que, aos 10 anos, se separou da família para ir para o liceu, em Faro. E fiquei por minha conta. Na altura as pessoas olharam para a minha mãe como alguém que se desprendia da filha, não percebiam. Passados três anos, as filhas das outras pessoas também foram. Perceberam que eu voltava e não me tinha perdido. A faculdade já surgiu com outra naturalidade, o mundo era diferente e eu tinha-me afirmado como boa aluna, como rapariga equilibrada. A minha mãe ficou muito ofendida com o meu pai ter partido, quis clarificar a situação, divorciar-se. Foi muito mau, as pessoas falavam da minha mãe, não se queriam sentar ao pé dela por ser divorciada. Tenho-lhe muito a agradecer. Com a minha avó aprendi o rigor, com a minha mãe aprendi a independência, a autonomia. A minha mãe percebeu muito bem que as mulheres não podiam ficar vítimas da ignorância, vítimas do território fechado, que eu tinha de sair. Teve sempre um olhar aberto, avançado, moderno, para o seu meio e para a sua época (JORGE, 2016).

Protagonista de sua história pessoal, Lúcia Jorge constrói suas personagens femininas como “porta-vozes dum saber que vai muito para além delas” (JORGE, 2012, p. 204). Essa relação entre figuras femininas ficcionais e discurso produzido no texto narrativo se estabelece de modo impar em sua obra como, por exemplo, a contraposição entre o discurso da protagonista Lúcia, no conto “Marido”, e o discurso da personagem que representa a assistente social, personagens que encenam perspectivas antagônicas dentro de uma mesma sociedade, vizinhas que habitam o mesmo prédio, mas têm perspectivas diversas do que significa se constituir mulher. Por abordar o feminino por um viés subjetivo, a escritora foi, muitas vezes, mal compreendida, como conta em entrevista concedida à revista **Desassossego**:

Tem gente que diz, “ah, mas tu não és feminista”. Quando eu comecei, veio uma jornalista francesa e disse-me “sabe, as feministas dizem que a escrita da Lúcia não tem sexo”. Eu disse: “Mentira! Tem!” O que tem é no olhar. Eu não preciso de estar a explicar como é que as mulheres dormem e o que sentem, isso não me interessa. Me interessa é o saber que elas têm, como elas encaram os outros, as outras figuras (JORGE, 2012, p. 204-205, grifos da entrevistada).

Preocupada com o saber feminino e com o discurso produzido por mulheres, Lúcia Jorge mantém uma constante em suas narrativas, o elo entre dramas pessoais

e destinos coletivos. Essa conexão entre individual e coletivo aparece tanto nos romances quanto nos contos. A escritora exemplifica essa relação ao citar a inspiração para o conto de abertura da coletânea de contos, “Marido”, analisado neste estudo. Quando era menina, ela costumava ouvir a oração que uma vizinha fazia antes de o marido chegar a casa, por medo de apanhar dele. Vinte e cinco anos depois, Lúdia viveu a mesma situação com outra vizinha. Diante disso, comenta:

— Foi doloroso perceber que tanto tempo havia passado, o mundo havia se modificado tanto, mas essas duas mulheres estavam essencialmente juntas — observa Lúdia, que diz fazer contos “um pouco como os poetas fazem poemas”. — Há uma demanda pontual, um episódio provocador para o qual não encontro resposta de imediato e que preciso resolver. Cada conto é a resolução de um enigma (JORGE, 2016 *apud* FREITAS, 2016).

As percepções sobre a sociedade, construídas com olhares lançados sobre situações particulares, marcam a trajetória literária de Lúdia Jorge, menina de origem interiorana e camponesa que se desloca para a cidade ainda muito jovem e ganha o mundo com uma escrita que aproxima mulheres e palavras, por meio de expressões não consensuais. Sobre essa relação entre as personagens femininas e a linguagem atribuída a essas mulheres na ficção ou o silenciamento do feminino na obra de Jorge, Viviane Vasconcellos fez a seguinte leitura:

Questionada sobre o que compreende ser o poder da palavra nas personagens que são mulheres, a escritora estabelece uma diferença em comparação a outra escrita, a de Agustina Bessa-Luís, no que diz respeito à composição das personagens, e cita uma das conversas que tiveram. Lúdia Jorge analisa que as mulheres das obras agustinianas são dotadas de conhecimento, “conseguem dominar os outros no ter, no haver, no domínio da família, no domínio do amor” (JORGE, 2012, p. 204), mas as suas, ao contrário, aparecem como “figuras do olhar, aquelas que observam, e que observam o poder, também, e observam o poder das outras (...)”, “aquela que nasce para dizer: ‘eu não tenho as palavras’” (JORGE, 2012, p. 205).

Como às suas personagens faltam, por vezes, as palavras, ficam espaços nos quais predominam o silêncio. Esse silêncio, observado na ficção de Lúdia Jorge, pode ser considerado parte de uma estética que também acumula uma violência contra a voz feminina na sociedade em geral e na portuguesa especificamente. Ao

se observar a fortuna crítica de Lídia Jorge, verificam-se abordagens centradas na relação entre ficção e história, conforme respaldo crítico da metaficção historiográfica e, mais recentemente, na consideração da memória, além de na construção da identidade por meio da dialética do eu e do outro (ARABI, 2017).

4 ESCRITAS DE/SOBRE DE VIOLÊNCIAS: TESSITURAS NARRATIVAS

Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia*, *ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoraçando o prédio. Ela mesma estará junto da porta, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objecto da casa. Ele há-de enxergá-la mal entre.

(Lídia Jorge, 1998 [1997], p. 21)

O fragmento do conto, intitulado “Marido”, contido na coletânea **Marido e outros contos** (1998), de Lídia Jorge, encena a coisificação e o silenciamento da personagem feminina no espaço ficcional. Como ato intencional, o fictício não se opõe ao real, mas estabelece com a realidade um vínculo por meio do imaginário (ISER, 2002). Realidade repetida se transforma em signo, palavra, discurso, linguagem, enunciação. Por meio da linguagem, instância de definição e de constituição da natureza humana, engendra-se o simbólico como sistema de representações (LACAN, 1988 [1973]). A representação da mulher, por meio do discurso literário, como objeto, por conseguinte sem voz, está implicada num sistema de significações produzido pela linguagem.

Mimetizada, a personagem feminina, na ficção de Jorge (1998), produz um efeito fora da ficção, conforme observa Antoine Compagnon (2010 [1999]) ao tratar *mímesis* como conhecimento, ampliando o senso comum, pois não é cópia ou réplica da mulher que habita o mundo extratextual, mas atividade cognitiva (COMPAGNON, 2010). Em sentido convergente, Ricardo Piglia, em **Formas Breves**, afirma o seguinte: “O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Sendo assim, por meio de elaborações ficcionais sobre representações femininas, assim como essa que abre a seção, torna-se possível refletir sobre escritas de/sobre violências em literaturas de autoria de mulheres, verificando as relações de sentido entre o que está escrito no texto, ou seja, as escolhas lexicais e as disposições sintático-semânticas, e o que é possível inferir, isto é, aquilo que não

está dito, mas se depreende do texto. Além de ser possível também observar como a violência escrita e inscrita na narrativa encontra-se em contextos que extrapolam a Literatura, porque arte e sociedade configuram-se como dialéticas (CANDIDO, 2006 [1965]). Sobre essa relação que se pode estabelecer entre obra literária e ambiente social, Antonio Candido (2006 [1965]) escreveu o seguinte, no ensaio denominado **Literatura e Sociedade**:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Em sentido convergente, também Antoine Compagnon (2010), em **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**, no capítulo III, denominado “Mundo”, refletiu sobre as relações entre literatura e realidade, recorrendo ao conceito de *mimesis*, que remonta à *Poética* de Aristóteles. O estudioso belga indagou: “De que fala a literatura?” (COMPAGNON, 2010, p. 97). Assim, como Candido (2006) já havia observado, também a resposta elaborada pelo crítico literário belga evidenciou dois paradigmas que se opuseram por longo período na historiografia literária, conforme trechos seguintes:

Examinei até aqui as duas teses extremas sobre as relações entre literatura e realidade. [...] segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. [...] mencionarei, em seguida, algumas tentativas mais recentes para repensar as relações entre literatura e mundo de maneira mais flexível, nem mimética nem antimimética (COMPAGNON, 2010, p. 114-15).

De acordo com o saber tácito, realidade e ficção ocupam espaços dissociados. A realidade, ou o real, designaria o mundo extratextual enquanto a ficção configuraria um ato intencional. No mesmo sentido, agora num espaço mais restrito, o da literatura, separam-se a figura do escritor, ou seja, do autor-empírico, da instância autoral que produz discursos singulares, isto é, do autor-modelo.

Diante da disparidade entre o real e o ficcional estabelecida pelo senso comum, Wolfgang Iser (2002) indagou se textos ficcionais são de fato tão ficcionais e se os que assim não se dizem são de fato isentos de ficção. O estudioso alemão considerou o seguinte sobre essa aparente polaridade:

[...] conveniente renunciar a esse tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição de textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições (ISER, 2002, p. 957).

Por conseguinte, uma relação tríplice foi proposta por Iser (2002), segundo a qual real, fictício e imaginário se conectam. Diante do exposto, considera-se, nesta tese, que também há uma conexão entre autoria-empírica e autoria-modelo bem como entre real, fictício e imaginário. O próprio Umberto Eco (1994) diz que o autor-empírico seria uma entidade que decide o que lhe compete construir, ou seja, decide que tipo de leitor-modelo se elaboraria, por exemplo, num dado conto ficcional. Se o autor-empírico constrói um tipo de leitor-modelo também elabora um tipo de autor-modelo, ou seja, ainda que não se conheçam os motivos das escolhas do autor-empírico, supõe-se que existam certas conectividades entre ambas as instâncias. Sendo assim, pensa-se sobre quais atuações da autoria ligam a figura feminina como agente empírico, já que se analisa aqui a autoria feminina, com estratégias narrativas. Especula-se que o conhecimento intelectual feminino e que a experiência vivida por mulheres incidem na ficção. Sobre isso, Naomi Hoki Moniz afirma o seguinte sobre literatura de autoria feminina:

Busca-se, portanto, identificar dados de uma outra sensibilidade, de percepção do real, expressos literariamente nos textos e comuns à experiência delas: a sua experiência corporal, social, cultural e interior. Portanto, o que se pressupõe é que a ordem simbólica dominante não teria reprimido completamente os elementos semióticos que, embora ausentes

no discurso canônico, são visíveis através da estrutura, do ritmo, do tom e do silêncio (MONIZ, 1997, p. 97).

Para Piglia, “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossas próprias vidas. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais”. (PIGLIA, 2004, p. 104). Mais uma vez, aproximam-se a vida do ato intencional de transformá-la em arte, conseqüentemente, em atividade cognitiva. Por isso, também Compagnon (2010) buscou meio de repensar a oposição literatura *versus* realidade, conforme afirmação seguinte:

[...] reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem (COMPAGNON, 2010, p. 126).

Se a literatura pode falar de si e do mundo, então a violência contra a mulher e seus desdobramentos podem ser temas da ficção, de modo geral, e da ficção de autoria feminina, de modo específico. Dito isso, esclarece-se que a violência contra a mulher não é um tema novo na literatura, já foi abordado na literatura dita canônica, escrita por homens, o que é exemplificado por Carlos Magno Gomes (2013) no artigo **Marcas da Violência contra a mulher na literatura**, que apresentou um estudo sobre as representações desse tipo de violência na literatura brasileira entre o final do século XIX e ao longo do século XX, retomando aspectos narrativos elaborados por escritores (homens) e, posteriormente, enfoques narrativos construídos por escritoras (mulheres) para mostrar as mudanças de perspectivas havidas nos diferentes textos. Gomes afirma o seguinte sobre a temática em pauta:

Desde o século XIX, a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie (GOMES, 2013, p. 2).

Para exemplificar a afirmação, Gomes (2013) cita duas narrativas ficcionais de autoria masculina: **Dom Casmurro**, romance escrito por Machado de Assis, publicado em 1899; e **Menino de Engenho**, de José Lins do Rego, publicado em 1932. Na obra de Machado de Assis, ressalta-se a violência simbólica contra a personagem feminina Capitu, já na de José Lins do Rego, evidencia-se a violência física contra a mãe do narrador-protagonista. Sobre a violência simbólica contra Capitu, Gomes ressalta:

Essa violência está representada de forma sofisticada nas atitudes vingativas de Bentinho, narrador de Dom Casmurro, de Machado de Assis. Ele passa a perseguir Capitu, após desconfiar de que foi traído. Tal traição não é comprovada, mesmo assim o narrador se mostra amargo e pessimista. Como punição, ele decide exilar Capitu. Em vez da agressão física, Bentinho opta pelo suplício público da parceira ao mantê-la longe de seu espaço social. Tal exílio faz parte da vergonha social por que a mulher tem que passar publicamente quando paira sobre ela a desonra do marido. Na ficção, Capitu paga pelo possível crime que não cometeu, o adultério, pois nada fica provado. Dessa forma, Dom Casmurro, com sua postura patriarcal, expõe a violência doméstica ao silenciar a mulher acusada de adultério (GOMES, 2013, p. 2).

Recorda-se que o adultério foi considerado crime contra a honra no Brasil até o ano de 2005. A mulher não precisava cometer o adultério para ser considerada culpada tão pouco para ser penalizada, bastava o marido supor uma traição para ele mesmo condenar e aplicar a pena à esposa, até mesmo quando não havia provas contra ela, como se observa na representação literária de Machado de Assis. Também na obra **Menino de Engenho**, a mulher é penalizada pelo marido por cometer adultério, mas diferente de Bentinho que aplica a pena do exílio à Capitu, o pai de Carlos (Carlos é o personagem narrador do romance) mata a esposa, conforme analisa Gomes: “Menino de engenho, de José Lins do Rego, traz a representação desse crime como parte da cultura e como uma opção aceitável para um marido traído” (GOMES, 2013, p. 2). O pesquisador observa, porém, uma mudança na abordagem do tema violência contra a mulher na literatura brasileira quando a autoria torna-se feminina:

Diferente dessa postura que narra a opressão e a violência contra a mulher como regras sociais da tradição patriarcal, a literatura de autoria feminina, no século XX, passa a questionar os diferentes tipos de violência física e

simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina. Em **O quinze** (1930), de Rachel de Queiroz, **Perto do coração selvagem** (1944), de Clarice Lispector, e **Ciranda de pedra** (1954), de Lygia Fagundes Telles, as protagonistas fogem de casamentos tradicionais e buscam a liberdade longe de homens dominadores e ciumentos (GOMES, 2013, p. 3).

Sobre esse viés da autoria feminina, Constância Lima Duarte (2010) interroga, em **Gênero e violência na literatura afro-brasileira**: “Onde estão as marcas literárias da violência a que cotidianamente as mulheres são submetidas? Onde, as dores do espancamento, do estupro, do aborto?” (DUARTE, 2010, p. 229). Para essa brasileira estudiosa da teoria feminista, as escritoras, no Brasil, abordaram a violência doméstica e o assédio sexual de forma indireta em suas obras ficcionais por longo tempo, sendo que esse estudo de Duarte faz um recorte mais específico a partir da década de 1970, pontualmente a partir de 1978. Para ela, a exceção quanto ao modo de se abordar a violência contra a mulher está nas publicações de autoria de mulheres contidas em **Cadernos negros**, veículo de divulgação de textos literários de escritores afrodescendentes, que completou quarenta anos em 2018. Para Duarte

As escritoras de antigamente lidaram melhor com a violência simbólica, daí tantas representações de desamor, solidão, auto-conhecimento, busca de identidade, descoberta da sexualidade... Até que conheci os **Cadernos negros**, e o que era exceção tornou-se quase uma temática recorrente. A partir de uma perspectiva étnica, de classe e feminista, algumas escritoras realizam – com competência e sensibilidade – agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chagas do cotidiano feminino (DUARTE, 2010, p. 230).

Sobre a pesquisa que ela realizou, cujo *corpus* foram as publicações em **Cadernos negros**, de narrativas curtas de autoria feminina, no período entre 1978 e 2008, Duarte explica que, como há uma alternância nas publicações, sendo em um ano publicados contos e no ano subsequente publicados poemas, nesses trinta anos, ela analisou quinze volumes, dentre os quais nove continham contos escritos por mulheres, sendo seu objeto de estudo a obra de Conceição Evaristo:

Após rápido levantamento, pode-se verificar que há bem menos escritoras que escritores nos Cadernos; e que elas nem estão em todos os números. Ao todo, são cinquenta e seis contos, assinados por quinze autoras. Dentre os nomes mais frequentes, lembro Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro,

Geni Guimarães, Lia Vieira, Miriam Alves, Sônia Fátima da Conceição e Vera Lúcia Barbosa, entre outras. Para ilustrar a representação da violência familiar e doméstica, a partir das imbricações de gênero, classe e etnicidade, tomo como objeto a obra de Conceição Evaristo, que, a meu ver, contém as marcas identitárias de mulheres que estão reescrevendo a história literária brasileira (DUARTE, 2010, p. 230).

Extrapolando o contexto da literatura brasileira – faz-se essa ressalva porque Gomes e Duarte, pesquisadores referidos anteriormente, são críticos de literatura brasileira e deram suporte para tratar o tema violência contra a mulher no contexto ficcional –, considera-se, nesta tese, que escritoras tais como Nélida Piñon, Lídia Jorge e Orlanda Amarílis abordaram a temática da violência em suas obras ficcionais, por vezes, de modo muito singular e, por meio da linguagem, encobriram o que havia de mais rijo (penoso) no texto, alterando formas previstas e criando estratégias narrativas irônicas e ambíguas para o conteúdo, porque, por tempos, a literatura de autoria feminina pressupunha representações de amor ou desamor, talvez até de solidão, mas não de violência. Exemplifica-se o dito com o poema “Ofélia”, de Henriqueta Lisboa, publicado em **Obras Completas**: volume I - Poesia Geral, de 1985, como se observa:

“Ofélia”,

Um rio longo, verde escuro
Sustém o corpo de Ofélia.
Longos cabelos emolduram
A forma branca, esquiva e débil
Suspensa ao balanço da água.
Por entre espumas e sargaços
Desabrocha o rosto de nácar.
Agora o busto de onda se ergue,
Resvala o fino tronco, os membros
Esvaem-se trêmulos, trêmulos.

Debruço-me sobre o rio
Para salvá-la. E então me perco.
Meus olhos já não podem vê-la
Nublados de bolhas e liquens.
Meus braços não mais a alcançam

Hirtos do pavor da morte.
 Ofélia, serena, dorme.
 E sonha. Nas praias últimas
 Um anjo lhe enxuga as tranças
 Um anjo a recolhe e adverte
 Da inanidade de tudo.
 E enquanto se eterniza Ofélia,
 Pra Ofélia desapareço.

O poema de Henriqueta Lisboa traz a temática: a morte de Ofélia. Essa personagem, Ofélia, foi elaborada por William Shakespeare, por volta de 1600, componente da peça teatral denominada **Hamlet**. Na referida tragédia, Ofélia morre afogada, num possível suicídio. Essa figura feminina vem sendo relida e recobrada nas artes por pintores e poetas ao longo da história da literatura. A poetisa mineira também o faz, mantendo a perspectiva de uma tradição literária que observa Ofélia como símbolo do amor impossível, da solidão e da não adaptação ao mundo. Não se enfatiza, porém, o aspecto violento da morte:

A morte nem parece real, acontece como num sonho, e a linguagem poética transmite uma melancolia trágica. Não há violência explícita ou desespero, mas uma tristeza suave, como se o próprio destino (morte) de Ofélia evocasse uma espécie de delicadeza, isto é, de afabilidade, esse é o modo como grande parte da tradição poética trata a figura feminina idealizada (FERREIRA, 2015, s/p).

Por mais esse viés, também se pode ratificar que a literatura de autoria feminina pressupunha representações que não incluíam a temática explícita da violência como, por exemplo, com o estudo realizado por Luiza Lobo sobre a escrita literária de mulheres na América Latina (1998), segundo o qual os principais temas de literatura escrita por mulheres são: (a) subjetivismo que abarca autobiografia, memórias e confissões, além de sentimentalismo místico e erotismo; (b) política que abarca indianismo, abolicionismo, regionalismo e engajamento político; (c) renovação da linguagem poética. Verifica-se, mais uma vez, que a violência não esteve no foco de análise dos estudos que observaram a escrita de autoria feminina.

Nesse sentido, os contos analisados nesta tese, mesmo sabendo que ultrapassam o contexto literário latino americano, poderiam ser classificados,

conforme abordagem de Lobo (1998), como pertencentes ao conjunto de narrativas que se enquadram na temática de renovação da linguagem poética. E ainda numa visada superficial, esses contos que foram lidos e analisados neste trabalho podem suscitar as temáticas do amor e da família, dados os títulos: “I Love my Husband”, “A casa dos mastros” e “Marido”, respectivamente escritos por Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge. Se apurados com o mínimo de cautela, porém, a temática da violência emerge não só no conteúdo como também na forma, com se verá na Seção 5, denominada Poéticas de Subjetividades Femininas.

Acredita-se que Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge usaram estratégias narrativas, em seus textos ficcionais, para centralizar o masculino, como nos títulos das narrativas, por exemplo, além de se valerem do discurso do senso comum e das perspectivas da Igreja católica para respaldar essa centralidade e, simultaneamente, indagar tudo isso, questionando um sistema que se firmou ao longo de muitos anos: o patriarcado. Os vocábulos “Love” e “Husband”, na narrativa de Piñon, “casa”, no conto de Amarílis, e “Marido”, na ficção de Jorge colocam em evidência relações entre homens e mulheres em espaços de convivência, em que o homem ocupa o centro da cena, numa primeira visada, e mulheres aparecem em espaço de opressão, numa leitura mais atenta.

As escritas de/sobre violências na prosa literária interessaram a esta análise que buscou refletir sobre narrativas curtas de autoria feminina, em língua portuguesa, que encenam as penas (punições/penalidades/castigos) pagas por mulheres no âmbito social e, por extensão, no literário, ao longo dos tempos, sendo aquele fragmento do conto de Jorge (1998), que inaugura esta seção, abreviativo. Os verbos “fugir” e “correr”, por exemplo, presentes naquele trecho, retomados e sublinhados mais uma vez a seguir, revelam o feminino subordinado ao masculino no contexto de fins do século XX, caracterizando, assim, a existência de violências nas relações conjugais: “Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia*, *ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoraçando o prédio”. (JORGE, 1998, p. 21). De modo associativo, ou seja, por inferência, se a mulher precisou correr e fugir do marido que grita ao chamá-la, isso indica que o marido é violento.

De modo análogo ao que ocorre com a personagem feminina de “Marido”, criada por Lídia Jorge, que encena processos de confinamento, coisificação e

silenciamento femininos, evidenciando violências sofridas no âmbito doméstico, os outros dois contos, também objetos deste estudo, o fazem, cada qual com escolhas lexicais próprias, evidenciando situações comuns de violência contra a mulher nos contextos do Brasil, visto que Nélida Piñon é brasileira, e de Cabo Verde, já que Orlanda Amarílis é cabo-verdiana, além do contexto de Portugal no qual se insere Jorge. Cada uma das três escritoras elabora seus contos sobre a sociedade a que pertence e sobre mulheres que vivem nesses espaços. E, apesar de esses espaços serem diversos, verifica-se que a temática da violência no âmbito doméstico é comum aos três. Diante do exposto, verificou-se que os três contos enunciam e questionam paradigmas segundo os quais a figura masculina ocupou o centro da cena discursiva por longo período, afastando para espaços periféricos o feminino.

Nessas três narrativas ficcionais curtas há o jugo de personagens femininas no contexto do patriarcado, isto é, em um contexto social em que os homens detêm o poder (DELPHY, 2009). Essas ficções, elaboradas conforme concepções e estratégias narrativas urdidas por mulheres que observam a estrutura externa social e transformam-na em interna, conforme proposição de Candido (2006), suscitam críticas sobre o papel de coadjuvante delimitado para a mulher e assinalam a possibilidade de trânsito do feminino para espaços mais amplos e centrais, problematizando e refutando, assim, aquelas posições periféricas e silenciadas às quais são limitadas as personagens dos contos.

As três ficções questionam a presença da violência em âmbito privado, fazendo-o por meio de linguagens refinadas que revelam as peculiaridades de cada situação narrativa. Mas, apesar de cada obra ter sido elaborada em espaço diverso, percebem-se aproximações que permitem abordá-las sob o lume do feminismo. Essa abordagem crítico-literária, conforme teorias feministas, possibilita reflexões sobre a encenação de formas diferentes de violência na ficção.

A violência, então, está presente no conteúdo e na forma dessas ficções: “I Love my Husband”, de Nélida Piñon (1980); “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis (1989); e “Marido”, de Lúcia Jorge (1998). Isso se explica, pois a violência faz parte do tema dos três contos e também é utilizada como forma, ou seja, está registrada nas escolhas lexicais nos textos como, por exemplo, no nome da personagem protagonista de “A casa dos mastros”, de Amarílis (1989), denominada

Violete, violada pelo padre, pelo primo e pelo próprio pai. Por isso as escritas são de/sobre violências.

Com origem na língua latina, os vocábulos *violentia/ violentus/ violare* relacionam-se com o termo *vis* que designa força. Tal força torna-se violência desde que ultrapasse certo limite ou perturbe acordos tácitos e regras que ordenam relações, assumindo conotação negativa e nociva. Relações perturbadas caracterizam os vínculos familiares das personagens nos contos de Piñon (1980), de Amarílis (1989) e de Jorge (1998). Existem forças, nessas narrativas, que se configuram como violências, pois há abusos psíquicos, físicos e sexuais nas relações intersubjetivas que ora abdicam do uso da linguagem ora não encontram espaços para movimentar sujeitos da argumentação, da negociação ou da demanda (ZALUAR, 1999). Assim, silenciamento e confinamento assinalam essas produções literárias.

No conto de Nélida Piñon, o marido se considera dono da esposa, privando-a de sua própria subjetividade, restringindo não só o contato da mulher com o mundo, mas consigo mesma, o que incide em violência simbólica. Isso se pode observar no fragmento que segue, já citado anteriormente, mas retomado agora sob nova perspectiva:

Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava atar também minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlos felpudos, e com a ajuda da língua podia lamber-se o seu sal? (PIÑON, 1980, p. 60-61).

Na narrativa de Lúcia Jorge, o marido volta para casa, todas as noites, embriagado, sendo necessário a esposa se esconder para não ser agredida por ele. Isso se dá até o dia em que ela resolve não mais se ocultar, sofrendo a conseqüente violência física: “Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia” (JORGE, 1998, p 23). A violência física é precedida de violência

simbólica: “A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada” (JORGE, 1998, p 23).

Conceituar o termo violência, no entanto, é tarefa complexa. A violência não se configura como algo transparente, que se localiza e se observa de imediato em determinados espaço e tempo. E, *a priori*, quem define o que é violência é quem está no poder (ZIZEK, 2014 [2007]). Diante disso, verifica-se que tomar uma posição sobre o que seja considerado violência não é simples, já que existem contradições nos cenários onde há violência e onde aparentemente não há violência. Além do que os significados de violência acumulam relações com diferentes áreas do saber:

As ciências partem de diferentes definições de violência, a partir do objeto e do método de sua investigação. Nesse sentido, a violência pode ser descrita, analisada e interpretada pela sociologia, antropologia, biologia, psicologia, psicanálise, teologia e filosofia e pelo direito (PAVIANI, 2016, p. 9).

Inicia-se, aqui, a abordagem sobre o conceito de violência por meio das considerações de Marilena Chauí (2004), filósofa brasileira, que elenca cinco significados para o termo, relacionando-os à força, como já o fizera Alba Zaluar (1999), antropóloga brasileira. Conforme enumera Chauí (2004), violência significa:

1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, seviciar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justas e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo, pelo terror. É a crueldade (CHAUÍ, 2004, p. s/n).

E Chauí continua a reflexão afirmando que assemelhar seres racionais a seres irracionais é um ato de violência que abarca os cinco sentidos elencados por ela para o termo em questão. Diante disso, observa-se que há, encenada no conto de Lídia Jorge (1998), aqui analisado, a violência conceituada por Chauí na íntegra, já que a personagem que representa a esposa assemelha-se a outros objetos da

casa, como enuncia a instância narrativa, no fragmento que abre esta seção, aqui retomado para ratificar o exposto:

Não fugirá para o terraço [...] nem correrá diante dos brados do marido [...]. Ela mesma estará junto da porta, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objecto da casa. Ele há-de enxergá-la mal entre. (JORGE, 1998, p. 21).

Em “Marido”, narrativa de Jorge (1998), Lúcia, personagem protagonista que é vista pelo marido como um objeto dentre outros da casa, é porteira do prédio onde vive. Enquanto ela passa os dias na portaria, protegendo o imóvel da entrada indevida de estranhos e abrindo portas para os moradores locais, o marido, inominado, trabalha em uma oficina de carros. Ele sai de manhã para trabalhar e retorna para a residência no final da tarde. Na verdade, o homem sai da oficina onde trabalha às cinco horas da tarde, mas só chega a casa às sete da noite. Antes de regressar ao lar,

[...] entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios do brilho do vidro. Como se o que se espelhasse nos olhos do marido fosse a vasilha, não o vinho. (JORGE, 1998, p. 12).

Ao chegar a casa embriagado, perturba os vizinhos com seus gritos que chamam pela mulher, sendo que, a essa hora, Lúcia já está escondida atrás do pombal na varanda, pedindo proteção divina, por meio de oração, para que o homem não a encontre. Essa situação mobiliza os vizinhos, os quais propõem a Lucia ajuda para que se separe do marido. A porteira, no entanto, recusa-se a deixá-lo e sofre as consequências da violência (JORGE, 1998).

Mesmo tendo assumido um ofício fora do lar, Lúcia, personagem da narrativa de Jorge (1998), encontra-se num espaço limítrofe, entre o dentro e o fora de casa, entre o privado e o público. Ela está no saguão, ou seja, na fronteira das diferentes realidades interna e externa, fato encenado na ficção, que pode ser interpretado, em contextos mais gerais, ou seja, no âmbito sócio-cultural, como consequência das conquistas das duas primeiras ondas feministas no ocidente, as quais reivindicaram maior participação das mulheres na vida pública.

A primeira onda feminista caracterizou-se, sobretudo, pela luta política das mulheres pelo acesso a direitos iguais aos dos homens, destaque dado para o direito ao voto, além da reivindicação de iguais oportunidades de estudo, de trabalho e de desenvolvimento (LOURO, 2008). Não há, porém, coincidência de datas entre as ondas dos feminismos na Europa, na América do Norte, na América do Sul e em África. E teóricos e teóricas que estudam um mesmo espaço como Constância Lima Duarte e Guacira Lopes Louro, e analisam os feminismos, divergem com relação a datas. De modo geral, classificam-se os feminismos de primeira e segunda onda da seguinte forma:

O feminismo, como movimento social visível, tem vivido algumas “ondas”. O feminismo de “primeira onda” teria se desenvolvido no final do século XIX e centrado na reivindicação dos direitos políticos – como o de votar e ser eleita –, nos direitos sociais e econômicos – como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança. O feminismo chamado de “segunda onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado [...]. Naquele momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”. (PEDRO, 2005, p. 79).

No Brasil, por exemplo, Constância Lima Duarte (2003) propôs quatro ondas ao relacionar feminismo e literatura, sendo a primeira onda introduzida por Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), autora de **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1832), texto, em tese, traduzido da obra de Mary Wollstonecraft, **A vindication of the Rights of Women**, evento temporalmente situado na primeira metade do século XIX. Já a segunda onda feminista, no Brasil, data de “1870, e se caracteriza principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Talvez fosse o caso de considerá-la, por isso, menos literária e mais jornalística” (DUARTE, 2003, p 156). A terceira onda seria referente à reivindicação do direito ao voto, datada na década de 1920. E a quarta onda teria como marco o ano de 1975, conforme se observa a seguir:

1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. Encontros e congressos de mulheres se sucedem, cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas

reivindicando maior visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho. O “8 de Março” é finalmente declarado Dia Internacional da Mulher, por iniciativa da ONU, e passa a ser comemorado em todo o país de forma cada vez mais organizada. Segundo Eva Blay, o sacrifício das trabalhadoras americanas estava tão incorporado ao “imaginário coletivo da luta das mulheres”, que era justo o estabelecimento desta data (DUARTE, 2003, p. 167).

Verifica-se que Duarte (2003) e Louro (2008) divergem quanto à periodização das ondas feministas, pois uma ressalta a perspectiva literária no Brasil e outra a perspectiva do gênero na área da educação. Para Louro, conforme uma perspectiva mais ampla e ocidental, “o sufragismo passou a ser reconhecido, posteriormente, como a ‘primeira onda’ do feminismo” (LOURO, 2008, p. 15). Já para Duarte (2003), seria a terceira onda, conforme sua classificação, aquela que reivindica o voto como direito feminino. Em decorrência desses impasses, fazem-se algumas advertências ao longo desta seção, escolhendo um viés mais amplo de abordagem sobre os feminismos, segundo o qual a primeira onda feminista reivindica direitos políticos e sociais básicos para as mulheres e a segunda luta pelo direito ao próprio corpo.

Então, a segunda onda feminista, conforme abordagem mais ampla, relacionou o sexo feminino e a função reprodutiva à opressão das mulheres. Nesse momento, discutiram-se direitos reprodutivos e pautas sobre sexualidade. Foi quando começaram as discussões sobre a distinção entre sexo e gênero. A respeito desse contexto, Guacira Lopes Louro, pesquisadora brasileira da área da educação, afirma o seguinte:

[...] no desdobramento da assim denominada “segunda onda” – aquela que se inicia no final da década de 1960 – que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas, irá se voltar para as construções propriamente teóricas. No âmbito do debate que a partir de então se trava, entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos ou suas críticas, de outro, será engendrado e problematizado o conceito de gênero (LOURO, 2008, p. 15, grifos da autora).

A invisibilidade da mulher como sujeito, ocasionada pela segregação social e política a que o feminino foi conduzido historicamente, foi uma das pautas do feminismo da segunda onda, que começou a problematizar discursos que caracterizavam o espaço doméstico e a esfera privada como intrínsecos ao feminino. Nessa ocasião, surge o *slogan*: “O pessoal é político”. De modo

convergente, a projeção da mulher como objeto também foi questionada naquele período. Houve, por isso, protestos contra concursos de beleza, eventos nos quais as mulheres eram tratadas como artigos de luxo, espaços que valorizavam o corpo em detrimento do intelecto feminino. Nesse sentido, o biológico ou o sexual, considerado na ocasião inquestionável, foi utilizado para justificar um determinismo que posicionava homens e mulheres em pontos extremos num contínuo representativo de poder (SCOTT, 1995).

De modo a refutar tal determinismo biológico, feministas anglo-saxãs tomam emprestado de Robert Stoller (1968), psiquiatra americano, o termo *gender*. Por meio da linguagem, elas sublinharam “o carácter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995, p. 72). Essas feministas não negaram a biologia, mas acentuaram, resolutamente, a construção social e histórica elaborada sobre as características biológicas. Essa perspectiva seria questionada por Judith Butler posteriormente, nos anos de 1990, contexto da terceira onda feminista no Brasil, se vista por uma perspectiva mais ampla, como se retoma posteriormente (BUTLER, 2015).

Seguindo na mesma direção que os estudos feministas, a literatura também enunciou e encenou as construções sociais e históricas que marcam os lugares femininos e masculinos na sociedade. De modo bastante convergente, a literatura, assim como as teorias feministas, questionou o estabelecido, ironizou o convencionado e demonstrou certas contradições sociais relativas aos espaços ocupados por mulheres durante o século XX.

Isso se verifica em outro fragmento do conto “Marido”, de Lídia Jorge, que encena a perspectiva do senso comum segundo o qual uma mulher, para ser inteira, precisa estar junto de um homem, ainda que, para tal, tenha que sofrer violência. Segue o trecho referido:

A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia. E agora, de repente, um conselho desses. Pensava a porteira, com a vela apagada, sentada na cama. Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo. Diante da vela. E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os

ladrões de carro com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do casamento. Além disso, o seu homem tinha um bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há (JORGE, 1998, p. 18-19).

As elaborações discursivas que buscaram fundamentar as construções sociais e históricas, relativas às questões de gênero, na ficção e na realidade, procuraram justificar e “normalizar” atitudes masculinas paradoxalmente infundadas, inclusive, atitudes violentas praticadas por muitos homens contra muitas mulheres as quais foram e são consideradas, ainda hoje, artefatos, após mais de cem anos de elucubração sobre os direitos femininos. Expressões como aquelas presentes na citação anterior, aqui repetidas para dar ênfase ao exposto, indicaram a incompletude da mulher como sujeito, como se ratifica: “Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre [...]” (JORGE, 1998, 19).

Essas construções, por meio da linguagem, apontaram certo universo de significados que colocaram o feminino em espaços restritos. Nesse sentido, há, conforme afirma Slavoj Žižek, filósofo esloveno, na obra **Violência: seis reflexões laterais** (2014), formas de violências que são menos visíveis, mas elas são tão insidiosas quanto as mais visíveis. O filósofo esloveno propõe que se mire a violência de modo a enxergá-la em suas complexidades e contradições e de modo a perceber que formas de violência mais visíveis relacionam-se com outras formas menos visíveis (ŽIZEK, 2014).

O filósofo conceitua, de modo relacional, três formas de violência: objetiva, subjetiva e simbólica. Para ele, a violência objetiva está inerente ao estado normal das coisas e compõe-se das consequências do fundamento dos sistemas econômico e político, configurando-se como uma forma de violência sistêmica. Já a violência subjetiva é aquela que perturba o estado pacífico ou cotidiano da sociedade, sendo uma forma de violência que apresenta agentes identificáveis. Há, ainda, a violência simbólica, que oculta contradições por meio, sobretudo, de discursos e ações que encobrem ou fazem desaparecer, ainda que momentaneamente, certas situações problemáticas (ŽIZEK, 2014).

Como exemplo dessa violência menos visível, denominada por Zizek (2014) de violência simbólica, citam-se as narrativas religiosas, sendo a história de Eva singular, porque Eva é o único ser humano criado a partir de uma costela masculina. O que se pode observar nessa narrativa bíblica é uma tentativa de controle sobre a mulher e sobre seu corpo, desde o mito de criação das religiões monoteístas, porque as mulheres são, depois de Eva e por causa de seu pecado, sentenciadas por Deus a parir, ou seja, parir é um castigo, pois ao trabalho de parto Deus acrescenta a condição da dor intensa.

Somada à pena de parir com dor, as mulheres também seriam punidas com submissão aos seus maridos. Mesmo antes do pecado cometido por Eva, a mulher já era subalternizada em relação ao homem, sendo, contudo, a liderança masculina considerada, pelo texto bíblico, *a priori*, pura, positiva. Após Eva provar do fruto da árvore do conhecimento, a liderança do homem sobre a mulher tornou-se moralmente corrompida, fato que justifica a subordinação feminina como castigo.

A violência contra a mulher está justificada em uma narrativa religiosa que autoriza que o homem seja o agressor, colocando a mulher como causadora do problema. Ela é a personagem que dá causa a agressões. Sendo que, até hoje, quando uma mulher relata uma história de agressão, faz-se a pergunta: mas o que você fez para que ele fizesse isso com você? Uma das origens dessa pergunta está justificada na Bíblia.

No substrato de toda essa construção narrativa, de toda essa elaboração discursiva sobre a mulher e sobre seu corpo está, porém, uma questão bastante interessante apresentada por Diana Corso, em uma conferência proferida no **Café Filosófico**, segundo a qual as mulheres são inevitáveis protagonistas da cena primordial. Diante do exposto, a psicanalista discursa sobre “o insuportável do corpo feminino” (CORSO, 2016). Ela assinala que o fato de a mulher ser aquela que gera a vida e aquela que decide sobre prosseguir ou não com uma gravidez até o momento do parto, carregando também a morte consigo, torna-a um ser que precisa de controle. Por isso, culturalmente, ela é objetificada e silenciada. Nesse sentido, para Corso o que há de insuportável no corpo da mulher são duas instâncias: o ponto de origem da vida e o ponto final, ou seja, da morte. Isso torna o feminino perigoso aos olhos do patriarcado (CORSO, 2016).

Essas elaborações discursivas, então, auxiliaram na construção de um universo no qual a mulher ocupa um espaço de subalternidade se comparada ao espaço ocupado pelo homem (SPIVAK, 2010). Mas tal violência simbólica se relaciona às outras formas objetiva e subjetiva de violências e não se opõe a elas. A mulher ocupou e ocupa espaços “menores” e/ou periféricos na sociedade em decorrência também de escassa ou nula representação política ao longo da história. Consequentemente, por ausência de representação e representatividade, a mulher fica fora do mercado econômico. Tais fatos compuseram o estado normal das coisas no ocidente por longo período, sublinhando a violência sistêmica (ZIZEK, 2014).

Ao ficar fora dos espaços públicos por tempos, sendo considerada desprovida de competências cognitivas e socioemocionais, portanto desprovida de subjetividade, ou seja, sendo vista como objeto no lar, conforme lido na ficção de Jorge (1998), a mulher foi considerada como algo que precisava de um agente opressor para traçar seu caminho, já que ela não tinha competência para fazê-lo. Por isso, ao sofrer a violência subjetiva, praticada por um agente identificável, não se considerou e ainda não se considera, por vezes, o ato como violento e pensa-se que a mulher deu causa à violência, logo, merece a pena. Um discurso que encobriu a violência subjetiva contra a mulher por muitos anos no Brasil, por exemplo, foi o clichê: “em briga de marido e mulher, não se mete a colher”. Esse tipo de discurso retrata e reforça a violência sistêmica presente na sociedade. Essa violência é repetida, como ato intencional, em narrativas ficcionais, podendo levar o leitor a refletir sobre a problemática e a complexidade de conceitos como o de violência (ZIZEK, 2014).

Essa violência que está oculta onde aparentemente não há violência pode ser observada em alguns vocábulos que marcam o papel masculino, ainda no fragmento citado anteriormente da ficção de Lídia Jorge (1998), aqui retomado e sublinhado: Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carro com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama [...] reclamava o criado com voz grossa [...]? Quem enfrentava os polícias [...]? (JORGE, 1998, p. 19, grifos nossos). Mas uma vez, a violência simbólica, termo zizekiano, presente na linguagem, relaciona-se com a violência objetiva e com a violência subjetiva.

Nesse fragmento do conto, há a violência subjetiva porque existe um marido, agente identificável, que espanta os ladrões com tiro, perturbando o estado pacífico das coisas. E também há a violência objetiva, pois os ladrões estão inseridos em um estrato social inferior ao do casal e também ao dos moradores do prédio de forma geral, o que assinala a violência sistêmica. E ainda pode-se observar que o marido, que enfrenta os ladrões, também enfrenta os policiais. Isto é, o personagem masculino, que representa o marido, ora espanta os ladrões que transgridem as leis e ora enfrenta os policiais que aplicam a lei (ZIZEK, 2014). Essas cenas narrativas demonstram a dimensão e as contradições da violência e de suas formas de manifestação na sociedade, repetidas, como ato intencional, na ficção (ISER, 2002).

Assim como ocorre no conto “Marido”, de Lídia Jorge (1998), que encena uma relação conjugal violenta, no cerne da qual se pode interpretar tanto os conceitos de violência pontuados por Chauí (2004) quanto os conceitos de violência desenvolvidos por Zizek (2014), também há, na narrativa de Nélida Piñon (1980), “I Love my Husband”, a violência representada conforme ambas as concepções, a da filósofa brasileira, que enumera cinco considerações, e a do filósofo esloveno, que relaciona três aspectos do fenômeno violência.

Em “I Love my Husband”, de Piñon, a narradora, que utiliza a voz em primeira pessoa, conta fatos cotidianos de seu relacionamento conjugal: “Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se” (PIÑON, 1980, p. 59). Ambos, marido e mulher, são personagens inominados na narrativa. A esposa é uma mulher que fica em casa realizando as tarefas domésticas enquanto o marido sai para trabalhar e enfrentar a vida fora. São casados em comunhão de bens. Ele proclama, no entanto, que arrecada o dinheiro que ela consome. Estão juntos há anos como se pode verificar a seguir:

Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes, ou me perturbe algum rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sim, cuja imagem nunca mais quero rever. Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher (PIÑON, 1980, p. 67).

A ironia, presente nesse texto literário, expressa que, no cerne da relação conjugal, há uma tensão que ora se antepõe aos fatos corriqueiros, ora parece dissipar-se no cotidiano. Essa tensão existente no casamento, encenada na ficção da escritora brasileira, pode ser interpretada como uma forma de violência.

Essas situações de conflito conjugal, presentes no conto “I Love my Husband”, evidenciam contradições que ora são encobertas ora são reveladas pela narradora, num espaço discursivo em que o atrito é diluído, como se observa no trecho retirado do conto em questão:

Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido. É seu encargo podar meus excessos, a natureza dotou-me com desejo de naufragar às vezes [...] (PIÑON, 1980, p. 65, grifos nossos).

Nesse fragmento da narrativa de Pinõn (1980) há os verbos “podar” e “naufragar” que indicam, respectivamente, a ação do marido de cortar aquilo que, na mulher, excede o limite do que é determinado por uma sociedade fundada em paradigmas patriarcais e a submersão da esposa que se afunda para encobrir seus desejos, já que sua função é, em tese, de subserviência ao marido, o que é sinalizado pelo vocábulo “serviço”, que aparece duas vezes na mesma sentença, reforçando o servilismo.

Os verbos “podar” e “naufragar”, no conto de Piñon (1980), assinalados no trecho supracitado, e os verbos “proteger” e “abafar”, na narrativa de Jorge (1998), sublinhados a seguir, indicam relações conjugais fundadas na opressão da figura feminina:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulceto, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar (JORGE, 1998, p. 11, grifos nossos).

E a opressão com base no sexo, termos usados, “opressão” e “sexo”, para retomar uma pauta das feministas de segunda onda, é uma das condições que aproxima as narrativas dessas duas escritoras, da brasileira e da portuguesa, assim

como da cabo-verdiana, Amarílis (1989), que será mencionada a seguir. As feministas da segunda onda (na Europa e nos Estados Unidos, principalmente) questionaram a exploração da mulher via casamento, questionamento que também se verifica nas obras ficcionais aqui estudadas, de Lúdia Jorge e Néida Piñon, já que essas obras, apesar de escritas num contexto mais avançado do que aquele da segunda onda, carregam em si questões que sempre voltam, como o movimento ondular característico dos feminismos.

Outras pautas abordadas pelas feministas da segunda onda foram a violência sexual, de modo abrangente, e o estupro, de modo específico, ambos como ferramentas de manutenção do poder masculino. Esses temas também aparecem nas obras ficcionais das escritoras aqui estudadas. Nas narrativas de Lúdia Jorge e Néida Piñon são pautas abordadas de modo menos explícito. Veja-se o trecho do conto de Jorge que segue:

Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida. O marido anda junto do pombal, passa herto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela (JORGE, 1998, p. 14, grifos nossos).

Os vocábulos sublinhados, no fragmento do conto evidenciado, podem indicar alguma conotação sexual relativa ao estado em que o marido chega em casa depois de ingerir bebida alcoólica. Ele procura pela esposa, que se esconde no escuro atrás do pombal que fica na varanda do apartamento. O marido passa herto, ou seja, ereto. Essa rigidez do corpo do marido pode configurar símbolos diversos de violência que culminem em violência física contra a esposa, como agressão, por exemplo, e/ou como também pode incidir em violência física acompanhada de violência sexual. Essa interpretação é viabilizada pelos vocábulos “herto” e “alto”.

Já em Néida Piñon, a relação sexual é considerada pela esposa, que é também a narradora do conto, como um ato frio, ou seja, sem sentimentos, como se verifica no trecho que segue:

Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido

frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado (PIÑON, 1980, p. 59).

Essa relação sexual realizada sem sentimento amoroso, sem afeto, sem sutileza, pode ser interpretada, por um lado, como um ato violento, isso quando se observa por um ponto de vista que segue uma visão segundo a qual o casamento passa a ser um caminho de felicidade individual, essa perspectiva inicia-se com a modernidade e é reforçada pelo capitalismo, conforme se observa a seguir:

A sociedade contemporânea, regida acima de tudo por leis de mercado que disseminam imperativos de bem estar, prazer e satisfação imediata de todos os desejos, só reconhece o amor e a realização sexual como fundamentos legítimos das uniões conjugais. Mas, a lógica que rege a sociedade onde reinava a moderna família burguesa acabou por destruir as bases de sua sustentação. Razões de mercado abriram oportunidades profissionais para as mulheres e achataram os salários dos pais de família, eliminando em grande parte a dependência econômica feminina que sustentava o casamento patriarcal. A perda de poder aquisitivo também contribuiu para minar o poder dos homens dentro de casa (KHEL, 2003, p. 165).

Por outro lado, quando se mira pelo ponto de vista patriarcal encenado na narrativa, não há violência no ato sexual do conto “I Love my Husband” porque o corpo da mulher é considerado um objeto de consumo do marido. Tragar o café, ou seja, engolir rapidamente o líquido já frio, compara-se a tragar a mulher, como se o corpo da esposa fosse um pedaço de carne qualquer que se consome para satisfazer uma necessidade fisiológica. Verificou-se, no fragmento citado da narrativa de Nélide, que as expectativas da mulher sobre o ato sexual são diferentes das expectativas do marido, bem como a expectativa de ambos sobre o casamento.

Já, no conto de Amarílis (1989), as relações sexuais são descritas de modo mais explícito se comparadas às insinuações da narrativa de Piñon (1980), apresentando, porém, aparentes contradições quando se olha, sobretudo, por um viés paradigmático já consolidado na cultura ocidental: o viés patriarcal. Na cena, por exemplo, em que o padre André mantém relação sexual com Violete, que foi à Igreja para confessar a agressão cometida contra a madrasta, o desfecho é singular:

Deve estar desmaiada, pensou [o padre]. Ou a tentar recuperar-se.

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Susteve a respiração. Os olhos quase lhe saltaram da órbita. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, <<minha nossa senhora, minha nossa senhora!>> Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel.

Quando se levantou, ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrodilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André consertava as farripas caídas sobre a testa. Violeta deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendia-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto.

Não se sentiu coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta (AMARÍLIS, 1989, p. 48-49, grifos nossos).

Supõe-se uma contradição na cena, pois um ato sexual, iniciado sem o consentimento da mulher, ao fim e ao cabo “liberta” a personagem. O ato sexual liberta a protagonista de quê? Talvez dos modelos previstos para o feminino no final do século XX, que apresentavam poucas opções para a mulher trilhar um caminho ao longo de sua existência: ou o casamento e a maternidade ou a vida religiosa. Independente do percurso a ser seguido, a mulher ficaria sob o jugo patriarcal, porque o poder, por longo período, foi exclusiva e inquestionavelmente masculino.

Poder e violência são categorias relacionais, consoante afirma Hannah Arendt ao levantar a problemática da violência no âmbito da política, que aqui se aplica a um contexto mais específico, mas não menos importante já que as feministas de segunda onda afirmaram que “O pessoal é político”. Para a filósofa alemã, nada é mais comum do que o pacto entre violência e poder: “A violência aparece onde o poder está em risco”. (ARENDT, 1994, p. 44). Os questionamentos feitos, a partir dos movimentos feministas, sobre a centralidade do poder falocêntrico geram reflexões em áreas diversas do saber como na filosofia, na antropologia, na história e na literatura. Essas instâncias do conhecimento estabeleceram, então, uma ligação discursiva entre feminino, violência e poder, como se observa a seguir:

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito feminino, é reproduzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação (BUTLER, 2015, p. 20, grifos nossos).

Nesse sentido, mulheres foram e são alocadas em espaços menores que os frequentados por homens, porque estes detiveram e detêm meios para provocar a opressão e o isolamento femininos, em decorrência do poder do sistema patriarcal. Assim sendo, a relação entre poder e violência observada por Arendt pode ser trazida para esta análise, porque poder relaciona-se, conforme observou a filósofa, com um agir em concerto, ou seja, uma ação em consonância, e violência é uma das formas de manifestação do poder cujo caráter distingue-se por ser instrumental, conforme se observa a seguir:

[...] a violência [...] distingue-se por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente, ela está próxima do vigor [entidade individual], posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo (ARENDR, 1994, p. 37).

Diante do exposto, a violência sexual contra a mulher pode ser considerada um instrumento de manutenção do poder do patriarcado, pois há um acordo social não totalmente explícito, mas perceptível por meio de construções discursivas, em que mulheres-objetos podem ser abusadas. Assim sendo, tornou-se necessário pensar a violência e, sobretudo, a violência contra a mulher por uma perspectiva ampla que reflita sobre um contexto social forjado, por longo período, e endossado pelo sistema vigente, em que o poder é legitimado por um grupo, como se observa a partir de conceituação de Arendt que segue:

O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome. A partir do momento em que o grupo, do qual se originara o poder desde o começo [...], desaparece, “seu poder” também se esvanece (ARENDR, 1994, p. 36).

Questionamentos e apontamentos sobre as relações entre poder e violência, elaborados com base na realidade das mulheres no contexto do século XX, repetidos em narrativas ficcionais escritas na mesma época em que, junto com o aporte teórico do feminismo, indagaram os paradigmas de feminilidades, segundo os quais as mulheres deveriam seguir certos modelos de representação, foram elaborados por perspectivas diversas: filosóficas, sociológicas, literárias e outras. Esses paradigmas de feminilidades são percebidos à época, pelas feministas, como construções que se aprendem e se desaprendem, por isso não são permanentes e inquestionáveis como se pode inferir do conto de Pinõn (1980). Na narrativa de Nélide Pinõn, há o trecho, já citado anteriormente, retomado aqui para enfatizar o exposto, que destaca: “Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido”. (PIÑON, 1980, p. 65, grifos nossos). A personagem foi aprendendo a conformar-se com o silenciamento e com a invisibilidade, condições estabelecidas socialmente para mulheres casadas naquele contexto, que ressoam ainda hoje.

Nesse sentido, Judith Butler, filósofa norte-americana, problematizou o significado do termo “construção” ao apontar a “polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo” (BUTLER, 2015, p. 29). Butler questionou se identidades femininas constroem-se por meio de determinações várias como, por exemplo, por posições históricas, antropológicas e sociológicas ou por livre-arbítrio. Observou que, por longo tempo, incluindo ainda a contemporaneidade, as elaborações de conceitos como “feminilidade(s)”, “feminino(s)” e “mulher(es)”, ainda que plurais, relacionam-se com estruturas compartilhadas de opressão, ou seja, com estruturas de poder, conforme se verifica a seguir:.

Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras, na senda de Beauvoir, argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo. Num movimento que complica ainda mais a discussão, Luce Irigaray argumenta que as mulheres constituem um paradoxo, se não uma contradição, no seio do próprio discurso de identidade. As mulheres são o “sexo” que não é “uno”. Numa linguagem difusamente masculinista, uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o irrepensável. Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguística. Numa linguagem que repousa na

representação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar (BUTLER, 2015, p. 31).

Na ocasião em que se elaboraram as reflexões de Judith Butler, o feminismo encontrava-se na terceira onda no Brasil, quando iniciaram abordagens que consideraram a pluralização da categoria conceitual “mulher” e, em consequência, o desenvolvimento de conceitos como interseccionalidade e transversalismo. Enquanto a teoria interseccional, no campo da sociologia, abrangeu a sobreposição de categorias socialmente construídas de diferenciação, como gênero, raça, classe, religião e outras, e explicou como essas categorias interagem para criar hierarquias sociais e sistemas de opressão, a teoria transversal, na política, propôs meios para garantir que a perspectiva de gênero viesse a integrar de forma efetiva as políticas públicas em todos os níveis governamentais daquele momento em diante (STEVENS; OLIVEIRA; ZANELLO, 2014).

Nesse contexto, de fins dos anos de 1980 e início de 1990, Butler coloca em pauta a inquestionabilidade da categoria sexo. A filósofa apresenta uma tese segundo a qual o sexo passa a ser pensado como uma categoria que se elabora por meio da categoria gênero. Isto é, o que se pensava como biológico e inquestionável, passa a ser observado por ela de outro modo, como performático. Esse ponto de vista da filósofa norte-americana pode ser melhor compreendido quando se faz um resgate histórico sobre como o sexo foi estudado e considerado ao longo dos tempos. Ao se compreender que, até o século XVIII, vigorou no ocidente a teoria do sexo único, ou seja, um modelo científico segundo o qual mulheres e homens eram comparados conforme um padrão de continuidade e hierarquia, já que o aparato sexual era considerado o mesmo, porém disposto de forma interna e invertida na mulher, por falta de calor durante a gestação, e externa no homem, entende-se o que Butler propõe como definição gênero. Para Butler, gênero configura-se como repetição estilizada de performances (BUTLER, 2015 *apud* STEVENS; OLIVEIRA; ZANELLO, 2014).

Essas performances relacionadas a gêneros, que se repetem, foram explicadas por Judith Butler por meio da metáfora do *script* teatral, isto é, pode-se assistir a uma peça teatral cinco vezes como, por exemplo, **Hamlet**, de Shakespeare, e se observar desempenhos diferentes dos atores em cada

apresentação. Os atores, no entanto, não são livres o suficiente para performar como queiram, pois não podem romper com o *script*. De modo análogo, o mesmo ocorre com relação ao gênero, pois há mecanismos de controle social que determinam os desempenhos possíveis para o feminino e para o masculino que podem variar, mas que não podem escapar ao *script* (STEVENS; OLIVEIRA; ZANELLO, 2014).

Conforme essa lógica, de que há um roteiro sociocultural estabelecido para que o feminino encene determinadas performances autorizadas, verificam-se muitas aproximações entre as obras ficcionais de Piñon (1980), de Amarílis (1989) e de Jorge (1998), pois as personagens femininas, em tese, buscam limitar-se aos *scripts* previstos para mulheres, mas apontam indagações, reflexões e rupturas sobre a condição de opressão das mulheres, sobretudo, por meio de estratégias discursivas. Não se desconsideram, porém, as diferenças de classe e raça entre as personagens de cada narrativa analisada aqui, o que se retoma posteriormente.

Enquanto, nos anos de 1960 e 1970, a segunda onda do movimento feminista, no ocidente (Europa e América do Norte), procurou entender as estruturas que oprimiam as mulheres, bem como as origens e as relações de poder intrínsecas a essas estruturas, em seguida, a terceira onda feminista, também nesses espaços, questionou pensamentos categóricos, criticou as narrativas de libertação ou de vitimização, porque não acreditava em significados fixos ou intrínsecos a palavras, símbolos ou estruturas/ instituições (FRANCHINI, 2017). De modo convergente aos pensamentos elaborados pela terceira onda, as obras ficcionais, estudadas nesta tese, encenam as contrariedades das personagens, de modo geral, e a pluralidade de perspectivas por meio de vozes diferentes no texto narrativo, questões que são retomadas na seção 5 deste trabalho.

Ressalta-se que em África a perspectiva feminista contemporânea surge no último quarto do século XX, ocasião em que Orlanda Amarílis desenvolve suas narrativas literárias curtas, já vivendo fora do arquipélago. A escritora cabo-verdiana, por consequência de seus deslocamentos por lugares diversos, já havia entrado em contato com os pensamentos feministas ocidentais, marca, porém, questões específicas do feminino em Cabo Verde (GOMES, 2013).

A obra ficcional de Orlanda Amarílis (1989), estudada nesta tese, apresenta questões caras aos pensamentos feministas, sobretudo, da segunda e da terceira

ondas ocidentais. Reconhece-se, contudo, que o feminismo africano reivindica um espaço de fala diverso do euro-americano, como se verifica a seguir:

O feminismo africano contemporâneo solidificou-se durante a década marcante da ONU para as mulheres, entre 1975 e 1985, que resultou na erudição e propagação do activismo feminista pelo continente e pela diáspora. Desde então, o movimento feminista africano tem desenvolvido tanto em política, legislação, e ideologia como também no âmbito cultural. Ele envolve o activismo de base e também o activismo intelectual; interessa-se pelas questões do dia a dia, tais como a redução da pobreza, a prevenção da violência e os direitos reprodutivos, bem como com o estilo de vida, a cultura popular, os meios de comunicação, a arte e a cultura. Se por um lado ele confronta a criação de mitos patriarcais, por outro também nos desafia a lidar com estereótipos racistas (SALAMI, 2017).

A opressão contra personagens femininas, em “A casa dos mastros”, é pungente. Há, no entanto, uma abordagem, no conto de Amarílis (1989), diversa das estratégias de Jorge (1998) e Piñon (1980), pois a escritora cabo-verdiana utiliza um recurso narrativo *antimimético* para veicular um senso de estranhamento em relação às contradições da violência imbricada em uma sociedade em que as mulheres foram forçadas ao silêncio, sendo a opressão contra o feminino tão forte que a narradora é uma mulher falecida, uma defunta, porque as vivas não podiam falar.

O fato de uma narradora póstuma dizer sobre os acontecimentos insere essa narrativa de Amarílis em um contexto de literatura fantástica, de modo geral. E o fantástico, por vezes, foi considerado como alheio à realidade, postura crítica, inclusive, assumida por Tzevtan Todorov, teórico búlgaro referência no estudo de literatura fantástica. Pondera-se, neste estudo, no entanto, ao contrário do que defendeu Todorov, que a fantasia é uma das formas de dizer o que foi silenciado por valores dominantes, por meio de um discurso que remete à realidade extratextual, porque há verossimilhança na narrativa (SIMÕES, 2018).

O enredo de “A casa dos mastros” apresenta a história de Violete, que morava com o pai e a madrastra, além de também conviver com um primo que frequentava a residência. No início da narrativa, Violete era noiva de Augusto, um relacionamento por conveniência de ambas as partes, que se desfez em decorrência de ameaças da própria Violete, que desejava e propôs ao noivo morar longe da sogra após o casamento. Por não aceitar a proposta da noiva, já que a mãe o queria perto de si, Augusto desapareceu. Violete foi abandonada pelo noivo por expressar

um desejo. Ela mal sabia que sua vida seria uma sucessão de abandonos, em decorrência de atitudes que escapavam ao previsto para o feminino. Na casa dos mastros, onde morava a família, muitos fatos eram silenciados: desde os relacionamentos extraconjugais de nhô Jul Martins, sabidos por sua filha, Violete, que se calou por tempos, até o óbito de D. Maninha, a madrasta, agredida e morta pela própria enteada.

A violência, nessa obra ficcional de Orlanda Amarílis, é encenada por ângulos diversos e aparentemente controversos. Violete não apenas sofre violações, mas pratica também atos de violência. Já no primeiro parágrafo do conto aparecem vocábulos que dão o tom da narrativa: “sonolento”, “arrastado”, “manchando”, “sombra”, “solidão”, “deserta”, “secura” e “Cemitério”. São palavras que remetem a um campo semântico de dor, de morte, por extensão, de violência.

Debruçou-se à janela e perscrutando o por do sol, sonolento e arrastado, enfeitando ainda algumas clareiras da rua, deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade. Dentro de momentos, o coado amarelo das lâmpadas manchando as paredes aqui e além seria encoberto pela noite a avizinhar-se. Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar. Para lá da rua, outros becos e ruas, gêmeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até ao limiar da Morada. As formigas, obrigadas a adiar um elaborado programa de estio, encolhiam-se nos formigueiros disseminados ao longo das paredes das casas baixas da cidade (AMARÍLIS, 1989, p. 41).

Na sequência, no terceiro parágrafo, aparece a expressão “maus tratos”, referência direta ao campo semântico da violência, apesar de os maus tratos serem contra, naquele fragmento da narrativa, um objeto: “Uma racha sinuosa de maus tratos levava o Alexandrino a envolvê-lo [o moringue] em cimento. Pateticos e ideias desastradas” (AMARÍLIS, 1989, p. 41). Há, também, nesse conto de Amarílis, assim como nos contos de Lídia Jorge e Nélida Piñon, a desumanização de personagens que representam seres humanos: “Violete era uma ave assustada” (AMARÍLIS, 1989, p. 50). No conto da escritora cabo-verdiana, pessoas são equiparadas aos animais e os animais assemelham-se às coisas, num contínuo de gradação em que a vida se esvazia: “A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordia. Um coiso” (AMARÍLIS, 1989, p. 50).

Como já se viu, nesta análise, comparar seres racionais a seres irracionais é uma forma de violência que abarca muitos significados, conforme observou Chauí (2004): desnaturar; coagir; violar; espoliar; oprimir. Somam-se, às concepções de Chauí (2004) sobre violência, os conceitos de Zizek sobre a mesma temática, que os complementam, e os quais também podem ser verificados na narrativa de Amarílis, já que há uma forma de violência fundada na herança colonial, ou seja, violência sistêmica, presente inclusive no título da narrativa, passando por violências subjetivas com agentes identificáveis (o padre e o pai), chegando à violência simbólica, aquela responsável por ocultar a opressão, presente na construção discursiva.

O título do conto, “A casa dos mastros”, de Amarílis (1989), evidencia um espaço *a priori* feminino, a casa, que conforme paradigma patriarcal é o lugar de ocupação da mulher, mas o caracteriza com um qualificador masculino “dos mastros”, para marcar a dominação do patriarcado, sobretudo, em espaços onde o feminino localiza-se. Não há apenas um mastro na casa, são dois mastros, um em cada ponta. O mastro posicionado na extremidade esquerda da casa, o primeiro a existir no local, configura-se como um aparato que sustenta a bandeira monárquica portuguesa, representa simbolicamente a soberania do rei, ou seja, remete ao período de colonização portuguesa, dominação prolongada até 1974 quando houve a queda do regime salazarista. O outro mastro, localizado à direita da casa, o segundo erguido, marca o prolongamento de dominação patriarcal, porque nele ergue-se a bandeira maçônica do personagem que representa a figura do pai na narrativa. Este homem, quando se casou com a dona da casa, mandou levantar o outro mastro para içar bandeira da loja onde desempenha função de renome. Estende-se, assim, a representação do poder do patriarcado nessa narrativa, sendo assinalado por um símbolo fálico: o mastro. Já que os mastros são dois, no texto, a dominação masculina pode ser pensada com duplamente perversa.

Para abordar o termo dominação masculina, pode-se pensar sobre o que Pierre Bourdieu (2002) designou de violência simbólica. Para o estudioso francês, os integrantes de uma sociedade acumulam, ou deixam de acumular, não somente recursos ou poder econômico, o que o sociólogo denominou de capital econômico, mas também capital cultural e capital social. Os saberes, adquiridos por meio de formação educacional, e as relações sociais são considerados capital simbólico.

Sendo assim, a violência simbólica pode ser considerada a privação ao acesso a todos esses tipos de capital. Ao se pensar que foi a categoria masculina que acessou os recursos econômicos, os recursos culturais e os sociais por longo tempo, percebe-se que houve, então, uma dominação masculina. Não raras vezes, a dominação masculina relaciona-se com a violência simbólica.

Tal violência concentra e embaralha as fronteiras entre força e direito. Nesse sentido, a ordem estabelecida pelo patriarcado se perpetua, porque tem unida a si o monopólio do uso legítimo da força que permitiu, por exemplo, caso se faça um recorte para a questão de gênero, que a mulher fosse penalizada com a morte se cometesse o adultério, o que se prolongou por longo período histórico, como se observou, por exemplo, no romance **Menino de Engenho**, de José Lins do Rego. O uso da força legitimado pelo Estado configura uma das formas de se compreender porque condições intoleráveis de vida podem parecer aceitáveis e, até mesmo, naturais.

Outro fator que contribuiu para que se reforçasse a ordem patriarcal estabelecida por período extenso foi o uso da coerção econômica pelos dominantes. Mais uma vez, pode-se fazer um recorte para a questão de gênero, pois as mulheres se inseriram no mercado de trabalho apenas a partir da Revolução Industrial, consolidando suas presenças na esfera econômica somente nos períodos das I e II Guerras Mundiais. Para além da repressão estadual e da coerção econômica que inibiram reações contra a dominação masculina, houve também uma aceitação dessas situações por existir uma crença de que a ordem das coisas sempre foi essa, ou seja, houve o reconhecimento pelos dominados da legitimidade dessa dominação.

No contexto literário, especificamente dos três contos aqui analisados, a violência em que as personagens femininas estão inseridas assinala as estruturas de dominação que são, conforme Bourdieu (2002), produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições como Família, Igreja, Escola, Estado. A contribuição dessas instituições na reprodução de atos violentos evidencia-se, na ficção em pauta, principalmente por meio da figura do marido, que representa a instituição familiar, e por meio da ideologia da Igreja católica, segundo a qual o

casamento é indissolúvel, ainda que se configure como espaço de reprodução de violência.

Pierre Bourdieu (2002) afirma que uma relação desigual de poder comporta uma aceitação dos grupos dominados, não sendo necessariamente uma aceitação consciente e deliberada, mas principalmente de submissão pré-reflexiva. As protagonistas dos contos em análise estão incluídas, como mulheres, no próprio objeto que não conseguem apreender: a dominação masculina, conforme se verifica no fragmento seguinte, retirado do conto “Marido”, mais uma vez repetido aqui, agora para assinalar a falta de reflexão da porteira que repete, por vezes, o senso comum: “Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido [...]” (JORGE, 1998, p. 17). E ainda pode-se verificar a dominação masculina em um trecho extraído do conto “I Love my Husband”, conforme segue: “As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento” (PIÑON, 1980, p. 65). As personagens protagonistas de ambas as ficções reproduzem modelos de pensamento que são, eles próprios, produtos da dominação masculina.

As marcas culturais das relações de poder concebem o masculino e o feminino, objetiva e subjetivamente, por meio de dicotomias e oposições arbitrárias. A divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) se faz segundo um jogo enraizado numa topologia sexual do corpo socializado (BOURDIEU, 2002). Lídia Jorge marca, no conto em pauta, os lugares masculinos e femininos quando pontua o pensamento de Lúcia, que repete o senso comum sobre o espaço do homem no lar e na sociedade, conforme se lê no fragmento que segue, aqui repetido para assinalar os papéis sociais atribuídos ao gênero masculino:

E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carro com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? (JORGE, 1998, p. 18).

A narradora, imediatamente após esses questionamentos levantados pela porteira, revela uma crítica a esse posicionamento ideológico que considera a figura masculina indispensável na vida de uma mulher, quando afirma ironicamente: “Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira” (JORGE, 1998, p.18). E, posteriormente a essa crítica sutil, retoma o pensamento de Lúcia, que agora marca o lugar do feminino no lar e na sociedade, conforme segue: “Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. [...] E podia entregar-se à devoção” (JORGE, 1998, p. 19).

Também Nélda Piñon busca manter, de modo crítico, porém sutil, a falsa simetria da relação entre o marido e a mulher quando encena, na ficção, o comportamento da protagonista que tenta se “convencer” de que está sendo egoísta em ter perturbado a noite do marido. Ela, então, busca a resignação:

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano (PIÑON, 1980, p. 63).

O lar e a igreja são espaços que reiteram a condição de submissão do feminino. Devoção, silenciamento e escuridão são formas pelas quais o corpo se submete e se torna, ao mesmo tempo, tão útil e sujeitado (FOUCAULT, 1977). O corpo foi dobrado pelo poder, através de várias técnicas de dominação, nesses casos pela dominação religiosa, marital e paterna que levavam a porteira a ficar “acocorada no trono do pombal” (JORGE, 1998, p. 18), a esposa de “I Love my Husband” a buscar refúgio em um tempo e em um espaço de devaneio, e Violete a devorar romances. Esse tipo de situação, vivenciada pelas três protagonistas, retrata a dominação masculina, que seria, para Bourdieu (2002), uma forma particular de violência simbólica.

5 POÉTICAS DE SUBJETIVIDADES: DO CORPO DO TEXTO AO CORPO FEMININO

Que corpo é esse? (Elódia Xavier, 2007).

Um corpo que se dispõe num espaço limitado, essa característica do conto, de limite de extensão da narrativa, pode ser considerada uma forma de ancoragem para registrar, na ficção de autoria feminina, restrições espaciais impostas ao corpo feminino, sobretudo, até o século passado, cujas consequências ainda são sentidas na atualidade (XAVIER, 2007). Ambos os corpos, o textual e o feminino, ocupantes de espaços concisos, são marcados pela compressão. Esclarece-se que concisão, no conto, ou seja, no corpo do texto, refere-se à forma contraída de narrar, pois, pode-se contar sobre um fato que tenha durado trinta anos de modo tão conciso que a ação se desenrole em alguns meses, num espaço comprimido, e os outros vinte e nove anos sejam de silêncio, de alusões, como acontece em “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, em que a personagem Violete sofre uma sequência de violências sexuais que se realizam, conforme marcação do calendário convencional, em um período de meses, contudo o tempo da narrativa marca trinta anos de solidão e silenciamento.

Para ratificar o exposto, fez-se um apanhado das expressões que marcam a passagem do tempo, em “A casa dos mastros”, as quais revelam que os fatos nucleares se dão em alguns meses, mas o sofrimento se prolonga por trinta anos, como se observa a seguir: “Semanas antes a sua vida [de Violete], pacata e lisa, fora desassossegada por mau-estar à mesa e azedas palavras premeditadas da parte de Alexandrino e espevitadas pela madrasta” (AMARÍLIS, 1989, p. 42). Na sequência da história, Violete agride a madrasta, que morre em poucos dias, como se constata: “Uma semana mais tarde a madrinha e madrasta foi enterrada na Chã do Cemitério, na sepultura onde esteve antes a mãe de Violete” (AMARÍLIS, 1989, p. 50). Posteriormente, no conto, o tempo é marcado, novamente, pautando-se pela morte da madrasta: “Já tinham decorrido uns seis meses sobre a missa de sétimo dia após o funeral da madrasta (AMARÍLIS, 1989, p. 51). E na sucessão da narrativa: “Os dias passaram, os meses rolaram, a ventania assolou portas e

telhados, a ventura espreitou em algumas casas, não a do pai” (AMARÍLIS, 1989, p. 52). E, no final da história, revela-se o tempo decorrido que abrange desde o período que Violete sofreu violências sexuais, quando jovem, até o dia em que seu corpo foi encontrado sem vida, abandonado próximo à janela: “Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. E o sono desapareceu-lhe das pálpebras” (AMARÍLIS, 1989, p. 54).

Essa concisão está no tempo e também no espaço narrativo, no conto de Orlanda Amarílis, “A casa dos mastros”, que se passa no cenário de uma morada, num tempo-lugar marcado semanticamente por dominação masculina e por violências, além de assinalado por uma ambiguidade que aproxima os sentidos de abrigo e prisão relativos à casa (XAVIER, 2012). Essa ambiguidade comprimida no espaço do lar, um lugar que abriga e, ao mesmo tempo, aprisiona as personagens femininas, e a concisão temporal estão presentes também nos contos de Nélida Pinõn, “I Love my Husband”, e de Lúcia Jorge, “Marido”, pois são enredos que se fazem no cotidiano do lar, do casamento, são ações cíclicas que duraram tempo indeterminado, contudo longo, apesar de esse tempo ser contraído na narrativa. A forma de narrar do gênero conto configura-se, assim, breve e densa. Há concisão e densidade dramática nesses três contos aqui estudados e a linguagem de cada um deles caracteriza-se específica, o que contribui para a concentração dos elementos narrativos.

Diante do exposto e conforme observou Cíntia Moscovich, no artigo “De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio”, a característica da brevidade (concisão) do conto se estabelece como um dos consensos existentes entre os teóricos desse gênero literário, entre os quais ela destaca Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar e Ricardo Piglia. Nesse sentido, Moscovich ressaltou que para Poe a brevidade seria sinônimo de concisão, ou seja, a base da economia da estrutura funcional da narrativa curta. E ela acrescenta ainda que Cortázar retoma esse conceito de brevidade de Poe, como se observa a seguir:

No conto vai acontecer algo e este algo será intenso porque cada palavra, dentro do sistema que se está a constituir, trabalha em prol deste acontecimento. Todo o rodeio, por outra parte, passa a ser desnecessário e contraproducente. Tal economia, segundo faz questão de ressaltar Cortázar, não é somente questão de tema, “de ajustar o episódio ao seu miolo”, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, aparando

arestas para que nada ultrapasse os limites desejáveis (MOSCOVICH, 2018, s/p.).

De forma convergente, para Ricardo Piglia, a brevidade, ou seja, a concisão se estabelece pelo fato de um conto contar sempre duas histórias. Essa é a primeira proposição que defende no ensaio “Teses sobre o conto”, inserido no livro **O laboratório do escritor**. Sua segunda proposição complementa a primeira: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). Ainda afirma Piglia: “A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92).

Num corpo de texto em que os espaços são limitados e em que a concisão, a tensão e a intensidade se fazem forma, as escritoras Nélide Piñon, Orlanda Amarílis e Lúcia Jorge encontraram uma ancoragem para tratar os temas que abordam, respectivamente, em “I Love my Husband”, “A casa dos mastros” e “Marido”, ou seja, a violência contra a mulher, presente em espaços comprimidos e responsável por discursos retidos, ratificada por técnicas de escritas usadas pelas três escritoras como, por exemplo, elipse e cortes sintáticos que estabelecem tensão e intensidade, buscando no conto a forma para expressar as situações traumáticas que vivem suas personagens femininas.

As três narrativas curtas apresentam em suas formas o conteúdo da violência: o espaço comprimido, encenado no lar das personagens principais; a tensão dos relacionamentos conjugais e familiares, inscritos nas elipses e nos cortes sintáticos, o silenciamento marcado pelo não-dito, por alusões e pelo subentendido. Verificam-se, assim, aproximações entre a forma do gênero literário conto e o conteúdo de/sobre violência de gênero nessas narrativas estudadas.

O corpo do texto, de Orlanda Amarílis, “A casa dos mastros”, é um corpo esquelético, uma ossada fragmentada, colocada num saco de musselina roxo. A tonalidade do roxo está presente em todo o corpo do conto e pode representar significados diversos: o roxo está no saco de tecido que guarda os ossos da narradora-defunta, está no nome da protagonista – Violete –, está no entardecer e no anoitecer que representam a proximidade da morte, e simboliza a espiritualidade e a libertação de medos e de outras inquietações. A cor assinala um corpo

contraditório, porque ao mesmo tempo em que se aproxima da morte também se avizinha da eternidade (CALANDRINI, 2018).

O corpo do texto, de Nélida Piñon, “I Love my Husband”, é um corpo a procura de voz, mas por ser um corpo-sombra não consegue firmar uma voz própria, por isso repete vozes já consolidadas, sobretudo, os ecos das vozes patriarcais. E o corpo do texto, de Lídia Jorge, “Marido”, é um corpo dócil que sofre duras consequências da violência.

A subjetividade feminina, nas três narrativas, não está conformada. Há uma procura, em cada uma das ficções, por uma forma para o feminino, busca-se uma negociação sobre a conformação do sujeito feminino que não se estabelece. As personagens femininas, nos três contos, conhecem formas prontas do feminino com as quais entraram em contato, mas que estão sendo questionadas ou por elas mesmas ou por personagens que as cercam. Em “I Love my Husband”, de Nélida Piñon, o modelo de mulher que a protagonista deveria seguir seria o da própria mãe, ensinamento este paterno, ou seja, o paradigma feminino que a filha deveria seguir seria aquele que atende aos ideais masculinos, isto é, aos ideais do pai:

Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento. Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude (PIÑON, 1980, p. 64).

Em “Marido”, de Lídia Jorge, a personagem Lúcia seguia o modelo da Virgem Maria, paradigma da santidade, serva do senhor, rainha de um lar que não é o céu, mas o inferno na ficção: “acorada no trono do pombal” (JORGE, 1998. P. 14). Já em “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, não há uma referência feminina muito clara para Violete, pois sua mãe havia morrido e o relacionamento com a madrasta não parecia harmônico, porém há alusões sobre as funções femininas como, por exemplo, a função de cuidado com membros enfermos familiares.

Assim sendo, as instâncias autorais se colocam em busca de uma poética do feminino que transforme os paradigmas vigentes, aqueles estabelecidos pela história, pela religião e pela cultura que enquadraram o feminino em um espaço restrito, sobretudo, o espaço do lar. Sobressaem, nas narrativas, críticas à limitação

do feminino a espaços tão reduzidos. Quando, no entanto, há mudanças sobre um destino previsto para a figura feminina nos contos, verifica-se a violência como resultado dessa possível transformação como, por exemplo, quando Violete recusa-se casar com Augusto, negando o casamento para não ter que se submeter à sogra, acaba por continuar submetida ao pai violento. Da mesma forma, quando Lúcia deixa de se esconder do marido alcoólatra, ela acaba sofrendo as consequências fatais. Também a esposa inominada de “I Love my Husband” quando busca o diálogo com o marido, acaba por ser silenciada.

Naquela ocasião de fins do século XX, houve questionamentos e críticas, nessas três narrativas de autoria feminina, sobre a situação da mulher em casa, espaço que adquiriu, conforme observou Elódia Xavier, “função estruturante” nas obras ficcionais, já que se tornaram representativos da estrutura social (XAVIER, 2012, p.15). Elódia Xavier ainda afirma o seguinte sobre a casa como espaço narrativo:

“Não é à toa que Gilberto Freire, ao escrever Casa Grande e Senzala (1933) e Sobrados e Mucambos (1936), estudou a sociedade brasileira através das residências dos nossos antepassados, espaços significativos da nossa estrutura social. Ele, no Prefácio à Primeira Edição daquele livro, explica sua proposta de, através da casa grande completada pela senzala, fazer a representação de todo um sistema econômico, social e político da época” (XAVIER, 2012, p. 15).

No conto “I Love my Husband”, Nélida Piñon evidencia a estrutura social, observada a partir do espaço doméstico, ao assinalar que o personagem masculino sonha com uma estrutura social antiga, patriarcal e violenta, que ainda ecoa naquele momento de fins do século XX, como se pode observar no trecho da narrativa: “A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir” (PIÑON, 1980, p. 59). Também há, em “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, essa referência à sociedade patriarcal e violenta, estruturada a partir da colonização portuguesa que deixa como herança uma casa com um mastro que se duplica, assim como a concepção de domínio patriarcal. Não menos violenta configura-se a sociedade portuguesa do último quarto do século XX que herdou da romana a brutalidade, como se observa no fragmento do conto “Marido”, de Lúcia Jorge: “[...] e até proibiam as mulheres de

fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas” (JORGR, 1998, p. 19). Constata-se, assim, que a estrutura social, de um modo geral e especialmente nessas três narrativas, se erige nas estruturas residenciais que, por séculos, guardaram o patriarcado e a violência contra a mulher, replicando-os. Essa estrutura, contudo, passou a receber críticas mais contundentes a partir do século XX.

5.1 Um corpo feminino à procura de voz: *“Palavras que mancham os meus lábios pela primeira vez”!*

O conto “I Love um Husband”, de Nélida Piñon, representa um corpo feminino silenciado, no entanto a procura de voz. No corpo desse texto, o discurso feminino torna-se retido, interrompido. Apesar de a história ser contada por uma narradora, ou seja, pela esposa inominada de “I Love my Husband”, ou ainda dito de outra forma, por um corpo feminino, a voz que narra os fatos ensaia um discurso com predominância de ecos das vozes sociais: a voz do pai da narradora que perpetua um discurso patriarcal, sendo que a voz da mãe da narradora repete o discurso de seu marido, portanto, em si, é um eco; a voz do marido da narradora que repete o mesmo discurso patriarcal; e as vozes que reiteram o senso comum, também patriarcais.

Ao se observar a primeira sentença da narrativa, verifica-se que ela é a tradução do título do conto, que se escreve em língua inglesa, “I Love my Husband”, para a língua portuguesa: “Eu amo meu marido” (PIÑON, 1980, p. 59). Entende-se, assim, que a voz da narradora acolhe a tradução da voz do outro, o que se pode evidenciar mais adiante na sequência narrativa quando a narradora afirma:

Ele é o único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento (PIÑON, 1980, p. 65).

Pelo exposto, observa-se que a liberdade da esposa de interpretar a própria vida é nula, sendo suas palavras amordaçadas pelas palavras do marido, ou seja, as palavras do marido silenciam a liberdade de falar da esposa. A mordação, que representa o silenciamento, torna-se símbolo da ausência de voz feminina no conto. Sendo assim, o amor que ela diz sentir, na verdade, é o que a sociedade, ou o senso comum, espera que uma mulher sinta pelo marido. Essa reiteração das vozes sociais pode ser confirmada em outros momentos da narrativa como, por exemplo, quando a narradora imagina a possibilidade de viver em um tempo em que não houvesse a dominação masculina: “Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que esse tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar” (PIÑON, 1980, p. 59, grifos nossos). O emprego da primeira pessoa do plural em “dizemos amar” amplia a interpretação do texto, ou seja, a voz da esposa que narra o conto representa o eco de um conjunto de vozes de mulheres silenciadas, mulheres que vivem sob as imposições e os pronunciamentos dos maridos, porque são eles que ditam as regras familiares e sociais. A voz da narradora não é uma voz no singular, ao contrário, simboliza muitas vozes retidas, interrompidas, que podem apenas repetir o senso comum e não podem falar por si próprias.

Para reverberar o exposto, volta-se, mais uma vez, ao início da narrativa, agora para observar o silenciamento inscrito na forma do texto que fragmenta a estrutura sintática da sentença introdutória, separando os termos essenciais (sujeito e predicado) dos termos acessórios (adjunto adverbial) da oração por um ponto final: “Eu amo meu marido. De manhã à noite” (PIÑON, 1980, p. 59). A circunstância de tempo sublinhada desempenha uma função secundária na oração, além de também poder representar o que a esposa acrescentaria à tradução do título, como se fosse um prolongamento da sentença, ou seja, a circunstância de tempo poderia representar a particularidade da voz feminina que, no entanto, é interrompida, retida. Pode-se interpretar, assim, que a voz feminina é acessória, portanto, conforme visão patriarcal, ela pode ser silenciada, apagada, retida no texto e também no contexto social. Na sequência narrativa, há outras fragmentações sintáticas e estranhamentos formais que indicam a condição de silenciamento e subalternidade femininos. Isso ocorre, por exemplo, quando a narradora esboça uma primeira tentativa de falar com

o marido, mas sem êxito, já que o marido a interrompe e a silencia, conforme se observa a seguir:

A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isso que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar. Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com o esforço comum. Embora ele não me cumprimente pelos objetos fluorescentes. Ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão. Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento.

O que mais quer, mulher, não basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum (PIÑON, 1980, p. 59-60).

Esse fragmento do conto permite algumas reflexões sobre a condição feminina, principalmente sobre as formas de silenciamento impostas à personagem-narradora que representa uma esposa de fins do século XX. Primeiro, pode-se pensar que a personagem-narradora representa uma mulher que é sombra, a sombra do marido, ou seja, uma mulher sem corpo próprio e, como não tem corpo, consequentemente não tem voz. Ainda pode-se observar que a voz da narradora repete a voz de todos, isto é, ecoa a voz do senso comum, porque se todos dizem que ela ama o marido, então ela também diz que o ama. Depois há uma fragmentação sintática na narrativa, pois uma oração subordinada está separada da oração principal por um ponto final, o que está sendo considerado aqui como discurso retido, conforme se pode verificar: “Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com o esforço comum. Embora ele não me cumprimente pelos objetos fluorescentes” (PIÑON, 1980, p. 60). A retenção do discurso feminino, expressa pela separação entre a oração subordinada adverbial concessiva e a oração principal, causa um efeito de corte na sentença, pois ao invés de ampliar o sentido da sentença, admitindo um fato em oposição ao outro, reduz essa possibilidade de ampliação, ou seja, corta a possibilidade de a personagem feminina se opor ao personagem masculino, retém a oposição.

Sendo assim, a figura feminina não consegue ter voz própria, ou ela tem o discurso retido ou repete a voz social ou, por falta de um corpo que seja próprio,

emudece. E, sobretudo, quando tenta elaborar a própria fala, o marido a silencia, primeiro por meio de expressão facial que a reprova: “Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto [...]” (PIÑON, 1980, p. 60). Depois a reprime com palavras: “O que mais quer, mulher, não basta termos casado em comunhão de bens?” (PIÑON, 1980, p. 60). Diante desses fatos, verifica-se que há tentativas de elaboração de uma voz feminina própria que não encontra meios de se firmar, porque a repressão que impõe o silenciamento se faz mais forte na ocasião.

Além das duas fragmentações sintáticas observadas anteriormente, também ocorre um estranhamento na construção formal de um trecho já destacado, retomado aqui para ratificar o visto: “[...] como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento (PIÑON, 1980, p. 60). Há dois complementos para o verbo envergonhar, ou seja, a teoria (proposta pela narradora) envergonha a família e a escritura do apartamento. O estranhamento está na escolha do verbo que traz em si uma ação considerada humana (sentir vergonha) para um documento (um ato jurídico), o que permite pensar que escritura do apartamento é uma metáfora para uma organização social que se quer moderna, portanto diferente da casa grande e da senzala, mas na verdade não o é.

Apesar de não ter conseguido fundar a própria voz numa primeira tentativa, a narradora insiste e experimenta falar mais uma vez com o marido, ainda que utilize a estratégia de repetir o senso comum para iniciar a conversa: “Não é verdade que te amo, marido? Perguntei-lhe quando lia os jornais, para instruir-se, e eu varria as letras de imprensa cuspidas no chão logo após ele assimilar a notícia.” (PIÑON, 1980, p. 61). Novamente, ela não obtém êxito: “Pedi, deixe-me progredir, mulher. Como quer que eu fale de amor quando se discutem as alternativas econômicas de um país em que os homens para sustentarem as mulheres precisam desdobrar um trabalho de escravo” (PIÑON, 1980, p. 61). O marido tenta dissuadi-la da conversa, mas ela persiste: “Eu lhe disse então, se não quer discutir o amor [...] que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa?” (PIÑON, 1980, p. 61). Então, ele para de ler e, pela primeira vez, parece que irá escutá-la: “Ele deixou o jornal de lado, insistiu que eu repetisse” (PIÑON, 1980, p. 62). Ela continua com cautela e procura falar sobre o futuro: “[...] e as palavras que

manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e de pudor [...]” (PIÑON, 1980, p. 62). Novamente, o marido interrompe a possibilidade de voz da mulher: “[...] o que significa este repúdio a um ninho de amor, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal?” (PIÑON, 1980, p. 62). A voz do marido cala a voz da esposa, fazendo-lhe interrogações em todas as vezes que ela busca se expressar. São perguntas diretas ou indiretas, contudo ele não quer ouvir a resposta da mulher, mas procura demovê-la de suas ideias sobre trabalho, amor e futuro.

Depois da terceira tentativa de falar ao marido sobre seus projetos e sonhos, a esposa se cala: “Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrifico-me outra vez para não vê-lo sofrer. Será que apagando o futuro agora ainda há tempo de salvar-te?” (PIÑON, 1980, p. 62). E, em mais alguns momentos da narrativa, a narradora deixa evidente que não busca mais o diálogo, ao contrário, se cala: “Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão” (PIÑON, 1980, p. 66). E ainda: “[...] peço-lhe desculpas em pensamento [...]” (PIÑON, 1980, p. 66). E mais uma vez: “Não posso reclamar” (PIÑON, 1980, p. 66). Essas sentenças relevam o gradual silenciamento feminino na trajetória narrativa. A voz da mulher apenas pode ecoar o senso comum que reverbera ideias patriarcais. Por isso, no fim, a narradora repete mais uma vez: “Ah, sim, eu amo o meu marido (PIÑON, 1980, p. 67).

Diante do exposto, constata-se que, no contexto do final do século XX, apesar de haver a busca por uma voz feminina autoral tanto no contexto ficcional quanto no contexto social, as vozes patriarcais sobressaíam, calando as tentativas femininas de expressão. Observa-se que o conto de Nélida Piñon consegue materializar as dificuldades de as mulheres romperem com o senso comum; as limitações impostas por barreiras quando elas procuraram imprimir no discurso uma voz própria que foi retida, e a falta de valor atribuída à voz feminina, que só podia ecoar o que já era cancelado pelo discurso vigente.

Os recursos da linguagem, na narrativa de Nélida Piñon, evidenciaram o silenciamento feminino não apenas no conteúdo do conto, mas também na forma, o que demonstrou a violência simbólica impressa no ato de a mulher ter que se calar, não poder dizer sobre si, ou seja, há um apagamento da voz feminina. A estrutura sintática de algumas sentenças do conto “I Love my Husband” demonstra a

interrupção da frase, que se faz por meio de um ponto final onde deveria haver uma vírgula. Isso reitera a violência que está evidente no conteúdo temático dessa obra ficcional, duplicando a força da violência que também se faz forma.

A forma da violência talhada no corpo do texto também está inscrita no corpo feminino retratado no conto. Assim como se apaga a voz, também se apaga o corpo da personagem feminina, que se vê como sombra do marido, ou seja, não se vê como sujeito. Antes, porém, do casamento a narradora tinha uma expectativa de que as coisas seriam diferentes, pois conforme ela mesma afirma: “Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado” (PIÑON, 1980, p. 64-65). Com o passar do tempo, no entanto, ela constata que o próprio marido “também evita falar do meu corpo, que se alargou com os anos, já não visto os modelos de antes” (PIÑON, 1980, p. 67). Sem voz efetiva e com um corpo apagado, sobre o qual não se podia falar, mesmo porque não se podia falar mesmo, e o qual ela também não podia tocar, tornou-se improvável erigir a subjetividade feminina nessa ficção, estabelecendo-se, assim, uma crítica tanto sobre o silenciamento quanto sobre a limitação espacial da mulher.

Esse espaço que limita a circulação da personagem, na narrativa de Nélida Piñon, foi representado pela casa, onde a mulher permanece cotidianamente: “[...] fico em casa lavando louça [...]” (PIÑON, 1980, p. 59). O lar representa, nessa narrativa, o único lugar possível para a personagem feminina que narra essa história, porque antes de se casar ela vivia na casa paterna e, depois de casada, passa a viver com o marido. Apesar de cogitar falar sobre um possível trabalho fora do lar e sobre o futuro, a esposa não encontra espaço, pois tanto a área física de circulação configura-se limitada, praticamente restrita ao domicílio, quanto a dimensão de sua fala o é, pois reservada ao modelo de discurso previsto para mulheres sob o domínio do marido. O espaço físico limitado representa, mais uma vez, a limitação da conformação da subjetividade feminina (XAVIER, 2012).

Assim sendo, mesmo que a narradora almejasse alcançar outras perspectivas de vida, o marido não permitiria, já que restringia seu espaço ao lar, cabendo apenas a ele pensar sobre o futuro, não a ela: “Dentro de casa, no forno que era o lar, seria fácil alimentar o passado com ervas e mingau de aveia, para que ele, tranqüilo, gerisse o futuro” (PIÑON, 1980, p. 60). Para o marido, o espaço doméstico assemelhava-se ao cenário dos contos de fada, devendo a esposa encenar o papel

da princesa, conforme ele mesmo dizia a ela: “Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada” (PIÑON, 1980, p. 66). Ela, porém, queria viver uma aventura africana, na qual ela seria a protagonista e, ao invés de ser salva por um herói de conto de fada ou de cinema, seria salva por um pajé, continuando livre para seguir seu curso:

[...] eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas-d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças (PIÑON, 1980, p. 62).

A metáfora usada pelo marido, que equiparou sua esposa a uma princesa, não atendeu à subjetividade dela, ela não se tornou ‘feliz para sempre’ depois do casamento, como as tecnologias de gênero previram por séculos, apesar de habitar um prédio tão alto quanto um castelo. Esse espaço domiciliar não era o único espaço que a narradora desejava ocupar, ela gostaria de expandir suas fronteiras, mas o máximo que poderia alcançar seriam “as calçadas familiares” (PIÑON, 1980, p. 66), e o marido aplaude a submissão da esposa ao cotidiano feliz. Torna-se evidente, conforme argumentou Teresa de Lauretis (1994), em **A Tecnologia do Gênero**, que as diferenças de gênero são constituídas, sobretudo, discursivamente, ou seja, a linguagem e o imaginário incidem nas diferenças sociais estabelecidas para homens e mulheres como se lê, por exemplo, nas narrativas de contos de fada, nas narrativas religiosas e se vê no cinema, todas elas presentes em “I Love my Husband”, de Piñon. Nesse sentido, Lauretis propõe conceber o sujeito social e as relações de subjetividade com a socialidade da seguinte forma:

Um sujeito constituído no gênero, [...] mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; um sujeito, portanto, múltiplo em vez de uno, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, 208).

Observa-se uma crítica nesse sentido, na ficção, de Nélide Piñon, que evidencia restrições para o feminino que, já na obra, apresenta certa contradição.

5.2 Um corpo feminino seco e duro: “*Tenho habitação de juntar ossos*”!

O conto “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis, representa a forma de uma “caveira desgraciosa”, com “sujos e acinzentados ossos” (AMARÍLIS, 1989, p. 43). O corpo do texto é sustentado por um esqueleto esfacelado e manchado pelo passado, um pretérito colocado num “saco renovado de musselina roxo” (AMARÍLIS, 1989, p. 51). Assim como os ossos desatados, o conto se apresenta fragmentado, como se observa já no primeiro parágrafo da narrativa:

Debruçou-se à janela e perscrutando o pôr do Sol, sonolento e arrastado, enfeitando ainda algumas clareiras da rua, deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade. Dentro de momentos, o coado amarelo das lâmpadas manchando as paredes aqui e além seria encoberto pela noite a avizinhar-se. Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar. Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo som de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até o limiar da Morada. As formigas, obrigadas a adiar um elaborado programa de estio, encolhiam-se nos formigueiros disseminados ao longo das paredes das casas baixas da cidade (AMARÍLIS, 1989, p. 41, grifos nossos).

No trecho em destaque, verifica-se certa descontinuidade entre as sentenças, sobressaindo os tempos passados, perfeito e imperfeito nas orações principais sublinhadas, entrecortadas pelo gerúndio e participio. Não só as orações principais são penetradas pelas reduzidas, como também a terra é rachada (esventrada) pela seca, como se verifica no fragmento que se repete para ratificar a afirmativa: “Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até o limiar da Morada” (AMARÍLIS, 1989, p. 41). A formação morfológica da palavra demonstra o seu significado {es}-+ventre+{-ar}, ou seja, abrir o ventre. A secura abre o ventre da terra. A terra foi personificada, havendo assim uma representação simbólica, já que se pode compará-la à mulher.

Essas técnicas de corte na sentença, que quebram a linearidade Sujeito-Verbo-Complemento (SVC), que aparecem nesse primeiro plano sintático da narrativa, demonstram a fragmentação do texto na forma e também sugerem outros cortes que podem ser pensados, por exemplo, num plano semântico relacionado com ao conteúdo do conto que, como visto na seção 3, trata de violência contra a

mulher. As sentenças entrecortadas, a terra esventrada, a mulher violada, como foi visto na seção anterior, são sinais que permitem realizar uma leitura aproximando forma e conteúdo. A violência temática está inscrita na violação da forma. Esse corte na sintaxe, a rachadura na terra e a violação da mulher podem ser lidas como símbolos da violência física nesta narrativa de Amarílis.

Outro recurso formal, que pode ser compreendido como simbólico, na narrativa “A casa dos mastros”, denomina-se elipse. A elipse é a omissão de um termo ou de uma oração, ou seja, oculta-se algo na sentença. Esse apagamento, no conto de Amarílis, oculta o sujeito de algumas orações nucleares como, por exemplo, em duas sentenças do primeiro parágrafo: “Debruçou-se à janela [...], deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade” (AMARÍLIS, 1989, p. 41, grifos nossos). Verifica-se que os sujeitos dessas duas orações denominam-se elípticos, pois não estão expressos, ou seja, lendo o primeiro parágrafo não se identifica quem se debruçou à janela e quem se deu conta de que mais um dia se passava. Esse apagamento do sujeito se estende pelo segundo parágrafo como se verifica a seguir: “Encostada a uma banda da janela, puxou a persiana do outro lado. Com facilidade, de vez em quando, abri-la-ia para devassar a noite já perto e a sisudez da urbe centenária” (AMARÍLIS, 1989, p. 41). Sabe-se agora que o sujeito é feminino, já que o particípio o indica (encostadaa). Se o sujeito é feminino, pode-se entender esse apagamento como invisibilidade da mulher no texto e, por extensão, no contexto social, e lê-lo como representativo de violência simbólica.

Ser invisível significa, conforme o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, algo “que, por sua natureza, sua distância ou sua pequenez, escapa à vista” (FERREIRA, 2001, p. 431). O verbete faculta uma alusão entre a condição de invisibilidade, ou seja, o que escapa à vista, e a condição da mulher, deslocada para um canto à janela atrás da persiana, no texto narrativo e, por extensão, no contexto final do século XX. Como já visto nas seções anteriores, construiu-se um *lócus* para o feminino que posicionou a mulher, de modo naturalizado, em espaços distantes da vida pública, longe da cultura e perto da natureza, um ser ‘naturalmente’ dado à procriação e à amamentação, por isso considerado “menor” se comparado ao homem, um ser responsável pela cultura e imerso na vida pública. E ainda, no mesmo verbete, continuando a caracterização do que é invisível, registra-se o

seguinte: “que não se pode ver, ou de que não se tem conhecimento” (FERREIRA, 2001, p. 431). Características que, relacionadas ao feminino, reforçam a condição da mulher na sociedade como um *ser* que não é visto e o qual não se conhece. Isso está inscrito na forma da narrativa por meio da elipse. Recurso que se estende pelo terceiro parágrafo, em que além de ocultar o sujeito sintaticamente também o posiciona no espaço do lar, reforçando a sua condição feminina de reclusão, como se pode verificar a seguir:

Foi à despensa e trouxe os pratos. Arrumou-os sobre a toalha aos quadrados, emborcando-os cuidadosamente. Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues. Aquela bela peça de barro esverdeado com a decoração simulando gotas de água esparrinhadas em toda a superfície deixara de refrescar a água como dantes. Uma racha sinuosa de maus tratos levava o Alexandrino a envolvê-lo em cimento (AMARÍLIS, 1989, p. 41, grifos nossos).

Observa-se, mais uma vez, e por três parágrafos consecutivos, o apagamento do sujeito feminino das orações nucleares da narrativa, ou seja, daquelas orações que enunciam as ações desempenhadas por uma personagem que compõem o enredo de modo a sustentar a coluna dorsal do conto, pois há orações que, ao contrário das nucleares, parecem não se encaixar ao esqueleto narrativo em decorrência de um esmagamento sintático sugerido não apenas na forma como também no conteúdo da história, como se lê a seguir:

A minha caveira desgraciosa, porque desproporcionada ao seu antigo invólucro, tinha estremecido. As tíbias e os metatarsos, as omoplatas e as minúsculas apófises que se esmagaram durante o acidente onde perdi o meu eu, a minha presença, saltaram dentro do saco e um som seco e surdo elevou-se no ar. Não fora bem acidente, mas a escolha deliberada e assente quando decidi saltar do terraço do segundo andar da casa de João B. Saltei e vi meu pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo (AMARÍLIS, 1989, p. 43, grifos nossos).

Essas escolhas formais na narrativa, intencionais e fundamentadas, assim como a ação realizada pela personagem narradora que escolhe tirar a própria vida, apagam o sujeito feminino no texto e também comprimem outros termos da sentença, esmagando as construções sintáticas, bem como as apófises foram esmagadas em decorrência do suicídio. Por meio, mais uma vez, do emprego de

elipse, agora se oculta, contudo, não o sujeito, mas o verbo da oração principal, como se pode observar no fragmento extraído novamente do parágrafo introdutório do conto: “Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara” (AMARÍLIS, 1989, p. 41).

Diante do exposto, constata-se que algumas lacunas vão se preenchendo ao longo da narrativa como, por exemplo, o sujeito oculto dos parágrafos iniciais (primeiro, segundo e terceiro) se torna explícito no quinto parágrafo, relevando o nome da protagonista da narrativa que estava na sala de jantar à janela, desloca-se à despensa, arruma a mesa do jantar e retorna à sala de jantar. Esse retorno à sala de jantar é marcado no quinto parágrafo, conforme se observa:

Violete procurou o livro atrás das almofadas do canapé de palhinha e, retornando à sala de jantar, foi-se sentar, encoberta pelas cortinas de cassa, desgastas por múltiplas barrelas com sabão inglês e enxaguadelas em anil diluído na água salobra do poço. Recostada na cadeira de braços naquele canto de tranquilidade, em remanso lia e, de quando em vez, numa espiadela de espera, tentava descortinar na rua uma sombra conhecida, algum amigo sem pressa para um derrame mole de conversa entre meia janela e rua (AMARÍLIS, 1989, p. 42, grifos nossos).

Antes, porém, de revelar o nome da personagem protagonista, a voz narrativa apresenta Alexandrino, personagem coadjuvante ou anti-herói, caracterizando-o como inútil, o qual depois se sabe, com o desenrolar da história, ser primo emprestado de Violete, sobrinho de sua madrastra. A apresentação de Alexandrino se constrói no terceiro parágrafo e, assim como a de Violete, também se faz em terceira pessoa:

Cabeça oca, só pensava em mulheres, e fazer alguma coisa ilibava-o das culpas da sua vida inútil de vazia em casa da tia. Alexandrino arrastava a sua placidez reimosa entre manhãs de desejos castrados, varanda acima varanda abaixo e escapadelas de desocultações lascivas no catre da Chica, da Nininha, da púbere Rosinha de traços de progenitor japonês, peladinha no sexo, fruindo ânsias doidivas, os longos cabelos negros escorridos, escondendo-lhe a face esquerda cobrindo-lhe os ombros cocegando-lhe as costas (AMARÍLIS, 1989, p. 41-42).

Apresentar o nome de um personagem coadjuvante antes de exibir o nome da personagem protagonista pode significar um deslocamento, pois as ações da personagem principal antecedem, na narrativa, às de Alexandrino, o que pode indicar que o masculino, embora não ocupe mais o centro do discurso, ainda aparenta ocupar um lugar de relevância. Em seguida, após a apresentação de Alexandrino, já no quarto parágrafo, há uma mudança do foco narrativo, de terceira pessoal do singular para primeira pessoa do plural, o que caracteriza mais uma descontinuidade, ou seja, mais uma fragmentação narrativa. Esse recurso de alteração da voz narrativa se torna uma fratura exposta no corpo do texto, uma fresta que não se consegue preencher por completo. Ao longo de toda a narrativa, descobre-se pouco sobre o “eu” que narra e o “você” que ouve a história:

O moringue era agora objecto desajeitado, envolto em cimento, cheio de líquido, apenas para estar. Ninguém lhe tocava. Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos, dessedentarmo-nos na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família (AMARÍLIS, 1989, p. 42).

Sabe-se, inicialmente, conforme se observa no fragmento supracitado, que o “eu” que narra a história também faz parte da família de Violete e Alexandrino, porque ao falar sobre o moringue rachado, que Alexandrino envolve com cimento para tentar concertá-lo, o “eu” também diz que aquele objeto não mais refrescava a água e, por isso, assim como todo o resto da família, preferiria junto com o interlocutor matar a sede no moringue ao lado, se isso fosse possível. Então, logo após, a voz narrativa apresenta o resto da família:

Prima Lucília de lunetas com fio trabalhado em ouro, haurindo continuamente a frescura do líquido, a vovó Mimina, a Arcângela pródiga de serenidade. A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordia. Um coiso (AMARÍLIS, 1989, p. 43).

Essas três personagens mulheres – Prima Lucília, vovó Mimina e Arcângela –, componentes da família que habita a casa dos mastros, são retomadas apenas mais uma vez no texto, quando a madrastra de Violete fica de cama e a voz narrativa

pergunta quem desempenharia a tarefa de cuidar da enferma, como se lê a seguir no fragmento retirado do conto:

Quem iria tratar da madrasta? Vovó Mimina há mais de dois anos vivia em Santa Catarina, prima Lucília fugira de casa com o antigo criado da cocheira do avô. Restava a Arcângela o dia inteiro aferrolhada no quarto. Fazia croché durante a manhã, acertava rimas ocupando uma mesita debaixo da clarabóia ao fim da tarde e cantava quando acordava altas horas até ao amanhecer. Tomava as refeições no quarto e definhava-se de pouco ou nada comer. Era de uma loucura mansa vegetando no sobrado (AMARÍLIS, 1989, p. 50).

Essa passagem da narrativa demonstra que a tarefa de cuidar de enfermos, numa família, sempre recai sobre mulheres. Em momento algum a voz narrativa supõe que Alexandrino pudesse assumir essa tarefa. E, ainda, sobre essas personagens, outras lacunas se abrem: a vovó Mimita seria avó da voz narrativa? A vovó Mimita seria mãe da D. Maninha, madrasta de Violete? E quem seria a mãe da prima Lucília? E a mãe de Alexandrino quem seria? Seriam irmãos de D. Maninha os pais de Alexandrino e Lucília? Alexandrino e Lucília seriam irmãos um do outro ou seriam primos? Quem é Arcângela? Não se conseguem responder essas perguntas, não se fecham todas as lacunas, característica que corrobora a fragmentação textual.

Além de todas essas lacunas que se abrem e não se fecham relacionadas aos personagens, além ainda das construções sintáticas descontínuas e da voz narrativa que muda o foco de terceira para primeira pessoa, há também outro método empregado na narrativa de Amarílis que reforça a fragmentação, denominado anacronia. Esse método narrativo configura mais uma forma de corte na narrativa, pois se refere às mudanças entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Desse modo, o narrador pode antecipar acontecimentos ou informações ou recuar no tempo. No sexto parágrafo do conto “A casa dos mastros”, a voz narrativa tanto anuncia um futuro desafortunado para Violete quanto recua no tempo para narrar um acontecimento específico, ocorrido semanas antes, que tirou o sossego da protagonista, como se observa a seguir:

Era um aguardamento para exorcizar desventurados tempos a haverem de vir. Semanas antes a sua vida, pacata e lisa, fora desassossegada por mau-estar à mesa e azedas palavras premeditadas da parte de Alexandrino e espevitadas pela madrasta (AMARÍLIS, 1989, p. 42).

Entre a cena inicial de “A casa dos mastros”, na qual Violete se debruçou à janela ao entardecer, observou a rua, depois se sentou próxima à janela para ler um livro e outra cena em que há o desenrolar de um conflito familiar que marca a história de Violete, de sua madrasta e de seu pai, passam-se semanas e, mesmo antes dessas semanas decorridas, por meio de uma anacronia, recupera-se um fato pretérito que diz sobre o término do relacionamento entre Violete e seu noivo Augusto, sendo que o fim desse relacionamento foi, de certa forma, induzido por Alexandrino, que maldizia o casamento e, principalmente, a figura da sogra no contexto matrimonial, conforme se pode verificar a seguir:

Ao cair da noite o noivo veio com a novidade. Ia construir casa. Seria uma vivenda num terreno ao pé da casa da mãe.

Ela tremeu. Tremeu porque envenenada vinha sendo por as tais conversas da hora de almoço, espicaçada pela madrasta e, indirectamente, pelo Alexandrino, metediço e parasita. Alexandrino vivia dos rendimentos, poucos, de uma propriedade de S. Nicolau. Fizera de hotel a casa da tia, remoendo as tardes sentado num banco coxo à porta das amigas de pé descalço lá da Ribeira Bote.

Mas era intrometido. Foi então quando Violete, num rompante, deslaçando a mão da do noivo, em voz rouca e grave, ameaçou-o. “Se fizeres casa na vizinhança da da tua mãe não me caso contigo”.

O Augusto, noivo por conveniência das famílias, quer dela quer dele, tomou à letra a ameaça (AMARÍLIS, 1989, p. 43).

Depois do término do noivado de Violete e Augusto, Alexandrino se ausenta da casa da tia, ele se desloca para S. Nicolau, onde tinha uma propriedade. Antes disso, porém, no discurso narrativo, a voz que conta a história antecipa o fato de que Alexandrino morre em algum momento, além de revelar também que o “eu” que narra é feminino e que teria tido algum tipo envolvimento sexual com Alexandrino, conforme se lê a seguir:

Eu mesma ouvi e vi os meus ossos saltarem e chorarem com um som cavo e, pelas mãos do nhô Pulquério, atirados para a quina onde iriam descansar. Um dia seriam colocados na ponta do caixão do Alexandrino

falecido na véspera. Vingança tardia dos meus desfalecimentos, da minha entrega, do meu desflorar sem romance (AMARÍLIS, 1989, p. 43, grifos nossos).

Essas duas revelações ficam em suspenso na trama. Há uma lacuna tão grande que, por muitos momentos, pensa-se que quem narra seria Violete depois de morta, mas esse nó textual se desfaz parcialmente no desfecho da história, quando se verifica que a falecida que conta os fatos não é Violete: “Eu e você ao lado de Violete, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela” (AMARÍLIS, 1989, p. 54, grifos nossos).

Segue-se a essa parte introdutória da narrativa, extremamente fragmentada, uma história nuclear que, ainda com alguns fragmentos aparentemente soltos, algumas lacunas, além de avanços e retrocessos no tempo, torna-se mais clara a partir do momento em que, durante um jantar em família, o pai de Violete se incomoda com o comportamento da filha à mesa e se levanta para sair para beber e para encontrar a amante, como se observa no trecho a seguir, retirado do conto de Amarílis:

Enrolando alguns grãos de milho na boca, Violete mastigava com ruído, a cabeça sobre o prato, concentrava nos ralos grãos procurados no caldo de catchupa. Sorveu levando a colher a boca.

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre os dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encaستada em prata, o chapéu de palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trêmula. Ele acabava de soltar uma blasfêmia (AMARÍLIS, 1989, p. 44-45).

Na sequência, o discurso acrescenta duas fragmentações à narrativa: uma sobre o fato de o marido de D. Maninha ter blasfemado ao levantar-se da mesa e de como praguejar tinha se tornado uma constante na vida dele ultimamente, indicando que esse ato poderia trazer consigo, conforme a tradição local, uma tragédia; e o outro fragmento sobre as transformações, ao longo do tempo, ocorridas no corpo de D. Maninha. Esses cortes no texto, porém, não foram tão bruscos quanto os anteriores. Então, volta-se a sequência da narrativa: “Como a Violete sorvia o caldo, foi o pretexto para o pai ir beber dois grogues no botequim do Lela de nhô Plutim e depois ir espairar as febres em casa da pandcha arranjada para os lados de Fonte

Doutor” (AMARÍLIS, 1989, p. 45). Esse trecho da narrativa assinala também questões referentes ao racismo. A semelhança entre o modo de comer de Violete e o modo de comer de outras mulheres da ilha irritou o pai, que compara a filha a porcos, evidenciando que aquele modo de sorver a sopa não seria adequado para um jovem que pertence a uma classe social privilegiada, vez que era comum a mulheres negras em condição marginalizada na sociedade caboverdiana.

E, novamente, mais uma fragmentação no discurso para contar que Violete sabia dos relacionamentos extraconjugais do pai. Além de revelar também como ela havia tomado conhecimento desses fatos e dos detalhes sórdidos das relações sexuais do pai, como se lê a seguir:

Violete sabia da pantcha. Soubera-o em casa de Bia Vitória. Não era a primeira. Outras tivera o pai, mas ia-as largando. Ou elas largavam-no. Por acaso Bia cometera a imprudência de acrescentar. “Dezide o teu pai grita para todo o mundo ouvir quanto faz aquela coisa.” Violete voltou-lhe as costas e perdeu a sua melhor amiga desde essa manhã. Tinha lá ido para tirar um debuxo para um bordado de lençol. Quando chegou à rua teve vontade de se castigar. O químico para o debuxo sujara-lhe as mãos de o apertar, com os nervos a subirem-lhe pelo corpo acima (AMARÍLIS, 1989, p. 45).

Em seguida, volta-se a coluna dorsal do texto, termo usado para retomar a ideia introdutória desta seção, de se comparar o corpo do texto ao esqueleto fragmentado de uma mulher que, ao pular do terraço do segundo andar de uma casa, fraturou e esmagou alguns ossos, ou seja, compara-se o corpo da narrativa ao corpo da mulher falecida que conta a história de “A casa dos mastros”, um corpo fraturado. Então, voltando-se à história nuclear, observa-se o primeiro ato físico de violência na narrativa, anunciado desde o início do conto, pela forma textual, por alguns recursos já mencionados: fragmentação sintática (orações principais cortadas pelas reduzidas), uso de elipse no texto, uso de determinadas palavras como “esventrar”, “racha”, “lascivas”, entre outros recursos. Seguem a história do jantar em que o pai, valendo-se de pretexto, levanta-se da mesa e dirige-se em direção à porta para sair:

Correu e pôs-se ao lado da madrastra. Junto a porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia

estar fora de si. Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala das mãos. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!

A madrastra parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrastra e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a conseguiu dominar (AMARÍLIS, 1989, p. 45-46).

Observa-se que algumas lacunas novas são abertas nesse momento da narrativa: Violete realiza um movimento de enfrentamento ao pai, tomando a bengala de sua mão quando ele levanta o objeto, mas agride fisicamente a madrastra, que se põe ao lado do marido. A própria narradora do conto faz alguns questionamentos, fragmentando mais uma vez a história com perguntas, como se lê a seguir: “Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Porquê? Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?” (AMARÍLIS, 1989, p. 46).

Especula-se que Violete não se entendia com a madrastra no cotidiano, visto que D. Maninha e Alexandrino ficavam com insinuações contra seu casamento, o que pode ter contribuído para o fim de seu noivado com Augusto. Poderia se pensar ainda na figura da madrastra como aquela que se opõe à figura materna. Mas, neste conto em que nada parece óbvio, essa reflexão poderia parecer rasa, a não ser que se esclareça que essa é uma consideração do senso comum, incutida em várias culturas durante muitos séculos e reforçada sempre por contos infantis, o que poderia expor o ponto de vista da maioria das pessoas de uma sociedade, desprovido de valor crítico, e por tudo isso a voz narrativa indaga os motivos da agressão, para que se faça uma reflexão. Será que as pessoas (e por representação as personagens) agem, muitas vezes, de acordo com o que estabelece o senso comum? Outras indagações se põem frente ao ato violento cometido por Violete:

A cabeça descaída sobre a rede, ela pensava no seu crime. Não encontrava perdão para tão tresloucado acto. Perdão de quê, afinal? Estava desesperada perdera a cabeça. Ela tinha a obrigação de defender a madrastra e quase acabara por a matar. Não compreendia a cegueira do seu desatino. Teria mesmo obrigação de defender intrusos, sombras desgrenhadas de espectros, bichas-de-sete-cabeças? (AMARÍLIS, 1989, p. 47).

Os substantivos que nomeiam e os adjetivos que caracterizam a madrastra – intrusa, sombra desgrenhada de espectro, bicha-de-sete-cabeças – são atribuídos a ela pela mesma voz narrativa que indaga a atitude de Violete como desnecessária e imprevisível. São questões que parecem repetir considerações de um senso comum. Aprofundando, porém, a reflexão, pode-se pensar sobre o fato de mulheres não se apoiarem de fato numa sociedade em que o paradigma é falocêntrico.

O falocentrismo se refere à concepção de que o masculino ocupa espaços centrais na sociedade, sendo o falo representativo de um valor fundamental conforme essa perspectiva. O falocentrismo defende a lógica do patriarcado. E o patriarcado, como visto anteriormente, se personifica, neste conto de Amarílis, nas figuras do pai (Jul Martins), do padre (André) e do primo (Alexandrino). Os próprios nomes desses personagens já simbolizam duplicação da violência de uma cultura falocêntrica: Jul Martins, nome do pai de Violete, faz alusão ao nome de um deus da mitologia romana, Marte, filho de Júpiter e Juno, deus da guerra sangrenta, que ao contrário da irmã Minerva, representante da guerra justa e diplomática, simboliza a agressividade e a violência (BULFINCH, 2006).

Já André, nome do padre, oriundo do nome grego Andreas, cuja base linguística é *andrós*, significa homem. Pode-se pensar, a partir desse nome, em androcentrismo, ou seja, em um formato de experiências que considerou o masculino como universal, excluindo a experiência feminina da sociedade por muito tempo, o que se evidencia, por exemplo, pelo termo “o homem” para referir-se a todos os seres humanos, ilustrando uma perspectiva androcêntrica. E Alexandrino, nome do primo emprestado de Violete, cuja origem grega pauta-se no verbo *aléxo*, que significa repelir, defender ou proteger, unido ao vocábulo *andrós*, que quer dizer homem, como já se viu anteriormente. Significa, por isso, aquele que protege os homens, ou ainda o defensor da humanidade, indicando, por extensão, aquele que repele os inimigos. Alexandrino também pode aludir à tradição clássica literária, aos versos alexandrinos, quando o número de mulheres no espaço literário aproximava-se de zero (OLIVER, 2005).

Nesse contexto falocêntrico, no qual o falo é representado pelos objetos que compõem a cena discursiva como, por exemplo, os mastros, a bengala, as velas dos barcos, Violete, depois de agredir a madrastra, sofre violências sexuais que, pela forma como são contadas, parecem que não são violências. Vale ressaltar que a

violência contra a mulher, principalmente a sexual, por muito tempo foi considerada como culpa da própria mulher. Essa pode ser considerada outra lacuna que se abre no conto, como se observa a seguir, quando a voz narrativa coloca em causa, em dúvida, o mal-estar de Violete na ocasião em que a jovem havia ido se confessar com o padre por causa da agressão cometida contra a madrasta na noite anterior, suspeitando da veracidade do desmaio:

Passaram então ao gabinete do Padre André e ali deitaram-na num banco comprido encostado ao longo da parede. A mulher humedeceu-lhe a boca com um lenço embebido em água fresca. Tinha desmaiado. Mas tinha mesmo? Deslçamento de membros, fluidez de estar, ansiedade angustiante, o desespero na quentura da manhã (AMARÍLIS, 1989, p. 48).

Mais uma vez, considera-se que a voz narrativa pode estar repetindo uma ideia do senso comum, que em muitas ocasiões coloca em dúvida as ações, o comportamento e, sobretudo, a voz das mulheres. Outro estranhamento presente na narrativa se estabelece ainda na cena em que Violete está deitada no banco do gabinete do padre e ele, padre André, manda a mulher, que o havia ajudado conduzir a jovem Violete até aquele lugar, sair e voltar ao trabalho. Considera-se sentença que vem após o diálogo entre o padre e a mulher que limpava a igreja estranha: “Concupiscente, não te rales, mete-te na tua vida” (AMARÍLIS, 1989, p. 48). O estranhamento se dá por causa da forma em segunda pessoa do singular. Pode-se supor que a voz narrativa está se dirigindo ao padre André, caracterizando-o como libidinoso, dizendo para que ele não se aflija, para meter-se com sua vida. E isso parece estranho. Ou estaria a voz narrativa falando com seu interlocutor, assim como ela, falecido. Caso esteja falando com seu interlocutor, seria ele libertino? Essas são lacunas que são difíceis de serem preenchidas.

Na sequência da cena, quando o padre já está sozinho com Violete, depois de ter dispensado a mulher que o ajudara a carregar a jovem do confessionário para seu gabinete e ter encostado a porta, ele verifica se ela está em condições de esboçar alguma reação, mas verifica que ela não está recuperada ainda do mal-estar. Então ele abriu a blusa de Violete e descobriu seus seios, acariciou-os, beijou-os, tudo isso sem permissão, porque ela estava desmaiada, e ainda continuou conforme se lê no fragmento retirado do conto:

Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel (AMARÍLIS, 1989, p. 49, grifos nossos).

Observa-se que, consoante a forma da sentença, há um advérbio que indica que não foi exatamente uma violação, foi quase uma violação, foi praticamente uma violação, mesmo ela soluçando e suplicando durante o ato sexual que configura um crime. Ou seja, a forma da escrita “livra” o padre do estupro. Isso porquê Violete foi considerada a culpada, já que foi caracterizada pela narradora como “predadora despojada das roupas vestal” (AMARÍLIS, 1989, p. 49). E ainda: “Não se sentiu coagida a remorsos” (AMARÍLIS, 1989, p. 49). O que mais uma vez indica que, conforme perspectiva narrativa, ela teria sido a culpada da situação, do crime, já que não se arrependeu, porque, para que alguém se arrependa, pressupõe-se uma falha, um erro. Quem, porém, cometeu o crime foi o padre, o qual sai ileso, absolvido pela construção formal da sentença narrativa.

Estranhamentos ainda maiores causaram as sentenças seguintes, na narrativa de Amarílis, consoante as quais, Violete: “Teve antes a sensação plena de alívio e paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta” (AMARÍLIS, 1989, p. 49). Depois da violência sexual, a jovem sentiu alívio e paz. Há uma condescendência com o crime do padre. Como se a violação sexual houvesse correspondido a um castigo que a jovem mulher merecia por ter agredido a madrastra. Como se a absolvição tivesse se dado pelo estupro, que a liberta de uma culpa anterior e a torna mulher. Como se uma mulher precisasse de um homem que a possuísse para, só assim, tornar-se mulher. O que lembra o conto de Nélida Piñon, “I Love my Husband” (1980), no qual a narradora diz: “Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem” (PIÑON, 1980, p. 64). E também o que lembra o conto “Marido”, de Lídia Jorge, narrativa em que Lúcia pensa: “Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo” (JORGE, 1998, p. 18).

Nesse ponto da análise sobre a configuração da forma narrativa do conto “A casa dos mastros”, de Orlanda Amarílis (1989), torna-se relevante, antes de

prosseguir, abordar a questão da ausência da possibilidade de fala de Violete, pois quando ela fala com o noivo sobre não querer residir, depois de casada, próximo à sogra, ele a abandona. Depois, quando ela dirige-se a igreja para confessar, o padre a estupra. E, na sequência narrativa, quando Violete tenta contar para Alexandrino sobre os fatos passados, sobre como agredira a madrasta, ele também a viola, como se verifica a seguir:

Já tinham decorrido uns seis meses sobre a missa de sétimo dia após o funeral da madrasta. Mesmo assim queria contar-lhe como arrancara a bengala das mãos do pai e como, sem se dominar, começara a bater na que fora sua segunda mãe. Ele ia a sair. Violete estendeu as mãos e caiu de joelhos. Abraçado pelas pernas, surpreso, o olhar em escárnio, os dentes mal ajeitados nas gengivas. Os braços descarnados, nus de mangas, tenazes de garrote não o deixando partir.

“Alexandrino quero contar-te uma coisa”.

Admirou-se. “A mim, contar-me uma coisa? Que casta de conversa é esta?”

Violete precisava libertar-se do peso do remorso. Porém, não conseguia falar. A boca entreaberta, o peito a estalar, afrouxou os braços e disse num sopro. “Eu quero contar-te tudo, tudo, Alexandrino.”

Amparou-a pela cintura e levou-a para o antigo quarto da madrasta. Nada fora mudado. Os móveis muito limpos, a alva colcha de berloques armados em cálidos serões de Outubro, quase a roçarem as tábuas, os espelhos a brilharem. Enlaçou-a olhando-a bem nos olhos. “Vais contar-me tudo, mas tudo, Violete.”

Ela tremeu.

Alexandrino levou-a para a cama e possuiu-a. Ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar (AMARÍLIS, 1989, p. 51, grifos nossos).

A violação sexual novamente é escrita como “natural”. Observa-se que a voz da mulher é desconsiderada, sua necessidade de falar é menosprezada. O que se percebe em uma mulher é o corpo, não a voz. E mais uma vez pode-se ler na superfície textual que a culpa foi de Violete que caiu de joelhos, implorando a atenção do primo. Essa narrativa de Amarílis constrói-se, sobretudo, pelo não-dito, há muito silenciamento e violência mascarada de normalidade. E esse silêncio consegue gradualmente assumir espaços cada vez maiores até que toma conta da casa dos mastros, após Violete ser violada pelo próprio pai: “Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum” (AMARÍLIS, 1989, p. 53). No fim, o silêncio se personifica, ele trepá pelas paredes, mais uma alusão à violência sexual, e arrasta-se pela casa:

Desceu porque o silêncio trepava pelas paredes e fora se arrastando até ele, onde se encontrava, de côcoras, barba caída pelos joelhos, catando aranhas e juntando teias pegajosas.

O silêncio sacudiu-o e ele arrastou-se até às escadas. Desceu-as, escorregando degrau a degrau. Ao fim do dia, pela tardinha, conseguiu chegar junto da cadeira onde a filha sempre se sentara. A caminhada de joelhos, as mãos feridas pelas lascas do soalho levantadas pelo eco da solidão. Pôs-lhe a mão sobre o regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou (AMARÍLIS, 1989, p. 54, grifos nossos).

E “A casa dos mastros” se torna a casa dos mortos, como já houvera anunciado a narradora: “[...] aquela casa era de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!” (AMARÍLIS, 1989, p. 53). Os corpos duros e secos das personagens, suas ossadas, emolduram a narrativa que retrata a violência contra a mulher, sobretudo a violência sexual, assinalada por fragmentações, pelo silêncio sepulcral e por cortes sintáticos nas sentenças, além de vocábulos que se repetem ao longo do texto e que indicam a violência sexual na forma da linguagem: devassa, racha, maus tratos, desejos, lasciva, sexo, peladinha, gozava. E também vocábulos que assinalam as consequências desse tipo de violência: sombra, sujo, noite, mancha entre outros tantos. Toda essa violência, porém, recebe um tom de normalidade, assinalado no início da narrativa pela sentença: “Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar” (AMARÍLIS, 1989, p. 41). A esse tom primeiro, porém, sobressai outro mais alto, o tom fúnebre que recobre todo o corpo do texto na sequência narrativa.

Além dos cortes sintáticos no corpo do texto, que podem simbolizar os ferimentos no corpo feminino, há também outro símbolo de opressão nessa narrativa, qual seja, a casa. A residência limita o espaço feminino (XAVIER, 2012). Do canto da sala de jantar, à beira da janela, para o canto do túmulo, num saco de musselina roxo, este é o movimento do feminino no conto “A casa dos mastros”, percorrido por Violete e pela narradora, personagens que têm suas histórias unidas pelo espaço, a casa dos mastros, e pela violência sexual, ou seja, por um deflorar sem romance. Enquanto Violete abre a narrativa debruçada à janela e fecha a narrativa abandonada à janela, a narradora se apresenta como parte volátil de si mesma, cuja parte material encontra-se num saco de musselina roxo numa quina de

caixão. Em vida, Violete, ou na morte, a narradora, elas ocupam espaços comprimidos pela dominação masculina.

Os espaços femininos, no conto de Amarílis, são reduzidos, restringem-se ao lar e às tarefas domésticas, além de possíveis atividades de cuidar dos membros da família. Às personagens femininas cabe obediência ou ao pai ou ao marido, figuras masculinas que simbolizam uma dominação tão significativa sob o feminino que inclusive suas ausências acarretam prejuízos às vidas das mulheres, como se observa no trecho seguinte do conto da escritora cabo-verdiana, cujo foco narrativo conforma a voz da narradora defunta: “[...] tia-avó Justina, mulher de muitos homens com cinco filhas sem nome de pai, ninguém as quisera, quem desejaria noiva filha de pai incógnito?” (AMARÍLIS, 1989, p. 52).

Os destinos das personagens femininas de Amarílis eram previsíveis, como anunciou no princípio da história a voz narrativa: “[...] estas controversas atitudes só me vieram confirmar o que iria acontecer como eu já previra” (AMARÍLIS, 1989, p. 43). Além da narradora, também o padre André pressupôs o destino de Violete: “Previu nos olhos da moça ondas alterosas do canal barrando o caminho do Norte. Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar” (AMARÍLIS, 1989, p. 43). O caminho de saída para Violete estava barrado, ou seja, impedido. A casa, por isso, se fez cela, e a ilha se tornou prisão.

A casa, centralizada no título da narrativa curta de Orlanda Amarílis, localiza-se numa urbe centenária. Logo após o título, já na epígrafe, há um esclarecimento sobre o que ocorre nesse espaço: “Aqui neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade” (AMARÍLIS, 1989, p. 39). Um cenário que, no princípio da narrativa, apresentou-se como um canto de tranquilidade, transforma-se em um espaço sombrio. Inicialmente, descreve-se um dos espaços da casa, a sala de jantar, da seguinte forma:

Violete procurou o livro atrás das almofadas do canapé de palhinha e, retornando à sala de jantar, foi-se sentar, encoberta pelas cortinas de cassa, desgastas por múltiplas barreiras com sabão inglês e enxaguadelas em anil diluído na água salobra do poço. Recostada na cadeira de braços naquele canto de tranquilidade, em remanso lia e, de quando em vez, numa espiadela de espera, tentava descortinar na rua uma sombra conhecida, algum amigo sem pressa para um derrame mole de conversa entre meia janela e rua (AMARÍLIS, 1989, p. 42, grifos nossos).

A casa pertencia à família de Dona Maninha, segunda mulher de nhô Jul Martins. Uma casa bastante ampla com cozinha, copa, sala de jantar e sala de visitas, além dos quartos e da varanda que “acompanhava todo o movimento da casa” (AMARÍLIS, 1989, p. 49):

A casa, de herança não repartida dos bisavós [de Dona Maninha], conservava um mastro longo em sucupira virgem, elevando-se na ponta esquerda do sobrado. Em dias festivos e santos, a bandeira monárquica, batida fortemente por rajadas de nordeste, mostrava-se com garbosidade menineira a toda a cidade (AMARÍLIS, 1989, p. 44).

Uma casa bastante movimentada, em princípio, que se enchia de gente durante as férias e recebia “visitas das outras ilhas, velhas primas e tios da família” (AMARÍLIS, 1989, p. 49). Com o tempo, porém, após a morte de Dona Maninha, a rotina familiar deixa de ser a mesma, como se verifica a seguir: “A vida na casa alterou-se. O pai olhava-a de lado. O Alexandrino pouco falava. Comia e metia-se no quarto. Violete era uma ave assustada” (AMARÍLIS, 1989, p. 50). E o canto que antes era de tranquilidade, tornou-se a casa dos mortos:

Os dias passaram, os meses rolaram, a ventania assolou portas e telhados, a ventura espreitou em algumas casas, não a do pai. E para quê se aquela casa era de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!

O pó cobria os móveis, a louça o chão. As paredes, fina poeira corroia-as, alastrando-se em sobrecamadas endurecidas pelo ar. Na casa tinham morrido o vovô Augusto, a tia Clarinha, a tia-avó Justina [...] (AMARÍLIS, 1989, p. 44).

E, para Violete, a casa tornou-se uma prisão, onde passou os anos a pagar por seu crime, qual seja a agressão física que cometera contra a madrastra, causando-lhe a morte: “Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de sonho; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu” (AMARÍLIS, 1989, p. 53). E a narradora que também houvera vivido naquele lugar, após a morte de Violete, também se foi de lá, como se observa no

trecho que segue: “Você [interlocutor defunto] amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros” (AMARÍLIS, 1989, p. 54).

No conto de Orlanda Amarílis, a não realização do casamento de Violete com Augusto a trancafiou para sempre na casa dos mastros. O rompimento do noivado foi induzido por Alexandrino e também pela madrasta de Violete, que se uniam para desdenhar da união matrimonial. Casar-se, contudo, era uma das poucas trajetórias possíveis para uma mulher percorrer no contexto do século XX em Cabo Verde. Por isso, o casamento era pensado e planejado pelas jovens, ainda que fosse um casamento de conveniências, como seria o de Violete com Augusto. Apesar de não ter se casado, Violete já havia pensado no evento matrimonial, como se observa a seguir: [...] alianças do seu casamento levadas por uma menina de branco até ao cimo do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz. A cauda do vestido de noiva escorreria pelos quatro degraus antes de se chegar ao altar (AMARÍLIS, 1989, p. 52).

Com relação ao casamento, o que aparentemente desagradava Violete era o fato de morar ao pé da sogra, porque acreditava que teria de se submeter a uma mulher mais velha. Por isso, não se casaram Violete e Augusto, contudo Violete não conseguiu se livrar da dominação masculina por permanecer solteira. Tanto o corpo do texto, cuja linguagem está sobrecarregada de semas violentos, como os corpos femininos, o de Violete e o da narradora, expressam subjetividades inconformadas, fraturadas pela opressão.

5.3 A voz e o corpo dóceis: “Acocorada no trono do pombal”!

O conto “Marido”, de Lídia Jorge, configura-se como um corpo textual trespassado por uma oração. A narrativa começa com a oração “Salve Rainha” que, ainda, permeia a trama para, depois, também encerrá-la. Essa oração se caracteriza como uma súplica, dando o tom da história, que conta sobre a vida conjugal de uma personagem que roga por salvação. A linguagem narrativa intercala o sagrado e o profano ao interpor à oração “Salve Rainha” os fatos cotidianos vividos pela personagem feminina que sofre violência no interior de sua própria casa, cujo agressor é o marido. A reza constante se mistura à voz narrativa que desliza entre a

terceira e a primeira pessoa, ressoando as orações de Lúcia, personagem protagonista submissa. Lúcia roga a Maria, mãe de Jesus, que a proteja e que a mantenha no caminho da salvação, porque o marido torna-se agressivo quando bebe e, por isso, os vizinhos recomendam que ela se separe de seu agressor, configurando-se, assim, a separação conjugal como desvio à santidade, portanto, um perigo adicional a uma vida já ameaçada pela violência doméstica.

As inscrições literárias sobre o feminino, construídas discursivamente no conto *Marido*, de Lídia Jorge, são reveladas por meio de uma linguagem que busca aproximar a figura feminina da imagem de santa, como se verifica por meio da caracterização da personagem Lúcia, que é doce assim como Regina (santa) também o é, qualidade que pontua a submissão de ambas. A doçura, predicado da Virgem Maria, se impõe tanto como atributo do corpo do texto – cuja linguagem pode caracterizar-se como prosa-poética, pela simetria rítmica – quanto como característica da personagem Lúcia, como se observa a seguir: “Aliás, também a porteira tem imensa doçura. É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina” (JORGE, 1998, p. 15). Observa-se que, nessa narrativa, os corpos são dóceis, o corpo do texto menos que o corpo feminino, já que o construto textual consegue escapar a um possível enquadramento formal, mas o corpo feminino não consegue deixar de ser submetido ao poder. Ambos, o corpo do texto e o corpo feminino, têm como paradigma as narrativas que fundaram a espacialidade feminina na história de Maria, mãe de Jesus Cristo: clemente, piedosa e doce (HAHN, 2015).

Enquanto, por um lado, o corpo do texto consegue rasurar o modelo religioso de escrita e de submissão para o feminino, o corpo da personagem protagonista, por outro lado, dobra-se ao poder, porque foi disciplinado, sobretudo, pelo poder e pelo discurso religioso para ocupar certos lugares nos espaços privados e públicos, determinados por/para sua condição feminina. Há uma sujeição explícita, no conto, que evidencia uma subjetividade cristã, principalmente uma subjetividade feminina cristã, segundo a qual o sujeito deve renunciar a si mesmo para seguir a Jesus Cristo e entrar no reino dos céus, assim como a Virgem Maria o fez, tornando-se, por isso, rainha do espaço celeste. Por isso as configurações espaciais tangenciam o sagrado e o profano na narrativa, edificadas pela enunciação, que rasura o caráter

antitético, enredando o sublime e o terreno, sobretudo, por meio da construção discursiva, que entrelaça espaços e vozes do religioso e do cotidiano, revelando a construção de um paradigma feminino produzido pela sociedade patriarcal portuguesa, submetido aos desígnios violentos da religião e do senso comum.

Constituído por meio de técnicas de disciplina, conforme afirma Michel Foucault (1977), o corpo dócil conforma-se através de classificações espaciais, inspeção da atividade regular, organização das gêneses cronológicas e composição das forças em combinação. Para que o corpo dócil se constitua, a disciplina funda técnicas e encobre o corpo social por meio de variadas instituições, como a Igreja. Nesse sentido, Lúcia apresenta um corpo dócil, porque seu corpo é útil e disciplinado, circula por espaços determinados, como pelo prédio onde mora e também desempenha a função de porteira, e obedece às regras estabelecidas para aquele lugar, sobretudo, a regra do silêncio. Submete-se às regras sociais do condomínio e às regras conjugais, conforme as quais seu corpo também se dobra. Lúcia ocupa os cantos da casa, na cozinha posiciona-se no canto da janela para fazer suas orações em voz baixa para não incomodar os vizinhos. Quando o marido chega, esconde-se atrás do pombal, no canto da varanda, também em silêncio e no escuro. No espaço social, situa-se no *hall* de entrada e nos corredores, limpando os cantos das portas. Ressalta-se, assim, a docilidade da personagem que apresenta, conforme concepção de Foucault: “um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado [...]”. (FOUCAULT, 1977, p. 118).

Já o corpo da narrativa, ainda que aparentemente dócil, subverte, por meio da forma, a submissão, porque a voz narrativa estabelece a crítica à docilidade por meio de deslocamentos discursivos. Sendo assim, constata-se que a voz narrativa não é a voz da personagem protagonista, é a voz do outro, é o discurso do senso comum, repetindo o discurso religioso. Por isso, o texto é, majoritariamente, construído em terceira pessoa, isto é, com um tipo de narrador(a) ausente da história narrada, ou seja, um narrador heterodiegético com estratégias discursivas de vozes reportadas, predominando discursos indiretos (AGUIAR e SILVA 1979). Destaca-se, que mesmo a voz que faz a oração, visando à proteção de um ser transcendente, nesse caso, de “Regina” (Rainha, Virgem Maria), mistura vozes que oscilam entre a terceira e a primeira pessoa. A oração, no entanto, é rasurada por mesclar um credo formal (Salve Rainha) com expressões particulares informais. A

narrativa entrelaça também, além das vozes, duas línguas, Latim e Português, compactando Salve Rainha e Ave Maria, orações representativas do feminino.

A sobreposição das línguas representa a subversão da linguagem por meio da própria linguagem. Enquanto, por um lado, a língua latina, proferida pela Igreja católica, representativa do discurso religioso, assinala o discurso do outro (do estrangeiro), a língua portuguesa, por outro lado, usada no quotidiano da personagem, representa a perspectiva do senso comum que a protagonista assume. As duas línguas condensadas expressam uma configuração híbrida. É o ‘parecer ser’, a verossimilhança, pois ao dizer “Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulceto, spes, imensa doçura, salva e vem. [...] agora e na hora de nossa morte, ámen” (JORGE, 1998, p.11), a voz narrativa, entrelaçando linguagens similares, ‘parece’ que corresponde e ‘parece’ que confirma a versão tradicional do discurso sacro-religioso, no entanto, o explode e o critica.

Se por um lado o corpo do texto consegue driblar a submissão, o corpo feminino, por outro, se rende ao subjugo, porque se evidencia o canto-voz feminino como representativo de uma condição submissa, ou seja, uma voz que se cala, como se evidencia no fragmento a seguir, retirado do conto: “Não os pode perturbar. Só mexe os lábios” (JORGE, 1998, p.15). Também a voz narrativa acentua mais uma vez o caráter de sujeição de Lúcia, consequentemente, do feminino na obra ficcional, ao caracterizá-la como doce e ao assinalar que ela perdeu a doçura “sem o mostrar, exactamente porque era doce” (JORGE, 1998, p.17). Isso se deu quando Lúcia notou que os habitantes do prédio onde reside e trabalha criticavam a conduta do marido. A partir do momento em que os vizinhos interferem em sua vida conjugal, a porteira isola-se, afasta-se dos vizinhos que a queriam orientar, mas que, conforme sua perspectiva de mulher subjugada e condenada à opressão matrimonial, encara como perfídia, conforme se verifica no seguinte trecho extraído do conto: “Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem [...] os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão” (JORGE, 1998, p.17-18).

O silêncio da personagem Lúcia é uma estratégia narrativa que se repete ao longo da ficção para pontuar a submissão que chega ao limite de, para evitar ponderações dos vizinhos, apelar para o enfrentamento às agressões do marido, em vez de continuar a esconder-se dele, quando a personagem protagonista resolve

aguardá-lo à porta de casa para que ele não a chame, gritando. Assim, a porteira representa o feminino que acata o poder disciplinar, segundo o qual o corpo deve se submeter. Mas os vizinhos de Lúcia – um advogado, um médico e uma assistente social – não aprovam a passividade e o sofrimento vivenciados por ela e sugerem uma atitude de libertação por parte desta personagem, relembram-lhe os direitos legais que a instauração da República portuguesa proporcionou no início do século XX.

Essa narrativa literária revela uma perspectiva crítica por meio da construção da linguagem que entrelaça vozes narrativas arquitetadas na ficção, ressaltando as vozes reportadas em detrimento da voz da personagem protagonista, Lúcia. A voz narrativa onisciente conta a história de Lúcia que, diante de seu marido e de seus vizinhos, em função da violência sofrida em seu casamento, busca, a seu modo, solucionar seus problemas conjugais. Há várias vozes compactadas nessa enunciação narrativa, pois a escrita híbrida é especial. Essa voz que clama, por exemplo, pedindo proteção, no primeiro parágrafo do conto, não foi introduzida na narrativa por meio do discurso direto, que se caracterizaria por ser uma transcrição exata do hino religioso cantado por Lúcia. Não é, portanto, a voz de Lúcia representada por uma linguagem ingênua, incontestável e peremptória, ao contrário, é a voz do outro, deslocada. Essa configuração enunciativa não representa apenas a súplica da personagem Lúcia, apesar de apresentar marcações discursivas de primeira pessoa, como em “Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfinas” (JORGE, 1998, p.11, grifos meus), mas representa, principalmente, a força do discurso religioso.

A tessitura narrativa une o registro linguístico religioso e o registro linguístico do cotidiano, expressos pela utilização do Latim intercalado com o Português. Ao entrelaçar essas línguas, a autora aproxima, por meio da linguagem, o sagrado e o profano e, adicionalmente, o conto ganha um terceiro plano rasurado que representa a área de interligação dos dois registros e das duas línguas. Assim, por vezes o religioso é entrelaçado ao cotidiano e vice-versa, da mesma forma que o Latim e o Português se enlaçam mutuamente e, por vezes, aparecem destorcidos. A autora borra a linguagem para mostrar tanto as marcas do discurso religioso quanto as marcas do discurso do senso comum, e como o senso comum se vale, muitas

vezes, do discurso institucionalizado da Igreja para repetir uma crença de submissão feminina ao poder patriarcal, este é duplamente representado, pelo Marido e pela igreja.

A sobreposição da voz do outro e o apagamento da voz da protagonista conotam a falta de percepção que Lúcia tem de si mesma. Conforme Abreu (2009), o discurso de Lúcia se mostra inautêntico e periférico. Sua pretensa identidade é filtrada e proclamada a partir do olhar e da voz dos outros: “É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira. A porteira aos cinco para as cinco acende a vela [...]” (JORGE, 1998, p.13).

Assim como Lúcia é silenciada, também o marido quase não tem voz, a não ser quando chama pelo nome da porteira: “- Lúcia! Ó Lúcia!” (JORGE, 1998, p.14). Essa estratégia narrativa de silenciamento do casal também conota um posicionamento crítico, pois os sujeitos que falam no conto são personagens que representam homens e mulheres, conforme Bakhtin (p. 135, 1993), essencialmente sociais, historicamente concretos e definidos. Por isso, as vozes de outros personagens, de modo recorrente, são evocadas pelo narrador heterodiegético, como se observa a seguir:

Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis. E dobrou por fim o recibo para demonstrar a facilidade com que se dobrava um papel sob o vigor da lei. Bastavam umas testemunhas, mas segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a idéia de que de facto tudo era uma questão de papéis. Levava na mão a asa duma pasta, mas era como se também tivesse um recibo e o dobrasse diante da porteira. O médico do segundo estava à disposição da porteira. Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. (JORGE, 1998, p. 16-17)

A voz de Lúcia só é relevada de forma direta em um pequeno trecho do conto quando ela resolve reagir diante das críticas dos vizinhos. Por um momento, ela

ensaia tornar-se sujeito agente, então o narrador atribui voz à porteira, informando ao leitor o que Lúcia dirá ao marido, conforme palavras seguintes: “– Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo marido!” (JORGE, 1998, p.21).

Essa estratégia discursiva que contrasta múltiplas vozes, com sentidos diversos atribuídos à linguagem, revela diferentes pontos de vista e estabelece a tensão entre opiniões e valores sociais, representados na ficção pelas vozes dos personagens e pela voz narrativa em terceira, conduzindo o leitor para reflexões críticas. O conto requer do leitor conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, além de suscitar conhecimento das linguagens do plurilinguismo (BAKHTIN, p. 163, 1993).

O feminino em Lídia Jorge é um conceito que não rompe com as definições semânticas de submissão, pois é construído conforme semas de dominação masculina, utilizando vocábulos que enfatizariam a natureza frágil e submissa feminina, como os verbos “proteger”, que aparece ao longo do texto aproximadamente vinte vezes, “abafar”, também reiterado várias vezes pelas retomadas lexicais “bafo” e “abafadas” que ambigüizam alento (bafejo de Regina) e violência (bafo etílico do Marido). Somam-se àqueles vocábulos também as palavras “doce”, “doçura”, “dulceto” que remetem à passividade, indicando que a personagem não se liberta da opressão, inclusive morre queimada pelo próprio marido. A libertação do feminino, no conto de Lídia Jorge, foi sugerida pela forma narrativa, segundo a qual o feminino é trazido por meio da oração explodida e oralizada, uma maneira de ruptura no texto, que pontua a insubmissão por meio da rasura. Sendo assim, o conteúdo da história revela uma violência contundente contra o feminino, mas a forma indica que há meios de se libertar o feminino, inclusive por meio da sororidade, já que Lúcia chama por Regina, figura sagrada representativa das causas femininas, indicando uma aliança entre representações femininas. Isso configura sororidade, a empatia e a união de mulheres, com o objetivo de elaborar e alcançar perspectivas para o feminino de não sujeição, em busca de subjetividades plurais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos “I Love my Husband” (1980), de Nélida Piñon, “A casa dos mastros” (1989), de Orlanda Amarílis, e “Marido” (1997), de Lúcia Jorge apresentaram, os três, a temática da violência contra a mulher, assunto que emerge, recorrentemente, na literatura, fazendo-se pauta regular desde, pelo menos, meados do século XX, promovido pelos movimentos e estudos feministas em espaços plurais. São narrativas que promoveram questionamentos sobre a condição feminina tanto na literatura quanto na sociedade, enredando realidade na ficção. Surgiram essas histórias em contextos em que vários tipos de opressão incidiam na vida das mulheres, sobretudo, o silenciamento e a falta de valor sobre o que diziam e escreviam as vozes femininas. Assim, a abordagem a dramas femininos, no cotidiano de suas existências, por meio dessas narrativas, fez-se relevante nas análises dessas obras ficcionais de Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lúcia Jorge.

Por meio das ficções de Piñon, Amarílis e Jorge, diálogos foram promovidos sobre questões sociais, culturais, políticas e históricas as quais contribuem com a elaboração de um discurso que aloca o feminino em espaços subjugados, bem como se analisaram decorrentes implicações tanto de discursos (não) produzidos quanto de espaços (não) ocupados pelo feminino nesses contextos, por causa do silenciamento e da invisibilidade da mulher. Essas narrativas – “I Love my Husband”, “A casa dos mastros” e “Marido” –, escritas nas décadas finais do século XX, por penas femininas lusófonas, revelaram contextos que, vivenciados por personagens ficcionais, marcaram a presença de violência simbólica e também física no cotidiano da mulher, bem como na literatura de autoria feminina.

Foram analisadas, nos contos “I Love my Husband” (1980), de Piñon, “A casa dos mastros” (1989), de Amarílis, e “Marido” (1997), de Jorge, quatro categorias como elementos que uniram essas narrativas: a autoria de gênero feminino; a língua portuguesa; o conteúdo temático da violência e a forma literária do gênero conto. Esses itens, associados ao objetivo geral, resultaram em uma abordagem tríplice sobre questões de gênero, conforme perspectivas da Antropologia, de gênero como uma categoria de análise histórica e da Genologia. Este estudo buscou pontos de interseção entre a forma do gênero literário conto e o conteúdo de/sobre violência de gênero.

O aspecto mais evidente nos contos, qual seja o conteúdo temático da violência contra a mulher, pôde ser analisado por um viés abrangente que enredou a escrita de autoria feminina, a lusofonia e a forma do gênero literário conto. Verificou-se que a temática da violência contra a mulher, presente nas três narrativas, relaciona-se com as escritas de autoria feminina de modo particular se comparada a escritas de autoria masculina, porque se defende que a autoria feminina traz para o texto marcas de experiências de mulheres que vivenciaram, de algum modo, a violência relativa ao gênero, conhecendo-a por um prisma particular que ora se evidencia por meio de discursos violentos ora se revela por meio de práticas físicas violentas. Constatou-se também que a língua portuguesa configura uma unidade de funcionamento do discurso que articula histórias diversas que carregam em si a expansão do domínio português por territórios que foram colonizados, marcando também aspectos da violência por meio da lusofonia. Além de se ter certificado que a violência explícita no conteúdo também se fez forma nas três narrativas, por meio de escolhas lexicais do campo semântico da violência, por meio de construções sintáticas que marcaram o silenciamento e o apagamento femininos ora nas elipses ora na pontuação não usual do discurso, por meio de construções oracionais que quebravam a linearidade da sentença, entre outros recursos formais.

Inicialmente, observaram-se, nesta tese, as dificuldades de se trilhar um percurso literário feminino. Escritoras percorreram um longo caminho histórico-literário para agregar valor aos seus escritos, valendo-se de estratégias que implicaram, sobretudo, em ocultação das identidades femininas. Quando, porém, mulheres revelaram seus nomes em seus textos sofreram, muitas vezes, desprestígios, acusações de que eram imorais e, em alguns casos, penas de morte. De algum modo as escritoras associaram seus textos ao masculino, por longo tempo, para agregar valor ao que escreviam. Por vezes, atribuíram assinaturas masculinas a suas obras, outras vezes centralizaram o masculino no título, como o fizeram Piñon, Amarílis e Jorge, como uma manobra para acessar um espaço *a priori* masculino, o espaço literário.

Quando acessaram o espaço literário, outras dificuldades se impuseram à escrita de autoria feminina. As escritoras precisaram defender uma igualdade relativa à qualidade de seus textos quando os comparavam aos textos literários escritos por homens, negando a existência de diferenças de abordagens temáticas e

formais, porque as diferenças diminuía o valor de suas obras. Defende-se, contudo, que a própria escrita de autoria feminina, especificamente as escritas dessas três narrativas aqui analisadas, de Nélide Piñon, de Orlanda Amarílis e de Lídia Jorge, configura-se como um modo de reação a essa valoração comparativa entre os gêneros, uma reação das autoras ante uma violência de gênero nesses casos, mas não qual reação, por exemplo, de indignação, mas como elas reagiram, algo que demonstraram pela seleção vocabular, pela sequência narrada, pela composição híbrida das vozes. Advoga-se, assim, que a autoria literária de gênero feminino converge elementos estéticos e dados biográficos, importando tanto a elaboração formal quanto a experiência subjetiva das escritoras.

Assim como a autoria feminina configura um elo entre as três obras ficcionais analisadas nesta tese, também a lusofonia pode ser interpretada como um traço no encadeamento dessas narrativas que unem as histórias de personagens femininas, marcadas pela violência de gênero, registradas em textos escritos em língua portuguesa, um idioma que traz em si marcas de dominação em decorrência do fato histórico das grandes navegações. Essa dominação histórica e linguística pôde ser ampliada e analisada como um aspecto de violência que incide nas histórias das personagens, dupla ou triplamente subjugadas (pelo sistema patriarcal, pela história e pela língua do dominador), e na escrita de autoria feminina também, interditadas (as mulheres) por uma espécie de colonizador que demarca seus espaços de circulação.

De modo convergente, em “I Love my Husband” (1980), de Nélide Piñon, “A casa dos mastros” (1989), de Orlanda Amarílis, e “Marido” (1997), de Lídia Jorge, também o tema dessas narrativas e suas respectivas formas abordaram a condição feminina de subserviência, por um lado, e, por outro, criticaram-na por meio de recursos literários discursivos, empregados nos contos como, por exemplo, o deslocamento do masculino, posicionado no centro dos títulos, para um espaço de análise crítica dessa posição construída socialmente. E, conseqüentemente, o movimento do feminino da periferia do discurso para um espaço de busca por voz e por valor, o que se dá pela pluralização das vozes narrativas. Verificaram-se recursos narrativos, utilizados pelas escritoras, para marcar os espaços masculinos e femininos nas relações cotidianas do matrimônio como as elipses, por exemplo, que apagaram as figuras femininas em alguns momentos do texto. E também se

analisou a subjetividade feminina das personagens, em seu potencial de protagonistas (in)conformadas com o ambiente de atuação, marcadas, porém, por forte subjetividade cristã segundo a qual o feminino deve renunciar a si mesmo. Certo inconformismo pôde ser observado na protagonista de “I Love my Husband”, de Piñon, e em Violete, personagem central de “A casa dos mastros” (1989), de Amarílis, que questionaram os espaços delimitados para o feminino. A primeira, esposa inominada do conto de Piñon, apresentava um desejo de trabalhar fora, mas não conseguiu convencer o marido sobre essa vontade que ficou silenciada na narrativa; a segunda, Violete, escapou do casamento, um dos meios de dominação da mulher, mas não se livrou de outras formas de violência, sobretudo, da violência sexual. De outra forma, no conto “Marido”, de Jorge, constatou-se um conformismo extremo da personagem Lúcia com sua condição de submissa ao marido.

Nas três tramas ficcionais, comprovaram-se poéticas do feminino que buscaram abrir espaços para as personagens e dar voz para seus discursos, contudo demonstraram as dificuldades de se conformar subjetividades femininas libertas daquelas previstas pela história, pela cultura, pela sociedade, pela língua que reforçaram e ainda reforçam os espaços restritos para o feminino e seu silenciamento. Registra-se, no entanto, que mesmo frente aos obstáculos, constatados nos textos, para se fundar e se firmar uma concepção feminina de mundo, as três escritoras demonstraram que como estava não podia ficar, registraram o alerta e, por meio da literatura, resistiram à dominação.

Nélida Piñon, Orlanda Amarílis e Lídia Jorge abriram caminhos para reflexões que orientam continuidade na trajetória de autoria feminina. Mostraram que há um mar para ser acessado por mulheres que ou já naufragaram ou ainda nem conseguiram colocar seus barcos na água. Elas mostraram, por meio de suas biografias e por meio de suas elaborações estéticas, que os espaços femininos podem ser amplos e que as vozes de mulheres têm valor. É hora de as mulheres assumirem o leme da literatura e de suas vidas! Avante!

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JUNIOR. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ABREU, Ari Francisco de. **Estratégias textuais em Marido e outros contos, de Lídia Jorge**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2010.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 3. ed. rev. e amp. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

ALDEMAN, Miriam. Metáforas de vida e de escrita. **Revista Cult**, Jul 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/metaforas-de-vida-e-de-escrita> Acesso em: 13 mar. 2018.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. In: **Aletria: Revista de Estudos Literários**. Belo Horizonte, v. 9, n. 1. 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1301>. Acesso em 12 fev. de 2018.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros: contos caboverdianos**. Linda-a-Velha: ALAC (COL. Africana), 1989.

ARABI, Soraia Lima. **A lavra do texto e do chão no romance de Lídia Jorge**. 2017. 164f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1993, p.71-163.

BAROSSA, Luana. (Po)éticas da escrevivência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 22-40, 7 maio 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Fatos e Mitos, vol. I. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BONACCHI, Gabriella; GROPPA, Ângela. (Orgs.). **O dilema da cidadania – direitos e deveres das mulheres**. São Paulo: UNESP, 1995.

BOSO, Ednéa Aparecida da Silva. **Mulheres em transgressão**: a visibilidade da voz feminina em Vozes do deserto de Nélida Pinõn. 192f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2011.

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

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é a escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: história de deuses e heróis. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALANDRINI, Luisa Collyer Lima. **As cores na arte**: uma experiência cromática. 2018. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

CALIRMAN, Cláudia. **MASP** Seminários Histórias das Mulheres, Histórias Feministas 1 e 2/ 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2l0Mo3vSOkI> Acesso em: 8 jul 2019.

CAMPOI, Isabela Candeloro. **O livro "Direito das mulheres e injustiça dos homens" de Nísia Floresta**: literatura, mulheres e o Brasil do século XIX. História, São Paulo, v. 30, n.2, p. 196-213, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a10v30n2>. Acesso em: 8 ago 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. Ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

CARDOSO, Jaqueline Teodora Alves. **A ação pela palavra**: diáspora e entre-lugar na escrita da intelectual Orlanda Amarílis. 2010. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

CARLOS, Suely Alves de. **Identidade, memória e gênero nas obras literárias de Orlanda Amarílis e Clarice Lispector**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure**: fundamentos e visão crítica. 7. ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**: escritos de Marilena Chauí. Editora Autêntica: São Paulo, 2004.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**. Uma história da poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. **Simpósio Diálogos: Por uma outra caligrafia do feminino negro**. PUC Minas, 2017.

CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa" [1975]. In: FREEDMAN, Estelle B. **The essential feminist reader**. New York: Modern Library, 2007. p. 318-324.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p.33-42.

COLASANTI, Marina. Entrevista: Mulheres, essas bárbaras que ameaçam o império. **SescTV**, abr. 2016. Entrevista concedida ao SescTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ-fvTo2m1M> Acesso em: 09 dez. 2018.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORSO, Diana. O insuportável do corpo feminino. In: **Café Filosófico**, 2016. Disponível em: <https://www.institutocpfl.org.br/2016/03/23/o-insuportavel-do-corpo-feminino-com-diana-corso-versao-completa/> Acesso em: 10 jan 2019.

CORPAS, Danielle. Para além dos poderes da poesia. In: LOPES, Gil. **Forma e sentido contemporâneo: poesia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 43-49.

CORTÁZAR, Júlio. **"Alguns aspectos do conto"**. Valise de Cronópio. Ed. Perspectiva, 2004.

COSTA, Camilla. As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros. **BBC News Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400> Acesso em: 13 mar. 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. Representações Restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina. LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. (pp. 40 -64).

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). **Tendências e Impasses: O Feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DELPHY, Cristine. "Patriarcado (teorias do)". In: HIRATA, Helena et. al. (Orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, Dec. 2003.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras: nos rastros de uma história. **Revista Ipotesi**, v. 13, n. 2, Juiz de Fora, 2009.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afrobrasileira. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). **Falas do outro** - literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010. (pp. 229-234).

DUNDER, Mauro. "Entrevista com Lídia Jorge: "A literatura tem um poder lento, mas seguro". In **Revista Desassossego**, volume 8. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Luciana Genevan da Silva Dias. Tradição E Ruptura na Poesia de Henriqueta Lisboa. In: I Seminário de Extensão e Pesquisa - CES/JF. Resumos expandidos. **ANALECTA**, v. 1, n.1, Juiz de Fora, nov. 2015.

FREITAS, Rita Silva. Entrevista Lídia Jorge: *O Amor em Lobito Bay* é o seu quarto livro de contos, gênero de que gosta e a que retorna. O que é que o conto tem? **Observador**, 2016. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/lidia-jorge-as-pessoas-nao-sentavam-ao-lado-da-minha-mae-divorciada/> Acesso em: 17 nov 2018.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: Literaturas africanas de língua portuguesa – **Cadernos Cespuc de Pesquisa** – Série Ensaio – número 16, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007. (pp. 13-69).

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade do saber. Lisboa: relógio d'Água, 1994a. v. 1.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Lisboa: relógio d'Água, 1994b. v. 2.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. Lisboa: relógio d'Água, 1994c. v. 3.

FRANCHINI, Bruna Santiago. O que são as ondas do feminismo? **Revista QG Feminista**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>. Acesso em: 28/09/2018.

GAÚCHAZH. Azul ou rosa: especialistas em questões de gênero comentam declarações de Damares Alves. **Portal GZH**. Porto Alegre, 04 jan. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2019/01/azul-ou-rosa-especialistas-em-questoes-de-genero-comentam-declaracoes-de-damares-alves-cjqiolwgg0pii01pi4spt7rcg.html> Acesso em: 08 jan. 2019.

GOMES, Simone Caputo. “Cabo-Verde: mulher, cultura, literatura”. In: _____. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

GOMES, Simone Caputo. **Literatura e Trajetória Social das Mulheres em Cabo Verde**: A Escritura de Autoria Feminina ou um Outro Olhar sobre o Arquipélago. COLOQUIO INTERNACIONAL CABO VERDE E GUINÉ-BISSAU: Percursos do Saber e da Ciência Lisboa, 2012 IICT - Instituto de Investigação Científica Tropical e ISCSP-UTL - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://coloiocvqb.files.wordpress.com/2013/06/p04c03-simone-caputo-gomes.pdf> Acesso em: 10 ago 2018.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim**, 13, 1-11, 2013.

GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

GRECCO, Fabiana M. F. **Aventura e Rotina**: Gilberto Freyre e a língua portuguesa em Cabo Verde. SIMELP/Évora: 2010.

GRUPO EDITORA RECORD. Entrevista: **Nélida Piñon e o feminismo**. 2016. Disponível em: <https://www.record.com.br/nelida-pinon-e-o-feminismo/> Acesso em: 09 dez. 2018.

HOMEM, Maria Lúcia. **No Limiar do Silêncio e da Letra**: Traços da Autoria em Clarice Lispector. 2011. 205f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Brasília, jan./abr. 2015, pp. 193-210.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**: vol. II. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (pp. 384-416).

JORGE, Lídia. **Marido e outros contos**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

JORGE, Lídia. Entrevista. In MELLO, LudmiLa Giovanna Ribeiro de. A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão. **Navegações**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 234-237, jul./dez. 2012.

JORGE, Lídia. Entrevista: *O Amor em Lobito Bay* é o seu quarto livro de contos, género de que gosta e a que retorna. O que é que o conto tem? **Observador**, 2016. Entrevista concedida a Rita Silva Freitas. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/lidia-jorge-as-pessoas-nao-sentavam-ao-lado-da-minha-mae-divorciada/> Acesso em: 17 nov 2018.

KEHL, Maria Rita. Em defesa da família tentacular. In: G. Groeninga; R. Pereira (Orgs.). **Direito de família e psicanálise**: rumos a uma nova epistemologia. Rio de Janeiro: Imago, 2003. (pp. 163-176).

LABAN, Michel. "Orlanda Amarílis". In: _____. **Cabo Verde**: encontro com escritores. Vol I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. p. 259-278.

LACAN, Jacques. **O seminário**: livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [1973].

LARANJEIRA, Pires. **Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

LEMAIRE, Ria. As Cantigas que a Gente Canta, os Amores que a Gente Quer: O papel da Mulher na Passagem da Tradição Oral à Escrita. In: GOTLIB, Nádya Battella (Org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e "do lar". **Revista Veja**, Abril 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/> Acesso em: 16 nov. 2018.

LISBOA, Henriqueta. **Obras Completas**: volume I - Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. 1998. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 12 dez. 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LUDMER, Josefina. **Aquí América latina**. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2010.

MACENA, Fabiana Souza Valadão de Castro. Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector: dois olhares sobre a mulher, a maternidade e a família. **Magma**, n. 14, p. 45-64, 27 dez. 2018.

MARQUES, Maria Helena Duarte. **Iniciação à Semântica**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MELLO, LudmiLa Giovanna Ribeiro de. A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão. **Navegações**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 234-237, jul./dez. 2012.

MIRANDA, Anadir dos Reis. **Proto-feministas na Inglaterra setecentista**: Mary Wollstonecraft, Mary Hays e Mary Robinson. Sociabilidade, subjetividade e escrita de mulheres. 253f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2017.

MODENA, Maura Regina (Org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016.

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélida, a escritora**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MONIZ, Naomi Hoki. Nélida Piñon: a questão da História em sua obra. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p.95-106.

MORAIS, Márcia Marques. XVII Enfoque Letras. **À mesa para comemorar Drummond**. 2012.

MORICONI, Ítalo. (Org.) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOSCOVICH, Cíntia. **De Poe a Piglia**: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. Disponível em: http://www.msmedia.com/spalding/veredas/popup/textos_detalhes.asp?id=256. Acesso em: 03 jan. 2019.

MOYA, Ana Gloria. Lo femenino hace que la vida duela menos. **LaJornada**. 2002. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/2002/12/08/02an1cul.php?printver=1>. Acesso em: 02 jun 2019.

NASCIMENTO, Dalma. **Nélida Piñon entre contos e crônicas**. Niterói, Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2015.

NOVO DICIONÁRIO LELLO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 2. ed., Porto: Lello Editores, 1996.

OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OLIVEIRA, Marcos Vinícius Ferreira de. **Marido, de Lídia Jorge**: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 39, n. 61, p. 101-115, ago. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/15391>. Acesso em: 31 mar 2020.

PADILHA, Laura Calvacante (2005) “Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 73: 3-28 [Online], disponível em: <http://rccs.revues.org/950>. Acesso em: 05 jan 2020.

PARDO, MARIA Carmen Villarino. “**Nélida Piñon no campo literário brasileiro em 1969**”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, pp. 147-155.

PARDELLAS, Sérgio; BERGAMASCO, Débora. Uma presidente fora de si. **Revista IstoÉ**, n. 2.417, abril 2016.

PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina (Org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016. (pp. 8 - 20).

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PIÑON, Nélida. Entrevista: Nélida Piñon e o feminismo. **Grupo Editoria Record**, 2016. <https://www.record.com.br/nelida-pinon-e-o-feminismo/> Acesso em: 09 dez. 2018.

PIÑON, Nélida. Entrevista: A escritora Nélida Piñon abre sua casa e fala sobre não formar uma família. **Revista Caras**, 2014. Entrevista concedida a Cadu Pilotto. Disponível em: <https://caras.uol.com.br/decoracao/escritora-nelida-pinon-abre-sua-casa-e-fala-sobre-nao-formar-uma-familia.phtml> Acesso em: 17 nov 2018.

PIÑON, Nélida. In: TORRES, Bolivar. Autoras discutem a escrita das mulheres em ciclo de debates 'Língua Afiada: escritoras tomam a palavra'. **O Globo**, abril 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autoras-discutem-escrita-das-mulheres-em-ciclo-de-debates-21275474> Acesso em: 15 set. 2018.

PLASTINO, Carlos Alberto. **Reflexões sobre uma concepção antropológica do patriarcado**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t7ELmSUWZ9I> Acesso em: 10 set. 2018.

PLASTINO, Carlos Alberto. Do paradigma da dominação ao paradigma do cuidado. **Revista Divulgação em Saúde para Debate**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://cebes.org.br/site/wpcontent/uploads/2016/01/DIVULGA%C3%87%C3%83O_53-WEB-FINAL1.pdf Acesso em: 10 set. 2018.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: **Poemas e Ensaios**. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

PRADO, Adélia. Com Licença Poética. In: PRADO, Adélia. **Adélia Prado: Poesia reunida**. 6. ed. São Paulo: Siciliano, 1996.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*; **Rev. Sociol.** USP, S. Paulo, 7(1-2): 67-82, outubro de 1995.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. "**Feminizar é preciso: por uma cultura filógina**". **São Paulo em Perspectiva**: Revista da Fundação Seade, São Paulo, v. 15 n. 3, p. 58-66, jul.-set. 2001.

RESENDE, Antônio Martinez de. **Latina Essentia**: preparação ao latim. 2. ed. rev. aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil**: a história não contada. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROSSI, Aparecido Donizete. Seria a Pena uma Metáfora do Falo? Ou a Inquietante Presença da Mulher na Literatura. **ÍCONE** - Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 1, p. 20-41, dez. 2007.

SALAMI, Minna. **Uma breve história do feminismo africano**. Disponível em: <<https://www.ondjangofeminista.com/txt-con/2017/4/10/uma-breve-histria-dofeminismoafricano>>. Acesso em 16/08/18.

SCHWARCS, Lilia. **MASP** Seminários Histórias das Mulheres, Histórias Feministas 1 e 2/ 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IOMo3vSOkl> Acesso em: 8 jul 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-100, jul./dez. 1995.

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

SILVA, Filipa Fonseca. Entrevista: "É muito difícil ser escritora em Portugal". **Revista Estante**, ago. 2017. Entrevista concedida a Ana Catarina Pinto. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/filipa-fonseca-silva-e-muito-dificil-ser-escritora-em-portugal/> Acesso em: 12 fev. 2018.

SIMÕES, Diana. Narração postmortem em A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis. **Literartes**, v. 1, n. 9, p. 95-118, 31 out. 2018.

SPÍNOLA, Danny. Evocações – **Uma Colectânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana**. Vol. I. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (pp 187-205).

STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.

TAVARES, Manuela. **Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)**. Lisboa: Texto, 2011.

TORRES, Bolívar. Autoras discutem a escrita das mulheres em ciclo de debates 'Língua Afiada: escritoras tomam a palavra'. **O Globo**, abril 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autoras-discutem-escrita-das-mulheres-em-ciclo-de-debates-21275474> Acesso em: 15 set. 2018.

TUTIKIAN, Jane. **Por uma Pasárgada cabo-verdiana**. A mulher em África: vozes de uma margem sempre ausente. Lisboa: Colibri, 2007.

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

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga (Org.). **Tudo no feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia Carvalho Formiga. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZALUAR, Alba. Violência e mal estar na sociedade. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. **São Paulo Perspectiva**. vol. 13, n.3, Jul/Set.1999.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em A república dos sonhos, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Representações interculturais de gênero no romance A república dos sonhos, de Nélida Piñon. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, p. 159-175, Dec. 2012.

ANEXO I: Conto “I Love my Husband”, de Nélide Piñon, 1980.

I LOVE MY HUSBAND [57]⁸

Nélide Piñon

[59]Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado.

Depois, arrumo-lhe o nó da gravata e ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida. Rio para que ele saia mais tranqüilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão sempre quentinho e farto.

Ele diz que eu sou exigente, fico em casa lavando louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos, e ainda que alguns destes muros venham ao chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis.

A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isso que sou a sombra do homem que todos dizem eu [59] amar. Deixo que o sol entre pela casa, para dourar os objetos comprados com o esforço comum. Embora ele não me cumprimente pelos objetos fluorescentes. Ao contrário, através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão. Eu peço então que compreenda minha nostalgia por uma terra antigamente trabalhada pela mulher, ele franze o rosto como se eu lhe estivesse propondo uma teoria que envergonha a família e a escritura definitiva do nosso apartamento.

O que mais quer, mulher, não basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir,

⁸ Preservou-se a ortografia original e inseriram-se os números das páginas, por meio da representação entre colchetes, referentes à publicação da obra impressa.

percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum.

Comecei a ambicionar que maravilha não seria viver apenas no passado, antes que esse tempo pretérito nos tenha sido ditado pelo homem que dizemos amar. Ele aplaudiu o meu projeto. Dentro de casa, no forno que era o lar, seria fácil alimentar o passado com ervas e mingau de aveia, para que ele, tranqüilo, gerisse o futuro. Decididamente, não podia ele preocupar-se com a matriz do meu ventre, que devia pertencer-lhe de modo a não precisar cheirar o meu sexo para descobrir quem mais, além dele, ali estivera, batera-lhe à porta, arranhara suas paredes com inscrições e datas.

Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até [60] então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava atar também minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal?

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire essas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?

De repente, o espelho pareceu-me o símbolo de uma derrota que o homem trazia para casa e tornava-me bonita. Não é verdade que te amo, marido? Perguntei quando lia os jornais, para instruir-se, e eu varria as letras de imprensa cuspidas no chão logo após ele assimilar a notícia. Pediu, deixe-me progredir, mulher. Como quer que eu fale de amor quando se discutem as alternativas econômicas de um

país em que os homens para sustentarem as mulheres precisam desdobrar um trabalho de escravo.

Eu lhe disse então, se não quer discutir o amor, que afinal pode estar longe daqui, ou atrás dos móveis para onde às vezes escondo a poeira depois de varrer a casa, que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa?[61]

Ele deixou o jornal de lado, insistiu que eu repetisse. Falei na palavra futuro com cautela, não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e de pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pêlos fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas-d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças.

O marido com a palavra futuro a boiar-lhe nos olhos e o jornal caído no chão, pedia-me, o que significa este repúdio a um ninho de amor, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal? E acha você, marido, que a paz conjugal se deixa amarrar com os fios tecidos pelo anzol, só porque mencionei esta palavra que te entristece, tanto que você começa a chorar discreto, porque o teu orgulho não lhe permite o pranto convulso, este sim, reservado à minha condição de mulher? Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrifico-me outra vez para não vê-lo sofrer. Será que apagando o futuro agora ainda há tempo de salvar-te? [62]

Suas crateras brilhantes sorveram depressa as lágrimas, tragou a fumaça do cigarro com volúpia e retomou a leitura. Dificilmente se encontraria homem como ele no nosso edifício de dezoito andares e três portarias. Nas reuniões de condomínio, a que estivesse presente, era ele o único a superar os obstáculos e perdoar aos que o

havam magoado. Recriminei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte.

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

Ele não precisava agradecer. De tal modo atingira a perfeição dos sentimentos, que lhe bastava continuar em minha companhia para querer significar que me amava, eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava a casca, podando seus excessos.

Durante uma semana bati-lhe à porta do banheiro com apenas um toque matutino. Disposta a fazer-lhe novo café, se o primeiro esfriasse, se esquecido ficasse a olhar-se no espelho com a mesma vaidade que me foi instilada desde a infância, logo que se confirmou no nascimento tratar-se de mais uma mulher [63]. Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra de minha mãe. Queria dizer, quem mais vence o tempo que a condição feminina? O pai a aplaudia completando, o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo.

Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos? Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento. Vinha-me a certeza de que ao não se cumprir a história da mulher, não lhe sendo permitida a sua própria biografia, era-lhe assegurada em troca a juventude.

Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantiremos, através deste ato, que serás jovem para sempre. Eu não sabia como contornar o júbilo que me envolvia com o peso de um escudo, e ir ao meu coração, surpreender-lhe a limpidez. Ou agradecer-

lhe um estado que eu não ambicionara antes, por distração talvez. E todo este troféu logo na noite em que ia converter-me em mulher. Pois até então sussurravam-me que eu era uma bela expectativa. Diferente do irmão que já na pia batismal cravaram-lhe o glorioso estigma de homem, antes de ter dormido com mulher.

Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem. Antes dele a mãe insinuou que o nosso sexo mais parecia uma ostra nutrida de água salgada, e por isso vago e escorregadio, longe da realidade cativa da terra. A mãe gostava de poesia, suas imagens sempre frescas e quentes.

Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido[64], abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família.

Ele é o único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento.

Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido. É seu encargo podar meus excessos, a natureza dotou-me com o desejo de naufragar às vezes, ir ao fundo do mar em busca das esponjas. E para que me servissem elas senão para absorver meus sonhos, multiplicá-los no silêncio borbulhante dos meus labirintos cheios de água do mar? Quero um sonho que se alcance com a luva forte e que se transforme algumas vezes numa torta de chocolate, para ele comer com os olhos brilhantes, e sorriremos juntos.

Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem

endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. E tudo me treme dentro, olho os que [65] passam com um apetite de que não me envergonharei mais tarde. Felizmente, é uma sensação fugaz, logo busco o socorro das calçadas familiares, nelas a minha vida está estampada. As vitrines, os objetos, os seres amigos, tudo enfim orgulho da minha casa.

Estes meus atos de pássaro são bem indignos, feririam a honra do meu marido. Contrita, peço-lhe desculpas em pensamento, prometo-lhe esquivar-me de tais tentações. Ele parece perdoar-me à distância, aplaude minha submissão ao cotidiano feliz, que nos obriga a prosperar a cada ano. Confesso que esta ânsia me envergonha, não sei como abrandá-la. Não a menciono senão para mim mesma. Nem os votos conjugais impedem que em escassos minutos eu naufrague no sonho. Estes votos que ruborizam o corpo mas não marcaram minha vida de modo a que eu possa indicar as rugas que me vieram através do seu arrebatado.

Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão. Ou que lhe dissesse que nessas tardes penso em trabalhar fora, pagar as miudezas com meu próprio dinheiro. Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra. Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada.

Não posso reclamar. Todos os dias o marido contraria a versão do espelho. Olho-me ali e ele exige que eu me enxergue errado. Não sou em verdade as sombras, as rugas com que me vejo. Como o pai, também ele responde pela minha eterna juventude. É gentil de sentimentos. Jamais comemorou ruidosamente meu aniversário, para eu esquecer de contabilizar os anos. Ele pensa que não percebo. Mas, a [66] verdade é que no fim do dia já não sei quantos anos tenho.

E também evita falar do meu corpo, que se alargou com os anos, já não visto os modelos de antes. Tenho os vestidos guardados no armário, para serem discretamente apreciados. Às sete da noite, todos os dias, ele abre a porta sabendo que do outro lado estou à sua espera. E quando a televisão exhibe uns corpos em floração, mergulha a cara no jornal, no mundo só nós existimos.

Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade às vezes, ou me perturbe algum rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sim, cuja imagem nunca mais quero rever. Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que eu e ele comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo o meu marido [67].

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p 57-67.

ANEXO II: Conto “A Casa dos Mastros”, de Orlanda Amarílis, 1989.**A Casa dos Mastros [37]⁹**

O mastro é um sinal, é um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo de diferente. Aqui neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade[39].

Orlanda Amarílis

[41] Debruçou-se à janela e perscrutando o pôr do Sol, sonolento e arrastado, enfeitando ainda algumas clareiras da rua, deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade. Dentro de momentos, o coado amarelo das lâmpadas manchando as paredes aqui e além seria encoberto pela noite a avizinhar-se. Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar. Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suão de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até o limiar da Morada. As formigas, obrigadas a adiar um elaborado programa de estio, encolhiam-se nos formigueiros disseminados ao longo das paredes das casas baixas da cidade.

Encostada a uma banda da janela, puxou a persiana do outro lado. Com facilidade, de vez em quando, abri-la-ia para devassar a noite já perto e a sisudez da urbe centenária.

Foi à despensa e trouxe os pratos. Arrumou-os sobre a toalha aos quadrados, emborcando-os cuidadosamente. Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues. Aquela bela peça de barro esverdinhado com a decoração simulando gotas de água esparrinhadas em toda a superfície deixara de refrescar a água como dantes. Uma racha sinuosa de maus tratos levava o Alexandrino a envolvê-lo em cimento. Patetices e ideias desastradas.

⁹ Preservou-se a ortografia original e inseriram-se os números das páginas, no texto, por meio da representação entre colchetes, referentes à publicação da obra impressa.

Executava-as não auscultando ninguém, pessoa ou gato. Cabeça oca, só pensava em mulheres, e fazer alguma coisa ilibava-o das culpas da sua vida inútil de vazia em casa da tia. Alexandrino arrastava a sua placidez reimosa entre manhãs de desejos castrados, varanda acima varanda abaixo e escapadelas de desocultações lascivas no catre da Chica, da Nininha, da púbere Rosinha de traços de progenitor japonês, peladinha no [41] sexo, fruindo ânsias doidivas, os longos cabelos negros escorridos, escondendo-lhe a face esquerda cobrindo-lhe os ombros cocegando-lhe as costas. Com a boca Alexandrino gozava-a, comi-a, com o sexo consumia os humores viris nas coxas sabidas de Antónia, afundando-se em delírio nas suas ancas de rainha. Para a Rosinha o néctar o mais puro leite o mais casto e nobre arremesso.

O moringue era agora objecto desajeitado, envolto em cimento, cheio de líquido, apenas para estar. Ninguém lhe tocava. Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos, dessedentarmo-nos na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família. Prima Lucília de lunetas com fio trabalhado em ouro, haurindo continuamente a frescura do líquido, a vovó Mimina, a Arcângela pródiga de serenidade. A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordia. Um coiso.

Violete procurou o livro atrás das almofadas do canapé de palhinha e, retornando à sala de jantar, foi-se sentar, encoberta pelas cortinas de cassa, desgastas por múltiplas barreiras com sabão inglês e enxaguadelas em anil diluído na água salobra do poço. Recostada na cadeira de braços naquele canto de tranquilidade, em remanso lia e, de quando em vez, numa espiadela de espera, tentava descortinar na rua uma sombra conhecida, algum amigo sem pressa para um derrame mole de conversa entre meia janela e rua.

Era um aguardamento para exorcizar desventurados tempos a haverem de vir. Semanas antes a sua vida, pacata e lisa, fora desassossegada por mau-estar à mesa e azedas palavras premeditadas da parte de Alexandrino e espevitadas pela madrastra.

“Depois do casamento, longe da sogra e da sua língua”, dizia o Alexandrino. Dizia e piscava o olho à Violete. “És tão sabido, Alexandrino”, sussurrava D. Maninha a chupar uma espinha de garopa estufada em fogão de lenha. E ele ainda. “Sogra e cobra, só de longe”. D. Maninha engasgou-se e levou o guardanapo à

boca. Violete levantou-se e caminhou para a porta da copa. Alexandrino e D. maninha ergueram a cabeça e cruzaram os talheres. Violete voltou a cara para Alexandrino e deitou-lhe a língua de fora.

Quando o noivo veio à tarde, a conversa derramou-se frouxa e ensossa. Rente ao passeio, nem passearam como seu costume. Falaram de ninharia e da vida dos outros não da deles. Com monossílabos, Violete foi desviando a conversa tão sem graça já era ela. Para mim, parte volátil de mim mesma, estas controversas [42] atitudes só me vieram confirmar o que iria acontecer como eu já previra. Aliás para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombra para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também dismantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo.

Eu mesma ouvi e vi os meus ossos saltarem e chorarem com um som cavo e, pelas mãos do nhô Pulquério, atirados para a quina onde iriam descansar. Um dia seriam colocados na ponta do caixão do Alexandrino falecido na véspera. Vingança tardia dos meus desfalecimentos, da minha entrega, do meu desflorar sem romance.

O imaterial do meu riso porventura espalhou-se naquela detardinha sobre os meus sujos e acinzentados ossos. A minha caveira desgraciosa, porque desproporcionada ao seu antigo invólucro, tinha estremecido. As tíbias e os metatarsos, as omoplatas e as minúsculas apófises que se esmagaram durante o acidente onde perdi o meu eu, a minha presença, saltaram dentro do saco e um som seco e surdo elevou-se no ar. Não fora bem acidente, mas a escolha deliberada e assente quando decidi saltar do terraço do segundo andar da casa de João B. Saltei e vi meu pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo. Eu de novo para a eternidade de onde vim.

Nhô Pulquério deixou cair o saco para dentro do coval e silvou entre dentes: Mãe, nhã Dadá, estou neste serviço porque sou homem destemido, tenho habitação de juntar ossos. Arrê! Passe de largo!

Ao cair da noite o noivo veio com a novidade. Ia construir casa. Seria uma vivenda num terreno ao pé da casa da mãe.

Ela tremeu. Tremeu porque envenenada vinha sendo por as tais conversas da hora de almoço, espicaçada pela madraستا e, indirectamente, pelo Alexandrino, metediço e parasita. Alexandrino vivia dos rendimentos, poucos, de uma propriedade de S. Nicolau. Fizera de hotel a casa da tia, remoendo as tardes sentado num banco coxo à porta das amigas de pé descalço lá da Ribeira Bote.

Mas era intrometido. Foi então quando Violeta, num rompante, deslaçando a mão da do noivo, em voz rouca e grave, ameaçou-o. “Se fizeres casa na vizinhança da da tua mãe não me caso contigo”.

O Augusto, noivo por conveniência das famílias, quer dela quer dele, tomou à letra a ameaça [43].

Semanas a fio Violeta aguardou-o, devorando romances sobre romances espreguiçada na cadeira de palhinha ao pé da janela. As semanas transformaram-se em meses, em anos.

E esta mocinha viria a tornar-se uma mulher amarga, dura e incompreendida. Não fosse a casa encher-se de gente durante as férias, ou receber visitas das outras ilhas, velhas primas e tios da família, ela ter-se-ia transformado numa megera.

A casa, de herança não repartida dos bisavós, conservava um mastro longo em sucupira virgem, elevando-se na ponta esquerda do sobrado. Em dias festivos e santos, a bandeira monárquica, batida fortemente por rajadas de nordeste, mostrava-se com garbosidade menineira a toda a cidade. Quando o pai de Violeta entrou na família pelo segundo casamento, encomendou novo mastro, este em mogno da Guiné, e mandou-o colocar na outra ponta do sobrado. Para içar sua bandeira em datas específicas da loja maçónica onde ele tinha cargo de gabarito. Brisa louca revoando por entre os mastros criava sons de menina histérica escapando-se por entre as telhas, ecoando no vazio dos quartos, indo acalantar o sono das almas simples da casa.

Em boa hora Alexandrino lembrou-se de ir passar uns tempos em S. Nicolau, na Ribeira da Prata. Tinha a consciência tranquila, pensava, não metera ferro nem estopa nos desamores da prima. Aproveitando a chegada de notícias no “Senhor das Areias”, navio de duas velas, anunciou: ia assistir à secagem da mandioca para a farinha. “Eu depois vos mando uns dois saquitos de farinha de pau e algum feijão-ervilha”.

Ela resmungou qualquer coisa e foi-se fechar no quarto.

Ajoelhada aos pés da cama, a cabeça descaída sobre a colcha de algodão, clamou pelo noivo. “Augusto, oh Augusto!” Chorou, mordeu as mãos, rangeu os dentes de desespero e acabou por retirar o romance debaixo do travesseiro e ir sentar-se na cadeira de palhinha junto à janela.

À hora do jantar, de ensimesmada, não se apercebeu da ausência do primo. Embarcara no faluche de nhô Ernesto Évora. Fora-se com o vento, em navio de duas velas, sempre dependente de brisa de feição. Enrolando alguns grãos de milho na boca, Violete mastigava com ruído, a cabeça sobre o prato, concentrava nos ralos grãos procurados no caldo de catchupa. Sorveu levando a colher a boca.

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre os dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encaستoada em prata, o chapéu de [44] palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trémula. Ele acabava de soltar uma blasfémia. Ultimamente passava o tempo a pragalhar por raios a torto e a direito. Em dias de sol ardente, com o ar a subir escorreito da terra escaldante, espalhando-se castanha e ressequida por entre as pedras vulcânicas da Chã de Viana, uma faísca surpreendente em terras de chuvas ausentes. Nos cinquenta anos vividos de D. Maninha, madrastra da Violete, acontecera cair um raio havia sol escancarado. O corpo tishado do Quinquim enegrecera ainda mais e as cabras na longueza da Ribeira de Julião espalharam-se amedrontadas com o odor a morte à sua volta. Na ocasião, nhâ Piedade disse: as cabras foram primeiro ao jardim daquele estrangeiro e comeram umas ervas de torpor. Depois levantavam as pernas, punham-se quase em pé a arremeterem-se umas contra as outras. Quando caiu o raio, elas então desataram a fugir.

Outra vez na Boavista, fora a lavadeira. Com a selha à cabeça, a surradeira debaixo do braço a caminho do quintal de nhâ Bia Chica, contava-se, ficou prantada no meio do largo. Alguém tinha pragalhado por raios.

Cortado a tesoura o buço de D. Maninha, o rosário de ave-marias perdidas nas mãos domésticas de sua dona, o dessabor do seu corpo mole. Onde as danças lúbricas de longas noites, o gosto áspero do mel novo, a cama rangendo alheia a

outros sinais, o corpo sedento dando-se, arfando em comunhão de bênçãos, recebendo seiva, oferecendo langores e dessedentação?

Como a Violete sorvia o caldo, foi o pretexto para o pai ir beber dois grogues no botequim do Lela de nhô Plutim e depois ir espairecer as febres em casa da pandcha arranjada para os lados de Fonte Doutor.

Violete sabia da pantcha. Soubera-o em casa de Bia Vitória. Não era a primeira. Outras tivera o pai, mas ia-as largando. Ou elas largavam-no. Por acaso Bia cometera a imprudência de acrescentar. “Dezide o teu pai grita para todo o mundo ouvir quanto faz aquela coisa.” Violete voltou-lhe as costas e perdeu a sua melhor amiga desde essa manhã. Tinha lá ido para tirar um debuxo para um bordado de lençol. Quando chegou à rua teve vontade de se castigar. O químico para o debuxo sujara-lhe as mãos de o apertar, com os nervos a subirem-lhe pelo corpo acima.

Correu e pôs-se ao lado da madraستا. Junto a porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do [45] pai, Violete arrancou-lhe a bengala das mãos. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!

A madraستا parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madraستا e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a conseguiu dominar.

Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Porquê? Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?

A madraستا jazia no chão. Saltou por cima dela, correu para a porta, abriu-a e bradou: “Eu grito, ouviram? Eu grito!”

Já se encontrava na rua e num histerismo inesperado clamou: “Oh povo! Oh povo!”

De um salto o pai agarrou-a por um braço, meteu-a dentro de casa e fechou a porta. O silêncio estendeu-se pela rua e por aí se diluiu. Diluiu-se com a noite fechada, as estrelas descaradas em roda-viva candente, os cães ladrando a almas penadas.

Daí a momentos, Isabel, criada antiga da casa, saiu pelo portão, seguiu rente às paredes rua adiante. Desapareceu ao longe, ao dobrar a esquina perto da barbearia de nhô Mané Tchitche. Andou mais um bocado. Para lá da Salina era o Monte Sossego. Para alcançar a casa de nhô Pedro Mateus tinha de subir a encosta íngreme fora das portas da cidade.

As luzes desapareceram das casas. Na morada não se via um gato na rua. Isabel voltou acompanhada de nhô Pedro Mateus, a deslizarem na noite calma, descalços, calados, enrolados na própria sombra. Perto da casa ela procurou uma Pedrita. Atirou-a por entre as persianas. Caiu e rolou pelo soalho com um som seco e breve. Alguém abriu a porta e eles entraram. A escuridão da calçada confundiu-se com a noite, com o bater oco do batente. Na empena do sobrado a janela sacudida por corrente de ar adoidou-se e os vidros soltaram-se gargalhando estilhaços sobre a roseira brava do jardim.

No dia seguinte, pelo arrastar das horas, à boca pequena aventava-se das razões por que D. Maninha, segunda mulher de nhô Jul Martins, tinha partido um braço, duas costelas e estava de cama. Inconsciente. Babava-se e gemia.

Só Nhã Arminda no outro lado da rua apercebera-se de tudo. Quando ouviu os gritos da enteada de D. Maninha, soltados como quem quer limpar a alma, foi buscar uma cadeira, sentou-se por detrás das venesianas do primeiro andar da sua casa e esperou. Cabeceou e acordou a tempo de ver a Isabel a sair como quem não [46] quer coisa. Tornou a cabecear para acordar ao pressentir na mudez da noite o seu retorno, acompanhada de nhô Pedro Mateus, curandeiro e curioso em ossos quebrados, pés estortegados, moela caída, interite e icterícia desenganadas e coisas afins.

Foi então deitar-se.

Violete levantou-se cedo. A consciência pesada por ter castigado a madrinha e madrastra apoquentou-a durante o sono. Com pesadelos intermitentes, acordava, tornava a adormecer. Não a deixavam, a repetirem-se a repetirem-se. Cobras entrelaçavam-se na sua frente, deslaçavam-se, tornavam a enrodilhar-se umas nas outras, deslizavam-lhe pelos braços, pelo corpo, eram como fitas compridas e ásperas. Muda e desesperada começou a correr, sempre a tropeçar em cobras até descobrir uma escada erecta no meio de um campo. Subiu os degraus com muito

cuidado. Encalhando em viborazinhas, ia-as atirando para longe com a ponta dos pés. Quando chegou ao topo a escada começou a vacilar para um lado, para outro. Ia cair, pensou. E caía, caía. Gritou apavorada. E acordou. Sentada na cama, perguntava-se porque fora sonhar com cobras. Nas ilhas basálticas não havia desses bichos, lobos ou animais da terra de gente-gentio. Apareciam por vezes umas osgas e centopeias. O que era isso. Centopeias escondidas sob os rodapés da sala fugindo dos alísios, invadindo as casas por entre as frinchas das meias bandeiras das portas. Ou vizinhas surpreendidas, outra casta de bichos, a escutar do lado de fora das casas, encostadas às persianas como quem está à espera, olhos descidos, atentas aos murmúrios e segredos de família.

Na beira da cama, os pés a acariciarem o soalho fresco, deu-se a soluçar.

Isabel veio da cozinha avisá-la. “D. Maninha não fala, não diz nada, geme, geme e ainda não abriu os olhos.”

Tomou-se de pânico. Logo que pôde, escapuliu-se e foi direita à igreja.

Ajoelhou-se junto ao confessional e esperou.

Padre André não viera ainda. A cabeça descaída sobre a rede, ela pensava no seu crime. Não encontrava perdão para tão tresloucado acto. Perdão de quê, afinal? Estava desesperada perdendo a cabeça. Ela tinha a obrigação de defender a madrastra e quase acabara por a matar. Não compreendia a cegueira do seu desatino. Teria mesmo obrigação de defender intrusos, sombras desgrenhadas de espectros, bichas-de-sete-cabeças?

Padre André demorava. Violete exausta do pesadelo da noite, a cabeça reclinada, as mãos sobre o encosto polido do confessional [47].

Assustou-se ao pressentir a sombra da batina do padre André a seu lado. Começou a tremer. A cabeça metida no corpo, o fremito de ódio e medo, joelhos sangrados da espera.

Padre André descansou as mãos sobre os ombros de uma Violete encolhida e trémula. Previu nos olhos da moça ondas alterosas do canal barrando o caminho do Norte. Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar.

“Então minha filha, a virgem tenha dó de ti. Então?”

Violete continuava a tremer, não se sustinha mesmo ajoelhada como estava.

Duas mulheres varriam a igreja. O padre fez sinal a uma delas. Aproximou-se. “Venha cá. Dê-me uma ajuda. Vamos levar esta menina para a sacristia a ver se se recompõe. Ela não está bem.”

Nesta conversa foram-na levando, calmamente, sempre a conversar. A mulher segurava-a pelo braço. Na sacristia procurou com os olhos onde a pudesse sentar. Passaram então ao gabinete do Padre André e ali deitaram-na num banco comprido encostado ao longo da parede. A mulher humedeceu-lhe a boca com um lenço embebido em água fresca. Tinha desmaiado. Mas tinha mesmo? Deslaçamento de membros, fluidez de estar, ansiedade angustiante, o desespero na quentura da manhã.

Ficaram à espera. Padre André tirou o breviário do bolso da batina, sentou-se à secretária e começou a lê-lo. A mulher encostada à parede examinando as mãos pálidas do pároco a segurar o breviário, os olhos cinzentos muito atentos na leitura.

Pouco depois fez um sinal à mulher com o queixo. “Ela está a descansar. Vá fazer o seu trabalho. Tão asinha ela acorde, chamo-a para a acompanhar a casa. Sabe quem ela é?”

“Sei sim, senhor”, respondeu.

Concupiscente, não te rales, mete-te na tua vida. À porta deu uma olhadela. Violeta estendida, pálpebras descidas, boca entreaberta, não dera ainda acordo de si. O padre continuou a ler.

Passado um bocado ele levantou-se, encostou a porta e voltou para junto do banco onde, debruçando-se um pouco, começou a dar-lhe palmadinhas na cara. Esfregou-lhe os braços nus, sacudiu-a levemente. Deve estar desmaiada, pensou. Ou a tentar recuperar-se.

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Susteve a respiração. Os olhos quase lhe saltaram da órbita. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los [48]. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na

alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel.

Quando se levantou, ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrodilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André consertava as farripas caídas sobre a testa. Violete deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendia-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto.

Não se sentiu coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta.

Chegada à casa dos mastros de janelas e portas castanhas, parou. Evitando a porta da entrada, carregou o trinco do portão e deslizou em bicos de pé até às traseiras do velho sobrado.

Alexandrino tinha voltado de S. Nicolau. Estava confuso. Passeava na varanda, para trás para diante. A varanda acompanhava todo o movimento da casa. Por baixo era a entrada para duas caves de terra batida. Refrescava o andar de cima, através de longas tábuas enceradas. Os lírios e as begónias nos vasos da Boavista em barro, com manchas de cozedura irregular, lançavam as folhas por entre os pilares de cimento, brancos de caiados, a susterm o balaústre. Deste elevavam-se estreitos e bem aplainados prismas quadrangulares, pintados em cor de vinho, ligados à cobertura da varanda em telha vã.

“Recebi o telegrama e vim logo. Estava eu na Preguiça. Nem cheguei a ir à Stancha. Nem à Ribeira da Prata.”

Ele não esperava encontrar a tia tão mal. Violete parada a olhar para o primo. Ninguém tinha enviado telegrama. Nem houvera tempo para tal. Os tais enredos de sempre. Voltou-lhe as costas e seguiu até ao fundo da varanda. Ali fazia um ângulo recto e ia ter à cozinha. Do lado esquerdo a porta da copa. Atravessou-a e entrou na casa de jantar. Sala ampla de longa mesa ao centro. No guarda-pratas assente sobre o parador assente sobre o parador, brilhavam os cristais, um bule de prata

com coador no interior, salvas para várias finalidades. Para serviço individual como levar um copo de água fresca a uma visita surpreendida pelo mormaço da rua, para longas filas de taças [49], copos e copinhos de champanhe, refrescos ou licor de tangerina em dias de aniversário, para arrumar nelas rimas de pratos fundos onde se servia a canja em noite de vela. O morto no meio da sala de visitas em caixão feito na Casa Miranda, o crucifixo e dois castiçais em latão doirado numa mesa com toalha de renda no topo do caixão. As mulheres carpindo contando a vida do morto, esquecidas as suas fraquezas e falhas, as portas abertas, as pessoas sentadas ao longo das paredes das duas salas.

O médico acabara de sair, não sem ter sido informado de que a D. Maninha tinha dado uma queda. “Só deus sabe como ela irá reagir”, tinha dito ele tentando descortinar a verdade dissimulada nas meias palavras dos familiares.

Violete meteu-se na cama, encolheu-se afundada no colchão de palha de milho, delirada, com sezões de permeio.

Quem iria tratar da madrastra? Vovó Mimina há mais de dois anos vivia em Santa Catarina, prima Lucília fugira de casa com o antigo criado da cocheira do avô. Restava a Arcângela o dia inteiro aferrolhada no quarto. Fazia croché durante a manhã, acertava rimas ocupando uma mesita debaixo da clarabóia ao fim da tarde e cantava quando acordava altas horas até ao amanhecer. Tomava as refeições no quarto e definhava-se de pouco ou nada comer. Era de uma loucura mansa vegetando no sobrado.

Uma semana mais tarde a madrinha e madrastra foi enterrada na Chã do Cemitério, na sepultura onde esteve antes a mãe de Violete.

Durante o funeral Alexandrino lamentava-se. “Se o compadre Rodolfo não me tivesse avisado da Stancha, eu não podia cá estar hoje”.

Amparada pela Isabel, Violete fungava, trémula e amedrontada. Quando o padre André aspergiu com água benta o caixão de veludo prateado, o aroma a ervas da batina entonteceu-a e ela ia desmaiando. Com as mãos tapava os ouvidos para afugentar o som cavo da terra soltada da pá dos coveiros.

“Como o compadre Rodolfo adivinhou que eu estava na Preguiça. Maior é o poder de Deus!”, ia-se explicando o Alexandrino.

Cala-te!, ordenou Violete com voz sacudida.

A vida na casa alterou-se. O pai olhava-a de lado. O Alexandrino pouco falava. Comia e metia-se no quarto. Violete era uma ave assustada. Se descobrissem! Às vezes saía e dava um salto a casa da Benta onde parava para respirar o ar do mato cheiroso da hortinha da amiga. Sentava-se debaixo de uma árvore frondosa da família das fitolacáceas, de porte majestoso. Era uma “bela-[50]sombra” do tempo da avó da Benta. Olhando para a ramagem espessa da árvore secular, desejava ganhar coragem suficiente para contar à amiga a história daquela noite.

Os frutos da “bela-sombra”, semelhantes aos da purgueira, espalhavam-se pelo chão para servirem de estrume. Não se comiam. As flores avermelhadas não tinham aroma.

Uma tarde entrou no quarto do Alexandrino.

Você e eu, conhecendo as mutações da existência feita de vida e não vida, continuamos sem pressa para assistir a tudo quanto vier a acontecer nesta e noutras casas da Morada. Nhô Pulquério irritou-me quando cuspiu por cima dos meus ossos. Não o fez de propósito, mas irritou-me. Cuspo, saliva. Vendo a expressão do Alexandrino, de rejeição e dó aqui em frente da Violete, sabendo-o mulherengo e atiradiço, riu-me. Riu-me porque os meus ossos irão um dia repousar em cima do seu caixão, fechados num saco renovado de musselina roxo.

Já tinham decorrido uns seis meses sobre a missa de sétimo dia após o funeral da madrastra. Mesmo assim queria contar-lhe como arrancara a bengala das mãos do pai e como, sem se dominar, começara a bater na que fora sua segunda mãe. Ele ia a sair. Violete estendeu as mãos e caiu de joelhos. Abraçado pelas pernas, surpreso, o olhar em escárnio, os dentes mal ajeitados nas gengivas. Os braços descarnados, nus de mangas, tenazes de garrote não o deixando partir.

“Alexandrino quero contar-te uma coisa”.

Admirou-se. “A mim, contar-me uma coisa? Que casta de conversa é esta?”

Violete precisava libertar-se do peso do remorso. Porém, não conseguia falar. A boca entreaberta, o peito a estalar, afrouxou os braços e disse num sopro. “Eu quero contar-te tudo, tudo, Alexandrino.”

Amparou-a pela cintura e levou-a para o antigo quarto da madrasta. Nada fora mudado. Os móveis muito limpos, a alva colcha de berloques armados em cálidos serões de Outubro, quase a roçarem as tábuas, os espelhos a brilharem. Enlaçou-a olhando-a bem nos olhos. “Vais contar-me tudo, mas tudo, Violete.”

Ela tremeu.

Alexandrino levou-a para a cama e possuiu-a. Ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar.

Ainda se encontraram mais algumas vezes, mas o primo devia gostar mais daquelas menininhas de pé descalço da Ribeira Bote. Violete provocava-o e ele tinha-se enfastiado. Queria era a sabura [51] do corpo das meninas desaforadas, do seu falar desbragado, encostadas à mesa onde uma fila de garrafas vazias de cerveja ao longo da parede tiniam quais marimbas em tempo de iniciação. Sentavam-se numa ponta saboreando brinholas e emborcando copinhos de grogue passados de boca em boca.

Resolveu assim, de pé para a mão, voltar a S. Nicolau. Deu uma desculpa qualquer ao tio e desapareceu numa tarde de vento.

Quando soube da sua ida Violete fechou-se no quarto. Mordeu as mãos e a colcha e apelou para o noivo que a rejeitara depois da troca de tão poucas palavras por causa da vivenda. “Augusto, meu Augusto”, chorava baixinho.

Desceu as escadas do sobrado, cruzou a porta da sala de jantar e foi direita ao aparador. O armário aberto. As terrinas e travessas de boa louça inglesa Wedge-Wood, duas saladeiras, uma compoteira de cristal, um pratinho minúsculo em cristal Strass. Teria servido para as alianças do seu casamento levadas por uma menina de branco até ao cimo do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz. A cauda do vestido de noiva escorreria pelos quatro degraus antes de se chegar ao altar. Cerca de nove caixas rectangulares guardando os talheres de alpaca encontravam-se na última prateleira. Tirou duas das caixas e entregou-as à Isabel. “Vamos começar a limpar estes talheres. Lava-os em água morna e sabão inglês. Quando acabares estes, trá-los e levas outras duas caixas.”

Os dias passaram, os meses rolaram, a ventania assolou portas e telhados, a ventura espreitou em algumas casas, não a do pai. E para quê se aquela casa era

de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!

O pó cobria os móveis, a louça o chão. As paredes, fina poeira corroia-as, alastrando-se em sobrecamadas endurecidas pelo ar. Na casa tinham morrido o vovô Augusto, a tia Clarinha, a tia-avó Justina, mulher de muitos homens com cinco filhas sem nome de pai, ninguém as quisera, quem desejaria noiva filha de pai incógnito?

Quando uma manhã entrou na sala de jantar viu o Alexandrino sentado à mesa a beber o café. Exultou. Ele voltara.

Corpo acrisolado de desejo e de sofrimento, banhara-se em água tépida na banheira de zinco pintada em azul aguado. Açoitou-se com folhas de amendoeira da horta do senhor José Sapateiro. A água a afagá-la, o corpo todo afogando-se em ansiedade.

À noite quando os cães deixaram de ladrar recolheu-se no quartito de uma cómoda alta, a cama estreita tendo ao lado uma mala de folha estampada com estrelas azuis. Ao fundo do quarto [52], uma prateleira em mogno com o copo de dentes, escovas várias, o pente e um frasco de água-de-colónia por abrir.

Deixou a porta encostada. Ele havia de vir. Tinha saído às quatro da tarde, devia ter ido a Ribeira Bote, mas havia de voltar. Sabia-o, sentia-o no ar quente da noite. Adormeceu entretanto.

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo do seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frémito desvanecido.

Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai.

Surpresa? Quando ele, no absorvimento, soltou um som rouco para depois gritar, gritar, ela lembrou-se das insinuações de Bia Vitória.

Era o pai. A surpresa emudeceu-a. Correu para o lavatório ao canto do quarto e vomitou. Teve espasmos, soluçou.

Nunca mais falou. Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. E o sono desapareceu-lhe das pálpebras.

Não se ouviam os pés descalços da Isabel levando o prato e colocando-o na mesa despida de toalha. As marcas do copo no verniz estalado sucediam-se. Abafado o prato com outro igual, desaparecia de lenço de seda na cabeça e ia sentar-se no quintal. Coçava a cabeça para se desenfastiar. À hora de “as onze”, segunda refeição leve da manhã, subia os degraus e entrava na cozinha vazia de cheiros. Saía algum tempo passado, com uma tigela de papas de farinha de trigo, mal assentava os pés na madeira carunchosa das escadas do sobrado. Largava a tigela sobre uma folha envelhecida de jornal no último degrau. Descia e deixava outro prato de papas também, na mesa onde mais uma nódoa se ia juntar às anteriores. Abandonava então aquelas paredes pardas para se marinhar Chã de Criqueet acima de onde, escarranchada numa laje longa e oblíqua, olhava o mar, as rochas, o Porto Grande.

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de sonho; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu.

Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada ao pé da janela abre-o. Alguém que nunca aparece há-de surgir numa tromba de água alagando o mirante de João Ribeiro. A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão [53].

Eu e você ao lado de Violete, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela.

O pai desceu do sobrado onde se escondera desde aquela noite de desejos insatisfeitos, de desapelos à razão e lhe entrara à sucapa no quarto para a violar. Desceu porque o silêncio trepara pelas pareces e fora se arrastando até ele, onde se encontrava, de cócoras, barba caída pelos joelhos, catando aranhas e juntando teias pegajosas.

O silêncio sacudiu-o e ele arrastou-se até às escadas. Desceu-as, escorregando degrau a degrau. Ao fim do dia, pela tardinha, conseguiu chegar junto da cadeira onde a filha sempre se sentara. A caminhada de joelhos, as mãos feridas pelas lascas do soalho levantadas pelo eco da solidão. Pôs-lhe a mão sobre o

regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou.

Eu e você assistimos. E fiquei a pensar se nhô Pulquério, nos seus noventa anos, iria de novo remexer nas minhas ossadas. Tremi porque sabia. O saco roxo onde foram guardadas tinha-se desfeito. Os meus ossos iriam ser conspurcados pelas mãos calosas de nhô Pulquério. Toquei-o a si e você não me respondeu. Não compreende a minha repulsa pela presença quer do pai quer da filha na minha antiga sepultura? Seria uma vizinhança incómoda.

Você apercebeu-se mas não podia ajudar-me. Estivemos juntos estes anos todos, eu e você, porque acontecera. Um encontro casual o nosso. Os restos daquele que você tinha sido estavam, afinal, numa caixa de metro numa gaveta do Alto de S. João, disseram-me os seus fluidos. A sua família quisera dar-lhe melhor guarida logo depois de os jornais terem noticiado demasiado sobre si. Personagem tão importante se tornou depois de enterrado nesta terra seca e dura. Transferido para gaveta ou jazigo, mesmo emprestado, perpetua-se o seu eu para além das vaidades dos vivos. Como tudo chega tão tarde, gemiam ainda os seus fluidos de nada.

Chorei. E as lágrimas conspurcaram-se no nevoeiro da minha alma.

Você amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros [54].

AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros**: contos caboverdianos. Linda-a-Velha: ALAC (COL. Africana), 1989, p 41-54.

ANEXO III: Conto “Marido”, de Lídia Jorge, 1997.**Marido [9]¹⁰****Lídia Jorge**

[11] Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulceto, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfinas. Porque esperas? Abre as asas e protege já, protege de seguida, protege contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. Protege desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, protege baixo, protege alto, protege depois, protege ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, protege à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, amém [11].

Protege-a bem.

Protege-a a ela e ao marido dela. Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para a cinco ele arruma o guardanapo e a marmita dentro da pasta e sai, mas só chega às sete. Claro que ele precisa de proteção, antes, depois e durante, porque sempre se está em perigo numa oficina-auto. Imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas. Rojar-se em grandes manchas de óleo que o sujam e o penetram do cheiro da oficina. Ele faz bem não continuar depois das cinco, por causa do perigo. Mas deveria vir logo para casa, trabalhar na gaiola dos pombos, folhear uma revista ou seguir uma série. Dormitar simplesmente no

¹⁰ Preservou-se a ortografia original e inseriram-se os números das páginas, no texto, por meio da representação entre colchetes, referentes à publicação da obra impressa.

sofá do hall que ela transformou em saleta e a que chama de sala. Aí bem poderia ele dormir antes do jantar, e não estaria em perigo. Mas não, entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios do brilho do vidro. Como se o que se espelhasse nos olhos do marido fosse a vasilha, não o vinho. Além disso, o [12] marido da porteira tem um vinho erecto, porque quanto mais toma mais perfila as pernas, a coluna e o corpo todo. O que em princípio deveria não constituir um perigo, mas constitui. Com as pernas desse modo esticadas, fica sujeito a bater com a cabeça numa esquina, a encalhar num lancil, a esfacelar um braço, a ir de encontro a um carro e ser atropelado.

Antes ficasse bambo como os outros. Imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angústia vespertina na porteira. Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa. Proteger o trajecto, a porta, a casa, até ele vir e depois de ele vir, às sete. Mas há noites em que o marido não chega às sete, nem às oito, nem às nove. E se não chegar até às dez, ela sabe que não chegará senão de madrugada. É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira. A porteira aos cinco para a cinco acende a vela, põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar. Uma maçada se ele só vier de madrugada. Já ela o ouve tocar, depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a cair junto da porta, sente levantá-la do chão, deve estar a revolver a chave, até que por [13] fim ele a enfia, a roda, a desprende, a saca, fica dentro de casa e a casa se enche do seu hálito até às bacias e às janelas. Tropeça no sofá da saleta e chama – *Lúcia! Ó Lúcia!* E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouros da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina. Com o coração a bater, Rex, Rex. A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste

mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde. Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida. O marido anda junto do pombal, passa hirtos, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela. E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios [14].

Aliás, também a porteira tem imensa doçura. É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do couro. Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos. Ainda que saiba que, se cantasse alto, melhor atingiria o ouvido da Regina. Mas não, a porteira aceita que o seu pedido seja cantado baixo. É que o prédio é alto, o barulho da rua, intenso, e mesmo assim, vem logo um recado pedindo que não cante a porteira na varanda. Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. Há um aviador com horas perdidas querendo recuperá-las, um médico que na noite passada fez um serão noturno do tamanho de dois corredores. Dois advogados lutando, com a imparável cabeça dos advogados, entre a lei e a infração, vigiando a vigília. Não os pode perturbar. Só mexe os lábios – Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo absoluto silêncio quando chega as dez da noite. Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente que [15] logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulceto.

Ainda que o devesse fazer desde o momento em que, na oficina-auto, o marido começa a arrumar a marmita na pasta, quinze para as cinco. Não o fez por respeito e determinação. Mas há dias, toda essa gente que tanto precisa dormir e vigilar em sossego, sem jamais se entender nem ver nem precisar de se reconhecer, parece ter-se entendido e combinado. A porteira não pode esquecer. Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu com o recibo na mão, como era só uma questão

de papéis. E dobrou por fim o recibo para demonstrar a facilidade com que se dobrava um papel sob o vigor da lei. Bastavam umas testemunhas, mas segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico. O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era uma questão de papéis. Levava na mão a asa duma pasta [16], mas era como se também tivesse um recibo e o dobrasse diante da porteira. O médico do segundo estava à disposição da porteira. Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente, entre portas. Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventri tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulceto!

Com o balde entre portas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exactamente porque era doce. Era, e pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria [17] quando fosse às compras, para quem pediria protecção quando cantasse à janela por Salve Regina, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimónia. E agora, de repente, um conselho desses. Pensava a porteira com a vela apagada, sentada na cama. Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma

mulher é um ser completo. Diante da vela. E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carro com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento. Além disso, o seu homem tinha um [18] bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralhar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com excepção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. De resto, ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia, e ele nem lho pedia nem queria ver. Quantos, por contraste, não passam para as mãos das mulheres nem uma moeda, falsa que fosse. Não o seu marido. Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. E ele calado. Os inquilinos não viam isso. E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção? Havia até os que desconfiavam do padre Romão, e iam espreitar, e até proibiam as mulheres de fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas. Ora o marido da porteira nunca procedera assim. Pouco se ralava que ela fosse ou que viesse. Ficava dando grandes marteladas nas tábuas, fazendo gaiolas, raspando a sujidade dos pombos no terraço. Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que de vez em [19] quando a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a procurava pela varanda, ao todo uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ela voltava. Restava, pois, pedir pela casa da porteira. Que lhe retirasse o hálito, o ar, o álcool, o bafo, o sopro cardíaco daquela casa, o rouquido da pessoa caída no chão. De tarde haveria de acender a vela, mover os lábio, invocar *ad te suspiramus gementes et flentes, advocata nostra, ergo misericordes oculos ad nos converte*. Ela pede.

Vai pedir. E a Regina se ergue, poisa, desce sobre a casa, cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo, a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incrísto. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente. Quanta conversa não terão feito sobre a sua vida para terem ido tão longe, sobre ela, que nunca se mete na vida de ninguém. Ainda por cima, tinham-lhe falado como quem concede e dá uma prenda, ou faz uma surpresa. Não, na verdade não queriam ajudar a porteira. Esse sentimento diante da vela é tão esclarecido que ela experimenta uma nova coragem [20]. É como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria Regina. Está sentada, está esperando, vai ficar assim, cheia de força, sozinha, aguardando as cinco, as seis e as sete. Aguardando as oito e as nove. Ali mesmo. Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia*, *ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoroçando o prédio. Ela mesma estará junto da porta, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objecto da casa. Ele há-de enxergá-la, mal entre. Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio. E há-de correr a descalçá-lo para que as passadas sejam abafadas, há-de ampará-lo na queda para que debruce sobre o sofá e não caia no chão. Há-de calá-lo, embalá-lo, embalá-lo, desvalê-lo, retê-lo junto de si com voz baixa, massajar-lhe as pernas, esfregar-lhe as mãos. E assim, chegue ele quando chegar, ela estará numa espécie de paz. Ninguém ouvirá, ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida. Que mudança! Pensando nessa doce mudança, quase se deixa dormir. Se ele vier na volta da madrugada, até mesmo se já for dia, ela lhe dirá – Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo marido! E assim, pode deixar-se dormir no sofá da sala, mesmo sem Regina. Que rápida passa a noite [21], quando se tem um pensamento bom. Como passa rápido o próprio sono da porteira. Devem ter-se avariado todos os relógios, porque passou sem dar por passar. Já o marido vem. Exacto. Já tocou, agora subiu, agora rodou a chave, já caiu, já apalpou, já abriu a porta e ela já está a pé. Marido? Tal como ela pensou, ele parece estupefacto por vê-la. Parado entre as portas, com os olhos bem abertos a olhá-la. Marido? Ele avança na direcção do interior da casa e senta-se devagar sobre o sofá. Sem dizer *Lúcia*, com os olhos eminentemente abertos. Depressa ela lhe tira os sapatos, esfrega-lhe as mãos massaja-lhe as pernas, o marido parece estar a viver a maior surpresa alcoólica da sua vida. Debruçado,

inerte, deixando-se trabalhar, mover e conduzir, com os olhos deslumbrados, estupefacto. Ele mesmo levanta os braços para que a porteira os dispa. Tudo sem ruído, sem aquele grito por *Lúcia* pelas empenas do prédio. Sem arrastar nenhuns sapatos, sem espancar nenhum móvel. Vejam como ele se vira, como seu cabelo curto de homem lhe cai pela testa, como é bonito o lábio roxo do marido, sem som, só bafo. Ela até gosta do bafo a óleo e a álcool. Vejam como ele procura o casaco, como se senta na cama sem o menor ruído. Como procura nos bolsos. Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som [22]. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas para que jamais alguém se atreva a insinuar uma vingança forçada, uma separação desventurosa, um desquite profano. Mater, misericórdia, advocatanostira. Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. Ela se afastará do isqueiro. Porque não a comovem. De facto, todos os inquilinos, médicos, advogados, anciões, recém-nascidos, aviadores, assistentes sociais, trabalhadores por conta própria, por conta de outrem, patrões, criadas, podem dormir descansados. Não a demoveram. Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo mas apenas acender a vela. Com os olhos abertos, sem ruído. Oh, vela! Mater, vita, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela. Deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite. Também ele se sente atraído pelo brilho da vela, direita ateadada. Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa?

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, [23] depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta, mater, vita, ó doçura, ventris tui nobis post hoc exilium, ostende! Ó clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria! A porta está aberta para toda a chama. A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira pára. Crepita. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique. Regina

acocorada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, advocata, levanta voo, leva a porteira, condu-la na maca, ergue-lhe a vista, Regina, separa-a definitivamente da cama, do balde e do fogão. Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, et nunc, et sempre, et séculos, das janelas abertas, cheias das silhuetas dos inquilinos lilases e brancos pela fúria da última doce madrugada. Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum valle, eia ergo, ad nos converte. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende [24].

JORGE, Lídia. **Marido e outros contos**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, p 9-24.