

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

TELMA APARECIDA MAFRA

MARIAS E MARIANAS: RELATOS DE CORAGEM

São Paulo
2007

TELMA APARECIDA MAFRA

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIAS E MARIANAS: RELATOS DE CORAGEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa Contemporânea da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2007

Ficha catalográfica

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Mafra, Telma Aparecida.

Marias e Marianas: relatos de coragem/ Telma Aparecida Mafra; orientadora : Marlise Vaz Bridi – São Paulo, 2007-12-05

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa Contemporânea. Área de concentração: Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. female, Mariana; search for identity, power, intertextuality 2. Feminino , Mariana, busca identitária, poder, intertextualidade 3. Literatura Portuguesa Contemporânea. |
Título

FOLHA DE APROVAÇÃO

Telma Aparecida Mafra
Marias e Marianas: Relatos de coragem

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciência Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor.

Área de concentração: Literatura
Portuguesa Contemporânea

Aprovado em : _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi
Instituição: Universidade de São Paulo
Assinatura: _____

Profa. Dra.
Instituição:
Assinatura: _____

Agradecimentos

À Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, pela constante confiança, amizade e orientação.

A meu pai, que me ensinou o valor dos estudos e da honradez.

À Bruna e Gabriela, minhas maiores motivações.

A meus familiares e amigos, pelo amor, incentivo e compreensão.

Resumo

MAFRA, T.A. **Marias e Marianas: relatos de coragem**. 2007. 196 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

O presente estudo concentra-se na análise da problematização que as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, *Tanta Gente*, *Mariana* e *Tarde de mais Mariana* fazem

acerca da condição feminina. Todas essas obras apresentam várias personagens "Marianas", que poderiam ser apenas uma, traduzindo a idéia de protótipo de mulher.

Inicialmente, o trabalho evidencia o entrelaçamento de fatores extra-literários que compõem o cenário histórico-social que, de forma direta ou indireta, condicionaram o comportamento feminino. Em seguida, focaliza os aspectos da ficção portuguesa de autoria feminina, evidenciando o espaço que a sociedade determina para a mulher e o posicionamento desta frente às estruturas mantenedoras de sua domesticidade.

Em síntese, esse estudo versa sobre as mulheres marianas: personagens de diferentes existências, idades e experiências, mas que estão aprisionadas na sua, ainda inferior, condição feminina.

Palavras-chave : feminino; Mariana; busca identitária; poder; intertextualidade.

E-mail: telmamafra@uol.com.br

Abstract

MAFRA, T.A. **Marias e Marianas: relatos de coragem**. 2007. 196 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

This study concentrates on the analysis of problem making by the authors of *Novas Cartas Portuguesas*, *Tanta Gente*, *Mariana* and *Tarde Demais Mariana*

concerning female condition. All these works present several “Mariana” characters that could be only one, expressing the idea of women prototype.

The work initially makes clear the entwinement of extra-literary factors that compose the historic-cultural scenario that has directly or indirectly conditioned female behaviour. In the sequence, it focus on aspects of Portuguese fiction by female authors, making clear the space society keeps for women and their position before the supporting structures of this domesticity.

To sum up, this study investigates about “Mariana like” women: characters with different sorts of experience, age and existence, but that are imprisoned in their still inferior female condition.

Key words: female, Mariana; search for identity, power, intertextuality

E-mail: telmamafra@uol.com.br

Sumário

Introdução	p. 07
Capítulo 1 - Imagens de mulher	p. 15
Capítulo 2 - Marias e Marianas: reais, ficcionais e incômodas.....	p. 37
2.1. Cumplicidade feminina	p. 42

2.2. A construção das Novas Cartas	p. 48
2.3. O corpo e o poder	p. 67
2.4. Pessoas, personas, personagens	p. 74
2.5. A História na história	p. 86
Capítulo 3 - Outras Marianas	p. 95
3.1. Tanta Gente, Mariana	p. 98
3.1.1. Herança Mariana	p.101
3.1.2. Solidão de mulher	p.118
3.1.3. Vida de silêncios	p.115
3.1.4. Casos, casas e refúgios	p.127
3.2. Tarde de mais Mariana	p. 137
3.2.1. A narradora Mariana.....	p. 140
3.2.2. A mulher objeto e a mulher sujeito.....	p. 151
3.2.3. Projeções intertextuais	p. 168
Conclusão	p. 175
Referências bibliográficas	p. 190

Introdução

Para início de conversa

“ Será que você é um daqueles
que pôde escapar de um jugo? Há
muitos que jogam fora seu
último valor ao jogarem fora
sua serviçalidade” .
(Niesztche)

A condição da mulher na sociedade portuguesa é um tema recorrente em várias narrativas contemporâneas, especialmente nas de autoria feminina. Essa preocupação é mais evidente a partir da década de 60, quando se deflagra um processo mais amplo de conscientização, proporcionado pelos diversos movimentos de emancipação feminina.

Através da literatura, a mulher portuguesa passa a questionar o seu estar no mundo. Começa a refletir sobre as imagens construídas para si - imagens de devotamento, de submissão e de obediência -, as quais foram solidamente assentadas pela tradição.

Em Portugal, sempre prevaleceu a crença de que a vocação prioritária para a maternidade e para a vida doméstica eram as únicas marcas da feminilidade. Essa concepção não foi solidificada apenas pela construção cultural (baseada no marialvismo e no marianismo), pelo tabu e pelo

preconceito. A diferença social e política a que a mulher foi legada, adquiriu estatuto legal, a partir da Constituição de 1933¹.

Diante dessa realidade histórica, a mulher portuguesa encontrou, no terreno intelectual da literatura das últimas décadas do século XX, o caminho para a repensagem identitária feminina.

As obras que constituem objeto de análise desse estudo colocam em evidência as questões que envolvem a mulher e seu papel no cenário social. Articulam a busca de uma nova identidade feminina, ao embrenharem-se na análise da condição da mulher e de sua posição frente às estruturas mantenedoras de sua domesticidade.

Mariana - desde a primeira delas, a das *Cartas portuguesas* (Andrade, 1969)² - tornou-se um símbolo representativo da mulher portuguesa. Mais que um nome, *Mariana* passa a representar uma metáfora da submissão, da renúncia e da abnegação. Esclarece-se, então, a proposta desse estudo: evidenciar a existência de uma mulher mariana em Portugal.

O ponto inicial dessa pesquisa é a obra *Novas Cartas Portuguesas*, de autoria feminina múltipla e que representa, de um lado, a desmistificação da

¹ Segundo o artigo 5: " A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social, salvas, quanto à mulher as diferenças resultantes de sua natureza e do bem da família e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas." (*Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*, Lisboa, Livraria Moraes, 1936, 2ª ed., p. 4-5), meu grifo.

² *Cartas portuguesas* foi o título dado ao epistolário de Mariana Alcoforado. De dezembro de 1667 a início de junho de 1668, ela correspondeu-se com Noël Bouton, o chamado Marquês de Chamilly, num total de cinco cartas. Esse pequeno conjunto de missivas tornou-se um dos mais instigantes da literatura, visto ser escrito por uma freira reclusa em um convento português, a um homem livre, vagando pelos salões da França. A arrebatadora paixão e a ira da amante abandonada são os sentimentos que compõem as cartas. A obra foi editada e difundida em vários países, como França, Inglaterra, Itália, Alemanha e Espanha, causando grande impacto. Em Portugal, a obra só foi publicada no começo do século XIX, através de traduções de Filinto Elísio e Francisco Manuel do Nascimento - em 1810 -, e de Morgado de Mateus e D. José Maria de Souza Botelho - em 1938. Outras traduções e organizações foram editadas posteriormente, dentre elas, a de Eugênio de Andrade, em 1969.

imagem ideal da mulher, e de outro, de natureza bem mais profunda, a proposta da liberação do espírito e da ação, em pleno sistema salazarista.

A escolha de *Novas Cartas Portuguesas* como objeto de estudo, deve-se à sua importância como marco histórico-cultural, ao seu ineditismo literário, ao desdobramento que representa, em relação à obra *Cartas Portuguesas* e à proposta que faz, de denunciar a condição feminina e a própria sociedade portuguesa.

Para dizer da mulher e de sua condição, Mariana Alcoforado³ é resgatada numa intertextual leitura da vida de mulheres portuguesas. Outras histórias vão sendo compostas - histórias de Marianas, de Marias, de Anas, de Ana Maria, de Maria-Ana, ou ainda de outros nomes diferentes, mas todas de mulheres *marianas* em seus destinos.

Novas Cartas Portuguesas é uma obra escrita em co-autoria pelas três Marias: Teresa Horta, Isabel Barreno e Velho da Costa. Em 1972, quando de sua publicação em plena opressão dos anos de ditadura salazarista, provocou imediata reação oficial.

As três Marias - como ficaram conhecidas as autoras - foram processadas porque a obra continha “diversas passagens de conteúdo imoral e pornográfico”⁴ e os livros foram censurados e apreendidos. Apesar dessa acusação, é evidente que a celeuma que envolveu a obra e suas autoras não tinha raízes apenas moralistas. Em voz uníssona, as autoras opuseram-se aos valores consagrados pela tradição cristã e patriarcal (que

³ A obra *Novas Cartas Portuguesas* dialoga com *Cartas Portuguesas*, de autoria atribuída a Sórora Mariana Alcoforado. A obra foi publicada pela primeira vez em francês, sob o título *Letres Portugaises Traduites em Français*, no ano de 1669. Há muitas polêmicas envolvendo esta obra, dentre elas, a autoria. Há intelectuais franceses e portugueses que acreditam que as cartas não poderiam ter sido escritas por uma mulher; estes atribuem a autoria ao livreiro francês que primeiro as publicou.

⁴ Parecer do censor sobre o livro *Novas Cartas Portuguesas*, datado de 25 de maio de 1972, a propósito do qual o Diretor de Informação exarou o seguinte despacho: “Remeta-se a obra à Polícia Judiciária com ofício, para os efeitos que forem havidos por convenientes.”

sustentava a sociedade portuguesa)⁵, ultrapassando o literário e investindo a obra de um sentido sócio-político. Esses são os verdadeiros motivos da inquietação causada ao regime ditatorial.

No prefácio à obra, em sua terceira edição, Maria de Lourdes Pintassilgo (1980:18) afirma que "no campo político, as *Novas cartas portuguesas* são mais do que um simples testemunho. São um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza. Por isso falam de estruturas sociais, de relação entre dominadores e dominados. As *Novas cartas portuguesas* revelam e denunciam a opressão das mulheres como parte de uma sociedade toda ela opressiva."

O livro foi censurado três dias após seu lançamento, enviado à Polícia Judiciária, para efeitos de instrução do respectivo processo-crime e as autoras foram levadas a tribunal (recebendo absolvição depois da Revolução de 25 de abril de 1974).

Na apreensão da obra, o censor relatava que " Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos, através de histórias e reflexões. Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais (...), constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País." (Azevedo, 1997:121)

Neste tempo, várias obras escondiam denúncias ao sistema salazarista, utilizando uma linguagem metafórica e cifrada, transcendendo o objeto estético e funcionando como instrumento de crítica.

⁵ O Marialvismo representa bem essa tradição. Conforme José Cardoso Pires, na sua *Cartilha do Marialva*, Marialva, na convenção popular é "o fidalgo (forma primitiva de "privilegiado") boêmio e estoura-vargas". Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo". PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*, 4.ed. Moraes Ed., 1970, p.9.

Novas Cartas Portuguesas é um exemplo, e chama a atenção pela postura libertária e pela grande cumplicidade das mulheres, alcançada de forma inédita, na expressão literária. Elas atuam como sujeito e objeto, numa obra incomum e universal. Além disso, *Novas Cartas Portuguesas* é uma obra que se compõe pela multiplicidade - de autoria, de gênero, de estilos, de linguagem, de personagens -, que rompe com a tradição literária e que se levanta contra a menoridade da mulher portuguesa.

As inovações da obra também podem ser observadas na utilização de formas lingüísticas diversificadas, na inclusão de recursos estilísticos como a intertextualidade e a paródia, e no uso de uma linguagem considerada, por vezes, chula ou obscena. No decorrer desse estudo, tais aspectos serão analisados, pois equivalem a recursos que colaboram na evidenciação da mulher mariana.

Além de *Novas Cartas Portuguesas*, outra obra a ser investigada será *Tanta gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho (1988). Da mesma forma que a primeira, essa é uma obra que tece destinos femininos, dos quais as personagens não podem ou não querem fugir.

Maria Judite de Carvalho, através de seus contos, propõe um olhar sobre o feminino, o qual focaliza a partição, a morte e a angústia; usa o vazio e o silêncio, para apresentar resíduos de impressões e de afetos não correspondidos ou malogrados. Suas personagens mostram-se sós e carentes de comunicação.

Nos oito contos que compõem *Tanta Gente, Mariana*, valoriza-se o cotidiano incolor das mulheres, a monotonia de suas existências e alguns pormenores sem significação, mas que denunciam vidas vazias.

Segundo Fernando Mendonça (1973:173), a obra de Maria Judite de Carvalho é “uma janela indiscreta, aberta para o mundo das mulheres”.

Essa afirmação refere-se ao fato de criar personagens femininas, invariavelmente, e por estas apresentarem-se como seres amargurados, frustrados, solitários e calados.

As mulheres juditianas mostram-se presas às amarras de uma sociedade que as restringe aos modelos - de filha, de esposa e de mãe. A reprodução do que se espera e o abandono dos sonhos, parece ser um aspecto inerente a todas elas, indiferente de sua idade ou condição socioeconômica.

É o que Maria Judite de Carvalho evidencia em *Os armários vazios* (1966:73) : “A filha parecia conhecer a vida antes de a ter vivido, parecia liberta de todos os espantos antes de se ter espantado”. Ou ainda em *Seta despendida* (1995:12): “Só ficou a casa-arca, boiando mal ou bem, mais ou menos à deriva, e dentro dela a mulher, à espera sabe lá de quê, à espera de coisa nenhuma. Como seria? De vez em quando há uma resposta à pergunta que se faz. Nesses momentos surge entre nada e nada, bem nítida, quase viva, mas são breves instantes e tudo foge.”

Essas mulheres parecem constituir-se também em exemplos de marianas. Cabe, nesse estudo verificar o tratamento que a autora dá a elas e como apresenta a sua proposta de conscientização identitária.

A terceira e última obra objeto de análise dessa pesquisa, é *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral.

Em texto acrescentado à obra, após o lançamento da 1^a edição, a própria autora redigiu uma epístola, intitulada "*Carta a Mariana em tempo de verão*" (1985:107), na qual diz: "Promete Mariana que continuarás o grito interrompido, com tuas palavras, tuas idéias, mesmo se teus olhos se incendiarem e decidas falar do silêncio: será então tudo o que saberás existir dentro de ti como nó inextricável que se faz e desfaz."

Essa Mariana, de grito interrompido e de silêncios repleta, é instigada à ação, ao discurso. Ainda segundo Filomena Cabral, seria a "incomunicabilidade, a garra sufocante que tu própria recolocarias mais tarde, firmemente, em tua garganta" (1985:106).

Em *Tarde de mais Mariana*, há mulheres cujo presente não tem densidade; vivem perdidas em um passado que já não podem recuperar, em relações que se desgastaram até seu máximo limite, mas que representavam o melhor dessas existências femininas.

Mariana, Ana, Clara e Lu são mulheres dessa obra, e que apresentam traços de mulheres marianas: personagens de diferentes existências, idades e experiências, mas que estão aprisionadas na infelicidade de sua condição feminina. De acordo com Agustina Bessa-Luís, em prefácio à segunda edição da obra de Filomena Cabral, "pelos olhos do homem ela vê, pelo espírito do homem ela deseja e ama. Mas não é ela quem ama nem deseja" (1985:5).

A fim de investigar a existência dessa mulher mariana e a constituição de sua identidade, alguns estudos de Michel Foucault foram tomados por arcabouço teórico.

Filósofo, historiador, estudioso da psicanálise, das práticas judiciárias e dos aspectos referentes à linguagem, pesquisador das formações de lugares institucionais, da política e da moral, Foucault é, acima de tudo, um pensador, o qual, por sua diversidade, não pode ser associado a apenas uma área do conhecimento. Apesar dessa diversidade, a temática foucaultiana pode ser condensada em apenas uma: a constituição do sujeito - tema que interessa diretamente a esse estudo.

Na modernidade, segundo o pensador francês, o indivíduo pode ser *objeto* (um corpo dócil e útil) ou pode ser *sujeito* (preso à própria identidade, por ter a plena consciência de si). É nessa dimensão que podemos refletir sobre a mulher portuguesa e a sua representação, nas obras selecionadas.

Mariana Alcoforado, *Marias e Filomena Cabral*⁶ deixaram seu grito de insurgência e de inconformidade, registrado em obras exemplares que compõem esse estudo, o qual busca caracterizar e justificar a mulher mariana, como "abastança do homem, (...)sua terra, seu latifúndio herdado." Barreno, Horta e Velho da Costa (1979:105).

⁶ A expressão refere-se a Mariana Alcoforado, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Judite de Carvalho e Filomena Cabral, autoras das obras que compõem o corpus desse estudo.

Capítulo 1

Imagens de mulher

" Por natureza, o macho é superior, e a fêmea inferior; portanto, o homem governa e a mulher é governada."
(Aristóteles)

Muito se tem escrito sobre as mulheres, nos últimos cinqüenta anos, devido à sua maior participação no processo produtivo, à sua inserção pública⁷ e à sua visibilidade nas artes e na sociedade, de um modo geral. Apesar desse interesse ser relativamente recente, os registros sobre as mulheres, na História, são bastante vastos, dando conta dos mais diversos povos e épocas, o que permite construir um painel sobre a imagem que se criou sobre a mulher e sobre a identidade feminina assumida ao longo dos séculos.

Analisar a trajetória histórico-social e os caminhos percorridos pela mulher é um viés que auxilia a compreender a construção do cerco ideológico que ainda retém muitas mulheres em posição subordinada e passiva. Tal análise oferece, também, subsídios para entender a motivação que envolve a literatura portuguesa de autoria feminina, em fins do século XX, em sua busca de uma identidade feminina.

Durante a Antigüidade Clássica, são poucas as informações concretas e circunstanciadas sobre a mulher, mas sabe-se que é considerada, segundo Duby e Perrot (1990), "um ser inferior, débil de espírito, incapacitado e, como tal, excluído da vida pública". Apesar dessa condição, a mulher figurava em moedas, estátuas, vasos e outros objetos antigos, que constituem valioso material na reconstrução do itinerário feminino - ainda que represente a visão masculina daquela época.

Na Literatura desse tempo, convém destacar Ovídio, poeta romano que mais deu espaço à mulher, principalmente em sua obra *Heróides*⁸, na qual a evidencia como vulnerável, frágil e emocionalmente submissa ao homem. As mulheres ovidianas são, muitas vezes, abandonadas por seus pares, e tal condição leva-as à autodesvalorização e a situações humilhatórias - não obstante serem rainhas ou grandes heroínas.

Exemplo disso é Dido, que entrega seu reino a Enéias, quando mal ouvira seu nome, e afirma : " (...) sofrerá Dido, seja o que for, contanto que seja tua" (1965:167), e em outra passagem: " (...) não te rogo que me ames, senão que deixes que eu te ame" (1965: 96). Outro exemplo pode ser visto em Fedra, que, casada com Teseu, marido ausente há muito tempo, apaixona-se por Hipólito, seu belo enteado : " Vencida rogo, tendo meus braços reais a teus joelhos" (1965:154). Ou ainda em Medéia, que passa a amar Jasão assim que o vê: "Sou tão suplicante a ti (...) e eu não me demoro em prostrar-me aos teus pés". (1965:186)

Esses primeiros registros - não necessariamente de caráter documental - revelam que a cultura de uma época explicita e também convencionava, um protótipo de comportamento social feminino. É a imagem da mulher

⁷ A inserção na ordem do público, diz respeito a participações nas decisões políticas, sociais e culturais, bem como seu direito à cidadania.

⁸ Ovídio retrata, em sua obra *Heróides*, várias heroínas mitológicas, mostrando-as como se fossem mulheres do cotidiano, com suas dores e paixões.

passional, sem limites de entrega e que depende emocionalmente de seu companheiro. Esse modelo construído pelo homem atende justamente a seus próprios anseios: ao criar uma mulher fragilizada e dependente, ascende sua imagem masculina a esferas de maior importância, pois é sempre desejado, esperado e incondicionalmente amado por uma mulher, cuja existência só tem valor a partir dessa entrega.

Ao acompanharmos os caminhos da mulher na História, em tempos posteriores, vemos que as descendentes de Lilith e Eva também não gozavam de boa reputação. A alma feminina, freqüentemente, era associada à leviandade, ao pecado e à perdição.

O discurso bíblico influenciou na elaboração de modelos de opressão e de discriminação da mulher, ao evidenciar a imagem do corpo feminino, especialmente seu sexo, como uma encarnação do demônio⁹. Simone de Beauvoir (1980: 118), reproduz algumas dessas afirmações:

" Tertuliano escreve: Mulher é a porta do diabo (...) É por tua causa que o filho de Deus teve de morrer... Santo Ambrósio: Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão. É justo que a mulher aceite como soberano aquele que ela conduziu ao pecado. São João Crisóstomo acrescenta: Em meio a todos os animais selvagens não se encontra nenhum mais nocivo que a mulher. Para São Tomás: A mulher é um ser ocasional e incompleto, uma espécie de homem falhado. É indubitável que a mulher se destina a viver sob o domínio do homem e não tem por si mesma nenhuma autoridade."

Depois dessa associação ao pecado, ao mal e à luxúria, com o passar do tempo, o catolicismo passou a estimular a mulher a tomar a Virgem Maria como modelo de pureza, de castidade e de submissão - iniciava-se assim o

⁹ A conexão entre as mulheres e o diabo deriva do Judaísmo e depois foi incorporada ao Cristianismo, pela figura de Eva, a primeira mulher do Gênesis. Logo surgiu o *topos* das mulheres enquanto tentações diabólicas que atrapalhavam e impediam a ascese monástica. Nas *Vitae Patrum*, Biografias de Padres do Deserto, há muitas histórias em que uma mulher tentadora (geralmente o diabo metamorfoseado de prostituta) aproxima-se de um homem santo para tentá-lo e fazê-lo perder a castidade. Ver PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*.

marianismo¹⁰. Essa tendência surgiu na Alta Idade Média, mas intensificou-se no século XII, quando ocorreu, segundo Jeffrey Richards (1993:13), uma "mudança sísmica" em que se evidenciou uma "curva ascendente de auto-expressão na religião e na sexualidade, com homens e mulheres buscando, explícita ou implicitamente, maior acesso a Deus e maior controle de seus corpos".

Como no Novo Testamento as referências à Virgem Maria, mãe do filho de Deus, eram escassas, os representantes da igreja tiveram maior liberdade na elaboração de uma representação feminina. Os clérigos, então, determinaram uma hierarquia para a valorização do feminino: *virgo, vidua et mater*. Inicialmente o corpo virgem¹¹ e que, portanto, concebeu sem prazer, era mais valorizado que o corpo materno; depois vinha a valorização da viúva casta, e por último, a valorização da mãe¹².

Nessa época de expressão teocêntrica, uma proposta de mudança de visão construía-se, em relação ao feminino - a idealização associada à pureza e à inacessibilidade. Maria da Glória Lima Rabelo (1991:33) cita que São Bernardo de Clairvaux recomendava a todas as mulheres que seguissem o exemplo de Maria e afirma que " as qualidades da mãe de Deus eram exaltadas: a obediência, a submissão, a discrição, o desvelo materno. Em suma, seriam essas as qualidades a que deviam aspirar as mulheres. (...) A mulher não mais era comparada à Eva do pecado original, às Madalenas arrependidas. Ser mulher não significava pertencer ao lado obscuro da humanidade, ao pecado. Ser mulher, na nova concepção religiosa do século XII, era viver à imagem e semelhança da mãe de Deus."

¹⁰ A visão marianista iniciou-se na Idade Média, estendeu-se pela Idade Moderna, ultrapassou o Iluminismo e ainda prevalece até hoje, não só propagada na religião católica, mas também em outras, derivadas do cristianismo.

¹¹ Nos primórdios do Cristianismo, Tertúlio e Cipriano estabeleceram verdadeiros tratados sobre a virgindade. Na Península Ibérica, Leandro de Sevilha, no VI século, redigiu *De verginibus*, uma obra em homenagem a sua irmã.

¹² A valorização da mãe só ocorreu a partir da instituição do sacramento do Matrimônio, no século XII, quando se delineou a relevância do papel materno das mulheres casadas.

Michel Foucault - autor que será utilizado para fundamentar este estudo - afirma que já a partir dos séculos I e II, alguns pagãos defendiam um comportamento sexual mais puritano e sobretudo a valorização da família. Menciona ainda que o cristianismo transformou essa tendência minoritária num comportamento para todos.

Assim, na difusão do cristianismo, as mulheres, como os escravos e todos os oprimidos, passaram a ter uma maior atenção social.

Mesmo que, inegavelmente, o estatuto da mulher tenha melhorado nessa época, sua imagem ainda era ambígua, visto que oscilava entre dois pólos: a condenação (apesar da campanha marianista) e a exaltação, segundo nos mostra Monique Alexandre¹³:

"Tu dás a luz na dor e na angústia, mulheres; sofres a atração do teu marido e ele é teu senhor... És tu a parte do diabo..." (Tertuliano, 155)

" Por Maria, todas as mulheres são bem-aventuradas. A fêmea já não é maldita... Agora Eva está curada..." (Proclo de Constantinopla, 146)

A imagem da mulher como *instrumentum diaboli*, cujo exemplo emblemático foi Eva, passou a conviver com outra imagem, agora antitética: a da mulher *sancta ac venerabilis*, cujo modelo era inspirado em Maria. Alicerçada nessas duas representações, a literatura eclesiástica teceu muitas informações sobre o feminino.

¹³ Monique Alexandre em "Do anúncio do reino à igreja - papéis, ministérios, poderes femininos", apud. *História das mulheres - Antigüidade*, Pauline Schmitt Pantel (ed.), Porto: Afrontamento, 1993, 2ª edição.

Esses protótipos femininos, com o tempo, transcenderam as esferas religiosas e passaram a habitar as cantigas e os romances corteses. Os trovadores, os jograis e os segréis, serviram como difusores dessas novas imagens femininas, incorporando-as ao imaginário social e coletivo. De acordo com Dulce Oliveira Amarante dos Santos (1997;128), os trovadores "procuraram articular, no plano poético, as relações entre os gêneros, de tal forma que é possível vislumbrar alguns indícios de como elas aconteciam na vida quotidiana".

Assim, nas cantigas medievais líricas e satíricas, as imagens criadas para a mulher estão muito bem delineadas. De um lado, a valorização da beleza feminina, o louvor a seu comportamento, ingenuidade e pureza - expressos nas cantigas líricas; de outro, a aparência grotesca e risível das soldadeiras, bem como a acusação a seu comportamento repreensível e a menção à sua genitália ou a seu comportamento sexual - expressos nas cantigas de escárnio e de maldizer.

Nas cantigas líricas, a mulher é evidenciada por sua beleza corporal, ainda que de forma indireta e até imprecisa, e por seu comportamento gentil. Segismundo Spina (1991:270) aponta algumas hipóteses sobre essa descrição feminina: " (...) o retrato físico da mulher na poesia lírica trovadoresca era mais pobre do que o retrato moral. Tratar-se-ia da falta de recursos da língua portuguesa para a pintura do retrato feminino? (...) Ou esta imprecisão do retrato seria uma cautela do trovador, em observância ao segredo do objeto amado? Ou tratar-se-ia ainda de uma imposição da arte amadora do tempo, pois as preceptivas poéticas da arte amadora legislavam sobre a descrição plástica e espiritual da mulher?"

As suposições aventadas por Spina focam três possibilidades, mas é perceptível que nas cantigas satíricas, o trovador alcança uma rica e caricata descrição, ampliando grandemente o rol de adjetivos, em relação aos usados nas cantigas líricas. Esse fato talvez invalide a tese da pobreza

da língua, para elucidar a imprecisão da mulher nas cantigas líricas, uma vez que a maioria dos poetas medievais trovavam nos dois gêneros.

Os adjetivos mais utilizados para aludir às características das damas das cantigas líricas eram: *fremoso(a)*, *maior*, *senhor de corpo delgado*, *melhor prez*, *bom parecer*, *bom falar*, *corpo velido*. Geralmente, as cantigas não evidenciavam traços de individualização. A mulher descrita poderia ser qualquer mulher amada.

Já nas cantigas satíricas, a feiúra da mulher e sua ligação ao erotismo e à sexualidade, é que são os objetos da descrição masculina: *sem doairé e sem sabor*, *barva no queix'e no granhon*, *ventre grand'e inchado*, *tetas pendoradas*, *donzela fea*, *velha fedunducua* (ordinária), "*pedi eu o cono a ua molher*¹⁴". Era comum a caracterização que iniciava-se na cabeça e ia até os pés, criando uma figura caricata e antitética à dama *fremosa* das cantigas de amor. Assim, as críticas centravam-se na fealdade, na velhice, na obesidade e na decadência moral das mulheres.

Os adjetivos apresentados nos valem enquanto guias importantes na estruturação da imagem feminina, na época trovadoresca. Reforçam, também, a perpetuação dessas representações, no imaginário social.

Os séculos foram transcorrendo e efetivando a manutenção desse ideário, em relação ao feminino.

Em Portugal, a tradição patriarcal foi sendo reforçada através da literatura, e modelos exatos são a *Carta de guia de casados*¹⁵, obra de D. Francisco

¹⁴ O vocábulo *molher*, em galego-português, indica que se fala de uma prostituta, a quem o poeta pretendia o *cono*; fragmento retirado de uma cantiga atribuída ao trovador galego Pero d'Ambroa, presente nas cortes afonsina portuguesa e castelhana, na Segunda metade do século XIII.

¹⁵ Obra editada pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1651, mas que antes já tinha circulação manuscrita. Muito valorizada, principalmente nos séculos XVII e XVIII, com várias edições (em Portugal e Espanha), impôs-se como a principal obra literária sobre o comportamento familiar e conjugal. Versava, entre outros temas, sobre as reservas em relação às saídas e visitas das mulheres, sobre o modo como estas deveriam

Manuel e Melo, e a *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*,¹⁶ de José Cardoso Pires. Entre outras, essas obras fazem recuar, em termos arquetípicos, ao ideário do século XVII, que Foucault assinalou como "o tempo do aprofundamento do processo de repressão sexual no Ocidente".

De acordo com José Cardoso Pires, a mulher é "um ser fraco por natureza" (1989:81) e "condicionada pelas características biológicas que a reduzem a uma função maternal" (1989:153). E na obra de D. Francisco Manuel de Melo - verdadeiro guia de controle da feminilidade - , vale ressaltar três aspectos: "Do homem a praça, da mulher a casa" ; " Criou-as Deus fracas, sejam fracas" ; " O melhor livro é a almofada e o bastidor" .

Evidente é o forte pendor masculinista, retrato dessa sociedade portuguesa, que enuncia as formulações viciosas que criam sobre a mulher um estereótipo redutor, tornando-as sujeitas ao domínio masculino.

Quanto mais se definia a mulher pela obediência e submissão, mais o homem sagrava-se por sua autoridade no âmbito familiar e por sua superiorização social. Esse espírito marialva foi se propagando como ideologia, muito fortemente nos séculos XVII e XVIII, e com menos força, nos subseqüentes, sem, no entanto, desaparecer.

No século XIX, houve uma retomada do culto mariano, devido a dois milagres reconhecidos pela igreja católica: o de Nossa Senhora de Lourdes, na França; e o de Nossa Senhora de Fátima, em Portugal. Esses eventos reavivaram a valorização do feminino, principalmente em relação ao papel

portar-se em público e sobre os conselhos relativos aos modos como o marido deveria comportar-se com a mulher.

¹⁶ Ensaio datado de 1960, divide-se em quatro capítulos e estrutura-se em torno de considerações sobre a época do Iluminismo em Portugal, a essência do espírito libertino e do marialva, bem como a presença deste na Literatura Portuguesa. Nessa obra, o marialva é conotado com valores conservadores, que se projetam na realidade portuguesa, mais especificamente na relações entre o homem e a mulher. Evidencia uma postura machista, assentada na supremacia do homem, no plano social.

materno. A partir de então, em Portugal, tornou-se muito comum atribuir o nome Maria às mulheres, em sua forma simples ou em nomes compostos (Maria de Fátima, Maria de Lourdes, Mariana, Ana Maria, por exemplo), hábito que adentra o século XX e que ainda hoje é bastante presente.

Em entrevista ao jornal "O Estado de São Paulo", em 02/09/82, Maria Isabel Barreno, uma das autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, obra contemplada nesse estudo, comentou sobre a situação da mulher em Portugal: "As mulheres, ainda no início da década de 70, não só se chamavam quase todas Marias, como enfrentavam um destino comum de passividade e de trabalho duro."

Em Portugal, não foram só o marialvismo e o marianismo os responsáveis pelo condicionamento feminino a circunstâncias de passividade e de submissão. As leis portuguesas juntaram-se à essa moral dominante e também ditaram as regras que orientavam e julgavam o comportamento da mulher. Segundo Carla Bassanezi (1997), "a sociedade conjugal pressupunha uma hierarquia, respaldada pela legislação, em que o marido era o chefe, detentor de poder sobre a esposa e os filhos, a quem cabiam as decisões supremas (...) pertencia ao homem - de acordo com a natureza, Deus e o Estado - a direção da família."

Assim, direcionada por todos esses aspectos (que espalhavam a sua ideologia através das artes, da legislação e dos comportamentos sociais), a mulher portuguesa foi moldando-se enquanto reprodutora biológica e reprodutora ideológica, uma vez que também transmitia à sua prole os ensinamentos que a sociedade lhe inculcava.

Por muito tempo, essa mulher, sem total consciência do enredamento em que se encontrava e do qual também participava, aceitou seu papel passiva e inquestionavelmente. Os mecanismos utilizados para produzir essa "feminilidade" eram, algumas vezes, sutis e quase subliminares; mas

também podiam ser explícitos. Ao final da década de 70, Urbano Tavares Rodrigues afirmou: “Em Portugal, dificulta-se o acesso da mulher ao magistério, dando preferência aos varões licenciados, ainda quando menos classificados. Há até, por incrível que pareça, professores universitários que desencorajam as alunas, quase as dissuadindo de se formarem, aconselhando-as a regredirem de preferência ao remanso do lar, às doçuras da sua função de ‘repouso do guerreiro’ “. (1977: 190)

Em Portugal, um outro agravante à essa situação foi o contexto histórico da ditadura salazarista¹⁷, que marcou, por quase meio século, a história portuguesa.

Nessa época, foi instituído um exame prévio a qualquer forma de publicação gráfica, efetivado por um órgão do Estado denominado Direcção-Geral. De acordo com Cândido Azevedo, sua missão era " a defesa do respeito pelos valores morais com que o Estado Novo se identificava, a nível da religião, das relações sociais, das relações homem-mulher, da família, da linguagem, etc., valores que faziam parte do quadro de valores políticos e filosóficos em que o regime se alicerçava." (1997:104)¹⁸

Uma das faces da repressão portuguesa era a censura, que objetivava atuar de forma "preventiva". Os temas visados por essa censura não se limitavam somente aos políticos ou militares, mas também aos morais e religiosos e às normas de conduta. As bases da ideologia salazarista eram Deus, Pátria, família e autoridade.

¹⁷ De maio de 1926 a abril de 1974, Portugal esteve sob a ditadura de Salazar. Foi um período de grande censura em relação a obras literárias, artísticas e filosóficas, bem como à imprensa, ao rádio, à televisão e aos espetáculos. Essa censura existia para atender à ideologia político-social, aos princípios filosóficos, religiosos e culturais interessantes ao regime político estabelecido. "Censurar, ocultar, condicionar, reprender, estigmatiza, corrigir, reprimir, punir, cortar, proibir", segundo Cândido de Azevedo (1997: 219), eram as funções do Estado, para manter a ordem e velar pela "verdade" dos princípios.

¹⁸ Meu grifo, ressaltando a influência do novo regime nos destinos femininos e na manutenção do seu status quo.

Seguindo essas diretrizes, a esse tempo, a educação da mulher salientava o dever de procriação e de obediência, e destacava as restrições e os temores associados às conseqüências da insurgência. O papel feminino era o de procriadora, mas nem mesmo a educação dos filhos cabia à mulher, visto que a legislação atribuía tal responsabilidade ao homem¹⁹.

Em 1938 foi criada, em Portugal, a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), definida como uma "organização nacional que se propõe a educar a juventude portuguesa no amor de Deus, da Pátria e da Família (...) ensinasse a viver através de uma activa e vigilante valorização pessoal, que permita mais tarde à mulher cumprir em plenitude a sua missão, integrando-se conscientemente nas realidades do tempo em que é chamada a viver."

A MPF era dirigida a todas as meninas de 7 a 14 anos, obrigatoriamente, e visava prepará-las para o papel que se esperava delas: ser boa mãe e esposa.²⁰ Essa organização dispunha de dois periódicos (Boletim da Mocidade Portuguesa e Revista Menina Moça) que veiculavam os princípios que regiam a vida da mulher: obediência, lealdade, vigilância, previdência, docilidade e sacrifício.

A educação era, assim, um sistema que garantia a submissão feminina. Em *Novas Cartas Portuguesas*, as três Marias afirmaram que "A repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo (...). E se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se? Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra...?" (1980:231-232)

¹⁹ O artigo 1882 do Código Civil Português (alterado em 1966) estipulava que as esposas deveriam desempenhar apenas um papel consultivo na educação dos filhos.

²⁰ O artigo 5 do regulamento da MPF instituía que a educação social deveria cultivar nas filiadas, além da previdência e do trabalho coletivo, o gosto da vida doméstica e o "*de servir o Bem Comum ainda que com sacrifício, e as várias formas de espírito social próprias do sexo, orientado para o cabal desempenho da missão da mulher na família, no meio a que pertence e na vida do Estado.*"

Por ser constantemente interiorizada, essa educação era veiculada sem questionamentos e dava sentido à vida das portuguesas, de forma que sua identidade estava atrelada aos valores que lhes eram transmitidos. Caso essa estrutura fosse desarticulada, seria necessário erguer uma nova base, pautada em novos valores, de modo a redefinir os papéis femininos.

É necessário, também, ressaltar o papel masculino, nessa sociedade que restringe a importância da mulher. Maria Isabel Barreno, a esse respeito, afirmou²¹: "O que acontecia é que o regime salazarista oprimia os homens e eles, então, oprimiam as mulheres."

O poder social do homem reforçava-se na redução da mulher a um estado utilitário. Alguns determinantes dessa prática eram o confinamento feminino ao espaço doméstico, a ausência de troca de experiências entre mulheres e de identificação de seus interesses, a equiparação da condição feminina à condição das minorias e a depreciação do trabalho (e do intelecto) feminino.

Virgínia Woolf (1985:47-48) assim traduzia essa questão: " Possivelmente, quando o professor insistia um tanto enfaticamente demais na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com a sua própria superioridade (...). Sem a autoconfiança, somos como bebês no berço(...). Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, que sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza, inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder. (...) Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural."

A fala de Virgínia Woolf pode associar-se à de Foucault (1988:148), que afirma que o poder está ligado à presença e à ausência, de tal forma que "a parcela do mesmo que falte a um ponto em que se constate a sua aplicação, abunde em outro." Tal afirmação permite-nos vislumbrar uma seqüência de poder: Estado, homem, mulher. O domínio de um só é possível pela ausência que há no outro.

Após a Segunda Grande Guerra, passaram a ocorrer transformações sociais significativas para a mulher, por razões inerentes às condições políticas e econômicas do momento: milhares de viúvas tinham que garantir o próprio sustento. Inaugura-se, assim, uma nova fase capitalista, cuja produtividade exige mais habilidade que força. A mão-de-obra feminina passa a ser útil, e é mais barata que a masculina.

Esses fatores resultaram no ingresso das mulheres no domínio público, com importantes repercussões, seja na esfera do Estado, seja na esfera do privado - especialmente do lar.

O acesso ao mercado de trabalho e, posteriormente à educação, não só elevou o nível cultural, como também despertou nova consciência e desejo de realizações pessoais, fora do âmbito da vida doméstica e da maternidade, mas essas transformações ocorriam muito lentamente.

Não por coincidência, eclodiram, nessa época, em outros países, os movimentos feministas, suscitando vasta produção teórica e cultural. A partir da década de 60, estudos sobre a representação do feminino foram conduzidos na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra, originando a chamada crítica feminista.

A língua comum e a aproximação teórica de matiz sociológico aproximou as teorias inglesa e americana. A corrente anglo-americana admite que a

²¹ Essa afirmação foi feita em uma entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 02/09/82.

linguagem é determinada pela vivência de cada sujeito; assim, a escrita de mulheres será sempre marcada pela experiência de ser mulher em uma sociedade falologocêntrica (centrada no falo e no logos, portanto marginalizadora do feminino). A teoria dessa corrente crítica enfatiza as questões pertinentes ao funcionamento da linguagem e à interferência dos fatores sociais na construção da obra literária. Em conjunto a essa teoria, há uma prática voltada aos movimentos em prol dos direitos da mulheres.

Por sua estrutura teórica e pela associação à História, à Psicanálise, à Sociologia e a outras ciências, é que a teoria literária feminista anglo-americana transformou-se em um estudo de gêneros. Destacam-se nessa vertente: Kate Millet, Eva Figes, Mary Ellmann, Shulamith Firestone, Josephine Donovan, Patrícia Meyer Spacks, Ellen Moers, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Virginia Woolf²², Susan Quinlan, Elaine Showalter e outras.

Na França, a crítica literária feminina ficou isolada, porque o francês perdia espaço como língua de cultura e também porque seu suporte teórico revelou-se problemático.

A teoria feminista francesa apoiava-se numa orientação psicanalítica e acreditava que a própria estrutura da linguagem dependia do silenciamento feminino, para que funcionasse. Tencionava desconstruir a linguagem pelo lado de dentro, abandonar a ordem lógica, cronológica, para abrir espaço para a representação do feminino, mostrando um novo mundo, diferente daquele que antes cabia nos limites da representação realista. No entanto, essa proposta de desconstruir a linguagem tornou-se a mesma de vários autores, como Elliot, Joyce, Mallarmé, Pound, Oswald de Andrade e outros.

²² Quando Virgínia Wolf escreve a série de conferências sobre a mulher e a ficção, pronunciadas em outubro de 1928, ela o faz explicitamente como romancista e não como teórica da literatura. Esse fato tem conseqüências interessantes para a história da crítica feminista, que toma *Um teto todo seu* como texto fundador, e que reconhece nele a base mais sólida, porque mais instável, para a delimitação do campo das formas discursivas femininas. É possível mesmo afirmar que esse texto constitui-se na primeira tentativa de elaborar uma estética de criação e de recepção de obras de escritoras mulheres.

Estava, assim, eliminado o argumento de que esse aspecto era uma característica exclusiva da escrita feminina.

A solução oferecida pelas francesas foi a afirmação de que um texto é feminino quando apresenta características femininas, não sendo necessário, porém, que seja escrito por uma mulher. Tal colocação nos levaria a classificar alguns textos misóginos de Marinetti, por exemplo, como um texto feminino; ou textos de Kate Chopin como masculino, por seu registro realista.

Essas contradições dentro do arcabouço teórico feminista, na França, culminaram com o fim do curso de teoria literária feminista, coordenado por Hélène de Cioux, um dos maiores nomes dessa vertente. Assim, na crítica feminina francesa, tudo ficou apenas no discurso, visto que na prática essa crítica não se apoiou em lutas políticas que garantissem maior espaço para as mulheres.

Alguns nomes de destaque, na vertente francesa, são Simone de Beauvoir, Hélène Cioux, Luce Irigaray, Monique Wittig e Julia Kristeva.

Com as duas vertentes críticas - a francesa e a anglo-americana - começaram a surgir questionamentos a respeito da mulher: sobre as razões de sua invisibilidade, sobre seu papel na cultura e nas artes, sobre a sua imagem e sobre as significações estéticas e políticas inscritas nessas imagens. De acordo com Rita Terezinha Schimidt (2002), "a crítica feminista (...) entende que a matriz ideológica que informou seus processos de formação está intimamente imbricada com o funcionamento institucional e social de hegemonias, não só de gênero, mas também de raça e de classe social, as quais produziram relações desiguais na produção e distribuição de poder cultural, processos de subjetivação que implicaram no apagamento, às vezes de forma violenta, simbólica e literalmente, de outras identidades culturais, enfim, obliteração da diferença, do heterogêneo, da

diversidade sob a universalidade da identidade essencializada promovida pelo discurso da cultura instituída."

O feminismo busca repensar e recriar a identidade da mulher, sob uma visão libertária, em relação aos modelos hierarquizados na sociedade, fazendo com que os atributos masculinos ou femininos sejam apenas aspectos inerentes ao ser humano .

Segundo Agnes Heller e Ferenc Fehér (1998:207), " O feminismo foi, e continuou sendo, a maior e mais decisiva revolução social da modernidade. Ao contrário da revolução política, uma revolução social não explode: ocorre. Uma revolução social é sempre também uma revolução cultural (...) a cultura feminina, até então marginalizada e não reconhecida, está agora bem encaminhada para uma declaração de princípios, para afinal, em seu próprio nome, reclamar sua metade da cultura tradicional da humanidade."

Um dos desdobramentos observados após a emergência das teorias feministas foi a compreensão do viés ideológico, de natureza patriarcal, da construção dos sistemas vigentes quanto às práticas textuais, tanto no âmbito cultural-social, quanto no teórico-conceitual.

Segundo Tereza de Moraes (2001:32), "o movimento feminista atual abomina a ideologia que legitima a diferenciação de papéis e reivindica a igualdade em todos os níveis, pois essa ideologia encobre, na verdade, uma relação de poder em que a diferenciação de papéis está calcada em fatores sociais e não biológicos. Enfatiza que o 'masculino' e o 'feminino' são criações culturais, aprende-se a ser homens e mulheres e a aceitar como 'naturais' as relações de poder entre os sexos."

Dessa forma, a representação do feminino não pode ser compreendida isoladamente da questão do gênero, sob a pena de focar um contexto vazio de significados, imagens e valores sociais e textuais.

O estudo dos gêneros, enquanto instrumento de análise, colabora para a desmistificação da ideologia patriarcal e denuncia a misoginia da literatura tradicional.

Um dos primeiros textos a associar o gênero aos estudos literários foi um artigo intitulado "A map for reareading: or, gender and the interpretation of literary texts", de Annette Kolodny, publicado em 1980, no periódico *New literary history*. Nele, a autora afirma que a leitura e a interpretação que autoriza ou desautoriza determinados textos e significações não podem ser dissociadas da questão do gênero, já que este determina tipos diferentes de leitores, bem como mundos estruturalmente diferentes, dos pontos de vista conceitual/cognitivo e simbólico. Finaliza o artigo reivindicando a revisão nos processos de leitura. Esse trabalho abre caminhos para a crítica posterior.

Um outro marco digno de nota, em relação ao gênero, é a introdução feita por Elaine Showalter, em 1989, a uma coletânea intitulada *Speaking of gender*, na qual avalia o quanto o gênero alterou as discussões sobre literatura, seja em relação à produção, à circulação ou ao consumo.

Várias são as teorias a respeito de gênero, algumas delas até controversas, mas o termo popularizou-se no campo dos estudos literários, chegando a ser usado, muitas vezes sem critério, apenas como uma terminologia para inscrever discursos na contemporaneidade.

Há textos que tratam da representação da mulher, mas que abordam o feminino visto como gênero em sua acepção de senso comum, como se fosse uma categoria isolada de contextualização e desvinculada de conceitos teóricos. Ao contrário, também é possível encontrar a utilização mais profunda do termo, associando-o ao contexto da crítica feminista e

percebendo o gênero como uma categoria relacional e histórica, que não pode ser indissociada dos estudos acerca da cultura patriarcal.

Rita Segato (1997:235-262) discorre sobre a dificuldade na definição de gênero e indica duas vertentes: aquela que pensa a categoria como construção cultural, variável e relativa, e que, por conseqüência, acredita que nada mais haveria em comum entre as mulheres das mais diversas culturas, além de sua anatomia sexual, uma vez que cada uma delas faz uma construção cultural idiossincrática; e aquela que versa sobre a tendência universal de hierarquização, ou seja, que prega a idéia de que, apesar das diferenças culturais, haveria na mulher uma tendência geral (em todas as culturas) à subordinação.

A questão do gênero não pode, afinal, ser diminuída a uma simples retórica da diferença. Ela deve ser examinada sob o prisma das exclusões (literária e cultural), deve ser ressignificada e contextualizada historicamente, para que as diferenças sejam compreendidas.

Julián Marías, em sua obra *A mulher no século XX* (1981:2), afirma que “a crise em que a mulher se encontra quanto à sua própria condição envolve imediatamente o homem.” O fato é que o homem, normalmente, relacionou-se com a mulher numa clara consciência de sua condição feminina. Havia um estereótipo já conhecido, do qual podia partir, e que era resíduo dos valores patriarcais a interesse da sociedade capitalista, em seu processo de reprodução. Estereótipo este que, se confortável ao homem, já causava incômodo à mulher.

Assim, o universo dito feminino, todo ele voltado à procriação e à vida doméstica, passa a distanciar-se do modelo ideal. Ainda segundo o filósofo Julián Marías, “há certos domínios próprios da mulher, um mundo parcial que era lavrado no mundo geral, oficialmente masculino,

predominantemente masculino. Certos domínios que agora a mulher quer perder".

A visibilidade da autoria feminina foi resultante dos investimentos da crítica feminista, e passou a evidenciar o constructo literatura/ identidade, os conceitos de cidadania, de direitos civis e de liberdade e a mundividência da mulher, enquanto sujeito da história e da cultura.

Em Portugal, a mulher tarda a fazer as primeiras revelações do feminino, devido à sua herança de silêncio e subalternidade social, imposta durante séculos. Reorganizar um universo de valores não se constitui tarefa fácil, tampouco rápida. Difícil desprender-se de antigos códigos que firmam a mulher na passividade, na inconsciência, na submissão e na reprodução.

No entanto, uma gradual mudança no comportamento feminino fez-se notar e a mulher passou a dividir com os homens os espaços, as ocupações e as linguagens que antes lhe eram inacessíveis. O crescente amadurecimento dessa consciência crítica revelou-se através de várias obras literárias de autoria feminina²³, principalmente a partir da década de 70 (mais especificamente depois de 1974, pós-Revolução dos Cravos), quando as mulheres portuguesas tornam-se mais visíveis. Nessa época, alcançaram novas conquistas, efetivaram estudos sobre sua participação na sociedade, atuaram em movimentos sociais e ocuparam espaço no mercado de trabalho, além de revolucionarem a literatura.

Essa nova mulher portuguesa, que lentamente surge, foca a auto-identidade e a compreensão dos mecanismos sociais que a regem. A esse respeito, explicitou Nelly Novaes Coelho (1993) que, " desenvolvendo-se em diferentes chaves, essa produção ficcional mais recente revela uma

²³ A princípio, a literatura que caracterizava a escrita da mulher era associada à fragilidade e ao lirismo; porém, no último quarto do século XX, a literatura de autoria feminina, mais especificamente aquela que se volta à prosa de ficção, abandona o amor como tema central e passa a substituí-lo por outros, como a sondagem existencial, os questionamentos sócio-políticos e o erotismo.

mulher que interroga as realidades: que busca e luta com a palavra, no encaço de um novo conhecimento do mundo e dos outros. E mais, busca o conhecimento de si mesma e do mistério que permanece no horizonte último da vida."

Através da literatura, a mulher portuguesa passa a questionar o seu estar no mundo, a reinventar o feminino, a descobrir-se, a repensar condições, e a discutir diferenças e alteridade. Percebe que em uma sociedade dominada pelo homem, é ele o princípio fundamental, enquanto que ela é o lado excluído desse sistema.

As Novas Cartas Portuguesas (obra a ser analisada nesse estudo), são exemplo de síntese de todos esses aspectos: conquista, participação social, revolução e identidade. Obra provocativa e inquiridora, cobra reflexão e posicionamento. Faz a leitora observar que suas "escolhas" , antes aparentemente livres, eram determinadas pelo quadro de valores que o sistema social impunha como verdadeiro e absoluto.

É possível que as três Marias tenham se apercebido de algo que Roland Barthes(1984) afirmaria, anos depois, ao referir-se ao processo de escritura: " (...) só a escrita pode desfraldar-se sem lugar de origem; só ela pode neutralizar toda regra retórica, toda a lei de gênero, toda a arrogância de sistema; (...) ela antecipa um estado das práticas de leitura em que é o desejo que circula, não a dominação."

A insurgência, nessa obra, corresponde à primeira semente plantada, da qual germinará uma reação perturbadora ao sistema sócio-político português, tão calcado no patriarcalismo.

Outras obras vieram sequentemente (e exemplos são *Tanta gente*, *Mariana*, de Maria Judite de Carvalho, e *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral, obras a serem contempladas nesse estudo) evidenciando

e denunciando a submissão feminina. Questionaram, direta ou indiretamente, o bordejamento a que a mulher encontrava-se (ou encontrava-se?) relegada.

Essas obras apresentam um estereótipo feminino bem calcado, uma mulher que se tornou mariana, por sua condição de miséria existencial, poucos direitos e voz minguada.

Não se tratou apenas de um modismo literário, mas sim de uma realidade histórica relacionada ao estatuto das mulheres. Assim, a escrita de autoria feminina nada tem de ingênuo, tampouco de vitimizante. Trata-se de fazer uso de um dispositivo discursivo, para expor a exclusão das mulheres do espaço da cidadania.

Importa entender como esses textos levantam vozes e como mostram a urgência de revelar e de refletir criticamente sobre a política da diferença e sobre essa mulher, há tanto tempo (e ainda) mariana.

Capítulo 2

Marias e Marianas: reais, ficcionais e incômodas

"Não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças: em última instância, a não ser sombra e no segredo."

(M. Foucault)

O primeiro grande grito evidenciando a condição de subalternidade feminina portuguesa, soou de três mulheres - as três Marias²⁴, que se propõem, em fins do século XX, a abrir caminhos para se discutir a questão do feminino.

²⁴ A referência é a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

O meio encontrado foi a publicação de uma obra de caráter inédito e ousado.

Mas essa publicação, em meio à ditadura salazarista, rendeu às autoras um processo, pela acusação de imoralidade e pornografia, e os livros foram censurados e apreendidos. Apesar dessa acusação, é evidente que a polêmica que envolveu a obra e suas autoras não tinha bases apenas moralistas, mas também políticas.

Há anos que a censura salazarista, altamente repressiva, adotava medidas para se tornar cada vez mais eficiente, e claro está que essa obra não passaria despercebida. As publicações consideradas de “prejuízo público” e que deveriam ser “imediatamente retiradas de venda” eram: “Todas as publicações nacionais ou estrangeiras de propaganda perniciosa contra a segurança e a boa administração do Estado feita por meio de doutrinas internacionalistas de caráter político e social que um equilibrado espírito nacionalista repudia e combate, assim como todas as publicações nacionais ou estrangeiras que versem assuntos pornográficos, e ainda as que por qualquer forma por que se apresentem, visem à perversão dos costumes pela propagação de idéias de caráter sexual, pseudo-científicas ou não, contra a honra e o pudor da mulher, a moral da família, ou por qualquer meio tendam à subversão da sociedade portuguesa.”²⁵

De acordo com as determinações acima, por várias acusações, a obra *Novas Cartas Portuguesas* poderia ser censurada, mesmo porque a avaliação do censor – geralmente um oficial do exército – tinha caráter subjetivo, ilimitado, imprevisível e arbitrário.

É significativo evidenciar o cerceamento imposto aos escritores dessa época, apesar de, oficialmente, divulgar-se a liberalização do regime.

Mesmo antes da finalização de *Novas Cartas Portuguesas* já havia apreensão, por parte das autoras, as quais temiam represálias. Maria Teresa Horta evidenciou esse estado: " (...) durante todo o tempo que levamos a fazer o livro, meu marido me disse várias vezes: ' Olhem que vocês vão presas, vocês acabam na cadeia.' E só não nos levaram presas porque eu e a Maria Velho da Costa pagamos uma caução de 50 contos. Quanto à Maria Isabel Barreno, provou que não tinha posses para isso (...) e eles aceitaram que não depositasse a caução, mas obrigaram-na, em contrapartida, a comparecer uma vez por mês na polícia, para fazer ofício de corpo presente." (Azevedo, 1997:142)

Cabe aqui ressaltar que a censura às obras só ocorria após sua publicação, assim, a apreensão de livros era prejudicial aos autores e também às editoras. No caso de *Novas cartas portuguesas*, as três Marias tiveram grande dificuldade em conseguir uma editora disposta à publicação, devido ao teor da obra.

A escritora Natália Correa, proprietária da Editora Estúdios Cor, foi quem aceitou os riscos (talvez por já ter vivido experiências de censura, quando da publicação de sua obra *Comunicação*, em 1959).

A cumplicidade entre os autores, neste tempo, é perceptível também em outras situações, como quando, no decorrer do processo instaurado contra as três Marias, situação em que cada uma delas poderia apresentar até sete testemunhas, quase todos os escritores que faziam parte de seu círculo de conhecimento prontificaram-se a depor a favor das rés.²⁶

²⁵ Circular da Direcção Geral dos Serviços de Censura à Imprensa, de 21 de fevereiro de 1934, dirigida : "Aos: Exmos. Proprietários e gerentes de Livrarias, Depósitos e Postos de Venda de livros"; transcrita por Couto Martins in *Lei de Imprensa e outros diplomas*. pp. 79 e segs.; ed. Couto Martins, Lisboa, 1936.

²⁶ O depoimento de Maria Teresa Horta, o qual consta na obra *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, traz a descrição da agitação que envolveu as audiências de alegações finais e de sentença (esta não chegou a se realizar pois o juiz delegado ao proferir a sentença, afirmou estar doente e adiou a decisão para depois do 25 de abril).

Esse apoio da intelectualidade evidencia que existia resistência e oposição ao regime, e o sentimento de insatisfação não era visto apenas no meio literário, estendendo-se a vários setores da sociedade portuguesa.

Escritores dos mais variados gêneros literários, simpatizantes das mais diversas correntes filosóficas, escritores ou pensadores dos mais contraditórios estilos, foram aproximados por um traço: a certeza de que suas produções seriam analisadas, vasculhadas, contestadas, mutiladas. Ferreira de Castro, em 1945, afirmou a esse respeito, em depoimento:

“Até 1935, os censores, embora intervindo de quando em quando na literatura, faziam-no sobriamente. Daí em diante, porém, escrever um romance em Portugal, foi uma espécie de auto-suplício, desde que se não tivesse a mentalidade da situação dominante. E a verdade é que a grande maioria dos romancistas portugueses não a tinha, nem a tem. Para escrever conforme os cânones da censura, o romancista devia fingir ignorar todas as grandes inquietações do homem do nosso tempo e escrever uns romances convencionais, deslocados de sua época, uns romances sujeitos a tantas restrições, que seria fastidioso enumerá-las todas aqui, tanto mais que elas são bem conhecidas. “ (1973:p30-38)

A exemplo de Ferreira de Castro, outros nomes de grande relevância nas letras portuguesas, submeteram-se às mesmas restrições: José Cardoso Pires, Isabel Barreno, Miguel Torga, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Teresa Horta, José Régio, Irene Lisboa, Maria Judite de Carvalho, Alves Redol, Sophia de Mello Breyner e tantos outros que também condicionavam-se intelectualmente.

“Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: ‘Eles deixarão passar isto?’ “ (1973:30-38)

Na fala de Ferreira de Castro residem elementos que germinam focos de observação: o modo como alguns autores mantiveram-se comprometidos

com a denúncia; os registros de alterações nos aspectos formais e estéticos, suscetíveis de refletirem a coerção do espírito criador ; os domínios “proibidos”, simbolicamente invadidos.

A autocensura modificou as características estilísticas da literatura, obrigando o escritor a uma linguagem cifrada, indiretamente alusiva e repleta de circunlóquios.

A literatura passou a transcender o “literário”, a buscar brechas na censura e a fugir da contemplação passiva de um tempo que cerceou o pensamento. É o que se nota na obra *Novas Cartas Portuguesas*, que apresenta personagens marianas, como ponto de partida para fazer a proposta de uma nova percepção do feminino e, indiretamente, da condição sócio-política portuguesa .

Mesmo antes do “25 de abril”, várias obras aparentemente descompromissadas, escondiam denúncias ao sistema totalitário salazarista, principalmente no que se refere à inibição da expressão criativa.

Novas Cartas Portuguesas é também um exemplo dessa irreverência e ousadia. É uma obra formada por textos que não podem ser dissociados das dimensões social e histórica, que caracterizam seu contexto de produção. De acordo com Antônio Cândido (1985:4), "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."

Dessa forma, estético e social tornam-se partes indissociáveis da tessitura textual, na obra das três Marias.

2.1. Cumplicidade feminina

*"De Mariana, Maria é raiz, e o exercício de Maria seria a contaminação pela suspeita, trabalho quieto e de sapa."
(Novas Cartas Portuguesas)*

Novas Cartas Portuguesas é uma obra de autoria múltipla, o que lhe confere ineditismo. As Marias apresentam claramente sua proposta : "(...) o trio de mãos que mais de três não seja e anônimo o coro (...) existiremos três numa só cousa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhe damos". (1979:35)

A cumplicidade das autoras mostra-se evidente quando estas resolvem escrever uma só obra, atrelada a uma só causa. Apesar disso, anseiam por um coro anônimo, visto que os textos não são explícitos quanto à sua autoria (não é possível saber quem teria escrito cada um deles²⁷).

²⁷ Apesar dessa afirmação, há estudos que tentam supor a autoria de cada texto. Uma dessas pesquisas é a efetivada por Madalena Malva, professora do Departamento de Matemática, da Escola Superior de Tecnologia de Viseu. Ela baseia seus estudos na comparação de textos de autoria conhecida (obras publicadas pelas autoras, mas que antecederam a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, sem, no entanto, distanciar-se temporalmente dela) e de textos de autoria desconhecida (*Novas Cartas Portuguesas*). Como das três autoras,

Para dizer do feminino e de sua condição, Mariana Alcoforado²⁸ é trazida do passado, numa tentativa de se compreender a essência da mulher portuguesa. É ela quem serve por protótipo, desde o início da obra, a qual vai se fazendo por nostalgia: "só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Sórora Mariana das cinco cartas" (1979:31). A nostalgia, sentimento tão próprio ao povo lusitano e que geralmente representa fuga e passividade, aqui tem objetivo contrário. O passado é resgatado para abalar a base das relações homem-mulher, e torna-se depoimento do que não pode perdurar. E as autoras afirmam: "Mariana tem que regressar. Qual o transporte de volta?" (1979:52) As três Marias tomam sóror Mariana Alcoforado como primeira referência, não só por serem ela e as *Cartas Portuguesas* instigantes e polêmicas²⁹, mas principalmente porque

apenas Maria Teresa Horta tem poesia publicada, tal fato levou à suposição de que os poemas sejam de sua autoria. A partir de então, a pesquisa definiu estatisticamente o estilo de cada autora: a partir da incidência de palavras não contextuais, do comprimento médio das frases e dos parágrafos, da frequência de utilização dos sinais de pontuação, da utilização de conjunções coordenadas e subordinadas. Chegou-se à conclusão, por exemplo, de que a Primeira Carta I é de autoria provável de Maria Isabel Barreno e que a Primeira Carta II, de Maria Teresa Horta. In MALVA, Madalena. "Quem foi que? - Um desafio à estatística: questões de autoria em *Novas Cartas Portuguesas*". www.ipv.pt. No entanto, na própria obra *Novas Cartas Portuguesas* (1979:126), na Segunda Carta V, as autoras afirmam: "Quem não analisava, fê-lo bem, quem não fazia poemas, foi-os fazendo". Este e outros fragmentos podem desconstruir as teorias apresentadas no estudo acima.

²⁸ A obra *Novas Cartas Portuguesas* dialoga com *Cartas Portuguesas*, de autoria de Sórora Mariana Alcoforado. A obra consiste em cartas intensas e apaixonadas, escritas por Mariana a seu amante, um fidalgo francês, o Sr. Cavaleiro de Chamilly, que a teria abandonado. A obra *Cartas Portuguesas* data de 1669.

²⁹ Existe uma complexa problemática à volta da obra *Cartas Portuguesas*, ou ainda, *Lettres Portugaises*. Há polémica quanto à autoria, que se atribui à freira de Beja, Mariana Alcoforado ou ao francês Gabriel de Guilleragues. Há dúvidas quanto ao idioma com que teriam sido originalmente escritas: se em português, catelhano ou francês. Há problemas quanto ao destinatário; questiona-se se foram as cartas escritas ou não ao Cavaleiro de Chamilly, ou se trata-se de um apanhado de várias cartas escritas por freiras portuguesas aos oficiais franceses, seus amantes. Há o problema da ordenação das cartas, pois cronologicamente, a segunda é a quarta, e vice-versa. Há ainda dúvidas quanto à autenticidade do texto, pois não se sabe se houve uma adaptação ou apenas tradução a partir dos originais. E por fim, houve quem questionasse o conteúdo das cartas, associado à questão de gênero do autor. Por exemplo, Jean-Jacques Rousseau dizia-se convicto da autoria ser masculina, visto que as mulheres eram incapazes de sentir o amor e quanto mais, de descrevê-lo; já Alexandre Herculano, defendia exatamente o contrário e afirmava que só uma mulher poderia sentir tão intensamente e que só uma intelectual mística (no caso, uma freira) poderia produzir uma auto-análise como a que foi feita, no Portugal deste tempo.

Para além das polémicas e das suposições, existem também as comprovações. Historiadores e pesquisadores como Luciano Cordeiro, Manuel Ribeiro, António Belard da Fonseca e Humberto Delgado, entre outros, investigaram o caso. Não só identificaram a freira, como fizeram correlações entre certas passagens das cartas e a vida do destinatário. As evidências encontradas acerca da existência e envolvimento de ambos são muitas, apesar da forte resistência e envolvimento de algumas pessoas em abafar os fatos ou mesmo, negá-los, em nome do pudor. Realmente existiu uma Mariana Alcoforado, que nasceu na cidade de Beja, em 1640. Ela teria sido levada ao Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em 1651. Aprendeu a ler e a escrever, o que

suas atitudes representam a insurgência contra os valores pré-estabelecidos. Independente de sua condição de clausura, Mariana buscou a felicidade, contrariando família, instituição religiosa e convenções sociais. O desafio a que se propôs Mariana, bem como sua luta e sua exposição social, encontram ressonância na atitude das três Marias. Também elas estavam propostas a desafiar: não mais em um regime religioso, mas sim, em um regime ditatorial.

Mariana Alcoforado diz (1969:23): "A toda hora perseguem-me implacavelmente o enfado e a raiva que tomei a tudo que me rodeia; não posso suportar a família, os amigos, o próprio convento. Tudo o que sou obrigada a ver e o que é mister que faça tornou-se odioso" , e as três Marias (1979:48), séculos depois, afirmam: " Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se macho fôramos³⁰."

Marias e Mariana, apesar do distanciamento temporal, são conduzidas pelo mesmo sentimento de inconformidade diante de seus destinos. As três Marias seguem o exemplo de Mariana: procuram libertar-se através das palavras, porque "quem está ferido não se recolha, antes despeje seu sangue no mundo..." (1979: 52)

A voz plural existente nessa obra passa a evidenciar um ponto de vista uniforme, representando a unidade da consciência feminina, e afirma o

permitiu que se tornasse auxiliar de escritã e, posteriormente, oficial das contas do cartório conventual - ocupação que permitiu que continuasse a ter contato com o mundo exterior. Também é fato haver realmente existido Noël Bouton, que tinha os títulos de conde de Saint-Léger e de marquês de Chamilly. Fazia parte das forças francesas, que prestariam auxílio aos portugueses, no sentido de conter as invasões espanholas. Em 1666, Chamilly foi deslocado para a cidade de Beja. Segundo consta, Mariana conheceu Chamilly por intermédio do irmão, Baltazar Alcoforado, que também atuava nas frentes de batalha e que auxiliou os primeiros contatos entre os amantes. Mariana Alcoforado faleceu em 1723, aos 83 anos de idade.

³⁰ Meus grifos, a fim de evidenciar que a mesma atitude de insurgência vista em Mariana, repete-se nas três Marias.

novo desejo: " e de novo nos encontramos juntas as três igualmente aqui, como em muitos outros tempos e decisões: recusando sermos sombra, sedativo, repouso de guerreiro. Guerreiras, nós, mulheres de corpo inteiro e segura mão." (1979:60-61)

A obra evidencia relatos em primeira pessoa, o que possibilita maior coincidência entre narradores e personagens. Cada narradora narra-se a si mesma e às duas outras Marias personagens. Cria-se, então, uma consciência única, que envolve os três discursos e lhes atribui coerência e unidade.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, sóror Mariana (que simboliza a busca de exemplos passados, em relação ao destino da mulher) amplia-se com a criação de outras personagens e também com a reelaboração da própria Mariana, em novos discursos.

Renascendo como personagem dentro da obra, Mariana vai compondo cartas que expressam sua mágoa, vai derramando sua emoção a outras "órfãs do mesmo bem". (1979:70)

Sendo personagem, Mariana adquire maior consistência. Tem agora uma mãe madrasta, responsável pela manutenção dos costumes: " - Olha, mãe, eis-me de ventre liso e pernas abertas para a vida. A ela me negaste, me castraste e caça nela me tornaste." (1979:144). Mariana tem uma sobrinha de nome também Mariana, que acusa Antoine de Chamilly e outros como ele, por suas atitudes de descaso em relação às mulheres: "(...) respondo eu, Mariana sobrinha de Mariana, (...) é costume nos homens ser seu horizonte de absoluto o jogar com a vida da mulher." (1979:153-154). Mariana tem um amante que lhe atribui "êxtases, ânsias desvairadas", transformando a lamuriosa Mariana em mulher apaixonada e voluptuosa; Mariana tem um filho.

Além de ampliar Mariana, as Marias também a fragmentam, e logo surgem Maria, Ana, Ana Maria, Maria Ana, e tantas outras mulheres : não mais apenas uma, mas várias a assinarem as cartas. É a representação da mulher que se fragmenta para se conhecer, mas que também se une para defender seus interesses. As próprias autoras tornam-se parte desse todo feminino, junto com todas as outras mulheres que percorrem a obra. Ao não identificarem a autoria de cada texto, levam o leitor a deduzir que as epístolas não são de uma apenas, mas da Mulher.

A referência aos muitos nomes próprios de mulheres (vinte ao todo), propicia a generalização, numa escrita cúmplice que vai desvendando destinos coletivos. Assim, mesmo a mulher que se diz no singular, amplia-se a vivências femininas comuns.

Mariana é o elemento que garante coesão à obra. Ela está presente em todas as outras mulheres, que coexistem em uma interdependência. Cruzam-se no tempo e no espaço e, primitivas ou modernas, são todas mulheres marianas.

É como se Mariana gerasse as outras personagens, como se pertencessem à mesma linhagem. Todas têm destino cruel, como Mônica, que mesmo tomada pelo asco, tem que ceder sua "vagina seca, hostil, inóspita" (1979:225) ao homem que brutalmente a possui; como Maria Ana, que escreve ao marido Antônio, ausente há dois anos e, mesmo assim, sem queixas e de forma submissa, afirma-se " sua mulher para todo o sempre" (1979:136); como Mariana, consumida pelo ódio que sente pela própria mãe, a qual a considerou louca e retirou-lhe o direito de criar o próprio filho: " ao meu filho serei eu que hei-de criar e não tu, nem como tu a mim me criaste, assim o espero fazer sem os conselhos teus." (1979:150)

Novas Cartas Portuguesas não tem compromisso com a fidelidade, visto que não quer recriar o mesmo discurso de Mariana de Alcoforado. O que realmente importa é a imagem de Mariana, que atravessa toda a obra com seu testemunho, mostrando que a história se repete, no que se refere à repressão à mulher. Essa imagem transcende o tempo-espaço e passa a documentar outras épocas e lugares.

Nessa obra, as mulheres tornam-se sujeito e objeto, e utilizam a solidariedade como força coletiva, possível modificadora de atitudes. A reunião de mulheres, todas elas tão iguais em seus destinos, existe para denunciar a existência de uma mulher mariana. São personagens que, numa fusão intertextual, firmam sua proposta de defesa da mulher.

A expressão “E de nós, o que faremos?” evidencia a relação narrador-leitor, cujas imagens permanecem vivas no decorrer de toda a obra, seja em função do texto narrativo, ou porque “somente pela leitura se concretiza o ato da escrita”, conforme afirma Leyla P. Moisés (1978:18), citando Barthes. Essa interrogação incita o leitor (e por que não dizer a leitora?) à reflexão e à ação, a despeito das sanções sociais. Assim, as leitoras também passam a participar da obra, numa identificação de destinos

As mulheres de *Novas Cartas Portuguesas*, narradoras e personagens, do passado e da modernidade, reais e fictícias, têm suas vozes misturadas, formando um grande coro, que se ergue numa mensagem de liberdade. É nessa interlocução que as narradoras/escritoras anseiam por se juntar a outras mulheres, agora leitoras, através do exercício da escrita. Dessa forma, fundem-se numa unidade tempo-espaço.

Citando Lacan, "cada realidade se funda e se define por um discurso". Assim, *Novas Cartas Portuguesas* lança suas sementes, numa fundamental e íntima interlocução entre escritoras/leitoras, que

compartilham experiências, dificuldades e ideais. Cria vínculos identitários, evidenciando uma linhagem, uma ancestralidade, na qual as mulheres passam a ser modelos para outras mulheres.

2.2 A construção das Novas Cartas

*"Mais do que a paixão: os seus
motivos; a construção dela."
(Novas Cartas
Portuguesas)*

Em *Novas Cartas Portuguesas*, a intertextualidade é o recurso que fundamenta a obra. Fica clara essa intenção das três Marias, ao criarem um discurso que se intercomunica a outro do século XVII, o das *Cartas Portuguesas*: "Mariana tem que regressar. Qual o transporte de volta?" (1979:52).

No entanto, Mariana tem de ser reinventada, nesse novo tempo, sem compromisso com a fidelidade àquela Mariana de séculos atrás. Dela, as Marias emprestam apenas a consciência de libertação, a clausura das imposições e a coragem de desautorizar as leis e as tradições: "De Mariana tiramos o mote, de nós mesmas o motivo, o mosto, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca e lha damos". (1979:97)

Na construção de *Novas Cartas Portuguesas*, o intertexto é criado em uma inédita forma de expressão literária, que mescla romance, ensaio, epopéia, poesia, relatórios, redações escolares e gênero epistolar, sendo este último o que prevalece (certamente para assinalar a presença de *Cartas Portuguesas* como germen).

Assim, a reescrita e o hibridismo são marcas dessa obra e, segundo Maria Alzira Seixo (1998), "A reescrita que procede em intertextualidade com as cartas da religiosa portuguesa, (...) [é algo que] desde o início não é pacífico" e desse forma, o efeito é um "hibridismo des-organizado".

Essa des-organização é vista no embaralhamento de tempos e de espaços e na seqüência de diversos tipos de textos, que surgem em uma ordenação pouco específica. Aparece também quando o texto paradigma - as cinco cartas - e a própria Mariana começam a esmaecer, para originar outros textos e outras personagens Marianas. E fica evidente ainda, quando textos

de Elizabeth Barrett Browning, poeta vitoriana, são modificados na sua estrutura formal, passando de sonetos a pequenos escritos em prosa. Nota-se também que estes se afastam da tradução original, quando reescritos pelas três Marias. O original inicia-se: "How do I love thee? Let me count the ways"³¹, enquanto que o novo texto traz "Como de amar-te pois contar os modos, os mansos acres anos que vão sendo à tua face, da minha o seu desenho e escrita, o sereno das horas que nem o nome lembro(...)"(1979:257).

Segundo Maria de Lurdes Pintassilgo, que prefacia a terceira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, essa obra é caracterizada "pelo excesso" (1979:8). Ela rompe e extravasa, para explicitar que a linguagem é o espaço de excesso para aquele que está sempre ameaçado pelo hegemônico. Exemplo disso é o que se vê na carta que Mariana escreve a Antônio, na qual encontra-se a seguinte despedida: "Je t'aime, je t'aime, como é que se pode dizer em português tal coisa, je t'aime." (1979:223). As palavras da língua portuguesa parecem já insuficientes como meio de expressão, sendo necessário o empréstimo, para que a emoção que se deseja alcançar possa ser manifestada.

Toda essa recriação absolutamente livre, coaduna com os ideais libertários da obra. É como se essa nova linguagem, essa nova literatura, expressassem o desejo de uma nova ordem social, em que a mulher não seja mais o segundo sexo.

Isabel Allegro Magalhães afirma que "a escrita feminina tem revelado, a nível da linguagem e a muitos outros, facetas e possibilidades novas na criação literária; tem contribuído, por exemplo, para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura (masculina) dominante." (1985:10)

³¹ BROWNING, Elizabeth Barrett. *The complete poetical works of Elizabeth Barret Browning*. New York: Buccaneer Books, 1993.

Assim, a obra das três Marias representa essa voz que fala pelo feminino e sobre o feminino, depois de tantos anos de mutismo e submissão: "O tecido de mim a ti, de nós aos outros, estará no silêncio, nos gestos brandos, no pulsar subterrâneo ou na ação? O que podem as palavras perguntei; resmas de papel de meses, e o que podemos, o que fazemos? As palavras não substituem, mas ajudam." (1979: 328)

Apesar de serem variados os tipos de textos que compõem *Novas Cartas Portuguesas*, o gênero epistolar é o que permeia toda a obra: "Minha lenta viração de nada, te acrescento carta a carta." (1979:50)

A epistolografia é um gênero muito antigo, que se desenvolve a partir do século III antes de Cristo. Um dos primeiros registros dessa época, é o de Marcos Túlio Cícero, que documentou a vida política, moral e espiritual dos romanos, em epístolas³².

Filósofos da Antigüidade também foram notáveis em suas epistolografias, como Platão, Epicuro e Sócrates. Posteriores a esse tempo, são as quatorze epístolas de São Paulo, as quais fizeram o primeiro registro de Cristo e de sua doutrina, anterior aos Evangelhos. Eram missivas endereçadas aos romanos, aos coríntios, aos filipenses e aos hebreus.

No século XIII, na Itália, a epistolografia tornou-se matéria nas escolas, visto que era considerada uma arte. Petrarca é um grande exemplo na escrita de cartas, e foi o primeiro a reuni-las em livros. Na Espanha, em 1626, surgiu a famosa composição anônima, *Epístola moral a Fábio*, que sintetiza o pensamento espanhol da Contra-Reforma e os preceitos de uma doutrina estóica. Em Portugal, D.Francisco Manuel de Melo escreveu a

³² Ainda hoje conservam-se oitenta delas, cerca da metade produzida por Cícero. O remetente era, principalmente, seu amigo Ático.

Carta de guia de casados, em 1651, e Mariana Alcoforado (supostamente³³), as *Cartas Portuguesas*, em 1669.

Além desses exemplos, também nas literaturas francesa e inglesa, a epistolografia foi bastante significativa. Um exemplo são as *Cartas Filosóficas*, de Voltaire³⁴, nas quais estabelece uma comparação entre Inglaterra e França, do ponto de vista filosófico, religioso e político; e as cartas escritas por Flaubert, publicadas em quatro volumes, entre 1887 e 1893.³⁵

Outros exemplos do uso da epistolografia podem ser citados, como *As cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga; a correspondência pública e privada do escritor Eça de Queirós, que tanto apreciava a forma epistolar, e que a usava com a mesma qualidade literária que imprimia a suas obras ; as centenas de cartas redigidas por Mário de Andrade a amigos e intelectuais, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira e outros.

É vasta a quantidade de nomes que poderiam aqui ser evocados, mas o que interessa notar é a atenção dada à epistolografia, no decorrer dos séculos.

Cícero já afirmava que a missiva "é uma mensageira fiel que interpreta o nosso ânimo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos que eles saibam de nossas cousas, ou das que a eles lhe revelam." (1619:51).

³³ Já se mencionou, nesse estudo, a incerteza quanto à autoria de *Cartas Portuguesas*. Essa incerteza foi reforçada quando Claude Barbin (livreiro francês) publicou, ainda em 1669, um volume intitulado *Lettres portugaises: seconde partie*, no qual consta as cinco cartas já existentes e mais sete, as quais são forjadas. Assim, a dúvida dos leitores foi despertada quanto à autenticidade de todas as cartas. Intensificou-se ainda mais essa dúvida, quando alguns outros livreiros passaram a publicar falsas respostas do amante de Mariana Alcoforado.

³⁴ Voltaire escreveu mais de nove mil cartas, entre 1713 e 1778, as quais revelam grande valor literário e acentuado tom didático e informativo.

Dessa forma, entende-se que a leitura de cartas propicia a intimidade, a proximidade. Cria-se a ilusão de um pseudo convívio, que transforma leitores em confidentes. O gênero epistolar, conforme aponta Todorov, tem como uma de suas qualidades a “*intimidade*”, o tom confessional que permite confessar mesmo o inconfessável (1973:33-37).

A escolha das três Marias pelo gênero epistolar demonstra a intenção de aproximar emissor e receptor. Segundo Maria Aparecida Fonseca de Almeida, “a carta, em especial, torna claro o processo da comunicação verbal, bem como o seu receptor e, ao aproximá-los, um contato suficientemente sensível, mercê do seu estilo quase direto.” (1982:3)

Assim, a carta confere à narrativa um tom de autenticidade e de intimidade. A interlocução se faz como uma verdadeira conversa íntima, num diálogo afetivo e fundamental para todas as escritoras/leitoras envolvidas. A possibilidade de compartilhar experiências cria os vínculos entre elas.

Foucault afirma, em seu estudo *A escrita de si* (1969:149-150), que “a escrita pessoal da missiva faz coincidir o olhar do outro com a volta do olhar sobre si mesmo”. O autor, citando Sêneca, afirma que o exercício de escrever sobre si mesmo, endereçado a um outro, opera uma transformação no remetente - através do gesto da escrita - e no destinatário, quando da leitura e releitura do texto: “De cada vez que me chega uma carta tua, eis-me de imediato junto (...). O traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer.” (Sêneca *apud* Foucault, 1969:150)

É nesse reconhecimento que as três Marias apostam, a fim de alcançar o tom de intimidade próprio da epístola, para que ela seja uma ferramenta de transformação.

³⁵ Do epistolário de Flaubert destacam-se as cartas enviadas a Louise Colet, escritas durante a composição de *Madame Bovary*.

Das cinco cartas de Sórora Mariana de Alcoforado ao seu cavaleiro, originam-se, na obra das Marias, outras nove cartas - permeadas de outros textos, alguns impossíveis de catalogar. As três Marias questionam: "Que nos custa inventar-lhe cartas?" (1979:63) e escrevem umas para as outras, mas como as cartas não possuem qualquer assinatura autoral que as valide, a impressão é que as Marias se propagam, da mesma forma que seus leitores.

Segue-se uma apresentação do conteúdo das cartas escritas pelas três Marias. Essas missivas não trazem histórias ou personagens, mas sim, muitas argumentações; elas revelam as propostas da obra e dão o tom às outras cartas e textos, atribuídos a personagens vários.

A Primeira Carta I (1979:31) é uma carta programa, que já evidencia toda a intencionalidade da obra: mostrar o exercício da escrita enquanto denúncia, pautada pela nostalgia e pela vingança. Nostalgia porque resgata um modelo do passado (Mariana) e vingança porque a mulher necessita de um novo destino, diferente daquele de passividade e submissão que a acompanha por séculos. Nostalgia e vingança complementam-se, uma vez que a nostalgia será "uma forma de vingança" e a vingança, "uma forma de nostalgia". Essa carta revela-se num discurso circular, que envolve o leitor, ao finalizar com a questão "E de nós, o que faremos?" e iniciar com a consequência de uma causa que deveria já ter sido expressa: "Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível." Essa é uma carta que não se fecha, ao incitar o leitor a também compartilhar dessa nova consciência, desse novo projeto.

Na Segunda Carta I (1979:33), as três Marias esclarecem que a paixão é o que move a construção dessa obra. Se a paixão de Mariana Alcoforado era pelo cavaleiro francês e, mais ainda, por sua liberdade, as autoras investem-se de uma nova expressão dessa paixão. Questionam liberdade,

amor, paixão e poder: "Sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras" ou ainda " E jamais, pois, nenhuma de nós três: mulher, se entregará sem dano de si própria ou de outrem." Da mesma forma que na primeira carta, essa também finaliza com uma pergunta, fazendo, ao mesmo tempo, um autoquestionamento e um questionamento ao leitor, à mulher: "(...) voragem de nos sabermos, de nos descobrirmos, na viagem que premeditadamente empreendemos através de nós próprias na procura ou na entrega. Na sistemática dissecação do que nos resta? Ou do muito que possuímos?"

Na Terceira Carta I (1979:34-35) fica clara a intenção do intertexto com Mariana Alcoforado, além de as Marias reforçarem a idéia de que escreverão a três, uma vez que todas são " moças só meio meninas bem largadas na casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país." Todas têm o mesmo destino e a mesma "matriz de três". Expõe suas transgressões, num texto que mistura prosa e poesia: "freira não copula / mulher parida e laureada / escreve mas não pula / (e muito menos se o fizer a três) / com a Literatura". Nessa carta, as Marias unem-se à Mariana, e esclarecem isso ao leitor, através de um discurso direto: " - porém, leitores, haveis comprado / Mariana e nós, tendo ela / montado o cavaleiro e bem / no usado para desmontar / suas/doutras razões de conventuar." Reafirmam, ao final, que o tema e o tom dessa obra estão associados à paixão.

A Primeira Carta II (1979:48) inicia-se com um discurso direto: " 'Venceste' - digo. Logo sou eu que te venço e tu perdes, pois confiado na vitória esqueces a vigilância sobre mim, que te examino." Seria esse discurso direcionado ao homem? A todo o sistema patriarcalista e opressor? Essa mulher que aqui se expõe, friamente examina o outro e a opressão empreendida. Fala de situações de domínio e de poder, através da posse do corpo: " Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse,

impondo-nos matriz de dono(...)". No entanto, mostra que, quando se tem a consciência da dominação, já tem início a ação, "talvez por defesa ou atenção a tudo". As três Marias mostram, então, como construirão seu "azulejo - painel" : "Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva". Mostram, assim, mais uma vez, sua proposta: evidenciar um grito de liberdade que represente o feminino, mesmo que esse grito seja incômodo e incomum.

A Segunda Carta II (1979:51-53) é introduzida com a apresentação de lendas e mitos. Conta primeiro a história da Mãe dos Animais, mulher que teria sido abandonada por sua tribo, quando acabara de parir. Ficava vagando pelos bosques, ensanguentada e medonha, protegendo os animais dos caçadores. Quando um caçador a avistava, devido ao susto, tinha uma ereção e a Mãe dos Animais o violava, o que dava ao homem um sucesso infalível na próxima caçada. Conta depois a lenda de um homem que encontrou uma semente debaixo da presa de um javali; plantou-a e dela nasceu um coqueiro. Quando o homem feriu a mão, seu sangue derramou-se sobre a flor e desta flor, nasceu uma rapariga. Essa mulher dançava à praça pública e por isso os homens a mataram e enterraram nesse mesmo local. A deusa que protegia o lugar, como castigo, retirou-se para trás das estrelas e recusou seu auxílio a essa gente. Essas duas histórias servem apenas como pretexto para a discussão empreendida pelas Marias, acerca da vingança e da paixão: "Será desnecessário acrescentar que o meu exercício é o da vingança (...). Porque o objeto da paixão é mesmo pretexto, pretexto para nele ou através dele, definirmos, e em que sentido, o nosso diálogo com o resto." Nas duas histórias estão presentes a ousadia e a vingança, o castigo. E assim, as autoras fazem um elo entre os antigos mitos e a história de Mariana e delas mesmas: "Com que cara fica um convento onde uma freira escreve cartas de amor, atestando a falência de uma clausura onde entram e saem cavaleiros franceses?" - essa é transgressão e a vingança de Mariana. Da mesma

forma, como fica esse sistema marialva e opressor, no qual três mulheres se põem a escrever cartas e outros textos que transgridem valores tão consagrados e tradicionais? As três Marias finalizam essa carta evidenciando a necessidade de efetivarem esse empreendimento, pois Mariana já estava, há muito, distante e apagada: "Nada garantem os fantasmas, sem dúvida; e por isso aqui estamos, e de novo."

A terceira Carta II (1979:54-57) das Marias diz da intenção de "seguir de perto Mariana e as cartas", apesar de questionar "por que as cartas da sóror?". Mais adiante encontram a resposta: são "filhas de uma mesma casa, ou, maior escândalo, como de obreiras frente à mesma adversa matéria, competentes e competindo e afogando as penas (...) prevendo a corrosão das hierarquias e costumes, instaurando a lei de uma nova irman(dade)". Resolvem seguir a trajetória da mulher, antes e depois de Mariana, percebendo-a (e percebendo-se) em sua linhagem sempre igual: "Com quem, senão a mãe de ti em ti (isto?) te inventas?". Sabem que enveredar por esse caminho de constatações, reflexões e insurgências incorre em riscos e, ao final da carta anunciam: "Está decretada a gravidade desta empresa".

A Primeira Carta III (1979:60-63) retoma a figura de Mariana e os questionamentos sobre a detenção do poder. Quem o tem verdadeiramente? O homem, com todo o respaldo de um sistema salazarista, que lhe atribui cada vez mais força, ou a mulher, que ao fingir-se submissa e presa aos hábitos, vai articulando, devagar sua libertação?: "Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando, se ilibando, apossando-se, todavia do cavaleiro, servindo-se dele como alimento de sua paixão, sustento da sua liberdade." Mariana foi possuída ou possuiu, para ser livre? Ao incutir a dúvida, as Marias colocam a mulher não mais como vítima, mas já como alguém capaz de reagir, de articular, de ter força de decisão e luta: "marialva me torno e aguardo", ou ainda, "(...) (minhas armas) para ti estão

voltadas, firmes. Nunca esperes delas piedade: são insensíveis, frias, obsessivamente apontadas a quem me queira tomar, entrando em meu domínio(...)". Essa proposta de reação e de negação da submissão ancestral, fica explícita ao final dessa carta: "Ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros."

A Segunda Carta III (1979:66-67) mostra a mulher que começa a se reconhecer a partir do desfazimento dos mitos, e que sabe que "o salto começou". É uma mulher que tem consciência de que "quem nos tolhe o passo são aqueles que nos amam", ou seja, sabe que se há culpas, elas não são individuais; ao contrário, elas recaem no sistema, na tradição, no círculo social moldado por séculos de uma cultura opressiva, em relação à mulher. Essa carta mostra a necessidade de uma busca identitária, num rompimento com o pensamento já instituído: "Absurda é essa idéia de se fazer das pessoas conjuntos fracionáveis, (...) como se compraz alguém em nos fixar num presente sem fim, num último retrato?" Ou seja, as mulheres não podem ser vistas em bloco, sem unicidade, como se só tivesse uma única imagem que traduzisse todas elas. Apesar dessa constatação, afirmam que ainda não sabem como se definir, mas dizem "já matamos, já excluímos (...) e agora, o que fazemos aos cadáveres?" As Marias deixam claro o que as mulheres rejeitam (a submissão, o comodismo, a renúncia de si mesmas), mas têm consciência de que ainda não descobriram como ser efetivamente essa nova mulher. Em outro fragmento da carta, afirmam: "Os homens sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço. Por isso, dos poços e das profundezas nada sabem, nada nos sabem." Por sua visibilidade social, os homens são metaforizados por montanhas; enquanto que a mulher, exatamente por sua invisibilidade, é associada ao fundo do mar, ao poço profundo. Homens e mulheres traduzem-se apenas em diferenças, não em inexistências ou exclusões.

A Terceira Carta III (1979:69) inicia-se com um fragmento escrito por um comerciante canadiano, que, entre outras coisas, diz: "para o mar ser limpo é preciso que os rios o sejam antes". Na carta das três Marias, o mar torna-se alegoria do feminino, assim como o rio, torna-se alegoria do social. Para a mulher saber-se, entender-se, criar-se, é necessário que a sociedade lhe dê esse espaço e transforme-se antes dela. Surge a constatação: "nós poluídas pelos dias e os ditos, rejeitadas de tantos lugares ou deixadas para trás (...)". E a carta se finaliza: " na terra que Deus criou, nós somos todos iguais, e isto nos dá a coragem de fazer assim uma aventura."

A Primeira Carta IV (1979:96) é a mais concisa de todas elas e consiste em um texto poético, todo ele interrogativo. Questiona sobre o amor e sua importância: " que mais importa:/ a história de um amor?/ ou um amor na História?(...)". Importa mais o universo individual, subjetivo, ou o empreendimento coletivo, circunscrito em um tempo? Ao não responder qualquer das perguntas, as Marias deixam ao leitor a reflexão.

Opondo-se à anterior, a Segunda Carta IV (1979:97-100) é longa e em prosa, e seu início afirma : "Talvez de amor vos fale, ou de morte." As Marias questionam se a entrega ao amor, obrigatoriamente, tem que significar recusa da autonomia da mulher. Vêem as "provas de paixão" como "dados de fraqueza". Ficar longe do homem, negar-se ao amor, seria esse o preço da liberdade feminina? "Tentarei regressar assim ao meu princípio?", é o questionamento feito pelas autoras, que afirmam que farão de Mariana "uma pedra a fim de a atirmos aos outros e a nós próprias." As Marias têm consciência do poder da obra que constroem, "sendo-a só de grito, raiva e ventre inconstentido", e dizem: "com palavras construiremos (...) tempo de reflexão".

Na Primeira Carta V (1979:105-108), as Marias falam da crueldade que a mulher empreende à própria mulher, "crueldade serena, cotidiana", ou seja, falam da indiferença da mulher em relação a seu próprio destino.

Além disso, levantam-se contra a subjugação masculina : "Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória", e continuam: " nós os assustaremos na recusa de lhes sermos presa" , " em guerra clara, posição firme". Questionam as responsabilidades que as mulheres têm de "não criar marialvas ou marinheiros por conta, neste país historiado e posto: país de marinheiros, navegadores por dono." As autoras colocam os homens como seres frágeis, no íntimo, em suas "nostalgias, medos, rogos, prepotências". Para esconderem essa fragilidade, precisam dominar, ter poder, usar as mulheres qual objetos: "Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, garanhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha". E complementam, ao fim: "Que de homens precisamos mas não destes."

Na Terceira Carta IV (1979:109-113), as Marias afirmam: "passamos do amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas", evidenciando sua intenção de ir além do literário. Consideram que a "relação a dois (...) é mesmo a base política do modelo da opressão". Quase toda a carta manifesta opiniões acerca das relações de poder, e diz que "temos de remontar o curso de dominação, desmontar suas circunstâncias históricas, para destruir suas raízes". Afirma ainda que a essa leitura é "necessário acrescentar todos os sistemas de cristalizações culturais que vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher (e não só essa dominação)". As três Marias deixam muito claro, nessa carta, que o sentido da liberdade ou da sobrevivência feminina, só faz sentido se a mulher não mais for um "sexo de segunda ordem, à sombra da cultura do Homem".

A Segunda Carta V (1979:126) traz um subtítulo que já evidencia suas intenções: " À guisa de inventário e como guia do que vai ser." Inicia-se com a expressão: "Pronto, está feito", ou seja, a mudança já começou, o projeto das Marias já está em andamento, não há mais retrocesso. E elas afirmam que a "paixão virou trabalho de amor" e que "a aflição e susto

viraram regras e pactos". A obra, que agora já vai ao meio, explicita a necessidade da reflexão, e mais ainda da ação: "O tempo da disciplina começou". As autoras, além de buscarem os culpados na História e no passado, voltam-se para si mesmas, percebendo-se também como submissas e acomodadas e, portanto, igualmente culpadas pelo contexto em que a mulher se insere: "eis que nos fizemos, de queixas nossas umas a outras, da coragem disso, de nos acusar e suspeitar, passando da acusação a nossas mães a nós ali presentes e suportando isso". Esclarecem que, se "não houve pão para nós na casa dos homens", é porque a mulher aceitou sua subalternidade, quando deveria agir qual Judite³⁶ diante de Holofernes. As autoras finalizam a carta, dizendo: " como se nesta obra (...) só houvesse permanência e acesso ao radical, ao osso (buco) de nossos dias".

Na Primeira Carta VI (1979:130), as Marias reafirmam a temática da carta anterior, de que a mulher colabora para sua própria submissão: "Mariana a quem não desculpamos (...) mas afinal nós acrescentadas nela, na sua mesma medida, nestes consentimentos, nestas baixezas, neste 'deixar que corra' ". Falam do poder de que a mulher investiu o homem, quando aguardava dele a "brandura, a tolerância e a condescendência", e quando " reconhecemos-lhes o jogo mas nele entramos por inépcia, hábito". As Marias, nessa carta, dizem-se um grupo que não levanta "contra", mas "por", esclarecendo sua intenção de luta identitária feminina.

A Primeira Carta VII (1979:219) volta à imagem da união entre as autoras, entre as mulheres, em geral, e à "convulsão" desse tempo: "penso em vós ambas e vos distingo e não distingo do todo que formamos." Fala das

³⁶ Judite é a heroína de uma narrativa bíblica datada do século IV a.C.. Judite é descrita como uma jovem viúva, conhecida por sua beleza, riqueza e devoção, que habitava em Betúlia. Quando essa cidade foi sitiada pelos assírios (que tinham um exército com grande poder), Judite dirigiu-se ao acampamento do general inimigo, Holofernes, e o seduziu, com sua beleza e inteligência, sem, no entanto, ser desonrada por ele. Embebedou-o e, em seguida, decapitou-o. A cabeça de Holofernes é exposta sobre as muralhas da cidade e provoca a debandada do exército assírio. Judite representa o fraco que soube servir-se de seus trunfos para vencer o mais forte.

mudanças que advirão, mudanças internas, a princípio, mas que gerarão outras bem maiores, "nesta iminência de tragédia que sempre ameaça as horas de alteração brutal de tudo."

A Terceira Carta V (1979:230) inicia-se com um vocativo e segue a ele uma pergunta: "Minhas irmãs: Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?" É nisso que se resume toda a carta, que tem continuidade páginas após, na Segunda Carta VIII (1979:254), na qual surge outro questionamento, mas quase uma resposta: "O que podemos com elas em nosso favor e de mulher em mulher nos dizermos e contarmos do domínio que ainda somos, despojo hoje de guerreiros que se fingem companheiros em ajudada luta, mas que apenas pretendem montar-nos e serem cavaleiros de Marianas de outros cativeiros presas e monjas de diferentes conventos, sem disso se darem conta?" As Marias revelam que em Portugal, em plena era da "libertação da mulher", o homem colabora com a idéia de uma "falsa e vergonhosa libertação", mas que, na verdade, ela ainda é "apanhada nas malhas de uma sociedade que a usa, a domina, a escraviza, a conduz, a utiliza, a manuseia, a consome." Finalizam essa carta afirmando que a mulher não tem "uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada".

A Primeira Carta Última (intitulada como sendo provavelmente muito comprida e sem nexos) divide-se em três partes (1979:300 , 1979:311 e 1979:333) e traz um tom de desesperança, como, se quase chegando ao fim da obra, as Marias se apercebessem de que, apesar de seus esforços, de suas denúncias, os resultados talvez não sejam os esperados, visto que não mais depende delas. E dizem: "E muitas e muitos serão chamados à liberdade e poucas e poucos serão escolhidos a esta maldição dela". Sabem que não é fácil processar mudança, e que as mulheres encontrarão resistência pela frente. Chegam a desistir daquelas que se mostram fracas para empreender esse processo: "Não preguemos, pois, manas, a

realização das mulheres e a sua libertação deles. (...) Deixai os pequeninos matar-se uns aos outros na prisão dos ventres". Chegam a afirmar que "não há nada mais para expor", pois já deixaram claro que "a diferença de sexos e outra, a diferença na condição humana (...) faz lugares de vácuo onde não se passa nada". Finalizam uma dessas cartas com a negação de um provérbio: "E não me venham dizer que quem cala consente, porque quem cala desmente." Com essa afirmação, mostram que a mulher mariana não se cala por opção, mas sim, por condicionamento.

Na Carta VIII (1979:313), as Marias iniciam falando da adolescência, um tempo em que eram "privadas do mundo, os corpos usados apenas por nossas próprias mãos: a febre a subir-nos pelas ilhargas, o espasmo em leque a espalhar-se no ventre a partir dos dedos", mas, muito rapidamente passam à infância, porque "dizer aos outros de nós é sempre difícil e escuso e ambíguo e escasso de paixão". Preferem, portanto, falar da infância, da figura do pai e dos homens, definidos como "Marialvas, pegadores de touros, montadores de mulheres"; da mãe e das mulheres, das quais se lembrava dos "dedos longos onde os gestos morriam indecisos, imprecisos, tal como nos olhos as sensações mais fortes, que mal afloravam". Lembram também dos rituais religiosos, que inspiravam "todo o meu terror inconsciente da morte e castigo e do fim". As Marias, nessa carta, novamente constroem a ancestralidade da mulher, todas de mesma infância, todas de mesmo comportamento - todas mulheres marianas.

A Segunda Carta Última (1979:324), uma das mais longas, revela como foi o início da construção da obra: "Foi assim o começo, com bilhetinhos e versos a ti e a mim. Um tonzinho setecentista para dar patine mariânica, rebola e frase para um lado, rebola a frase para o outro." As Marias mostram que o fim da obra retoma o tom de "tropeço", que havia sido abandonado ao meio dela, quando dizem que "o melhor foi a meio, quando estivemos tão entretidas na conversa que até esquecemos eventuais

espectadores". Apesar dessa constatação, sabem dos resultados que a obra, num todo, pode causar: "grão a grão também se pode arrasar o monte", porque "quem pensa logo disjunta". Estão convictas de que "cada gesto que fazemos é como uma pedra na água, as ondas vão e chegam ou não onde não podemos saber, e chegam mansas, bravas, tortas, direitas; as margens de areia estão sempre prontas a desmoronar-se, a água empapa-se, aí chafurdamos". As autoras têm consciência de que propõem uma revolução, ou seja, "a morte de todas as diferenças" e que "largado o gesto de nós, para os outros, tudo é questão de oportunidade".

A Terceira Carta Última (1979:345), muito breve, afirma ter sido escrita apenas porque foram instadas a fazê-lo, apesar de faltar "a vontade de dizer (...) assim como me falta coragem de unir minhas mãos às vossas". Apesar desse desânimo ou cansaço, as Marias refletem: "O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? - Penso que bastante menos; muito menos, mesmo." Finalizam a carta concluindo esse mesmo pensamento: "E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas."

Essas são as cartas escritas pelas Marias, as quais são intercaladas por muitas outras, de personagens várias. Carta a carta, vão evidenciando a empreitada a que se propõem, sempre em uma multiplicidade de vozes que carrega a mensagem de liberdade.

Na correspondência trocada entre as três Marias prevalece o discurso imperativo, visto que pretendem dizer o que não pode ser colocado em dúvida, o que é verdade para elas: "Amai-nos umas às outras como nós nos amamos órfãs do mesmo bem(...)" (1979:70)

A função conativa funciona também como recurso para evidenciar o destinatário da mensagem no discurso: "Eu te direi, Mariana: tu caçando tua própria caça de sustento. Escuta como manso se vai tornando tudo e à

tua volta se abrem clareiras e fogos-fátuos a despertarem o mais interior das trevas do convento em suas pedras postas em silêncio." (1979:144)

O vocativo também destaca o destinatário, servindo como um expediente para a troca de informações. Essa destinatária ausente - Mariana - torna-se uma interlocutora invisível, mas cuja presença se faz sentir nas cartas: "Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível, ou futura paixão que liquidamos, alimentamos, procuramos." (1979:31)

As cartas trocadas, nessa obra, são quase diários íntimos ou memórias. A disposição delas esclarece sua independência, uma vez que não são, necessariamente, respostas umas às outras. No entanto, é perceptível o tom de um diálogo entre as Marias.

Há, entre as cartas, o respeito à cronologia. Elas são datadas de 01/03/71 (Primeira Carta I) a 25/11/71 (Terceira Carta Última), o que abre uma perspectiva histórica e um caráter documental, relativo a essa obra. Faz também supor um futuro, em relação ao tempo de sua realização, visto que são escritas em tempos diferentes.

Nesse jogo de cartas proposto pelas Marias, há uma parte de cada uma delas e também um conjunto de todas elas, numa doação a todas as mulheres: "Vos lego, pois, sempre, eu sempre Lego³⁷".

Quanto aos recursos estilísticos de *Novas Cartas Portuguesas*, é possível detectar o uso da paródia e da intertextualidade, além de evidenciar uma linguagem que não se abstém, muitas vezes, de lançar mão de termos considerados chulos ou obscenos, como no exemplo que segue: "Nem há outra receita de liberação de nada a não ser de vinde a mim os pequeninos,

que eu, porque não posso matar-me de lhes ser diferente, lhes darei tamanho e tão amantíssimo pontapé no cu que nunca mais poderão assentar-se com descanso em lombo de outrem que pareça com eles alombar-se." (1979:312)

Em *Novas Cartas Portuguesas* não há uma ação central, tampouco uma linearidade que indique começo, meio e fim. Dessa forma, as personagens tornam-se estáticas e o que se percebe nelas não são novas ações ou novas características, mas sim qualidades que lhe são determinantes e imutáveis. São os atributos identificadores da mulher, justamente por serem constantes.

O tempo em que se desenvolve a obra é o presente, visto que é a forma verbal que mais se aproxima da fala - o que colabora também para o tom de confidencialidade que a epístola propõe. O emprego do presente ajuda a suprimir as distâncias entre narradoras e personagens.

O tempo presente marca-se pela continuidade da ação e é o que possibilita às narradoras movimentarem-se como personagens e construir novas personalidades na obra, as quais marcam sua presença, não através do tempo, mas através do espaço criado pelo presente, que é "elástico", conforme afirma Edwin Muir (1975:11). Segundo esse autor, "as personagens 'estáticas' do romance de 'personagem' não mudam através do tempo. Têm sempre os mesmos defeitos ou qualidades. O que se modifica é o nosso conhecimento deles. Ocorre, no caso, como que um desdobramento, possibilitado pelo presente 'que se alarga sem cessar' "

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as personagens, não necessariamente, interagem umas com as outras e o leitor não tem acesso aos acontecimentos de suas vidas, ao seu passado. Sabe-se apenas o que

³⁷ Lego é um brinquedo de peças plásticas, para a criança montar e desmontar, formando os objetos que pretenda. Por essa associação, as Marias colocam-se como construção e desconstrução constante, que é como

sentem naquele momento presente, sabe-se que amam, que choram ou que aceitam. Dessa forma, o que importa não é sua experiência de vida, mas antes sua experiência identificadora, seu retrato de exemplificação, enquanto mulher mariana.

De acordo com Maria Aparecida Fonseca de Almeida (1982:61), nessa obra, "a vida é examinada na sua realidade externa, ou seja, analisam-se apenas as conseqüências do relacionamento humano, a 'espessura' que a vida tem (...). Analisam-se, no entanto, as implicações de uma certa condição fundamental da existência: o ser mulher".

Em *Novas Cartas Portuguesas*, portanto, não há um enredo, não há linearidade, não há multiplicidade de tempos, mas há fatores que mantêm a unidade, o ritmo da obra, enfeixando-a: Mariana, que é a unidade semântica recorrente, a qual sintetiza, representa e amplia a figura da mulher portuguesa; e o discurso circular, que alimenta a obra.

Da mesma forma, não há arreios que prendam as *Novas Cartas Portuguesas* à rigidez das teorias dos gêneros literários, uma vez que não pode ser classificada como romance, ensaio, poesia, ou qualquer outro molde. Essa montagem inédita vai desafiando fragmentos de vidas que se juntam, com a intenção de avaliar a existência feminina.

2.3. O corpo e o poder

"(...) do corpo se retirou a mulher para que aquele possa ser usado e explorado sem resistência pessoal(...)"

deve ser aquele que pensa e articula a própria existência.

A identidade social é construída por várias identidades. Um sujeito social surge, em diferentes situações e posições, acionando diversas identidades, escolhidas dentre as que formam o estoque das que constituem a identidade social. Para as mulheres, as referências que compuseram essa identidade eram, essencialmente, as de filha, esposa e mãe.

De acordo com R. Cardoso de Oliveira, "a reflexão acerca da identidade evidencia ao menos dois aspectos fundamentais. Primeiro, o de pertencimento a um grupo; segundo, a noção contrastiva, ou seja, a percepção dos iguais e dos diferentes" (1976:135).

A sociedade portuguesa, assim como várias outras, foi construída sob a marca da desigualdade entre homens e mulheres. Essa diferença do feminino não é trazida apenas pela construção cultural antiga e tradicional, mas, em Portugal, também é consolidada enquanto estatuto legal de diferença social e política, institucionalizada pela Constituição.

Essa diferença entre homens e mulheres foi sendo disseminada lenta e constantemente, através de práticas simbólicas³⁸ que consciencializaram as mulheres portuguesas acerca do papel social que se esperava delas.

Se a possibilidade de ascensão da mulher era ainda muito restrita e a obediência ao pai ou ao marido era uma determinação social, restava-lhe,

³⁸ Os mitos, as religiões, os rituais, os contos de fadas, as ideologias e os hábitos são fontes intrapessoais de imagens, símbolos de representação ou de ação. O símbolo possui a qualidade de expressar os fenômenos

então, a satisfação em agradar, em corresponder aos modelos de virtude e de docilidade.

Assim, as mulheres, ao longo dos séculos, foram sendo desqualificadas, em vários sentidos, a ponto de serem destituídas de sua individualidade e diluídas, portanto, em uma massa anônima. Tornaram-se mulheres marianas, arquetípicas, as quais são irrepresentáveis em si, isoladamente. Vera Paiva (1992:38) salienta que o arquétipo "é uma disposição que inicia o funcionamento da mente, arranja o material da consciência a padrões definidos, como num campo magnético."

Para essa mulher que adquire estatuto arquetípico, a sexualidade sempre foi um terreno inóspito, com conhecimento centrado, geralmente, nos aspectos da reprodução humana. O prazer lhe foi assunto negado, ou quando muito, mascarado em linguagem subliminar de que o corpo feminino é um espaço sem muitos direitos. Mais do que ser um tema quase proibido, o prazer sensual feminino é visto como uma possibilidade pecaminosa ou sequer imaginada - herança das tradições cristãs.

Para a sociedade portuguesa, a manifestação da sexualidade feminina apresentava-se como algo ameaçador e perturbador do equilíbrio, visto ser um arrebatamento que deveria ser controlado. Tal manifestação destruiria o estereótipo de passividade e de figura de autômato sem desejo, a que a mulher deveria corresponder

O controle da sexualidade feminina, associado a diversas influências culturais, levaram a mulher a acreditar que ao homem cabem todos os desejos e prazeres e que ele existe para protegê-la : assim, na dependência feminina estaria a sua salvação.

psíquicos e, ao mesmo tempo, de impressioná-los, porque está presente nas representações culturais. Toda manifestação simbólica implica também um sistema social, seus padrões e valores subjacentes.

Dessa maneira, as mulheres foram se acorrentando a uma postura quase atávica de obediência e cumprimento de um destino prévio. Assim, seu universo não se relaciona à rua e à autonomia, mas sim aos espaços de confinamento e às situações de mesmice e de subordinação.

Segundo Luce Irigaray (1977), a "sexualidade feminina foi lida, sempre, a partir de parâmetros masculinos, que acabaram por fazer do sexo feminino algo que não tem nome, que é um negativo, que é um 'ainda não'", ou seja, há uma ausência de representação que dê conta da particularidade do corpo da mulher, em meio a essa cultura falomorfista. Já Joel Birman (1999:10), ressalta que , "enquanto pelo falo o sujeito busca a totalização, a universalidade e o domínio das coisas e dos outros, pela feminilidade, o que está em pauta é uma postura voltada para o particular, o relativo e o não-controle sobre as coisas".

Esses domínios rígidos sobre a sexualidade e os destinos da mulher, incorporaram um padrão que sobreviveu por muitos séculos e que, em Portugal, resistiu até mesmo às tentativas revolucionárias de alguns movimentos feministas.

Assim, no contexto histórico-social português do século XX, certamente não cabiam discussões acerca da alienação da mulher em relação a seu corpo. Mesmo porque esta, diferente de outras formas de alienação, como a do espaço doméstico e das condições de trabalho, por exemplo, não é de domínio público e assim, ao referenciá-la, pode a mulher atentar à sua condição de sujeição, em relação ao homem.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as questões acerca do feminino, da crise dos papéis tradicionais, da identidade feminina e principalmente da sexualidade, surgem com muita força, revelando o caráter de ousadia - principalmente ao lembrar que sua publicação deu-se em plena ditadura salazarista.

O diário de uma das personagens, Ana Maria, mulher questionadora e esclarecida, evidencia que "a primeira repressão, aquela em que veio assentar toda a história do gênero humano, criando o modelo e os mitos de outras repressões, é a do homem contra a mulher" (1979:231).

Maria de Lurdes Pintassilgo, no prefácio à terceira edição de *Novas Cartas Portuguesas* (1979:9), afirma que o corpo é o "primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta". Essa assertiva encontra ressonância no pensamento de Foucault, que em sua obra *Microfísica do poder* (1988: XII), expõe que "o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo - e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder."

Assim, uma vez que o poder se efetiva primeiramente através do corpo e nas relações cotidianas, é também através do corpo que a reação ao poder deve acontecer. O corpo é a força que deve fazer frente a outras forças e o resgate de seu domínio e de sua vontade física, é o primeiro passo para a criação de uma consciência feminina.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as três Marias desafiam a moral vigente, ao explorar o domínio masculino sobre o corpo e todos os demais aspectos relativos à sexualidade, visto que eram assuntos interditos à mulher.

Carta a carta, texto a texto, as personagens, porta-vozes das Marias, vão se permitindo manifestar seus desejos, vão rompendo padrões e os ditos pecados. Falam sobre seu corpo, numa íntima e expressa relação, na tentativa de se afastarem de medos e travas. Se não tem com o homem uma relação de prazer, "Compraz-se Mariana com seu corpo (...) os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter

os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero."

Em um país cujas ordenações marialvas estão registradas no inconsciente coletivo, as Marias, direta ou indiretamente, conclamam a mulher, através do corpo, a criar seu espaço, visto que ele é, como sustenta Foucault, um lugar prático e direto de controle social.

Além de evidenciarem a possibilidade do prazer feminino, mesmo que solitário, as Marias, em oposição, também revelam o outro lado dessa questão: mostram, em várias situações, a mulher como mero objeto de prazer masculino. Falam da "submissão da mulher, o domínio sobre ela como paixão-desejo, nunca porém desligada da posse, da violentação" (1979:107).

Segundo Bordo (1997:35), em *História da Sexualidade*, "Foucault salienta que por meio da organização e regulamentação do tempo, espaço e dos movimentos de nossas vidas cotidianas, nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade". Assim, os corpos femininos tornam-se o que ele chama de "corpos dóceis": "aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento" (1997:20).

Em *Novas Cartas Portuguesas*, tanto essa sujeição é presente, que, por mais que o homem imprima-se como "macho somente dono", a mulher aguarda dele "brandura, tolerância, condescendência" e, depois do sexo, assume um "ar composto de quem cumpre um dever vindo, herdado de nossas mães e avós, o prazer (não muito, claro) fingido, imitado bem, a fim de se lhes dar a constante certeza de sua vigorosa virilidade" (1979:131).

Mesmo quando a mulher não finge prazer, por sua herança de docilidade e de dever, ela aceita o homem, o seu corpo e o seu domínio, pois sabe "quão pouca valia têm nossos desejos ou querereres, sejam eles de razão ou de coração". Com "repugnância" e "martírio", essa mulher questiona: "Sabes tu o que é sermos tomadas nuas por mãos apressadas e bocas moles de cuspo? O corpo dilacerado por membro estranho, escaldante, a magoar sobretudo a alma?" (1979:167) E em uma frase, resume sua indignidade e abjeção: "Que desgraça o se nascer mulher!".

Mesmo em meio a essa ancestralidade de aceitação, que consolidou a passividade feminina, em *Novas Cartas Portuguesas*, é possível que o homem depare-se com situações que equivalem a pequenas vinganças da mulher, quando esta percebe que nem sempre é ele quem tem o total controle. Em uma correspondência trocada entre Mariana e D. Joana de Vasconcelos, esta mostra satisfação por não poder gerar um filho do marido, a quem o seu corpo recusa-se "mesmo quando rendido, crispado todo de ânsia e repugnância" (1979:167).

Como resposta, Mariana sentencia que " Vingança é a tua esterilidade, desforra; por ela te negas a ser utilizada.(...) Fêmea para dar crias: a isso te recusas pelo útero, em tua revolta, Joana, e abençoada sejas!" (1979:178)

Em várias passagens da obra surgem palavras relativas à sexualidade, como seios, pênis, vagina, gozo; ora evidenciando momentos de prazer, ora evidenciando momentos de dominação. O sexo vai sendo construído, a fim de revelar-se como o lugar mais íntimo onde a opressão se efetiva, e muitas vezes, da maneira mais vexatória, acompanhada de humilhação e dor, nos espaços da vida privada.

As referências ao corpo e à sexualidade, feitas em *Novas cartas portuguesas*, tem por finalidade quebrar a ordem restritiva imposta à

mulher. Entender a dominação pelo corpo e assumir os próprios prazeres, representa um caminho para a mulher chegar à sua própria identidade.

2.4. Pessoas, personas, personagens

todas "Má vida tem a minha mãe e
as mulheres como ela."
(*Novas Cartas Portuguesas*)

Em *Novas Cartas Portuguesas* há um desfile dos destinos infelizes de mulheres, Marias ou Marianas, que carregam sua mágoas e suas marcas ancestrais.

O início dessa composição dá-se com as três autoras, todas Marias, mas que também tornam-se narradoras e personagens dentro da obra. Misturam suas vidas com as outras histórias, falam de si mesmas e de várias mulheres, efetivando uma denúncia da condição feminina.

As Marias, ao início da obra, intitulam poesias com seus próprios nomes. Os textos tornam possível a associação de determinadas idéias ou características a cada uma das Marias. O primeiro texto poético é "Teresa" (1979:36), que se inicia com o verso " de rosas tu teresa e a voz de vidro". A oposição entre fragilidade e perigo é evidente. De um lado, a representação da rosa associada à delicadeza e à debilidade; de outro, a voz de vidro, cortante e ameaçadora. Essa idéia inicial de oposição é reforçada por outras marcas textuais: " libelinha" (inseto muito frágil), "pétala" , "equilíbrio manso"; e em oposição, "silvo" (som de serpente), "metal em ti" (frieza).

Logo em seguida, o texto que se apresenta é "Isabel" (1979:37-38), que explora o universo dos minérios, associando-o à constituição da personagem: "Não do granito digo ou não apenas / de todas trazos signo e majestade". Isabel herdou das pedras, de todos os tipos de rochas e minérios, a sua força e majestade. Se é de pedra constituída, também

endurecida é a sua palavra: "o som tem o metal" , "de ar se afia a música da palavra" , "e sulco fere o acto separado". A marca de Isabel, portanto, é a rijeza (herdada do basalto, do quartzo, do cristal, da safira, do coral, do sílex), a qual se reflete em seu discurso.

O terceiro texto poético é o de "Fátima" (1979:39-42), e é o mais longo dos três (inclusive, esses poemas vêm crescendo numa gradação). Em sua construção há constantes referências à Maina³⁹, já evidenciando a importância da palavra, para essa personagem: "Maligna pois te habita maina/ ou tu te habitas fátima / em palavras". O texto faz-se de aliterações ("fadada foste ao gesto e à palavra" , "tão fêmea tu e firme na febre"), enfatizando o mesmo fonema que inicia o nome de Fátima. Para ela, a palavra é "o próprio alimento" e "sustento", mesmo que sirva para mostrar "a solidão imensa em que resvalas" ou para abrir a "ferida fátima". O que não é mais possível, para essa personagem, é cometer o "pecado da mudez".

Nos três textos, a necessidade do discurso ou o modo como ele se efetiva em cada uma das personagens, é o ponto de destaque. Para as Marias, as palavras são bem mais que uma ferramenta de trabalho; representam sua própria constituição, enquanto sujeitos sociais, além de serem os vírus de contaminação de uma nova idéia de liberdade.

As palavras das Marias afrontam claramente a paralisia imposta pela censura de Salazar. Assim como Mariana Alcoforado utilizou-se de palavras para anunciar ao mundo sua paixão, as Marias usam delas para falar da clausura feminina e da necessidade de buscar uma nova identidade para a mulher.

³⁹ Maina Mendes é a protagonista do livro de mesmo nome, publicado em 1969, de autoria de Maria de Fátima Velho da Costa. Nessa obra, a personagem emudece, após uma discussão com sua mãe, quando ainda era uma criança. Em sua fase adulta, já com a fala recuperada, casa-se a fim de fugir à tutela dos pais, mas

Para darem continuidade à sua obra, as Marias tomam Mariana por símbolo, e as cartas escritas pela freira, séculos atrás, tornam-se pretexto para que abordem outros assuntos e criem outras mulheres. Mariana passa a metaforizar o feminino, em suas mágoas e desejo de libertação.

À Mariana é dada a condição de personagem, mas em vários momentos, torna-se também narratária - termo utilizado por Gérard Genette, para definir a personagem ouvinte que, eventualmente está no texto e é expressa pela segunda pessoa do discurso (1972:265). A ela dirigem-se as narradoras, ora inventando-lhe, ora referindo-se à histórica e verdadeira Mariana: " E tu de vidro e carne nova dás teu espaço à noite e teu passado, tagarelas a entrada, minuetas tuas cercanias nunca próximas de gente, a gente das letras, os despavavrados disto, os objectos marcados pelo tu deixá-los lá, a tua antigüidade, porque tu és a mais antiga e a mais nova" (1979:55-56).

As Marias chegam a construir uma "Mensagem de invenção de Mariana Alcoforado" (1979:68), na qual vão enunciando a construção de uma nova imagem, e evocam-na como "figura de meu lamento/ choro de muito aparato".

Mariana Alcoforado, na condição de personagem, amplia-se em *Novas Cartas Portuguesas*. Passam a figurar, a seu redor, o Cavalheiro de Chamilly, o homem por quem Mariana era apaixonada; Dona Brites, a mãe de Mariana; o irmão, o tio, o primo, o cunhado, as amigas e as descendentes de Mariana. Essas personagens comunicam-se através de cartas, bilhetes e poesias, além de se inter-relacionarem.

Além dessas personagens, muitas outras surgirão, de mesmo destino ou com a mesma fragilidade que Mariana e, apesar de serem mulheres

seu casamento é desastroso e Maina Mendes acaba sendo interdita pelo marido, que a interna em um hospício.

singulares, adquirem estatuto de coletividade. Apesar de serem várias, têm uma só condição: são mulheres oprimidas, seja pelo poder pátrio, seja pelo casamento, seja pelas necessidades cotidianas, seja pela cultura secularmente imposta.

Um exemplo é a fala de D. Maria Ana, uma descendente direta de D. Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, que diz: "Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo? Qual a mudança na vida das mulheres?" (1979:172) e mais adiante continua, "A vida de uma mulher é toda como um parto; acto solitário e doloroso, escondido, arredado dos olhos de todos em nome do pudor. O pudor é uma nostalgia, serve para fingir que estão mortos os vivos demasiado incômodos"

Mariana, Marias, Ana-Maria, Joana, Maria Adélia, Mônica, Maria das Dores e outras mulheres representam os vários papéis femininos desempenhados na sociedade, bem como a multiplicidade implícita em se ser mulher. De acordo com Maria Antônia Dias Martins (2006:65), as "personagens deste livro são constituídas por mulheres que poderiam ser chamadas de heterônimos das três Marias. Elas (as autoras) brincam com os nomes de Maria e Ana, Mariana (...), fazendo uma ciranda de histórias e situações em que de mãos dadas, tentam contar a história do seu tempo, e abertas, chamam para a roda quem quiser entrar."

Dentre essas personagens, estão mulheres jovens e velhas, mulheres que trabalham fora ou que passam o dia a fiar, mulheres de tempos longínquos ou aquelas que transitam no século XX, mulheres solitárias pela ausência de seus companheiros e mulheres solitárias na presença destes. As Marias criam mães, filhas, sobrinhas, amigas - mulheres de todos os tipos e que representam todos os papéis, mas que se configuram enquanto agentes de denúncia. Algumas dessas personagens servem para desmistificar padrões

antiquíssimos, como exemplos, a proteção familiar e a sacralização da figura materna.

A mãe, que sempre foi um ícone e a representação viva do marianismo, em várias narrativas dessa obra, recebe tratamento adverso ao esperado. É vista como aquela que auxilia na manutenção do status quo em que a mulher ainda se insere e, muitas vezes, mostra-se cúmplice dos males impostos à filha.

Um exemplo é a narrativa intitulada "O pai" (1979:161-163), que mostra um pai estuprando a própria filha, mas que justifica seus atos através do comportamento descuidado da menina: " Era perversa: trazia os cabelos em desalinho e mornos de sono quando o beijava de manhã, a dar-lhe os bons dias, com uma distração de hábito tomada. (...) Era perversa: tinha um riso liberto, sedento, e uma maneira envolvente de olhar os outros." O pai deixa explícito que a negligência da menina é que o impeliu ao sexo, o que mostra uma total inversão da culpabilidade do crime. O ato foi inesperado e violento, enquanto Mariana dormia: "tapa-lhe a boca com força, brutal, mantendo-a deitada, firmemente, debaixo do seu corpo", e o pai permanece "todo o tempo mudo, mesmo enquanto a forçara", e depois "sai de dentro de si sujando-a de esperma também por fora". Quando a menina julga que seu sofrimento acabou, vem a sentença do pai: "Tens de deixar esta casa (...) não podemos continuar a viver todos juntos na mesma casa depois do que se passou. Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. (...) Não te quero ver mais, enojas-me, repugnas-me, envergonhas-me". Depois disso, a única solidariedade com a qual a filha poderia contar, é a da mãe. No entanto, em vez de mostrar-se solidária, esta passa à condenação, em coro com o pai, chamando a menina de "grande cabra".

Essa imagem materna corrompe os modelos já institucionalizados e associa a mãe à rejeição, ao mal, à parcialidade e, principalmente, à extrema submissão aos valores masculinos.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, a própria mãe de Mariana, Dona Brites, é apresentada como uma mulher fria e insensível, que rejeita a própria filha e que não atende a suas súplicas. Na "Cantiga de Mariana Alcoforado à sua mãe" (1979:74-75), a personagem afirma: "Que filha posta em convento/não se quer em sua casa/ Senhora Mãe que te achaste/ sem o saber/ emprenhada/ o ventre vendo crescer/ sem te sentires/ habitada". Em consequência dessa rejeição, Mariana, em "Carta de Mariana Alcoforado à sua mãe" (1979:79-81), recusa os valores maternos, quando afirma que "nada do que é vosso me importa, nem pensamentos, nem costumes(...)". Diz ainda que mesmo que se recuse à mãe, não consegue ainda desvencilhar-se de costumes, "de lei e cobardia". Ou seja, pela ausência da coragem, segue na manutenção dos hábitos.

Mariana não é a única a ter desejo de vingança, em relação à mãe. No texto intitulado "A filha" (1979:246-247), outra mulher de nome também Mariana, encontra-se confinada em um hospício, por mando de sua mãe, por recusar-se ao casamento, e preferir ser mãe solteira. No momento em que a mãe encontra-se à beira da morte, envia seu filho Antônio para que peça a Mariana, o perdão à progenitora. Eis a resposta de Mariana: "Esperarás tu que me incline sobre essa cama onde já começaste a apodrecer e te beije a testa a fim de morreres tranqüila? (...) Desconheces, por certo, o peso do meu ódio (...) tens, no entanto, a consciência do crime que fizeste. (...) Até à morte e mesmo depois dela, seguir-te-á o meu ódio". E Mariana finaliza a carta, que sabe, não chegará às mãos da mãe: "ao lhe cuspir na cara estarei a agradecer sinceramente a oportunidade que me deste de o poder fazer."

Assim, em muitos textos, é possível perceber a figura materna sendo associada à opressão, ao ódio e à infelicidade imposta à filha. Rompe-se com a aura que envolve a mãe, afastando-a do modelo de candura e bondade. As Marias devolvem a mãe à sua condição humana, passível de defeitos e de qualidades. Ao quebrarem esse protótipo, não apenas rompem com uma secular tradição, como também levantam-se em oposição à ideologia veiculada pelo Estado Novo, na qual a mãe é o sustentáculo da família e a responsável pela manutenção da boa moral da sociedade.

De acordo com Maria Filomena Mônica (1978:268), "a família ideal salazarista era uma estrutura estática e essencialmente autoritária (...) não se tratava simplesmente de um reflexo inconsciente, mas de uma política governamental orientada no sentido de encorajar um retorno à antiga severidade que fizera do país uma nação de heróis e de santos". Nessa conjuntura, o homem era o provedor e a mulher, a mãe zelosa e a organizadora do lar, segundo já advertira Friedrich Engels (1979:80) um século antes⁴⁰.

Na carta de Maria Adélia, em um texto intitulado "As tarefas" (1979:259), a personagem evidencia claramente essa divisão dos papéis masculinos e dos papéis femininos: "As tarefas do homem são aquelas de coragem, da força e do mando. (...) Ao homem deu Deus Nosso Senhor a tarefa de velar e mandar, que até Jesus Cristo foi homem e Deus escolheu ter filho e não filha." Depois afirma que, dentre as tarefas das mulheres "acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho."

⁴⁰ Engles afirmou, em sua obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, que o governo do lar se transformara em serviço privado. Disse que a mulher se converteu em primeira criada, afastada da produção social. Mostrou que a família moderna baseava-se na escravidão doméstica, franca ou dissimulada, da mulher.

De acordo com Maria Antônia Dias Martins (2006:76), a essa época, a identidade das portuguesas "estava intrinsecamente atrelada às suas funções dentro da família: mãe, esposa, filha, etc. Portanto sua definição estava associada ao grau de relação com o outro, sendo por ele individualizada. Uma mulher que não tivesse responsabilidades dentro da família era uma mulher perdida. Ela não poderia ser apenas mulher, tendo a si mesma como elemento definidor de sua identidade."

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as Marias chegam a abordar essa questão, ao afirmarem que "um pouco como desterradas nos sentimos; se sente a mulher quando não cumpre a figura imposta pelos tempos, não a interpreta e assim tenha de procurar caminhos, outros 'países' onde viva em diferença do seu, país dado pelo útero da mãe" (1979:132). O não cumprimento dos papéis aos quais sempre se moldou e está habituada, faz com que a mulher perca o único referencial que tem.

Paralelamente a destinos femininos cotidianos, que poderiam ser o mesmo de milhões de mulheres, as Marias também fazem referências a bruxas. No texto de nome "A freira sangrenta" (1979:87-95) são mostradas várias histórias de bruxas, extraídas do livro de Collin de Plancy, *Dictionary of Witcraft*. Essas narrativas mostram mulheres que cometeram crimes, muitos deles de ordem sexual, e que, por isso, foram condenadas a vagarem eternamente.

Nas protagonistas dessas histórias fantasmagóricas, percebe-se a liberdade da ação, a coragem e a ousadia. Elisabeth de Hoven, por exemplo, freira que teria vivido no século XII, encontrou "um dia o diabo no seu quarto. Reconhecendo-o pelos cornos, foi direta a ele e deu-lhe uma estalada que o atirou pelos ares". Cecília, que teria vivido em meados do século XVI, "possuía a arte de modular a sua voz de tal forma que esta parecia sair do seu cotovelo, às vezes dos seus pés, ou ainda de um sítio que seria impróprio nomear. Ela mantinha uma conversa com um ser

invisível... que respondia a todas as suas perguntas." E Marguerite de Brinvilliers, mulher jovem e bonita, "envenenou sem malícia, e muitas vezes com desinteresse, pais, amigos e criados."

Em todas essas histórias há um diálogo entre a protagonista e a Madre Abadessa, a qual sentencia: " Os homens dividem-se em homens e senhores. Mas das mulheres todos os homens são senhores. (...) Nenhuma casa é nossa. Ninguém é nosso irmão ou irmã. De irmandade só o convento. De solidariedade ninguém, casadas e vendidas de nós próprias. Não houve pão para nós à mesa dos homens."

Na última das histórias, a voz da Madre Abadessa tem tom profético: "Recuaremos à raiz da nossa angústia, sozinhas, até dissermos 'Nossos filhos são filhos são gente e não falos dos nossos machos'. Chamaremos crianças às crianças, mulheres às mulheres e homens aos homens. Chamaremos um poeta para governo da cidade. Que substitua o demiurgo de ciclópicos trabalhos."

Ao incluírem histórias de feitiços e bruxarias (protagonizadas por mulheres que cometeram ousadias e pretensas imoralidades), as Marias anseiam por desmistificar a imagem da mulher enquanto ser ideal. Mostram o outro extremo da figura feminina: a de associação ao demônio - idéia muito antiga, vinda da tradição judaica e incorporada à cristã.

Essa imagem feminina de corpo luxurioso e que cede aos apelos diabólicos, existe anteriormente a Eva. No entanto, a partir do século XIII, começou a estruturar-se a idéia de pacto (ou preito⁴¹) com o demônio, o que era diferente da possessão, que tinha caráter involuntário. Esse preito, muitas vezes descrito como coletivo, estava associado às sabás, que eram assembléias noturnas, nas quais compareciam mulheres e bruxas.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, uma das histórias de bruxaria mostra a personagem Maria de la Ralde, de apenas 18 anos, mas que "começara a praticar a sua arte aos dez anos e foi levada ao Sabbat pela primeira vez pelo bruxo Marissans, Depois da morte deste, o próprio diabo a levou à Assembléia (...) gostava muito do Sabbat porque 'parecia mesmo um casamento' " (1979:88). Em outra narrativa, Marie Mariagrane, também uma bruxa, disse "ter visto muitas vezes o demônio copulando com grande número de mulheres, e que a sua técnica era a de se aproximar das mulheres bonitas pela frente e das feias por trás" (1979:90)

Com essas histórias, as Marias evidenciam que a liberação sexual feminina, quando existe, é relacionada a pactos diabólicos. Assim aconteceu também na Idade Média, quando muitas mulheres foram acusadas de bruxaria, e queimadas em praça pública, numa intenção pedagógica de mostrar o que as mulheres nunca deveriam ser ou fazer.

Enfim, as Marias tencionam esclarecer que existe um meio termo em que a mulher pode ser incluída. Nem santa, nem demônio; nem modelo de castidade, nem prostituta: apenas mulher, com direitos sobre seu próprio corpo.

Em *Novas Cartas Portuguesas* também há espaço para personagens masculinos, sem, no entanto terem lugar de destaque. Eles convivem com a mulheres, dialogando e/ou intervindo em seus destinos. Os pais, maridos, tios, cunhados, irmãos ou amantes que surgem na obra, são os opressores das mulheres, quando impõem seus hábitos e mandos. Geralmente, são marcados pela força - física ou moral - e pela agressividade em suas atitudes. Apenas dois deles destoam desse perfil: José Maria e Mariano.

⁴¹ No português arcaico, a palavra preito significava pacto feudal, com obrigações recíprocas entre senhor e vassalos; era também utilizada para indicar qualquer acordo voluntário, firmado entre duas pessoas, seja de

José Maria é um primo de Mariana, marcado pela fragilidade e pela docilidade. Apresenta "dotes de finura nos escritos e nos desenhos", mostra "bom convívio com servos e deserdados", tem "galantes modos de corpo e ditos de espírito mordaz" (1979:187). No entanto, seu pai o tratava com "dureza de sevícias", justamente por causa dessa fragilidade.

Já Mariano é um personagem que se descobre medíocre, em um dia qualquer do mês de março. Sem nenhum motivo especial e sem que ocorram acontecimentos extraordinários, Mariano chega a esse momento epifânico, da descoberta de sua própria mediocridade. É diante dessa evidente constatação, que é atropelado por um autocarro, quando ainda ouvia : "todos os homens são medíocres, mariano é homem, logo" (1979:249).

Cabe aqui observar os nomes atribuídos a esses dois personagens: um deles é Maria, e o outro, Mariano - nomes de extrema significação na composição dessa obra. Por apresentarem atributos ditos femininos (docilidade, fragilidade, auto-reflexão, ausência de autoritarismo e de força), assemelham seus destinos aos destinos das mulheres e ambos morrem, como se fosse esse o preço por suas escolhas. São subjugados, por alguém ou pelo sistema; sofrem e vêm-se sem outra solução senão a morte.

Mariano, por exemplo, só torna-se invulgar diante da morte, daí o título que apresenta essa personagem: "De manhã Mariano; de tarde, não", como se dissesse: De manhã medíocre, de tarde, não! Na vida, medíocre, na morte, não!.

Em toda a obra, os nomes Maria e Mariana serão invocados, nus ou em suas muitas variantes, compondo imagens femininas. No V Jogo (1979:274), o nome Mariana vai formando, ludicamente, várias outras

palavras, as quais sugerem atributos de negatividade às mulheres: negada, amásia, malefício, artifício, nadomorto, asneira, rosaparva, entre outros.

Todas as personagens de *Novas Cartas Portuguesas*, seja ela "pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo" (1979:110), trazem em si a marca da exclusão e da crítica. Todas elas têm uma característica mariânica: Maria Ana, que simboliza a fidelidade; Mariana, que representa a resignação; Mônica, que simboliza a lascívia; Joana, que projeta o orgulho; Maria Adélia, modelo de ironia; e tantas outras mulheres anônimas, que são marcadas pela dor, pela humilhação e pelo desespero.

2.5. A História na história

**"Que mais importa: a história de um amor? Ou um amor na História? Na estória?"
(*Novas Cartas Portuguesas*)**

O Estado Novo português caracterizou-se pelo autoritarismo político, repressor de qualquer manifestação contrária ao governo e de toda voz dissonante do pensamento salazarista. Em consequência dessa repressão, as pessoas eram esquivas, desconfiadas e silenciosas, pois "Salazar criou um clima de terror 'moderado' que era implacável, vigilante e devastadoramente eficaz", segundo Maxwell (1999:31).

Ousadamente, as três Marias romperam esse véu de silêncio e de proibição, na publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, sugerindo uma mudança na condição feminina e, conseqüentemente, nas relações sociais como um todo.

Toda ficção traz em si uma expressão do autor como sujeito histórico, de modo que a obra literária deve ser compreendida como uma leitura de mundo, que se interliga a uma historicidade e a uma intencionalidade.

A intenção das Marias fica explícita na Terceira Carta IV (1979:110), quando afirmam : "temos de remontar o curso da dominação, desmontar suas circunstâncias históricas, para destruir suas raízes. (...) não basta pensar em relações de produção, sendo socialmente a mulher produtora de filhos e vendendo sua força de trabalho ao homem-patrão."

Para chegar a seu intento, as Marias evocam o passado e revivem Mariana Alcoforado, anti-heroína do século XVII. A monja portuguesa é recuperada na sua paixão, na sua dor, em seu abandono e em sua intenção de liberdade. Em *Novas Cartas Portuguesas* representa o símbolo da nostalgia, além de evocar modelo a ser seguido e a ser repudiado, na nova proposta de construção do feminino. De Mariana, as Marias pretendem seguir a consciência de libertação e a paixão, quando afirmam: " Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia." (1979:100). No entanto, as Marias repudiam Mariana, quando a acusam e recusam-se " a ilibá-la por fraqueza e cobardia" (1979:98). Não querem ser lamurientas e chorasas, como a freira de Beja o foi.

Assim como Mariana desautorizou as leis clericais, as Marias desautorizam as leis salazaristas, levantando suas vozes acima das restrições e do medo. Criam uma obra instigadora e incômoda ao sistema vigente (uma vez que desejam ruir algumas de suas bases), apesar de terem consciência das conseqüências que adviriam: "O que nos restará então de nós depois desta aventura? A freio nos quererão domar e a rédea curta." (1979:49). Ou ainda, em outra passagem: " Está decretada a gravidade desta empresa. O que farei convosco será grave, ainda que para tanto haja que rir-me. Ou, como hoje, nem tanto" (1979:57).

Na Terceira Carta IV (1979:109-113), a mais "violenta e fascinante de todas", de acordo com Affonso Romano de Sant'Ana⁴², há um balanço histórico-político da situação da mulher. Nela, as Marias afirmam que "a relação a dois (...) é mesmo a base política do modelo da repressão" e que

⁴² SANT'ANA, Affonso Romano de. "O jogo de cartas das três Marias" in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, número 886, 25/07/74.

"os sistemas de cristalizações culturais vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher".

Nessa mesma carta, as autoras esclarecem : "passamos do amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas". Fazem, então, desfilar algumas personagens históricas e/ou literárias, cujas imagens são tão sólidas que sua presença não precisa de voz própria.

No texto intitulado "Três meninas outras três" (1979:164165), as Marias trazem textos poéticos que fazem referências a Inês de Castro, a Ofélia, personagem shakespeariana e a Joana D'Arc. Tais textos não aludem diretamente a estes nomes, mas concedem indícios de que é a eles que se referem.

No primeiro deles, o nome Inês aparece seguido da expressão "a faca". Nessa palavra vai impressa toda a significação que tal objeto tem no destino de Inês de Castro, a qual foi degolada por representar, indiretamente, uma grande ameaça ao trono português. É a faca que corta, que separa, que fere, que mata brutalmente a inocente Inês, cujo erro foi amar.

A faca é um símbolo associado às idéias de vingança e de morte, mas também às de sacrifício. A curta extensão da lâmina da faca representa, analogicamente, a primariedade do instinto que a maneja, bem como a diminuta altura espiritual.

No texto, Inês é descrita como a "menina verde", como "a cordeira sem astúcia" e como a "mãe bastarda" ; é tida como vítima inocente da vaidade e orgulho de dois reis: "pretexto só de um rei a outro rei/ a mesma morte".

Inês de Castro⁴³ é uma figura cuja verdade histórica e mito se confundem no imaginário. É um dos poucos episódios em que o mito assume ares de fato; nos dizeres de Fernando Pessoa, "o nada que é tudo".

A história de Inês de Castro popularizou-se na literatura erudita e também na popular. A primeira referência à Dona Inês, na Literatura, aparece no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (1516). Depois, autores de diversos tempos literários e em gêneros variados, trataram deste tema:

⁴³ Inês de Castro era filha ilegítima de Pedro Fernandes de Castro e uma dama portuguesa, Aldonça Lourenço de Valadares. O seu pai, neto por via ilegítima de Sancho IV de Castela, era um dos fidalgos mais poderosos de Castela. Inês era portanto prima em 3º grau de Pedro. Inês de Castro chegou a Portugal em 1340, integrada como aia no séquito de Constança Manuel, filha de João Manuel de Castela, um poderoso nobre descendente da Casa real Castelhana, que iria casar com o príncipe Pedro, herdeiro do trono português. O príncipe apaixonou-se por Inês pouco tempo depois, negligenciando a mulher legítima, Constança, e pondo em perigo as débeis relações com Castela. Tentando separar Pedro e Inês, Constança convida Inês como madrinha do seu primeiro filho varão, o Infante Luís (1343), já que, de acordo com os preceitos da Igreja Católica de então, uma relação entre um dos padrinhos e um dos pais do batizando era quase incestuosa. A criança não durou um ano, o que fez aumentar as desconfianças em relação a Inês de Castro. Sendo o romance adúltero vivido às claras, o rei Afonso IV (que havia promulgado leis contra este tipo de situações) manda exilar Inês no Castelo de Alburquerque, na fronteira espanhola, em 1344. No entanto, a distância não apagou o amor entre os dois apaixonados e, segundo a lenda, continuavam a corresponder-se com frequência. Em Outubro do ano seguinte, Constança morre ao dar à luz o futuro Fernando I de Portugal, deixando Pedro viúvo e um homem livre. Inês volta do exílio e os dois foram viver juntos para longe da corte, tendo tido quatro filhos: Afonso (morto em criança), João, Dinis e Beatriz. Afonso IV tentou por diversas vezes organizar um terceiro casamento para o seu filho, com princesa de sangue real, mas Pedro recusa tomar outra mulher que não Inês. O velho Rei receava a influência da família de Inês, os poderosos Castro, no seu filho e herdeiro; além disso, o único filho varão de Pedro e Constança Manuel, Fernando, era uma criança frágil, e crescia a insegurança em relação à sua vida para que um dos saudáveis filhos de Inês de Castro pudesse ocupar o trono. A nobreza portuguesa também começava a inquietar-se com a crescente influência castelhana sobre o futuro rei. O rei Afonso IV decidiu então que a melhor solução seria eliminar Inês. A 7 de Janeiro de 1355, o rei cede às pressões dos seus conselheiros, e aproveitando a ausência de Pedro numa excursão de caça, envia Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco para executar Inês. Os três dirigiram-se ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra, onde Inês se encontrava, e degolaram-na. Tal fato, segundo a lenda, teria originado a cor avermelhada das águas que correm nesse local da Quinta das Lágrimas. A morte de Inês fez com que Pedro se revoltasse contra Afonso IV, que responsabilizou pela morte, e provocou uma sangrenta guerra civil. Pedro tornou-se o oitavo rei de Portugal em 1357. Em Junho de 1360 faz a famosa declaração de Cantanhede, legitimando os filhos ao afirmar que se havia casado secretamente com Inês, em 1354 "...em dia que não se lembrava...". A palavra do rei, e de seu capelão foram a única prova deste casamento. Pedro perseguiu os assassinos de Inês, que tinham fugido para Castela. Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves foram apanhados e executados (segundo a lenda, o Rei mandou arrancar a um o coração pelo peito e ao outro pelas costas, e assistiu à execução enquanto se banqueteara). Diogo Lopes Pacheco conseguiu escapar para França, e foi mais tarde perdoado pelo Rei no seu leito de morte. Pedro mandou construir dois esplêndidos túmulos no mosteiro de Alcobaça, um para si e outro para onde trasladou os restos de sua amada Inês. A tétrica cerimônia do beija mão, tão vívida no imaginário popular, provavelmente foi inserida nas narrativas do final do século XVI, depois de Camões descrever, no Canto III d'*Os Lusíadas*, a tragédia da linda Inês, fazendo referência à "...miserável e mesquinha, que depois de ser morta foi rainha...". Pedro juntou-se a Inês em 1367, e os restos de ambos jazem juntos até hoje, frente a frente, para que, segundo a lenda "*possam olhar-se nos olhos quando despertarem no dia do juízo final*".

Manuel de Figueiredo, Reis Quita, Fernão Lopes, Camões, Bocage, António Ferreira, Augustina Bessa-Luís e tantos outros.

A história de amor que envolve Inês e Dom Pedro, além de constituir-se em uma narrativa envolvente, também suscita a catarse. Essa idéia de sublimação, tão característica da tragédia, talvez seja um dos grandes motivos de difusão dessa narrativa.

Inês representa, ainda hoje, o mito do feminino que morre por amor; simboliza a fragilidade de uma mulher diante das determinações de poderosos homens; mostra que o amor e a entrega desmedida podem deixar a mulher à mercê de um fim imerecido; evidencia que a mulher, quando toma as rédeas de seu destino, contrariando a tradição, pode ser punida, inclusive com a morte.

E é assim que Inês de Castro surge em *Novas Cartas Portuguesas*, como mais um símbolo do feminino, em meio a tantos outros que desfilam pela obra.

O poema que se segue ao de Inês, é intitulado "ofélia a água". Baseia-se na história de Ofélia, personagem de Hamlet, de William Shakespeare.

Ofélia⁴⁴, figura da dramaturgia clássica, mergulhada na loucura, morre nas águas do rio, purificando-se nesse ritual fúnebre. Novamente, o nome da

⁴⁴ Ofélia é a filha de Polônio, o conselheiro principal do rei. Polônio suspeita da relação de Hamlet com Ofélia, e coloca-se contra esse relacionamento, porque ela é socialmente inferior a ele. Polônio teme que Hamlet apenas tire sua virgindade e não se case com ela, então proíbe Ofélia de relacionar-se com Hamlet. Atormentada por Hamlet, que fingia-se de louco e pela morte de seu pai, acaba perdendo a sanidade. Ofélia cai em um riacho e se afoga (de propósito ou acidentalmente, dependendo da interpretação). Laertes fica sabendo da insanidade e da morte de sua preciosa irmã, o que só alimenta sua sede por vingança. Retornando de uma viagem, Hamlet encontra Horácio no cemitério no lado de fora do castelo de Elsinore, justamente quando o cortejo do funeral de Ofélia está para chegar. O cortejo chega com o Rei, a Rainha e Laertes. Hamlet fica tão perturbado por saber sobre a morte de Ofélia que pula dentro da sepultura ainda aberta e se atraca com Laertes. Os dois são separados para que se encontrem no jogo de espadas mais tarde. Durante a contenda, Hamlet é fatalmente ferido com a espada envenenada, mas no calor da briga eles trocam suas armas entre si e Hamlet atinge profundamente Laertes com a mesma espada. A Rainha, bebe o vinho envenenado, e avisa Hamlet do perigo e morre. Já com a respiração ofegante e perto da morte, Laertes confessa a Hamlet

personagem aparece determinado pela causa de sua morte (nesse caso, a água). Assim como Inês, Ofélia também morre por amor; e assim como Inês, possui um amor interdito, negado.

Ofélia é associada, no poema das Marias, a expressões de docilidade e de fragilidade: "tendo morrido de tanta gentileza", "seguindo de leve e bem mandada", "fino fixo sorriso", o que, agregado a seu estado de insanidade, revela-a uma vítima inocente, em meio a uma trama que envolve poder e honra.

Ofélia morre pela água, símbolo de princípio e de fim de todas as coisas; símbolo do inconsciente e elemento do feminino. É na água que acontece a purificação, a sublimação da personagem, que encontrou na morte a saída última para seus infortúnios.

Mais um mito feminino, Ofélia vem juntar-se à galeria já elencada pelas três Marias.

O último poema que compõe "Três meninas outras três", é o que se refere à Joana D'Arc⁴⁵, a heroína que foi tocada por Deus, posta em campos de batalhas, a defender a pátria e a fé. É a heroína de uma história que começa pela glória e termina em numa fogueira, como se fosse um relato épico.

sobre a conspiração junto a Cláudio. Enfurecido, Hamlet mata Cláudio com a espada envenenada, forçando-o também a beber do vinho envenenado. Finalmente a morte do Rei Hamlet foi vingada. Hamlet, antes da morte, dá ordens a seu amigo, Horácio, para que conte sua história ao mundo, a fim de restaurara seu bom nome.

⁴⁵ O mito de Joana D'Arc já existia antes da personagem. No início do século XV, na França que atravessava um dos períodos mais negros de sua história, havia a esperança de que um salvador miraculoso surgisse. Uma velha profecia predizia que a França seria perdida por uma mulher e reerguida por uma virgem das fronteiras de Lorraine. Em 1412 nasceu uma jovem camponesa, iletrada, que decide, aos dezessete anos, juntar a França desmembrada e restituir ao rei Carlos VII a legitimidade contestada pelos ingleses. Foi autorizada a participar das operações militares e teve papel preponderante em algumas batalhas. Em 1430 cai prisioneira e é entregue aos ingleses, os quais desejam que Joana D'Arc seja condenada por feitiçaria, pois seria uma maneira de desacreditar Carlos VII. Após longo julgamento, é condenada como herege (dizia ouvir vozes desde os 13 anos, as quais a aconselhavam e encorajavam, além de ver aparições de santos) e como relapsa (pois usava vestes masculinas). Foi levada à fogueira em 1431, na Praça do Antigo Mercado.

Várias foram as interpretações dessa história-mito e nelas, a visão de Joana D'Arc sofreu variações: foi exaltada como a virgem guerreira, salvadora de seu país; depois foi alvo de suspeitas quanto à sua missão divina e até quanto à sua virgindade; foi ainda santificada e romantizada. No entanto, Joana D'Arc não cessou de interessar escritores de várias épocas, por sua forte presença mítica.

Nas *Novas Cartas Portuguesas*, Joana é associada ao "lume" (que pode ser, ao mesmo tempo, o fogo ou o clarão, o brilho). Foi através do lume que a virgem guerreira foi morta (e também purificada). É através do lume que lhe vêm as aparições de São Miguel, de Santa Margarida e de Santa Catarina.

No texto das Marias, é a "sonância das vozes" que faz Joana "tanger o território". Ela "nem era contra nada", mas queria garantir "o lugar usurpado e seu direito". Sabia, no entanto, que "a pura língua livre em chama só servia". Existe, em torno dessa personagem, o deslumbramento de uma mulher que pode realizar façanhas, de alguém que é rebelde aos poderes estabelecidos, mas que dá autoridade a vozes e a aparições.

Da mesma forma que Inês de Castro e Ofélia, Joana D'Arc é vítima. São três personagens que sobreviveram ao tempo, que suscitaram outras obras e referências, três destinos de mulher, diferentes nos cerimoniais de morte e purificação, mas iguais em sua paixão.

Assim também são as Marias, assim também é Mariana: mulheres que através da palavra, e comandadas pela paixão, têm um ideal a cumprir. Anseiam contaminar através da leitura, objetivam atingir as mulheres marianas - tantas ainda -, buscando modificações no contexto social. Sabem que, mais que sonhar com uma nova mulher, precisam antes de um novo homem e de um novo molde no qual as relações homem/mulher se

firmem. E elas questionam: "Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?" (1979:112)

O passeio que as três Marias empreendem pela História, não termina aqui. Há também espaço para a nobreza ilustre de Portugal. Dona Tareja, ou Teresa de Leão⁴⁶ está associada à origem lusitana; é o símbolo da mulher insubmissa e que não se quer desprender do poder. No poema criado pelas Marias, é descrita como a "menininha sem acerto" (1979:320), que tem o "grito temperado na fala". Seus "dedos de muita finura", próprios da estirpe nobre, não disfarçam a mulher forte e determinada, que usa "faca de trazer na liga". Foi banida, desterrada, perseguida pelo próprio filho, a quem nega o poder. Dona Tareja, por ser mais uma personagem feminina marcante, figura também na galeria das Marias.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, a história vem ajudar a compor uma literatura que deseja romper a crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social. Para tanto, as autoras optam por resgatar grandes personalidades históricas femininas, as quais foram modelos de paixão, de força e de sagacidade.

Assim concebidas, arte e história, ficção e verdade cruzam-se, interligam-se numa reorganização subjetiva. De acordo com Roberto Corrêa dos

⁴⁶ Filha ilegítima do rei Afonso VI de Leão e Castela e de Ximena Moniz, Teresa foi dada pelo seu pai em casamento, em 1093, a Henrique de Borgonha, nobre francês que tinha ajudado o rei Afonso VI em muitas conquistas aos mouros, tendo, na altura do enlace, Teresa 13 anos e Henrique 24. Afonso VI doou à sua filha Teresa e ao genro, o Condado de Portucale, território entre o Minho e o Vouga. De Henrique teve vários filhos, mas poucos sobreviveram: o único varão que chegou a adulto foi Afonso Henriques e as suas filhas Urraca, Sancha e Teresa Henriques. Depois da morte de Henrique em 1112, Teresa governou o condado como regente do seu filho (com o título de rainha) e apegou-se ao poder. Na maioridade de Afonso Henriques, Teresa recusou entregar-lhe o controle da herança paterna. Em breve mãe e filho entraram em guerra aberta, tendo as forças de D. Teresa sido derrotadas na batalha de São Mamede, em 1128. Alguns autores defendem que foi detida pelo próprio filho, no Castelo de Lanhoso; outros, que se exilou num convento na Póvoa do Lanhoso, onde veio a falecer em 1130.

Santos, "o pensar história como literatura situa-se no projeto, também histórico, de se desconstruir as garantias e as certezas dos métodos e análise dirigidos pela força da tradição, pela busca da origem, pela concepção de legado, pela credibilidade na influência e na autoria" (1999:129135). Não se trata de substituir a ficção pela história, ou a história pela ficção, mas de possibilitar uma aproximação poética em que todos os pontos de vista, contraditórios e/ou convergentes, estejam presentes, formando o que Steenmeijer (apud Esteves,1997:65) chamou de "representação totalizadora".

A história, no entanto, não está presente na obra das Marias apenas quando elas se reportam a personagens ilustres. Em *Novas Cartas Portuguesas*, passado e presente se entrelaçam a cada carta, a cada poema, a cada texto. As idéias que permeiam a obra não podem ser vistas dissociadas do seu tempo de construção.

Todo texto literário é testemunho dos condicionamentos sociais, das dimensões culturais, das condições econômica, política e ética que configuram o espaço em que foi gerado. Sua leitura e compreensão demanda que se desentranhe, de seus signos, os indícios dessa totalidade. Em *Novas Cartas Portuguesas*, esse processo deve ser visto em toda a sua amplitude, ao considerar-se o contexto da ditadura, o rigor nas tradições e a ausência de direitos de expressão a que as pessoas estavam condicionadas, nessa época.

Habitam, na obra das três Marias, dimensões que não podem, de forma alguma, passar despercebidas: a histórica, a política, a filosófica, a semiótica, a lingüística, a social - tudo a um só tempo. Sua realidade transcende o simples texto, para assumir um discurso vivo, que precisa contar efetivamente com as qualidades dos enunciadores, dos enunciados e dos enunciatários, numa unidade de movimento intensamente dialética.

CAPÍTULO 3

Outras Marianas

"Ninguém hoje quer transformar o mundo, o que tem a fazer é conquistar-se a si, no mundo que o conquista a cada instante."

(Armando Silva
Carvalho)

Na segunda metade do século XX, em Portugal, surgiu uma nova geração de escritoras que problematizaram a condição feminina. Destacam-se alguns nomes como Fernanda Botelho, Natália Nunes, Graça Pina de Moraes, Teolinda Gersão, Filomena Cabral, Irene Lisboa, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Judite de Carvalho.

Muitas das obras produzidas, nesse período, trazem personagens com os nomes de Mariana (ou ainda as variações Maria ou Ana) e questionam as imagens femininas, consagradas pela tradição, numa indireta alusão à Mariana Alcoforado, de *Cartas Portuguesas* e às Marianas e Marias, de *Novas Cartas Portuguesas*.

Como as três Marias disseram em sua obra, formou-se uma "espiral de entrepalavras" (1979:109), no momento em que a "semente gerou", e as idéias sobre o feminino foram se disseminando.

A fim de ilustrar o início dessa consciência da mulher à margem, será feita, a partir de agora, a releitura de duas obras, uma anterior e outra posterior às *Novas Cartas Portuguesas*. Essas obras são *Tanta Gente, Mariana*, de Maria Judite de Carvalho e *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral. O elo entre todas elas é, além da autoria feminina, a existência de uma mulher arraigada às imagens criadas pela tradição - mãe devotada, esposa submissa, mulher sempre mariana. Na denúncia desse arquétipo, a busca de uma nova identidade.

Tanta gente, Mariana foi uma obra publicada em 1959, treze anos antes de *Novas Cartas Portuguesas*. É um livro de contos, cujas personagens são marcadas pela submissão, pelo vazio existencial, pela tristeza e pela aceitação. Todas elas possuem um cotidiano incolor e são incapazes de encontrar caminhos para mudar sua vida.

Tarde de mais Mariana teve sua publicação em 1985 e é um romance que também lida com a problemática do feminino. Aborda temáticas relativas à solidão, ao descontentamento existencial, à despersonalização e à mundividência feminina. Essa obra, é o início da tetralogia nomeada, pela própria autora, Filomena Cabral, de Ciclo Réquiem (composto por *Tarde de mais Mariana* (1985), *Maldamor* (1988), *Obsidiana* (1990) e *Prantos* (1991)).

Tanta gente, Mariana e *Tarde de mais Mariana* são títulos carregados de ambigüidade. O primeiro deles surge como parte de um diálogo entre Mariana e seu pai, que afirma: "Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós." (1988:18). Ao mesmo tempo que denota a idéia de solidão, também pode indicar que há "tanta gente Mariana", ou seja, que há muitos que vivem à sombra, dominados moral e emocionalmente por força da tradição. Já em *Tarde de mais Mariana*, a narradora de nome Mariana,

embora não faça parte da trama, diretamente, faz-se demasiado presente, revelando emoções, fazendo confissões, identificando-se com as personagens. Clara, uma delas, diz à Mariana: "terás de mentalizar-te para que deixe de ser tão acomodática. Esforcemo-nos para encarar ambas a verdade" (1985:85). E logo vem a resposta, ao fim da narrativa: "a partir de agora poderia gritar, arrancar os cabelos ou lançar-me de uma ponte ao som de agudíssimo grito. Inquietaria todos os cães das redondezas (...). deliberadamente te expuseste. Tarde de mais Mariana." (1985:101). Dessa forma, o título pode sugerir que é tempo de mais Marianas, a darem seu grito pela liberdade (porque não a tem), como fizeram a sóror de Beja e as Marias; ou ainda, é possível entender que já é tarde demais, para as mulheres marianas. Daí a necessidade de não sê-las!

3.1 Tanta gente, Mariana

*"Uma palavra teria bastado,
um grito, uma lágrima, mas
eu não pude tirar de mim
nenhuma dessas coisas. Agora
é tarde(...)*

*(Tanta gente,
Mariana)*

A prosa de ficção intimista, produzida pela autora portuguesa Maria Judite de Carvalho, tem merecido crescente atenção da crítica e do público. Seus contos, romances e crônicas apóiam-se na indagação do que há de mais reconditório na alma feminina, investigando as relações humanas em seus desencontros. De acordo com Fernando Mendonça, sua obra é "uma janela indiscreta, aberta para o mundo das mulheres" (1973:173).

Influenciada por Katherine Mansfield, Maria Judite de Carvalho segue a vertente intimista. Ao montar quadros cotidianos e superficiais, a autora vai criando narrativas de grande densidade emocional. Perscruta a alma feminina, evidenciando sua solidão, suas falências, sua mesmice e seus questionamentos.

A autora de *Tanta gente, Mariana* produziu um total de quinze obras⁴⁷. Em todas elas há uma temática recorrente (destinos femininos) e um mesmo tom (de pessimismo, amargura e solidão). Por detrás dessa visão pessimista, subjaz a crítica social empreendida pela autora. O seu alvo é a pequena ou média burguesia lisboeta dos anos 60 aos 80, a qual dita regras de comportamento em meio tom, norteando as ações e os sentimentos da mulher, que, por sua vez, aceita essa condução. Assim, as personagens juditianas não reagem, mesmo diante de grandes infelicidades ou solidão. São mulheres marianas, presas ao protótipo que criaram para elas.

Benilde Justo Caniato publicou no *Artes & Artes - Jornal de estudos, artes e letras* (n.º 37, de 04/2002), o ensaio intitulado "Maria Judite de Carvalho e sua janela fingida". Nele, a autora afirma: "A contribuição de Maria Judite de Carvalho às letras portuguesas traduz-se pelas verdades interiores de suas figuras femininas, que passam a ganhar presença no estreito mundo de suas solidões. Não explodem de ansiedade, nem procuram enganar-se de ilusões, ainda que só lhes caiba cenicamente um subalterno papel de representatividade no mundo dos homens."

Na apresentação dos dramas existenciais das personagens juditianas, os fatos e as faltas do passado interagem com o presente, influenciando sua existência. Como já não pode mudar o que passou, e tampouco conseguem livrar-se dos seus antigos fantasmas, passa a subjetivar os conflitos, num incessante retorno ao passado.

Em *Tanta gente, Mariana*, as narrativas mostram mulheres de vidas comuns, que se movem na rotina de seus pequenos mundos. Todas elas

⁴⁷ As obras de Maria Judite de Carvalho são: *Tanta gente, Mariana* (1959), *As palavras poupadas* (1961), *Paisagens sem barcos* (1963), *Os armários vazios* (1966), *O seu amor por Etel* (1967), *Flores ao telefone* (1968), *Os idólatras* (1969), *Tempo de mercês* (1973), *A janela fingida* (1975), *O homem no arame* (1979), *Além do quadro* (1983), *Este tempo* (1991), *Seta despendida* (1995), *A flor que havia da água parada* (1998) e *Havemos de rir?* (1998). As duas últimas obras tiveram publicações póstumas, visto que a autora faleceu em 1997.

estão associadas a um fracasso, seja na relação amorosa, no âmbito familiar, na impossibilidade da maternidade ou em qualquer outra relação social. Seus insucessos passados refletem-se na vida presente, tornando-as precocemente envelhecidas, desesperançadas e solitárias. Maria Judite de Carvalho não tenta solucionar-lhes os conflitos e também não se preocupa em justificá-los. Tenciona, apenas, evidenciar como eles inquietam e desestabilizam, visto que estão sedimentados no inconsciente de mulheres que não querem ou não podem modificá-los.

A obra *Tanta gente, Mariana* será analisada, na pretensão de esclarecer a cosmovisão das personagens femininas juditianas e de identificá-las, através de seus sentimentos e ações, como mulheres marianas.

3.1.1 Herança mariana

"Pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres." (V. Woolf)

Ao analisar a trajetória histórico-social da mulher, é possível perceber que se criou um cerco ideológico, o qual, por muitos séculos, reteve a mulher em posição subalterna, em relação ao homem. Em Portugal, com os ideários do marianismo e do marialvismo, a submissão feminina tornou-se mais incidente, sendo reforçada, ainda, pelas diretrizes salazaristas, que definiam a mulher pela obediência e sagravam ao homem a autoridade, conferindo-lhe superiorização social.

Nos contos que compõem *Tanta gente, Mariana* é comum notar que as personagens, principalmente as femininas, seguem os comportamentos herdados dessa tradição patriarcal. A valorização da mulher, quando acontece, deve-se à sua obediência, a seus dotes domésticos, à sua castidade e à capacidade de procriação. A fim de ilustrar tal assertiva, cabe entender a fábula da primeira narrativa da obra.

No conto "Tanta gente, Mariana", que dá título ao livro, a personagem protagonista, Mariana, é apresentada ao leitor através de suas próprias reminiscências. Ela já inicia a narrativa doente - de corpo e alma - e vai desvendando, pouco a pouco, um universo de lembranças: relembra a adolescente que se apercebe de sua solidão (não só da sua, mas da

solidão humana), o casamento falido, a amante do marido, o filho que não teve.

São três os homens da vida de Mariana: o pai, que falece; António, o marido que a abandona pela amante; e Luís Gonzaga, cuja opção pelo sacerdócio o impede de se relacionar amorosamente com Mariana. Cada um deles, a seu modo, contribui para a solidão da protagonista.

Presas a recordações, ela transporta-se constantemente a um plano de vivências passadas, esquivando-se a uma ação no momento presente.

O fracasso de Mariana dá-se no plano afetivo, pessoal e profissional. Falhou como mulher, ao renunciar a António, em favor de Estrela; falhou em seu sono de ter um filho, devido a um aborto ocasionado pelo atropelamento; falhou profissionalmente, por preconceito (era uma mulher solteira e grávida) e por circunstâncias independentes de sua vontade (a família com quem viajaria, a trabalho, modifica seus planos, após a doença da esposa).

Mariana tem uma amiga, Lúcia, sobre a qual a narradora revela que "Logo em pequena recebeu da mãe um certo número de opiniões infalíveis que há-de legar aos filhos, integralmente, ainda enriquecidas com os haveres do marido" (1988:30-31). Fica aqui evidente uma herança, um legado que vai sendo transmitido, de geração a geração, o qual a mulher tem dificuldade em romper. Lúcia, a quem Mariana chamava "minha amiga de sempre e para sempre" (1988:41), acaba por não convidar a amiga para seu casamento, pois não teria como explicar a gravidez desta e se envergonharia diante da família do noivo, porque "uma senhora deve saber conservar o seu bom nome" (1988:44)

A mãe de Lúcia esclarece o modelo de mulher ideal, segundo a tradição, quando diz: "Sou uma boa dona de casa e o marido que levar a minha filha

também não vai mal. A Lúcia sabe fazer tudo. É muito importante para uma mulher. Os homens gostam de ter a casa arrumada, a roupa arranjada, as refeições a horas. Fui sempre uma escrava da casa" (1988:44). Mariana, ao ouvir tal discurso, pretende que sua própria mãe, a qual mal conhecera, não tivesse sido assim. Diz detestar as donas de casa e argumenta: "se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos são escravas do trabalho ou estão da vigilância com outras escravas à sua ordem" (1988:45). E continua: "O que a vida já correu e elas sem a verem. Sem darem por nada. (...) O marido morreu sem nunca ali ter estado, os filhos fugiram para se casar com outras donas de casa que estavam escondidas dentro de raparigas bonitas, alegres e apaixonadas."

Outro exemplo, nesse mesmo conto, ocorre também na fala da personagem Mariana, quando se questiona se sua existência poderia ter sido melhor, diferente, se houvesse seguido por outros caminhos. Chega então à conclusão: "E não. Não fui eu que resolvi. Não fui eu a abrir as mãos que, vejo-o agora, já estavam abertas. Fui forçada a agir e também a ficar quieta. Eu às vezes ia por uma rua larga, a ver o caminho livre e dava de súbito, inesperadamente, com uma parede. Já era tarde para recuar e então tinha de procurar de qualquer modo sair dali ou então desistir e deixar-me ficar. Não era eu quem construía o muro, não era eu também quem adiantava o tempo. Tudo lá estava, preparado para a minha chegada, à minha espera (1988:33).

Através da metáfora da "rua larga", Mariana fala de suas opções, de suas escolhas e do seu universo de possibilidades; já as imagens da "parede" e do "muro" simbolizam a impossibilidade de transir ao exterior, a impotência da ação, a resistência, a situação limite. Mostra-se alguém sem possibilidades de escolha, pois elas já estavam feitas; não tem como fugir de algo que já estava determinado para si. É "uma simples vítima - como

todos nós, não é assim? - de qualidade dos próprios cromossomas" (1988:39).

Em um outro conto, intitulado "A mãe", a protagonista não possui um nome que a identifique e tampouco possui filhos (apesar do título). Casou-se muito nova, com um homem bem sucedido, que só pensava em "ganhar dinheiro para coisa nenhuma, guardar suor humano, o seu e o dos empregados que trabalhavam para ele (...). Nascera para aquilo, não tinha a culpa que podia ele fazer? Era um homem, um simples homem, um pobre homem rico que seguia pela vida fora acorrentado pelas circunstâncias(...)" (1988:76). Da mesma forma que a mulher está condicionada a seu papel, o homem também o está. Deve cumprir sua tarefa de provedor, de mantenedor dos bens materiais. Está também acorrentado a um destino que não escolheu, mas que deve seguir.

Ainda nesse conto, a protagonista lembrava de dizer, antes de se deitar, "aquelas ingênuas orações maquinais que, em menina, a mãe lhe havia transmitido da mãe que tivera" (1988:75). Com o tempo, foi se esquecendo delas, pois sua vida havia "deslizado, como um rio brando, de leito bem horizontal, sem quedas nem rochedos a estorvar-lhe o percurso ou a precipitá-lo, e a atingir em breve o seu limite" (1988:75).

Para a protagonista, a vida era confortável, apesar do marido sempre ausente, e não mais reservava surpresas, até que adoeceu gravemente e "a morte quase lhe tocara com os seus frios dedos de pedra". Ela, que não temia a morte, passou a "implorar sem saber a quem, talvez a si própria, ao seu próprio corpo doente" (1988:76), um pouco mais de tempo, "apenas um ano, um ano".

Um dia, na casa de uma amiga, conhece um homem insinuante e de voz macia, que lhe dá atenção e a conquista devagar. Fica sabendo, tempos depois, que Mateus Porto só havia se aproximado dela para que pudesse

liquidar uma antiga querela que tinha com seu marido. Uma vingança que se concretizaria em poucos minutos, com a chegada deste. Diante de tal revelação, a protagonista, enquanto pensava no marido e "desejava com uma força que nunca antes sentira apertá-lo contra si, passar-lhe a mão pelos cabelos" (1988:80), corta os pulsos e pede que o amante apanhe o que é seu e saia da casa, para não se comprometer.

A mulher, que está condicionada à docilidade, "ainda quis dizer qualquer coisa que o ferisse, que o fizesse sofrer um pouco (...) mas nada achou que valesse a pena ser dito". Como não pode feri-lo (apesar de se sentir usada e de perceber a ruína de sua vida), fere a si mesma.

Quanto ao marido, ao pensar nele, a protagonista imagina cenas maternais: tem vontade de apertá-lo ao peito e de afagar-lhe os cabelos (daí o título do conto, "A mãe", dada a relação mais maternal que sensual, entre marido e mulher). Importante lembrar que a mulher, desde menina, é preparada para a maternidade (mesmo que nunca vá ter filhos), através das brincadeiras de infância e das bonecas que embala.

Enquanto sua vida se esvai, a mulher sente que o "orgulho pessoal, remorsos, a vergonha que sentira, tudo isso começava a ficar lá para trás, perdido, sem importância. Sem a menor importância." (1988:80)

Também no conto intitulado "Desencontro" (1988:105-111), é possível perceber uma herança que se arrasta através das gerações, contaminando de tabus e preconceitos. A personagem Duarte passara os últimos dez anos viajando e, quando volta à sua casa, "desconsolado de tudo", percebe que não sente mais a alegria que sempre tivera ao retornar. Em um diálogo com a mãe, lembra-se de Luísa, moça com quem tivera "um vago flirt sem consequência". A mãe afirma que a moça sempre foi apaixonada por ele e que já estava na hora de o filho pensar em casamento.

Duarte torna-se inquieto desde então, "fugiu aos amigos e ficou mais em casa a pensar em Luísa. Recordou episódios da sua juventude que julgava esquecidos e nos quais ela tinha lugar. E notou que sentia por ela uma grande ternura que nunca sentira por ninguém." (1988:107)

Durante esse tempo, Duarte percebeu que "havia muitas coisas que estavam dentro de si, bem escondidas, que ele julgava pessoais e que o indispunham sempre que as ia encontrar bem claras e bem nítidas na boca da mãe e compreendia que as aprendera dela e as sentia como ela" (1988:107). Ou seja, mesmo que às vezes não gostasse do modo como pensava, sentia ou agia, notava que o gérmen disso era sua própria mãe e que não havia como livrar-se dessa herança.

Duarte resolve encontrar-se com Luísa e pede-a em casamento. Esta, contrário ao que o rapaz espera, afirma que talvez seja ele quem não a queira, depois do que tem a esclarecer. Lembra-o do breve relacionamento, quando ela tinha 17 anos e ele contava com 23. Em uma ocasião, ele havia sugerido que fossem a Sintra, em uma casa dos pais, que estava vazia. Quando ela negou, ele insistiu e depois zangou-se. O rapaz a chamou de "bota de elástico" e disse que "lá fora não se encontravam, felizmente, raparigas como eu, que era ridícula, que ainda estava agarrada a um estúpido complexo de virgindade" (1988:110).

Devido a esse episódio, o relacionamento entre Duarte e Luísa acabou-se. Desde então ele a ignorou, e ela resolveu "seguir um caminho diferente", procurando interessar-se por outros homens. Refletiu que "eles escolhem, nós quase sempre vimos a gostar de quem nos escolheu", e resolveu que, com ela, poderia ser de outra forma. Relacionou-se com um homem casado e depois com um mais novo que ela - foram essas as suas escolhas.

Ao contar tudo isso a Duarte, diz: "(...) tenho levado a vida a saber as coisas antes de mas dizerem", porque percebe, com grande lucidez, o espanto dele, diante das revelações. Sabe que o rapaz é escravo de seus preconceitos e que jamais aceitará uma mulher que já foi de outros. Luísa vai embora, "de cabeça alta, muito depressa", e Duarte "partiu ainda nessa semana para Paris."

Duarte e outras personagens de *Tanta gente, Mariana* vivem os destinos a que foram condicionadas. Não têm possibilidades de desfazer as imagens construídas para si, tampouco de criar uma nova, em outros moldes que desconhece. Em vista disso, vivem amarguradas e infelizes, presas em seu cansaço de existir.

3.1.2. Solidão de mulher

"Por vezes sinto medo desta solidão maior do que nunca foi, imensa. Para onde quer que me volte só dou comigo mesma."

(Tanta gente, Mariana)

A obra de Maria Judite de Carvalho sempre esteve associada à solidão. Suas personagens transitam em um mundo que é "dos outros", e apesar de das freqüentes mágoas, não se espantam com seus destinos de infelicidade, como se a verdade já fosse sabida.

A solidão das mulheres juditianas vai se edificando com os egoísmos, as simulações e as decepções de que são vítimas. Acabam, então, buscando apoio dentro de si mesmas (porque raramente ele vem de fora, e quando isso acontece, é tão breve e sutil que não chega a ser consolo).

A conseqüência e também uma das causas dessa solidão, é a constante volta ao passado, empreendida pelas personagens. Por isso é que se torna necessário entender a dimensão que o tempo assume nas narrativas juditianas. Os planos temporais sobrepostos, interceptados e cheios de densidade fazem parte do próprio tecido do texto, como um caleidoscópio, sobre o qual se movimenta a personagem.

O tempo passa a ser a essência da matéria narrativa, o que na obra é representado pelos contínuos trajetos efetivados pelas personagens, aos escombros de suas memórias.

As mulheres criadas por Maria Judite de Carvalho deslocam-se para espaços pretéritos, revivendo seus dramas, fragmentando suas existências e rememorando falhas - suas e dos outros. A irreversibilidade do passado incorpora-se obsessivamente ao seu presente, fazendo com que se tornem pessoas introspectivas e tristes.

Um exemplo está no conto *Tanta gente, Mariana*, na situação em que a protagonista recorda-se de quando tinha quinze anos e o pai revela, de forma axiomática: "Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança." (1988:18). Desde então, a vida de Mariana, que já havia sofrido a perda da mãe, passa a ser uma série de perdas e de desencontros: a morte do pai, o abandono do marido, a indiferença da amiga, a opção de Luís Gonzaga, pelo sacerdócio. A cada desamparo, mais lembranças a se juntarem umas às outras e também, mais solidão.

O passado, para as personagens juditianas está sempre muito presente, através de lembranças das quais não conseguem fugir. Exemplo é Arminda, do conto "A menina Arminda" (1988:83-90), a qual, na infância, sofreu abusos sexuais e, desde então, retraiu-se a seu mundo. A mãe mudou-se com ela para outra cidade, pois não resistia "à bisbilhotice do povo, à curiosidade dos olhares, à insensibilidade das pessoas que pareciam pensar que aquela era a conversa que mais a agradava e por isso não tinham outra" (1988:85). Mas Arminda, que desde "muito pequena sonhara com os filhos que havia de ter. Muitos, dizia. Hão-de ser muitos. Cinco ou seis pelo menos. Mas a sua triste aventura inutilizara-lhe essa esperança. Nunca seria capaz de se dar a um homem, ela bem o sabia" (1988:86) .

Esse fatos passados determinam o presente de Arminda, que passa a viver reclusa, em uma casa, com uma velha empregada, e a ambicionar crianças que não eram suas.

A menina Arminda, como é chamada apesar dos seus quase quarenta anos, não mais consegue ter uma vida normal; abandonou estudo e trabalho. Passa as manhãs em um banco de parque ou em uma pastelaria defronte a um colégio, locais de onde fica observando crianças. Sai de casa e volta a ela sempre nos mesmos horários, a fim de não despertar ainda mais a curiosidade da vizinhança, que acredita que ela esteja todas as manhãs no trabalho.

Arminda tem a idéia de roubar uma criança para si, e esse pensamento "surgia-lhe como uma madrugada tardia depois da noite negra da sua vida" (1988:87). "Sentia-se inundada de esperança pela primeira vez depois *daquilo* (...) estava apaixonada pela primeira vez".

A mulher trouxe Joãozinho para sua casa e sua felicidade durou "dois dias e duas noites". Embora pouco falasse, a velha criada "sabia muitas coisas (...). Pôs-se então à espera da polícia e vestiu os seus melhores trapos, a fim de poder acompanhá-los" (1988:89). Quando as autoridades chegaram e o homem segurou Arminda, "aquela mão de ferro no seu braço era de súbito a mão do *homem* e aquela voz dura, apressada, implacável, a voz dele. Largou a criança que cada vez chorava mais e debateu-se, lutou como da outra vez, havia vinte e quatro anos e foi com dificuldade que os policiais lhe puseram as algemas. A criada tinha os olhos rasos de água. 'Pobre criança', dizia. 'Pobre criança' " (1988:90).

Essa repetição do passado no presente faz com que as sensações e os sentimentos sejam duradouros e definitivos. Assim, Arminda não tem como livrar-se de algo que é tão perene e muito maior que ela. Está em um ciclo interminável e, portanto, tenta proteger-se da dor, circunscrevendo-se a

pequenos espaços, relacionando-se com poucas pessoas, vivendo em solidão.

Exemplo parecido é o que ocorre no conto "Noite de Natal" (1988:93-101), no qual duas mulheres, mãe e filha, tornam-se cúmplices de um assassinato. João, o marido e pai, em mais uma de suas bebedeiras, gritou e ofendeu a esposa, em uma noite de Natal: "parecia louco. Agarrara com força a mulher e tinha na mão o ferro de espreitar o lume" (1988:96). Dores gritou pela filha, Emília, que "avançou até a lareira e agarrou num pequeno toro que para ali tinha ficado. Num gesto rápido e certo deu com ele na cabeça do bêbado."

A filha chora, nos braços da mãe, numa súbita cumplicidade e esta, que era vista por Emília como "parva, grande parva" , tem agora a sua admiração. A mãe "tinha outro olhar e outra voz. Parecia mais viva" (1988:97).

As duas resolvem enterrar o corpo no casão, espécie de estábulo. Desde então, tornam-se mais próximas, pela desgraça. Deitam-se "muito abraçadas uma à outra, e de olhos bem abertos", vivem "dias de pesadelo" e nunca mais falam "daquilo". Pararam, aos poucos, de ir à missa; Emília rompeu o namoro com Joaquim, através de uma carta; venderam a única vaca que tinham, para não entrarem mais no estábulo; isolaram-se de todos, não saindo mais da herdade nem para comprar alimentos (viviam dos legumes que a horta oferecia); Emília "deixou quase de se lavar e trazia os cabelos sujos e embaraçados" (1988:100).

As mulheres passaram a conviver com o medo, principalmente à noite, "loucas de terror, os olhos muito abertos a querer furar a noite, esperavam a cada instante que a porta se abrisse e *qualquer coisa* entrasse no quarto para lhes ir tocar com mãos frias e já viscosas" (1988:101).

Um dia, as mulheres conversaram longamente, "o que talvez nunca tivessem feito" e "chegaram a um acordo com facilidade. Nessa noite dormiram melhor". Dias depois, as mulheres foram encontradas no estábulo, ambas enforcadas.

É nítido que, quanto mais o tempo passava, mais vívidas e concretas ficavam as imagens materializadas pelas duas mulheres. A culpa pela morte de João, a solidão a que se impuseram, o abandono de si mesmas e o crescente medo, levaram Dores e Emília à única possibilidade que conseguiram vislumbrar: o suicídio.

O abatimento físico e mental leva as personagens juditianas a destinos dos quais não podem fugir. É bastante comum que elas fiquem confinadas para o resto de suas vidas, ou que adoeçam irremediavelmente, ou ainda que encontrem a morte. Pode-se, inclusive, falar de escapismo, na caracterização dessas mulheres. Maria Alzira Seixo desenvolveu o seguinte conceito, sobre essas personagens: " procuram normalmente fugir (de um universo que as oprime, de uma situação que as acabrunha, de alguém cujo encontro as atemoriza, de uma idéia que se tornou obsessão, de um estado de espírito que as angustia). E fogem através da deslocação física, através das recusas, das desistências - através do suicídio" (1977:113)

Nessa vida tão insossa e recheada de lembranças ruins, as mulheres parecem muito envelhecidas, mesmo que sua idade ainda seja pouca. Como deixam seu passado presentificado, num constante jogo de temporalidades, não têm alegria de viver e vão perdendo o viço a cada dia.

Mariana, do conto "Tanta gente, Mariana" diz: "eu que tenho trinta e seis anos e que sou uma velha de trinta e seis anos? Uma velha cheia de rugas e de cabelos brancos, que deixou - há quanto tempo? - de ser uma mulher" (1988:37). A protagonista do conto "A mãe", era uma mulher de quarenta anos, "um pouco flácida já e desbotada, incolor como uma freira reclusa".

Não sentia necessidade de cuidar de si mesma, "agora que sua idade de mulher estava quase a passar e breve se tornaria uma simples criatura humana assexuada e sem desejos, a caminho da morte ou simplesmente à espera dela" (1988:75). No conto "A menina Arminda", a protagonista, de quase quarenta anos, era "um pouco forte, de cabelos a branquear"; era uma "mulher ferida, magoada para o resto de seus dias", que mantinha "os olhos baixos, nada a interessava" (1988:86). No conto "Noite de Natal", Doris tem "cara magra (...) e tons lívidos de moribunda". Usa vestido preto e tem "mãos descarnadas". Sua filha, Emília, é uma jovem que faz planos de casar-se e ser feliz, ao lado de Joaquim. Após o assassinato de João e a cumplicidade para esconder o corpo, mãe e filha "pareciam-se agora mais e ninguém percebia se era por a mãe ter um ar menos acabrunhado, se por a filha ter perdido a frescura" (1988:99). No conto "O passeio no Domingo", a mulher de Marcelino Ramos trazia o olhar "sempre triste" e a sua voz era "sempre seca e extremamente amarga". Ela atribuía ao marido "todos os seus males e a falência total das esperanças que tivera" (1988:115). Sentia que "o marido era a vidraça que deixava passar os raios de sol que a queimavam. Por isso estava velha aos quarenta e cinco anos e havia muitos - perdera-lhes o conto - que não cantava e que não ria" (1988:116).

Todos esses exemplos demonstram que a constante desordem interior e a solidão fazem com que as personagens de Maria Judite de Carvalho percam-se de seu tempo e de sua própria vida. Abandonam-se e vão avelhantando devagar, como se nada mais importasse.

Segundo Elza Carrozza Wagner, "as personagens femininas de Maria Judite de Carvalho vivem sob condições que muito lembram aquelas figuras trágicas da antigüidade: presas em seu mundo, dependendo de fatores sociais inflexíveis e completamente sós no momento em que precisam decidir sobre se próprio destino. Tanto lá, no mundo das personagens gregas, como aqui, no ambiente moral e social em que se inserem, não há

lugar para um pedido de socorro e não há ninguém em condições de oferecer um apoio." (1999:71).

Há um grande abismo entre as personagens protagonistas e as que dividem com elas o espaço narrativo. São mulheres desencontradas, de existência arruinada, sós e de poucas e ineficientes palavras.

3.1.3. Vida de silêncios

*"Fui eu e o meu silêncio
quem lhes deu toda essa
ventura"*

*(Tanta gente,
Mariana)*

Todo silêncio está carregado de significância. Por vezes, mostra-se como um ato contemplativo, inspirador de tranqüilidade, mas pode também ser o prelúdio ou a essência de importantes e intensas comunicações, nas quais a palavra não seria o canal mais privilegiado. O silêncio, esse espaço vazio entre significante e significado, é presença constante no fazer literário e Maria Judite de Carvalho, sensível a essa importância, percorreu a periferia das palavras, onde se aloja o não-dito.

Nas obras juditianas, as palavras juntam-se aos silêncios, para que eles também comuniquem, em seus vários sentidos e para que manifestem um novo espaço de possibilidades, aumentando a densidade da narrativa. Segundo Gilberto Mendonça Teles, "não exteriorizando o pensamento, interrompendo-o no momento adequado, substituindo a frase pelo silêncio inesperado, cria-se um impacto de hesitação e emoção que envolve efetivamente o leitor."

Alusões, insinuações, elipses, implícitos e pressuposições vêm à obra para articular o que é inexprimível e tornam o leitor um co-participante da

narrativa, na medida em que é ele quem vai traduzir cada afonia ou taciturnidade.

Na literatura desenvolvida a partir de meados do século XX, o silêncio é muito utilizado, a fim de evidenciar a crise da linguagem; este é um tempo em que a palavra tornou-se insuficiente para articular os novos conhecimentos e as novas formas de sensibilidade.

Em *Tanta gente, Mariana*, no conto de mesmo nome, a vida da protagonista é repleta de silêncios, seus e de outros personagens, o que acentua a sensação de isolamento e de tristeza de Mariana.

Já aos quinze anos, quando a menina sente-se triste e solitária, tem uma conversa com seu pai, toda ela marcada pelas reticências do que ficou por dizer: " - Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me... Que parvoíce, não é? Estou agora só! E tu então?" (1988:18). Mariana, através das reticências, evidencia a minoridade de seus próprios sentimentos, quando comparados aos do pai, como se eles fossem menos importantes. Mesmo sentindo-se muito só e sabendo do peso que isso causa nela, ao verbalizar, tudo parece pouco e sem sentido.

Em seguida vem a resposta do pai, que vai acompanhá-la por toda a sua existência: " - Também deste por isso - disse brandamente. - Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança" (1988:18). Nessa fala, o presente gramatical associa-se ao valor de futuro e assim, durante vinte anos, essa imagem concreta e tangível causa sensações definidoras ao presente de Mariana, ao ponto desta afirmar: "Para onde quer que me volte só dou comigo mesma. Mas já

me vi bastante e acabo de reparar que nada mais tenho a dizer-me. Nada mais." (1988:21)

Vivendo na mais completa solidão, restrita aos limites de seu quarto há cinco anos, Mariana questiona-se: "Quem, a não ser eu, perderia tempo a ouvir-me?" (1988:32). Ninguém mais escuta Mariana e até ela mesma afirma não ter mais o que dizer a si, e se tivesse, seria um perda de tempo. Dessa forma, o vazio, o silêncio e a ausência é que preenchem a vida da protagonista.

Mariana tem consciência da irremediável falência de sua vida e aponta a causa: "Falei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube estar. Eu, de fato, nunca soube estar. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, baralhei todas as coisas a ponto de não me achar a mim própria" (1988:34). É importante notar, nessa justificativa, o valor que Mariana atribui ao discurso: a palavra certa, o tom certo, o momento certo, teriam mudado tudo. A inabilidade discursiva representa aqui a inabilidade de viver.

No conto "Noite de Natal", as personagens Dores e Emília também são marcadas pelo silêncio. Quando, ao início da narrativa, a mãe fez-lhe um comentário sobre a ausência do pai, em voz monótona e cansada, Emília "quis responder à mãe, dizer o que quer que fosse, mas o silêncio da noite tinha-a envolvido toda e não conseguiu articular um som" (1988:93). Conforme o conto progride em seus acontecimentos, as duas tornam-se cada vez mais silenciosas: "Por duas vezes abriu a boca para falar mas logo desviou a vista do rosto pálido de Emília. A rapariga queria também dizer-lhe qualquer coisa, sentia que era necessário que o fizesse, mas não conseguia descerrar os lábios" (1988:97). Ao final da narrativa, dormiam abraçadas uma à outra, imersas em seus medos, "sempre sem uma palavra".

As mulheres não dialogam por não quererem, mas sim por não poderem ou saberem fazê-lo. É como se já nascessem com uma certa inabilidade discursiva, que só vai se acentuando com os desencontros que a vida lhes oferece, chegando ao ponto de se tornarem quase mudas.

A personagem Luísa, do conto "Desencontro" é uma mulher de "feições quietas", que Duarte achou "quase interessante, quase bonita" e ficou a ouvir "os silêncios dela, subitamente cheios de recordação" (1988:106). Ele lembrava-se "de que fora sempre difícil conversar com Luísa porque de vez em quando ela alheava-se, deixava perder sem as agarrar as coisas que os outros diziam e que ainda há pouco parecia considerar interessantes. Os seus olhos pareciam de repente vazios de olhar" (1988:109). Nos diálogos entre Duarte e Luísa, as falas não se conjugam. Esse alheamento da mulher cria um desencontro e as palavras acabam mais distanciando que aproximando as personagens.

Quando, ao final deste conto, Luísa resolve comunicar-se, falando tudo o que pensa e contando os fatos ocorridos nos últimos anos de ausência de Duarte, o casal perde completamente todas as oportunidades de continuarem juntos. É como se o discurso fosse, para a mulher, algum tipo de maldição. Quando ele se efetiva, nunca é para melhorar os destinos femininos, mas sim para pontuar definitivamente seus fracassos. Nesse aspecto, é possível retomar o conto "Noite de Natal", quando Dores e Emília finalmente conversam, depois de longos meses de silêncio, selam, através do diálogo, o fim trágico de suas vidas, fazendo a opção pelo suicídio: " Um dias as duas mulheres conversaram longamente, o que talvez nunca tivessem feito. A filha começou por sugerir à mãe uma coisa que havia muito germinava no espírito de Dores. Chegaram portanto a um acordo com facilidade. Nessa noite dormiram melhor" (1988:101).

As personagens juditianas não conseguem usar o discurso na solução de seus conflitos e quando o tentam, chegam à sua definitiva ruína ou à sua morte.

Outra face dessa inabilidade discursiva pode ser vista em algumas personagens que optam pela tagarelice e pelos assuntos supérfluos. Para mascarar a incomunicabilidade, essas mulheres falam sem parar, tentando encobrir as lacunas e os vazios que há dentro de si mesmas.

No conto "Tanta gente, Mariana", a protagonista ouve a "voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos de portas adentro, D.Glória!), dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe" (1988:32). Mariana, apesar de quase não falar, consegue mensurar o peso de se falar em demasia, quando afirma: " É tremendo gostar assim de falar. Não se tem um equilíbrio perfeito, nunca se sabe o que se há-de ou não de dizer. E então pode-se fazer sofrer os outros" (1988:39).

Essas mulheres falam demais, mas nada acrescentam, em seus discursos. Amenidades, fatos banais, comentários sobre a vida alheia é o que compõem os seus diálogos. Sua fala sem valor assume, por vezes, um tom próximo ao sussurro, atribuindo-lhes conotação maledicente.

No conto "A menina Arminda", as vizinhas da protagonista "pensavam pouco, essas mulheres, embora normalmente falassem bastante" (1988:84). Essas curiosas vizinhas, na intenção de saberem mais sobre Arminda, chamavam a velha criada da moça para "um cafezinho, um copito de aguardente, em troca de uma ou outra pergunta", mas a mulher era "calada como o tronco ressequido da árvore com que se parecia". As perguntas eram muitas: "Onde estava empregada a menina Arminda? Que fazia ela em casa todas as tardes? Trabalhava? Cosia? Bordava?". Depois

que souberam que Arminda havia sido presa, pelo rapto de uma criança, essas "perderam a cabeça com a notícia que os maridos lhes tinham lido em voz alta. Elas nunca liam o jornal, era bom para os homens, futebol, política e coisas assim. Tinham mais em que pensar." (1988:84).

A curiosidade, associada à fofoca, acaba sendo a marca do feminino, enquanto que cabe ao homem, assuntos mais importantes. A respeito desse assunto, Lúcia Castello Branco afirma que "muito já se ouviu falar da íntima relação entre o feminino e a tagarelice. Observações sobre o 'falar demais', a curiosidade e a maledicência das mulheres tornaram-se clichês freqüentemente reiterados pelo senso comum. De modo surpreendente, é também pelo silêncio que as mulheres se caracterizam: afinal, historicamente, elas quase sempre foram mantidas caladas" (1990:40).

As mulheres que povoam a obra *Tanta gente, Mariana* são exemplos dessas duas tendências: o falar muito e o falar pouco, como se a ela não coubesse a certa medida.

Já os homens que habitam essas narrativas, têm uma maior familiaridade com o discurso, usando-o, muitas vezes, para evidenciar sua autoridade e, conseqüentemente, a subalternidade feminina.

No conto "Noite de Natal", João é um personagem que freqüentemente encontra-se embriagado e vive a "armar barulho". Naquela noite de Natal, enquanto tentava abrir a porta, "ia dizendo palavrões". Quando entra na casa, Dores pede-lhe, temerosamente, que não faça barulho, pois Emília estava dormindo; e João: " - Bico! Gritou ele numa voz empapada. - Se eu faço ou não barulho, isso é comigo. Quem é que ganha o dinheiro, diga lá? Quem é que anda aí todo o dia a cavar a terra, diga lá?" (1988:95) Enquanto Dores tem medo de se pronunciar, João grita e humilha, deixando claro que é ele quem tem o poder - nesse caso, econômico e moral. Sobrepõe-se à mulher, deixando evidente que ela necessita dele, pois é o

provedor. João ficou calado à espera da resposta que não veio, visto que Dores tinha-lhe medo. Percebendo-o, o homem gritou mais alto ainda: "- Bico! (...) Sim, quem é que trabalha? É você e a sua filha, não?" (1988:95). Fica evidente, pela fala do personagem, que ele considera trabalho apenas aquele que ele exerce fora de casa; os afazeres domésticos efetivados pelas duas mulheres é desvalorizado. Sendo assim, ele acredita ter o direito de gritar, de beber, de brigar; e através dessas atitudes, efetiva a manutenção do poder.

No conto "Tanta gente, Mariana", são as personagens masculinas que têm maior habilidade discursiva e também são elas que determinam os destinos de Mariana, através daquilo que dizem. Primeiro o pai que marca a vida da menina de quinze anos, ao falar-lhe de solidão, depois António, que a abandona, trocando-a pela amante e, para terminar o relacionamento, usa de evasivas: "Ouve, Mariana... Há muito tempo que te queria dizer... que te queria explicar... Mas é difícil, Mariana. Nunca pensei que fosse tão difícil. Olho para ti e não posso... Talvez seja melhor assim... É melhor com certeza..." (1988:31). As reticências que marcam a voz de António demonstram a dificuldade em explicitar o abandono, mas Mariana, acostumada a acatar as decisões alheias, afirma: "Eu sei do que se trata.", terminando assim, com aquela situação embaraçosa e estabelecendo o fim do casamento. Depois de António, foi a vez de Luís Gonzaga decidir-se pelo sacerdócio, abandonando Mariana. No entanto, dele, a mulher já havia conseguido o que queria: um filho. Não sentiu-se triste ou só quando ele a deixou, e no momento das despedidas, ele disse: " - Estás a sofrer, Mariana (...) Para que tudo isso? Chora, se te apetece." (1988:40). Mariana, em um de seus poucos momentos de compreensão, pensa: "A vaidade dos homens! Como havia eu de chorar, porque havia eu de chorar se tinha comigo o meu filho? Porque ele se ia, julgava ele... A vaidade dos homens, a incrível e ridícula vaidade dos homens..." . Ainda nesse conto, a última sentença masculina é a do médico com quem Mariana se consulta, que lhe disse "uma verdade pomposa, carregada de palavras difíceis, muito

técnicas.". Quando desfolhou a verdade, encontrou-se "de caras com a morte" (1988:17). Todos esses homens, cada um a seu modo, de forma mais sensível ou mais direta, colaboraram para o destino trágico e solitário de Mariana.

No conto "O passeio no domingo", a mulher de Marcelino Ramos - a qual não recebe identificação - atribuía ao marido "todos os seus males e a falência total das esperanças que tivera" (1988:115). "Sentia-se ferida não por ele mas através dele". Essa mulher, um dia, já tivera seus sonhos e esperanças: "o de uma casa bonita, de um amor eterno e de um ou dois filhos, dois seria o ideal. Não os tivera, porém a esses dois filhos que sonhara, o amor foram-no corroendo o tempo e os desejos não conseguidos, e a casa, onde moravam por ser de renda antiga, era velha, úmida, desconfortável, e chovia lá dentro no inverno" (1988:116). Como seus sonhos foram desfeitos, ela tornou-se uma mulher que não cantava e não sorria, "os ressentimentos acumulados haviam-lhe secado a voz, e as frases que tinha para lhe dar eram todas elas curtas e estritamente necessárias".

Marcelino, apesar de ser um "homem quieto e trabalhador", era visto, pela mulher, como "inútil para a vida, como a mais passiva das reses" e ela "levara anos a amaldiçoar o dia em que tinha posto a sua vida inteira nas mãos daquele homem" (1988:115). Apesar de Marcelino não utilizar o discurso para prevalecer-se sobre sua mulher, a ausência de comunicação e de ação, por parte deste, faz com que ela sofra imensamente, visto que todos os seus desejos dependiam dele (o amor, os filhos, a casa). A mulher, ao colocar todos os seus anseios como responsabilidade do homem, livra-se da culpa de não conseguir satisfazê-los, e transfere-a para o companheiro.

No conto "A menina Arminda", o destino da protagonista é determinado quando ela tem apenas quatorze anos, por um homem de "voz suave,

persuasiva", que a convida a entrar no carro - "Não quer dar um passeio?" - e, "sem a poupar", abusa sexualmente da menina. Mariana, desde então, vive apavorada e não consegue mais sair de casa. "Todos os homens que via pela janela lhe pareciam aquele homem com as sua mãos vigorosas, o seu corpo impaciente, aquela respiração tão ofegante que meses depois ainda lhe parecia senti-la. Tinha-lhe esquecido a cara, era como se a não tivesse. Ficara sendo o homem" (1988:85).

Para Mariana, "aquilo" era "o princípio e o fim de tudo, uma espécie de parto em que a criança, ela própria, tivesse nascido morta. Antes nada houvera e depois nada mais podia haver." Nunca mais agiu como uma pessoa normal, passava as manhãs a observar e ambicionar as crianças que nunca poderia ter e as tardes, passava-as "sentada numa cadeira, as mãos caídas no regaço, a pensar" (1988:84). Apesar disso, quando pensa no homem que arruinou sua vida, imagina que ele "tinha certamente as suas razões", ou seja, tenta justificar as ações masculinas.

Nesse conto, as poucas palavras proferidas pela personagem masculina são o passaporte para propiciar a total transformação na vida de Arminda, que passa de criança que "era alegre e gostava de brincar com as outras garotas", a uma mulher vazia e de conduta incomum, que comete um rapto e é presa por isso.

O poder masculino é reforçado por sua palavra contundente ou por suas ações, ao contrário da mulher, que não tem habilidade no discurso e não tem domínio sobre sua própria vida. A dificuldade em manifestar-se verbalmente só vem reforçar o estado de constrição feminina, ou seja, a palavra é mais um meio através do qual se evidencia a existência de duas formas de estar no mundo - a feminina e a masculina - e, também através do discurso, de uma sobrepor-se à outra.

Na obra *Tanta gente, Mariana* são muitos os momentos de silêncio referido, ou seja, em que há uma forma verbal mencionando a sua presença: "seu ruído passou a ser silêncio" (1988:23), " a mulher, em silêncio, como sempre" (1988:119), " em vez dessa sensação (...) a de quem está doente e entra num hospital onde tudo é branco e silencioso" (1988:105), "mas não lhe perguntou coisa alguma. Há muito tempo que não precisavam de perguntar nada uma à outra" (1988:100).

Além desses silêncios, há outros representados por meio do próprio discurso, por exemplo, quando a fala da personagem é interrompida. Vale lembrar aqui a afirmação de Eni Puccinelli Orlandi : "quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços" (1993:48). Essas marcas formais podem ser traduzidas nas reticências, nos resumos, nas elipses e nas anacronias.

As reticências podem representar muitos silêncios: silêncio de contenção emotiva, silêncio de medo, silêncio de respeito, silêncio de resignação, e tantos outros, mas sempre é um conter-se. Mesmo quando a palavra não se manifesta, o silêncio representa um pensamento, uma introspecção, uma contemplação. O não falar, na maioria das vezes, não interrompe o fluir da consciência; a atividade mental continua, e aquilo que não foi dito, fica ainda mais latente na personagem, como nesse exemplo: "Olho para ti e não posso... Talvez seja melhor assim..." (1988:31).

Os resumos registram acontecimentos irrelevantes para a narrativa e constituem-se em poucas palavras, para referir uma dilatada temporalidade diegética: " Durante seis anos vivemos numa águas-furtadas da Rua das Pretas" (1988:20). Nessa breve afirmação, foram silenciados seis anos de convivência entre Mariana a António. Desse período serão registrados apenas acontecimentos sumários, que não se localizam particularmente no tempo cronológico.

Além dos resumos, há também as elipses, as quais trazem extensos vazios narrativos: " Cheguei há pouco e lembro-me muito vagamente de ter vindo. Com nitidez só consigo recordar-me do homem que ia sendo atropelado e também das mãos do chauffeur que me trouxe(...)" (1988:15). As elipses ocultam elementos que realmente interessam à narrativa, para que o leitor os reconstitua posteriormente, através dos fragmentos. Como exemplo, a situação de precariedade - emocional e física - de Mariana, que não fica clara a princípio, mas no decorrer da narrativa, há pistas que o leitor vai juntando e que revelam a extensão dos conflitos vividos pela protagonista. Assim, as elipses correspondem a silêncios denunciadores dos estados psíquicos da personagem.

A anacronia⁴⁸ é um outro recurso constante nas obras juditianas e corresponde ao rompimento da ordem cronológica. Esses relatos desordenados fazem com que os acontecimentos passados incorporem-se aos atuais, como se aqueles devessem permanecer no presente, desafiando a passagem do tempo. O que realmente importa, não é o tempo cronológico, e sim o da memória, o tempo duração.

De acordo com Benilde Justo Caniato (1981:298), "a verdadeira essência do tempo, que é de natureza qualitativa, consiste na apreensão imediata e intuitiva de algo que dura dentro e fora de nós, de algo que flui sem cessar. Sua divisão em instantes, seu aspecto quantitativo é superficial. Duração, constante fluir, o tempo desconhece a continuidade e a limitação, tendo como conteúdo primordial o movimento, que é fluxo, processo constante vir-a-ser" (1981-298).

A narrativa de "Tanta gente, Mariana" é explicitamente introspectiva e nela, o presente opõe-se ao passado. As lembranças que Mariana tem de seu pai, de António, de Luís Gonzaga e do filho nati-morto, constituem-se em

relatos analépticos, a aumentar a falta de perspectivas do tempo presente, além da solidão que acomete a personagem. Para as mulheres juditianas, as vozes interiores são tantas, que quase não há mais discurso que necessite ser dito.

3.1.4. Casos, casas e refúgios

⁴⁸ De acordo com Vítor Manuel Aguiar e Silva, as anacronias, recursos narrativos que subvertem a ordem cronológica dos acontecimentos, são denominadas prolepse, quando há antecipação, e de analepse, quando há

*"Como é que aposentos
secretos, aposentos
desaparecidos, transformam-
se em moradas para um
passado inolvidável?"
(Gaston Bachelard)*

Nos contos de Maria Judite de Carvalho, o tempo não pode ser dissociado do espaço, visto que há uma relação inversamente proporcional: quanto mais as personagens dilatam-se no tempo (especialmente o pretérito), mais elas se circunscrevem a pequenos espaços fechados. Quando há um deslocamento, essas mulheres tendem a voltar ao ponto de partida, realizando, também quanto ao espaço, um movimento circular.

Maria Lúcia Lepecki fala de uma "contrição espacial" que corresponde a uma "contrição/contração" temporal: "À contração do tempo físico contrapõe-se, assim, uma dilatação do tempo psicológico. Tal dilatação não contradiz a angústia (isto é, não se pode ler como desafogo, alívio, descanso), pois no tempo interior retrospectivo surgem as motivações do atual estado de espírito, a justificativa do lugar fechado como imagem de um modo de sentir" (1979:194).

Os espaços selecionados pelas personagens juditianas, para remoer sua dor e deslocar-se através do tempo, são suas casas e, muitas vezes, esse confinamento se dá no quarto (espaço ainda mais interior).

recuo (1983:751-755). Em *Tanta gente, Mariana*, são as analepses que ocorrem com frequência.

Gaston Bachelard, em um estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima das pessoas, afirma: "Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica (...). Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo" (1993:20). Não apenas esse, mas muitos foram os estudiosos que associaram a casa à alma humana, a começar por Jung.

As imagens da casa e de seus cômodos, passaram a representar os estratos da psique. Assim, a simbologia, segundo Juan-Eduardo Cirlot, seria a de que "a fachada significa o lado manifesto do homem, a personalidade, a máscara. Os diferentes andares concernem ao simbolismo da verticalidade e do espaço. O teto e o andar superior correspondem, na analogia, à cabeça e ao pensamento, e às funções conscientes e diretas. Ao contrário, o porão corresponde ao inconsciente e aos instintos. A cozinha, como lugar onde se transformam os alimentos, pode significar o lugar ou o momento de uma transformação psíquica, em certo sentido alquímico. Os quartos de relação expõem sua própria função. A escada é o meio de união entre os diversos planos psíquicos. Seu significado fundamental depende de ser considerada em sentido ascendente ou descendente." (1984: 141-142)

Nos contos que compõem *Tanta gente, Mariana* a imagem da casa é recorrente, como também o é o fato de as personagens femininas estreitarem seu espaço físico de movimentação para ampliarem suas evasões ao passado.

No conto "Tanta gente, Mariana", a protagonista vive seus últimos anos de vida, "amarrada ao velho quarto, para sempre aprisionada em suas paredes" (1988:50), em uma casa que nem pertence a ela. A casa é de Dona Glória e "a desordem e o pouco asseio" desse ambiente impressionaram Mariana, a princípio.

É muito significativo o fato de Mariana não possuir uma casa, visto que esta representa a alma humana. Essa personagem nada tem: não tem marido, não tem filho, não tem mãe nem pai, não tem amigos, não tem casa - Mariana não tem vida. Como ela mesma afirma, estava de "caras com a morte" e, como não tinha vida exterior, também não tinha a interior. É desprovida de sonhos, de expectativas e de possibilidades.

Mariana vive em um pequeno universo, seu quarto, onde digere suas frustrações e perdas. Poucas são as descrições desse espaço, o que representa também o vazio interior da protagonista. Uma "cama de florão, que já pertenceu à mãe de Dona Glória" (1988:15), uma "cadeira desventrada", onde costumava sentar-se e a parede com seu papel florido, cujo fundo, que deveria ter sido branco, encontra-se amarelado pelo tempo e cheio de manchas de bolor. E era ali que sentia os dias cinzentos ou negros: "Os cinzentos correm moles, desconsolados, amassados com lágrimas. Os negros, gasto-os a desfilar para mim própria toda a minha existência falhada" (1988:33).

Além de já estar em um espaço restrito, onde podia despir-se das aparências da sala, das ruas e das relações polidas que nesses locais se mantinham, Mariana ainda fechava a janela e escondia a cabeça debaixo da almofada "só para não dar por eles, para ficar só" (1988:32). Esse refúgio a cantos de intimidade pessoal possibilita o destravar das emoções, mas a Mariana só sobraram sentimentos negativos a extravasar.

Se a casa é um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusão de estabilidade, para Mariana, que não a tem, essa sensação é contrária, visto que nem sequer pode esperar a morte nesse espaço, conforme ela mesma diz: "Julguei que podia morrer neste quarto mão não, ainda não" . A decisão de enviá-la a um hospital foi de Dona Glória, porque "aquela mulher estava na sua casa, na sua fortaleza, afinal" (1988:53).

Em todas as situações ruins que acontecem em sua vida, Mariana encontra-se em espaços abertos. Um primeiro momento é quando António a abandona; o casal está em um passeio, em Gouveia. Mariana encontra-se encostada a uma árvore, para ser fotografada pelo marido, quando inicia-se a conversa definitiva entre eles. Um segundo momento que marca negativamente a vida da personagem é quando Mariana perde seu filho. Ela está, nesse instante, atravessando uma rua, quando imagina avistar Estela. Nessa altura, é atropelada por um automóvel. Os ambientes amplos e abertos são ameaçadores à Mariana, que passa a restringir-se aos pequenos espaços de confinamento, os quais predisõem às deambulações.

No conto "A menina Arminda", a casa da protagonista tem para ela uma importância muito grande: é o seu refúgio contra os homens, contra os mexericos das vizinhas e contra todo o mal que pode chegar até ela. Depois de ter sofrido abusos sexuais, ela "estava sempre metida em casa" (1988:83), que ficava "num modesto segundo andar na rua da Fé". O nome da rua é bastante significativo, pois representa toda a esperança que a mãe de Arminda tinha em dias melhores para a filha, a qual perdera toda a alegria de viver. Em casa, a moça "levava o tempo a devorar romances como se o mundo fictício que eles lhe davam fosse uma compensação para a sua existência vazia" (1988:86) ou ainda passava "as tardes sentada numa cadeira, as mãos caídas no regaço, a pensar".

Em sua casa, Arminda sente-se protegida e, além disso, é o lugar em que pode sonhar, evadir-se para realidades mais felizes que a sua. O espaço externo, ao contrário, coage a personagem, que anda pelas ruas de olhos ao chão. Para Arminda, até mesmo a janela assemelha-se a uma ameaça, pois através dela via homens, que passavam a ser "aquele homem" que lhe fizera mal. A janela incomoda porque é o contato com a realidade exterior, realidade da qual Arminda quer e precisa fugir.

É em seu quarto, espaço ainda mais interno e íntimo, que os policiais vêm para prender Arminda. Ela estava feliz como nunca havia se sentido, com Joãozinho nos braços, protegendo e sentindo-se protegida naquele espaço onde ninguém poderia lhe fazer mal. A chegada dos policiais representa, a Arminda, dupla ameaça: é novamente "o homem", com "aquela mão de ferro em seu braço" e é também o fim de seu único sonho, que é o de ser mãe.

Essa narrativa vem mostrar que a proteção que as personagens juditianas buscam no interior das casas é uma sensação ilusória. Essas mulheres malfadadas que abandonam-se à própria sorte, desistindo de serem atuantes de suas vidas, também não têm direito ao esquecimento e à paz interior. É como se as mãos do destino sempre as alcançasse, independente de onde estejam, de onde se escondam. É o que acontece também no conto "Noite de Natal". O assassinato do pai acontece na cozinha - simbolicamente um espaço de transformação psíquica. É com a morte de João que Doris passou a ter "outro olhar e outra voz. Parecia mais viva" (1988:97). A personagem que sempre se calara, que aturara as bebedeiras do marido e as humilhações impostas por este, depois da morte, percebia estar no controle da situação. Também Emília, a filha que mata o pai, passa por transformações: "sentiu de repente que qualquer coisa se abria dentro de si(...). E só agora que se sentia liberta compreendia o terror daqueles últimos momentos" (1988:98).

Para as duas mulheres alcançarem a libertação, havia que se ter um sacrifício . O renascimento delas depende da morte de João. É a partir desse momento que Emília passa a gostar mais da mãe, quando percebe nela, pela primeira vez, atitude.

Esse conto tem o título de "Noite de Natal", por fazer referência ao nascimento de Jesus Cristo e ao nascimento de duas novas mulheres, diferentes daquelas que antes existiam. No entanto, essa relação é irônica,

pois se Cristo veio para iniciar uma nova era de esperança, a nova vida dessas mulheres só acrescentou medo, solidão e morte a elas mesmas. Ambas tentaram resgatar as rédeas de suas vidas, mas depararam-se com uma existência sobre a qual não tinham qualquer domínio e, se agora tinham liberdade, não sabiam o que fazer dela.

A propriedade onde moravam era afastada da aldeia, e as mulheres quase não saíam dela. Depois do assassinato, cada vez mais as mulheres escondiam-se dentro de sua herdade, protegendo-se, refugiando-se, até o momento em que mesmo esse espaço passa a oprimir e a amedrontar. Receiam que, durante a noite, "qualquer coisa" entre no quarto em que dormiam, abraçadas, "para lhes ir tocar com mãos frias e já viscosas". São personagens que não encontram validade para suas próprias vidas, não alcançam questionamentos, não sonham. Então o suicídio parece-lhes a única ação meritória, ao mesmo tempo que lhes serve como meio de escapismo de uma realidade que já não suportam.

O conto "A avó Cândida" também serve de modelo, na representação da casa como passaporte para o universo íntimo das personagens. Clara, a protagonista, é apresentada em "um dia em que tudo lhe corria mal. Um dia azedo, inútil, irritante, a ter de viver (era tão aborrecido ter de viver por força dias assim, não poder fechá-los, pô-los de parte como se faz aos livros sem interesse!)" (1988:65). Nesse dia, pequenos contratemplos - a blusa e as meias rasgadas, o salto do sapato quebrado, os erros de datilografia, a acumular papéis no cesto - ocultam o desastre maior: o homem a quem amava estava para se casar com outra.

Clara, naquele dia, tem três desejos: o de "hibernar como um bicho (...) enrolar-se em si mesma (...) e esquecer tudo"; o de "acordar totalmente velha, velha como a avó Cândida, velha sem remissão" ; o de finalmente poder "ser ela, natural, mesmo por pouco tempo, sem mentira" (1988:65).

Nesses anseios de Clara, a consciência de uma existência em que só acumulou erros.

Clara é uma personagem que, de certa forma, distancia-se das demais figuras ficcionais criadas por Maria Judite de Carvalho. É uma mulher que saiu da casa dos pais para morar sozinha e "tinha a vida que ela escolhera (...) uma vida livre, de mulher só". Trabalha e, de certa forma, mostra-se independente. No entanto, apóia-se, emocionalmente, em um homem que não a quer, tem uma existência vazia e, como as demais mulheres juditianas, vive regrada pelas convenções e é infeliz.

Clara, nesse dia, sai mais cedo do escritório e decide visitar a avó, para pedir-lhe dinheiro emprestado, apesar de saber que nessas situações, a senhora sempre aproveitava para "lhe pregar um pouco de moral". Para a protagonista, a avó era o retrato do puritanismo e dos bons costumes e sendo assim, precisava contar pequenas mentiras, pois a avó dizia que Clara levava "uma vida contra a lei de Deus" (1988:68).

Quando chega ao escritório, onde a avó está, percebe-a dormindo e resolve não acordá-la. Nesse momento, nesse espaço recuperado de sua infância, Clara tem a fruição de sua memória acionada. Rememora que, "quando ela era pequena e ia lá a casa passar a tarde", a avó "a atava com uma linha ao pé daquele fauteuil para não a deixar fazer maldades". Depois de lembrar de sua infância e da obediência que a avó inculcava nela, Clara começa a observar a pequena "aguarela que lhe tinha trazido de Paris", a qual era também o depósito das recordações de um homem que agora não a queria.

O espaço dessa casa surge como uma projeção humana que, inexoravelmente, acumula memórias à personagem. De acordo com Gaston Bachelard, a casa é uma imagem poética capaz de provocar a ressonância dos ecos do passado: "A imagem poética não está sujeita a um impulso.

Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer" (1993:2). Clara perde-se em recordações e, enquanto a avó dorme, ela tinha "os olhos cheios de lágrimas e a cara cheia de lágrimas e o casaco salpicado de grandes pingos escuros" (1988:70).

A casa da avó Cândida abriga a memória de um passado individual e de um passado familiar. Essa memória resgata personagens que estavam perdidos no devir do tempo, como no caso, o avô Albino, que cometera suicídio quando a neta era ainda muito pequena, "por coisas de dinheiro", como dizia a avó.

Em meio a lembranças, Clara vê a gata "cinzenta, peluda e muito séria" , de "olhar amarelo e quieto", sair de trás de uma cadeira e dar um piparote no cesto de papéis, espalhando vários deles pelo chão. A gata tem características que podem ser associadas à figura da avó: seriedade, quietude, observação. É nesse salto do felino que a revelação acontece. Ao virar o cesto de papéis - espaço simbólico das recordações embaralhadas, amareladas pelo tempo e prontas a serem descartadas - a gata esclareceu fatos muito recônditos.

Clara recolhe um papel amassado e, distraidamente, começa a alisá-lo no joelho. Fragmentos de uma carta de amor vão surgindo, misturando-se com as recordações da personagem a respeito dos comentários que ouvia sobre o avô. "Mas por que diabo escreveria o avô Albino aquela carta à sua mulher legítima?" (1988:70) - perguntou-se Clara. Movida pela curiosidade e pela suspeita de mentiras, virou a folha e deparou-se com a expressão: "Muitos beijos do teu Augusto que te adora".

Clara apanhou outros papéis antigos e rasgados e leu: "teu Mário que se lembra muito de ti", "o teu Jorge que não te esquece um só momento" e

"ainda outro que, prudentemente, assinava com uma inicial muito bem desenhada, um F." (1988:70-71). Em meio a essas cartas e a seu assombro, a carta de adeus deixada pelo avô Albino, na qual dizia saber que a mulher "o atraía, que ela o atraía sempre. Mas perdô-te, Cândida, e espero que sejas feliz" (1988:71). De repente, a avó, que era cândida, perde toda a sua aura de puritanismo e moralidade.

Clara dá-se conta de que a avó foi a responsável pelo suicídio de Albino, de que ela tivera vários amantes, enfim, de que transgredira importantes convenções ético-sociais. Recriminava, na neta, aquilo que ela mesma fora um dia: uma mulher de mais de um homem. O que a diferencia é seu estado civil : Clara é solteira, enquanto que a avó era casada, o que imprime culpa.

Clara, que não tencionava acordar a avó, depois das revelações grita por ela, mas apercebe-se de que a mulher "tinha partido havia muito". Fica aqui evidente que as personagens juditianas têm pouca voz e quando se propõem a falar, já não são mais ouvidas; as palavras de nada mais lhes servem.

Pela imagem de acolhimento e de proteção, a imagem da casa guarda consigo uma herança matricial e uterina, transformando-se simbolicamente num espaço feminino, que protege o sujeito do mundo de fora. Nesse sentido, a casa, para Clara, tem valor subvertido. "Tinha o seu lar, que não era bem um lar porque vivia sozinha dentro dele" e tinha a casa da avó Cândida, espaço que, em vez de protegê-la, ameaça - primeiro pelo moralismo e pelas constantes advertências, e depois, pela constatação da vida de mentiras e pelo desmascaramento daquela imponente figura matriarcal. Assim, a casa não será, para Clara, o abrigo acima dos tempos e dos fatos, que consiga levá-la a uma idade sem memória, a um tempo de apaziguamento. Ao contrário, essa casa invoca um passado desconhecido

e maculado, a fazer parte do rol de memórias infelizes que assombram sua vida.

3.2. Tarde de mais Mariana

*"O poeta é obrigado a violar a linguagem se quiser mostrar a face patética do mundo."
(Jean Cohen)*

A literatura portuguesa de autoria feminina, produzida da segunda metade do século XX até hoje, tem revelado novas faces e possibilidades na criação literária, com suas inovações no plano lingüístico, no fluxo narrativo e nas narrativas caleidoscópicas.

Fazem parte dessa nova tendência, a intertextualidade e a alegoria, a quebra da seqüência temporal lógica, a exposição dos dramas a partir de pormenores aparentemente insignificantes, a complexidade da voz narradora e a reflexão sobre a escrita e sobre a função do leitor.

Filomena Cabral exemplifica essa nova literatura. Poeta e ficcionista, é uma autora reconhecida por alguns reputados críticos, dentro e fora de seu país, inclusive no Brasil. No entanto, não há uma fortuna crítica sobre a autora e sua obra é ainda desconhecida por muitos leitores que apreciam a literatura portuguesa.

A autora em questão conta com uma extensa e respeitabilíssima produção literária. Na poesia, as obras publicadas são *Sol intermitente* (1976), *Poemas de amor e morte* (1977), *Muxima* (1979) e *Iluminuras*

(1987). Sua prosa de ficção é composta pelas obras *Stacatto* (1981), *Tarde de mais Mariana* (1985), *Os anjos andam nus* (1985), *Um homem de sonho* (1986), *Elegia para um corpo desconhecido* (1988), *Maldamor* (1988), *Amatus* (1990), *Obsidiana* (1990), *Finale* (1992), *Prantos* (1992), *Madrigal* (1993), *Angola, no entretempo do tempo*, *Urila-o-kimbi* (1994), *Um amor cortês* (1996) e *Em demanda da Europa* (1997). Várias dessas obras mereceram premiações ou menções honrosas de renomadas entidades literárias.

De acordo com Marcelo Aymar Ortiz, "os romances de Filomena Cabral seguem uma lógica de deslocamento e mutação das personagens que é sem dúvida, impressionante e inovadora. A escritora efetua um papel de narradora múltipla e multiplicada pelas imagens fluidas de suas personagens" (1994:132).

O fragmentarismo da narrativa e o jogo de autonomia travado entre personagens e narradora estão presentes em *Tarde de mais Mariana*. A escolha de tal obra na composição desse estudo justifica-se pela temática que desenvolve: destinos femininos solitários, marcados pela morte e pelas perdas de toda natureza; destinos de mulheres também marianas, como as já apresentadas pelas três Marias e por Maria Judite de Carvalho.

Tarde de mais Mariana é a primeira das obras que compõem uma tetralogia denominada, por Filomena Cabral, de Ciclo Réquiem⁴⁹. Pelo nome atribuído, já é possível identificar a essência que sustenta essas obras: morte, tristeza e consciência do irrecuperável. Réquiem significa parte do ofício dos mortos, que principia com as palavras latinas *requiem aeternam dona eis* (dai-lhes o repouso eterno).

Filomena Cabral, no posfácio da obra *Prantos*, afirma que o Ciclo Réquiem foi "entretido de todas as memórias, experiências vividas, da observação

do mundo, da consciência desse mesmo mundo, de todos os escritores que li e me fascinaram, de todos os filósofos que mostraram caminhos, entretecido ainda de todos os incêndios da alma, de todos os rios de gelo que a foram atravessando e apagando aqueles, um ciclo de obsessivos retornos, de paixões e de desafetos, de reflexões várias, de climas, de universos que se expandem ou contraem, da desfigura e da desmesura. Do religare contínuo." (1992:129).

Essa amálgama resultou em um conjunto fascinante de obras, cuja visão global permite acompanhar o inteiro trajeto de várias personagens, visto que habitam os quatro volumes que compõem o ciclo. A leitura de todos os volumes exige do leitor a tarefa de " (re)compôr os jogos caleidoscópicos: desdobramentos de enredos, interrupções, saltos, deslocamentos de personagens, histórias embricadas e/ou partidas e espalhadas pela tetralogia", de acordo com Rita de Cássia Caparroz Pose Belmudes (1999:29). No entanto, a leitura de cada uma das obras, em separado, também fornece ao leitor uma compreensão de seu contexto individual, o que evidencia a qualidade presente na composição.

Tarde de mais Mariana será investigada para que se possa notar qual é a construção que a autora imprime a suas personagens, qual a visão de mundo que elas apresentam e de que forma podem figurar como símbolos de outras mulheres também marianas em suas existências.

⁴⁹ Além de *Tarde de mais Mariana*, fazem parte do Ciclo Réquiem as obras *Maldamor*, *Obsidiana* e *Prantos*.

3.2.1. A narradora Mariana

*"Não existe ainda qualquer teoria unificada e definitiva da perspectiva narrativa. Não está, pois, em nosso poder, apresentá-la"
(Françoise van Rossum Guyon et alii)*

Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Wolfgang Kayser e Wayne C. Booth são alguns dos renomados teóricos e críticos que abordaram a importância do foco narrativo - também designado "ponto de vista", "ângulo de visão", "visão", "focalização" ou "perspectiva narrativa". Nomenclaturas à parte, importa, nesse estudo, compreender as relações entre o narrador e as situações diegéticas, entre o narrador e o narratário e entre o narrador e o autor implícito.

Booth, ao fazer a distinção entre autor e narrador, afirma ser este a "máscara" daquele e protesta contra o desaparecimento do autor que "faz e se cala". Para esse teórico, há grande diferença entre "o narrador doador do livro, organizador da narrativa na sua totalidade, e o narrador que, no interior do romance, parece contar (ou perceber) os acontecimentos" (1980:35).

O autor implícito é aquele que manipula os pontos de vista, alargando ou reduzindo as distâncias (espacial, temporal, intelectual, moral), de acordo com sua ótica, mais dilatada e regulada por determinada intencionalidade. Maria Lúcia Dal Farra, a respeito do autor implícito, afirma: " na escala

ficcional, entre o autor e o narrador de Kayser, Booth interpõe o autor implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga" (1978:21).

O autor, assim como as personagens, também "representa papéis", de acordo com Luiz Costa Lima (1990:123). Diante de seu papel, cria outras consciências que se distanciam de seu ser biográfico e que, por vezes, inverte sua função e torna-se parte integrante do público, para se ver encenado no palco, ou, ainda segundo Costa Lima, "desloco-me de meu papel para que seja o meu próprio voyeur" (1990:127).

Ligia Chiappini, ao sistematizar alguns teóricos em literatura, para referencializar a questão do autor, utiliza o conceito de Wayne Booth, o qual menciona que, numa narrativa "o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz que representa. A ele devemos à categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração" (1991:18).

Essa persona criada pelo autor remete à idéia de um deus criador, que surge para delinear um novo mundo de ficção. Sua presença é marcante o suficiente para ser notada além dos traços de um narrador ou das personagens que transitam nesse universo ficcional. É esse deus criador - o autor implícito - que tudo comanda: os movimentos do narrador e das personagens, o tempo cronológico e interior, os acontecimentos diegéticos, os espaços pelos quais as personagens transitam e a linguagem usada por cada um dos seres.

Em *Tarde de mais Mariana*, a presença do autor implícito é evidente. Há uma singular relação entre a autora, a narradora e as personagens. Todas elas dialogam entre si. Em uma carta à narradora, a autora diz: "criar

personagens é doloroso; talvez tivéssemos desejado traçar-lhes destinos diferentes tingidos embora de cinza ou negro, e não tomar consciência de que se desintegravam ou se modificavam, como fluido impossível de recolher no traço, no percurso. Pretendemos criar personagens inenarravelmente felizes ou irremediavelmente perdidas e, afinal, não conseguimos despi-las nunca de humanidade" (1985:105). Ao usar a fala no plural, fica explícita a imbricação de ações e de discursos. Autora e narradora completam-se, uma existindo na outra.

Segundo Marcelo Aymar Ortiz, a escritora " experimenta o instante de voz de cada personagem que pode muito bem tomar dela esta função, ao mesmo tempo que persiste por vezes num tratamento direto com as personagens, como se contasse a história à presença delas (fiscais e agentes da narração, num só momento)" (1994:133).

Em *Tarde de mais Mariana*, em dado momento da narrativa, a personagem Clara dialoga com a narradora Mariana, evidenciando o autor implícito: "ao criar, o artista está para lá da emoção e os seus mecanismo de criação são postos em marcha sem que disso se aperceba. Não é o que se passa contigo? Depois da emoção criadora, a aplicação de uma técnica ao material de que se serve, muitas vezes para se personalizar. Penso engenhosa a maneira como decidiste contar histórias simples de mulheres em busca de complicação" (1985:89-90).

A respeito do ciclo Réquiém, Oscar Lopes, em artigo publicado em *O comércio do Porto* (1992), afirma que "há uma relação cruel, por imperiosa, entre a autora e a narradora, que se estende às suas criaturas. O autor é o suporte do narrador, sem o primeiro não existiria o segundo, como é óbvio, mas entendo que o autor pode ser complacente com esse outro que o habita e que escreve; ou cruel, sobretudo quando tem, felizmente, a raiva como embaçador da sua escrita".

Essa crueldade a que se refere o crítico, pode ser traduzida, em *Tarde de mais Mariana*, nos momentos em que a narradora perde totalmente o domínio sobre as situações diegéticas. Chega a ser amarrada pela personagem Clara, para que esta possa assumir a narração como bem lhe aprouver ou para que conte apenas o que não a incomode: "Só te desamarrarei se o que contares a meu respeito me agradar. Nunca antes. E já que falaste da tua necessidade de escrever, ainda sinto mais gozo por te ver impossibilitada de o fazeres" (1985:37).

Em uma multiplicidade de focos narrativos, as personagens se dão a conhecer: Ana, Clara, a própria narradora, Mariana, e, indiretamente, Quina e Lu - mulheres solitárias e infelizes, traídas e usadas, que tentam conviver com as suas impossibilidades.

Anatol Rosenfeld, citando Kayser, afirma que tradicionalmente cabia ao narrador "garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado"(1996:84). No romance moderno de Filomena Cabral, essa tradição se rompe. O como se conta a história é tão importante quanto a própria história. As mudanças de foco narrativo são constantes e a mistura de vozes das personagens deixam ao leitor a tarefa de reunir as partes do quebra-cabeça e de elucidar seus significados.

Problematizando as personagens e as situações diegéticas, autora e narradora atuam de forma a obrigar o narratário extradiegético a ser ativo, a decifrar as informações, a procurar a coerência e a estabelecer a conexão entre os fatos. Pressupõem um leitor-modelo, com a competência necessária para decodificar os vários meandros sígnicos do texto.

Umberto Eco parece ilustrar tal afirmação, ao dizer que " o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer,

em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional” (1979: 11).

A narrativa de Filomena Cabral é construída pela fragmentação e pela montagem. Os pequenos flashes, contados por Mariana, Ana ou Clara, focalizam situações espaço-temporais diversas, criando a idéia de uma estrutura labiríntica. O recurso da montagem foi utilizado, inicialmente, no cinema. O cineasta russo Serguei Eisenstein foi quem mais aprofundou-se no assunto, partindo da concepção de uma "montagem de atrações" que tem por finalidade a fusão ou síntese mental, fazendo com que fragmentos isolados de imagens ou cenas possam se unir em um nível mais elevado do pensamento. De acordo com Eisenstein (apud Carone Netto, 1984:103), "montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes".

O recurso da montagem transbordou do cinema para as outras formas de arte, chegando ao romance contemporâneo. Em *Tarde de mais Mariana*, as "tomadas independentes" são mais que duas. Cada personalidade que habita a obra traz momentos de sua história, recuando a tempos pretéritos e narrando situações presentes, contribuindo, assim, para a desconstrução da narrativa e para o esfacelamento das concepções de tempo e de espaço.

A narradora de *Tarde de mais Mariana*, de nome Mariana, tal como as outras personagens, impressiona o leitor. O modo como se posiciona diante das outras figuras fictícias faz com que não seja uma figura estática e não causa ao leitor um distanciamento emocional. Ela se posiciona, faz confissões e exerce poder sobre as demais personagens.

Clara questiona: "Serás tu o agente todo-poderoso capaz de dar-nos vida e morte e de te divertires com os nossos passos pela superfície branca?" (1985:21). E, páginas depois, outra personagem, Ana, responde que a

narradora "é um pobre ser fictício como nós: não vêes que se esforça por se evadir do silêncio usando-nos embora?" (1985:29).

Mariana, embora pouco revele de si e de sua história, vai tendo algumas de suas características evidenciadas nas falas de outras personagens. No início da narrativa, afirma identificar-se com a personagem Ana: "contigo me identifico. como fugir à ambigüidade? decido-me por outra via e corro o risco de assustar-te. doidamente espalhas o olhar fugitivo pelas ruas. despenteada. Encontrar-nos-emos: deliberadamente te exponho. deveria descrever-me ou a ti talvez. porém os outros nos veriam de forma diversa." (1985:7). De acordo com Augustina Bessa-Luís, que prefacia a obra, "Mariana é o símbolo, e Ana, sua metade, em vez do seu duplo, completa o enigma. Ambas pressentem a natureza duma mulher, mas não vão senão à tentação de contar essa verdade que só pertence às mulheres" (1985:II). Da mesma forma que Mariana é parte de Ana, também o é de Clara: "Desenhaste-me como uma personagem mergulhada num mundo de fantasia e reprodução - uso as tuas palavras - e por certo estarás decidida a dar de mim uma imagem que pretendes de qualquer modo se assemelhe à tua" (1985:85). Apesar de serem figuras com histórias independentes e de se mostrarem conflituosas, em vários momentos, Mariana, Ana e Clara identificam-se entre si, pois todas elas conheceram o amor e a dor: "sofremos: afinal tivemos nossos amores serenos ou tormentosos, rodeados de toda a beleza que pudemos emprestar-lhes" (1985:106).

Essa narradora que também amou e sofreu, não é apenas um suporte do autor; ela se faz presente, revela emoções, age como se fosse personagem, apesar de não fazer parte da trama, da forma como tradicionalmente se costuma apresentar um narrador-personagem. Rita de Cássia Caparroz Pose Belmudes afirma que Mariana e as personagens que apresenta "são inseparáveis, criaturas que trocam de máscaras entre si e, muitas vezes, concentram-se numa só - usando a máscara de qualquer uma, a mais conveniente, no momento, para seduzir o leitor" (1999:34)

Apesar dos traços comuns, Ana afirma: "tenho horror a quem se identifique comigo. os duplos aterrorizam-me e detesto gêmeos, perda de identidade que deveria germinar em luna-parques: senhoras e senhores, esta mulher é duplicadora, dúbia, depravada, dubitável e dubitativa, duetista falhada!" (1985:97).

Identificação e negação, complemento e recusa é o que marca essas mulheres. Mariana, Ana e Clara mesclam-se, evidenciando o "fascínio das máscaras".

Em dado ponto da narrativa, Ana solicita: " tens mais força que eu. desiste de mim corta os fios com que me agitas desiste do sadismo" (1985:36), ao que Mariana responde : "se não te fizer viver e demonstrá-lo não convencerei ninguém de que eu mesma existo". Ana sente-se um títere da narradora, que a manipula e agita as dores que quer esquecer. Mariana, por sua vez, necessita dela para afirmar sua própria existência.

A narradora de *Tarde de mais Mariana* revela traços de sua personalidade, no modo como lida com as demais figuras fictícias. Estas, por sua vez, também imprimem juízos de valor, em relação à Mariana, o que faz com que o leitor vá formando um perfil da narradora.

Um traço de Mariana que fica evidente é o poder que esta detém sobre as demais personagens. É descrita por Clara como o ser "todo-poderoso", que trata as demais como "objetos de diversão". Esta diz ainda à narradora: "Decides e interpretas, reproduzes e alteras. Penso que exageras nos teus direitos e não sei até onde poderás ir" (1985:21). E continua: "não nos respeita, expõe nossos sentimentos mais íntimos e não entendo como isso é possível: não a tinha visto nunca nem suspeitava da sua existência. Deturpa-nos: o que ela diz é quase verdade mas depois não me reconheço nela" (1985:29).

Mariana mostra-se autoritária e forte, mesmo quando é amarrada por Clara. Ana começa a contar sua versão, quando a narradora diz: "cala-te! não te concedi a autonomia. não posso escrever mas emendarei o teu discurso. a autocomiseração iria fazer com que movesse todas as peças no sentido da minha derrota. não estou muda e intervirei sempre que necessário. e não me olhem assim! que esperavam? que passiva escutasse tudo o que quisessem relatar? não sabem que não posso abdicar da responsabilidade perante o leitor?" (1985:32). A partir de então, é Mariana quem continua a história iniciada por Ana, desmentindo a personagem e evidenciando sua condição de carência e abandono.

Ana se enfurece com a fala de Mariana e iniciam uma discussão: "é mentira! mais uma vez exageras os teus poderes. e começo a concordar com Clara! não tens o mínimo respeito por nós. movimenta-nos como te agrada e não poderemos permitir que". Autoritariamente, Mariana faz a interrupção: "permitirás tudo!".

Cabe aqui uma observação: as falas de Ana são marcadas pelas orações com iniciais minúsculas, enquanto que as de Clara são grafadas do modo tradicional. Há momentos em que Mariana usa o modo de expressão de Ana e, em outros, o modo de expressão de Clara. Essa é mais uma evidência da simbiose entre esses três seres fictícios.

Mariana posiciona-se claramente, em relação a seu papel diante das outras personagens e das situações diegéticas: "Sou a narradora. Não me imagines sem medo. Todos temos medo. Um medo diferente do teu, talvez. Tenho de salvar-me do silêncio. Como fazer-te entender esta necessidade de descrever-te apesar do teu medo ou do meu? Tinha pensado em ti para outra história mas estava ansiosa por desvendar-te. Agora nada poderei prometer-te. Escuta pois e movimenta-te com suavidade neste tabuleiro de xadrez; não perturbes as outras personagens." (1985:22).

A narrativa é associada, por Mariana, a um tabuleiro de xadrez, que tem relação simbólica com a dualidade e com o destino. Os romanos marcavam com pedras brancas ou negras, os dias felizes ou infelizes. O tabuleiro de xadrez associa-se, ainda, às idéias de combinação, acaso, possibilidades e esforço de domínio e subjugação. Mariana tenta, qual num jogo de xadrez, derrubar as defesas de Ana e Clara. Seria possível afirmar que, nesse tabuleiro de infelicidades, as pedras negras são as que mais incidem. As mulheres buscam, nesse jogo de dualidade (entre narradora e personagem), a autonomia dos acontecimentos de suas vidas.

Em muitas situações, as personagens se revoltam e se colocam contra Mariana. Agem como se fossem elementos autônomos em relação à narradora. Apesar disso, Ana chega a mostrar-se dependente dela, quando diz: "vês Clara se ela estivesse consciente ajudar-me-ia a definir-me esclareceria algumas de minhas dúvidas" (1985:31). Sozinha, Ana perde a estabilidade emocional, não consegue esclarecer seus sentimentos diante das situações. A dependência de Mariana, faz com que defenda a narradora, perante Clara: "quer ajudar-nos que acabemos o nosso percurso em paz com nós mesmas para que possa também repousar. afundo-me em recordações e não sei se pretendo fugir-lhes. tomara me ajudasse agora..." (1985:29).

Mariana não é uma narradora comum. Além de valer-se de todos os ângulos imagináveis - dentro, fora, com -, ela também se corporifica. Deixa a impressão de assumir um corpo, de ser uma constante presença na narrativa, como por exemplo, quando Clara lhe diz: " Não me olhes tão severamente" ou ainda, quando, referindo-se à Mariana, afirma: "Ela dorme".

Outros fatores conferem peculiaridade a essa narradora que, por momentos, perde o controle da narrativa - assim, manipula e é manipulada.

Também distingue-se, quando, junto às personagens, coloca-se a ditar aforismos: "tomar consciência do mundo não quer dizer posse sim a possibilidade de vibrar de estar no caminho de tudo o que acontece" (1985:13) ou quando sentença opiniões sobre a criação literária: "Personagens, narrador, texto, são uma peça acabada cujo pior destino será o de permanecer nas prateleiras de uma livraria sem que ninguém nela repare." (1985:70).

Mariana é uma narradora que manipula, resume, questiona e julga suas criaturas. Intervém em suas narrativas, mudando os fatos e as descrições dos estados de alma - assim, as vozes aparecem divergentes, visto que a narradora discorda do juízo aplicado por Ana e Clara.

Mesmo quando o leitor imagina que Mariana foi subjugada, em algumas situações, pelas personagens, ela quebra tal expectativa, ao afirmar: "Leitor, a si me dirijo pela primeira vez. Vê a consequência do livre arbítrio? Quis ser magnânima, embora ferozmente egoísta como pôde verificar: simulei ausência, permiti-me manietassem e convenci as personagens da não existência dos fios tênues que as ligam aos meus dedos" (1985:96). Mariana deixa claro que foi dissimulada, que encobriu com astúcia os seus intentos, fingindo render-se à Ana e à Clara, fazendo-as acreditar que estavam no controle da situação. Logo em seguida, tenta persuadir o leitor a continuar a leitura e, principalmente, a acreditar nela - que mentiu e enganou até agora: "promete continuar a ler? Narrarei a seguir o que aconteceu com Ana. Mergulhe comigo nas últimas páginas deste livro e... acredite" (1985:96). Nada garante que não esteja usando com o leitor, os mesmos artifícios que usou com as personagens.

Mariana, em vários momentos da narrativa, usa outros autores e pensadores como suporte para esclarecer suas idéias e posicionamentos diante das situações: " Alguém disse ter reparado no tamanho do barco depois da travessia. Kafka? " (1985:68); "Kierkgaard dizia que bastava ter

sofrido neste mundo pela verdade para alcançar a verdade eterna" (1985:89); "E se, para Fernando Pessoa, o emprego do tempo não é nada, para Michel Butor é muito simplesmente um percurso em círculos embrulhados no nevoeiro que possibilita leitura diversa" (1985:90). É como se apenas uma consciência não explicasse o universo e sua complexidade - são necessárias muitas delas, que se complementam e trazem, juntas, uma possibilidade maior de verdade.

Mariana, além de tudo o que já foi dito, é também uma narradora que transcende a obra *Tanta gente, Mariana*, pois ela continua a seguir a trajetória das demais figuras fictícias em todo o Ciclo Réquiém. Assim, acompanha as personagens, desvelando seus aspectos mais subjetivos, conhecendo-lhes os mais profundos anseios e medos, uma vez que as sabe do começo ao fim.

3.2.2. Mulher objeto e mulher sujeito

*"Todas as mulheres acabam sendo como suas mães: essa é a tragédia."
(Oscar Wilde)*

De acordo com o pensador Michel Foucault, qualquer agrupamento humano estará sempre permeado por relações de poder, uma vez que o pressuposto básico para tal manifestação são as relações inerentes à vida social. Esse poder, não necessariamente precisa estar centralizado, ele pode ser percebido nos níveis mais elementares e cotidianos. Essas relações de força agem em muitos sentidos: operam de baixo para cima e de cima para baixo e esse caráter difuso garante-lhes uma capilaridade que atinge a todos. Daí, Márcio Alves Fonseca, estudioso das teorias foucaultianas, afirmar que "as relações de poder poderem ser entendidas como micropoderes, já que dizem respeito às realidades concretas e infinitesimais do cotidiano dos indivíduos" (1995:33).

Os conceitos acima serão tomados por empréstimo, para se refletir sobre as relações de poder vigentes na sociedade portuguesa, em meados do século XX. Esta era regada pela cultura salazarista e sofria influência marialva, numa uma época marcada pela repressão e pela submissão. O rigoroso regime político impunha normas e condutas, e, ao mesmo tempo, obrigava a calar as vozes insurgentes. A ideologia divulgada era a de que

família e pátria são as células sustentadoras de uma harmonia que não podia ser desfeita.⁵⁰

A sociedade portuguesa, como um todo, era manipulada e coagida; a mulher, por sua vez, tinha que ser subserviente em dobro: ao Estado e ao sexo oposto. Havia um corpo autoritário que entronizava as imagens construídas para o feminino, tornando-as inabaláveis.

Assim, nas relações cotidianas vividas pela mulher, a manifestação do poder ficava cada vez mais evidente. Moralismo, obediência, servidão e pureza eram marcas caracterizadoras do feminino, e estavam tão internalizadas que eram tidas por obrigatórias, pelas próprias mulheres. Lúcia Helena (apud Rosana M. R. Patrício, 1998:9) traduz muito bem essa idéia: "São mulheres obsessivamente acorrentadas à imagem recorrente de uma culpa cristã e quase atávica, que as conduz à obediência e cumprimento de um destino prévio, traçado à sua revelia. Seu universo jamais é a rua, mas o confinamento do lar vivido como exílio numa situação limite, sempre ameaçada pelo eterno retorno à mesmice de sua condição reclusa, que se repete".

Recusar esses códigos tão bem estabelecidos, corresponderia a vasculhar caminhos desconhecidos, tateando às escuras em um universo que tenderia à marginalização.

A idéia de poder não se circunscreve apenas à proibição, à inibição, à restrição e à repressão, mas também à incitação de um comportamento, à suscitação de idéias ou ao incentivo à manutenção de determinadas atitudes. É uma outra forma de disciplina, vigiada não mais por um poder centralizado, mas organizada em torno de um sistema de vigilância

⁵⁰ A legenda do cartaz de número 14, que servia de propaganda à política do Estado Novo, era a seguinte: "Salazar quis governar Portugal, como vós quereis governar a vossa casa: com a Família unida e forte. Salazar quer Portugal livre e independente como vós quereis a vossa casa: sem a intromissão de estranhos

constante e generalizado. É a própria sociedade que cobra da mulher determinadas atitudes e comportamentos e essa forma de controle estende-se a todos os níveis e pontos da rede social. É a chamada "sociedade disciplinar", na denominação de Foucault.

Esses mecanismos disciplinares tendem a fazer do indivíduo um "objeto dócil e útil", e de preferência, mudo. Podem, também, ser menos incisivos, criando não um "indivíduo-objeto", mas sim um "indivíduo-sujeito". Este possui uma identidade (que lhe é atribuída como própria, apesar de não sê-la) e a consciência de si. No entanto, ambos os indivíduos são moldados por um poder maior, cuja edificação "não é conseguida por meio de correntes de ferro e aço que o tempo poderia roer, mas pelas 'fibras moles do cérebro' que conteriam a união habitual das idéias", segundo afirma Márcio Alves Fonseca (1995:46). O mesmo estudioso, citando as teorias de Foucault, ainda continua: "As tecnologias disciplinares são diferentes da escravidão, na medida em que não efetuam uma apropriação dos corpos, no sentido de subjugar e impor-lhes algo por meio de uma força exterior à sua própria vontade. O mecanismo das tecnologias disciplinares se traduz por uma apropriação daquilo que o indivíduo produz, dos saberes, sentimentos e hábitos a ele relacionados, sem retirá-lo do meio que lhe é próprio ou em que se encontra. Tal apropriação incide sobre a constituição do sujeito, de forma a não necessitar subjugar e impor, mas apenas dar meios e instigar a sua ação." (1995:50).

A mulher, vista como "indivíduo-objeto" ou como "indivíduo-sujeito", parece ser observada por um olho que tudo vê. Não se define mais quem a comanda, mas sabe-se analisada, controlada - é o poder anônimo que recaiu sobre o feminino, imiscuido no corpo da sociedade.

impertinentes. Vós quereis a vossa casa, a Família unida em volta do Chefe. Salazar quer a mesma coisa nesta 'Pequena Casa Lusitana'. "(Vértice, 13 de abril de 1989, p.66).

Essas observações podem ser aplicadas às mulheres que habitam a obra de Filomena Cabral. Todas elas - Ana, Clara, Quina e Lu - buscam conhecer-se, inteirar-se de si mesmas, mas deparam-se com os muros da tradição e das convenções. Querem se libertar de sua condição de mulheres-objetos, mas só conseguem chegar a mulheres-sujeitos, sem identidade própria e sem caminhos individuais a seguir.

Ana é a primeira personagem a ser apresentada por Mariana, a narradora, mas não se pode afirmar que seja a protagonista (na verdade, parece não haver uma; as mulheres adquirem, cada qual a um momento, uma maior importância na narrativa). A história de Ana começa a ser apresentada após a morte de seu marido, Júlio. Inconformidade diante dessa perda é o que marca inicialmente a personagem. Em discursos que se alternam, Ana e Mariana falam do amor sentido por Ana, que afirma: "só com ele existi". Júlio é descrito como um "homem atraído pela beleza" (1985:13) e com "Júlio o desejo não crescia: presente e dolorosa a permanência o equilíbrio que se acreditava estável" (1985:14).

Na visão de Ana, "quando os desejos se reúnem deixa de haver consciência". Foi assim que um dia, ao retornar à sua casa, a mulher encontra o marido com a modelo Odete, o corpo nu deitado no sofá e a desculpa: "sabes que sou um esteta isto não significou nada: foi colher uma flor e cheirá-la deliciado" (1985:31). Ana reflete se tal resposta "significava amor à verdade ou desprezo por ela pelo sofrimento pelo ruir do que vínhamos construindo há vinte anos".

Depois veio a separação e a confirmação de uma mulher "indefesa e perdida no medo". Tempos depois procurou Júlio, que lamentou "todos os anos que perdera e em que se esforçara por ser-te fiel, para suportar a culpa já que o não conseguia", lamentou também "ter desencadeado em ti o querer excessivo que satisfazia, admitiu-o, a sua vaidade" e ainda

sentenciou: "era tu que o impelias a procurar nos olhos de outras mulheres o que vira nos teus".

Ana ainda tentou abraçá-lo, pronunciar "as mesmas frases com a mesma intensidade a entonação certa" (1985:36), mas ele fugiu, correu para fora da sala, negou-a.

Um dia, Júlio a chamou. Ana, em suas idealizações, vislumbrava um reatamento. Apressou-se a atender a seu chamado: "recuperaremos o tempo perdido". No entanto, Júlio apenas a viu e pronunciou: "É necessário o divórcio: impedes-me a juventude, aguarda-me flácida, aceitas-me complacente, avidamente me procuras" (1985:95). Sabendo "insuportável a solidão tomada como definitiva", Ana segura a esfera de jade na mão - um peso de papéis que Júlio admirava - e faz dela uma arma para o crime.

A partir de então, Ana passa a agir como se fosse louca: "representei e convenci-me da loucura" (1985:100). Dizia: "descobri que ele escondia as amantes numa esfera de jade; acariciava-a constantemente. surpreendi-os: ela estava estendida, nua, pernas esguias, os cabelos escorridos e muito negros. quer saber o que fiz? matei-a e ele fugiu". Afirmar ter descoberto o seu último nome: Levi, seria agora Ana Levi (ou leviana). Esse estado de insanidade em que Ana se coloca, permite-lhe agir como quiser; a demência torna-se a sua liberdade.

A imagem da esfera de jade, que tantas vezes aparece na narrativa, nas mãos de Júlio ou nas de Ana, carrega em si importante simbologia. A esfera é símbolo da totalidade, do infinito, do uno. Também é associada ao homem em estado paradisíaco, anterior à queda, andrógino, por ser a imagem da perfeição. Era assim que Ana percebia Júlio, como um ser perfeito e puro, o homem único, em quem poderia depositar sua vida e seus sonhos. A esfera tornou-se metáfora de Júlio, o ser que basta, que

completa, por ser uno e infinito (a morte não mata Júlio dentro de Ana; ao contrário, ele passa a estar cada vez mais vivo e presente).

A cor do objeto também é relevante. O verde simboliza a transição, representa a vida direta e natural, assim como também é a cor da morte, da lividez extrema. Essa esfera verde, com a qual Júlio brincava entre as mãos, representa o passaporte que o levará da vida para a morte. Na narrativa, simboliza também a transição de sua aura de pureza para a sua aura de leviandade. É também através da esfera de jade que se dá a transformação de Ana, que passa de uma mulher apaixonada e esperançosa àquela que, inconformada e traída, cria força de vingança - passa de Ana a Ana Levi. O material de que é feito o peso de papéis, jade, também é revelador. Segundo a tradição chinesa, o jade é possuidor de uma essência de imortalidade. Assim, reforça-se a esfera de jade como metáfora de Júlio, não mais em estado corpóreo, mas em forma de eterna lembrança, na qual "as emoções renascem e não haverá maneira de fugir-lhes" (1985:25).

Ana é, por vezes, uma mulher-objeto, que não quer "olhar ver" e que aprendeu a "inutilidade de fazermos os outros partilharem as nossas vivências ou lutas. exarcebadas ou subestimadas são despojos de guerra onde se perdeu o irrecuperável" (1985:8). Percebe que a mulher não é vista como exatamente o é, mas sim através da falsa imagem que se criou para ela.

Aos dezessete anos, Ana foi beijada na boca e "uma língua se introduzia. assim te demonstravam afeto. empurraste-o. nunca mais quiseste vê-lo ou falar-lhe. pânico (...). não desfrutariam o teu corpo sem que gostassem de ti." (1985:8) Ficou muito tempo "amarfanhada e encolhida", sem conseguir libertar-se "do rastro de um homem". O conflito da personagem é evidente. Sente-se invadida com a língua que se introduz em sua boca - representação do contato sexual -, no entanto, não pode viver sem o

destino que todas as mulheres têm, que é o de dar-se a um homem. Acaba tateando para suas próprias escolhas, ao optar por um relacionamento no qual o desejo é controlado. Tenta fazer-se sujeito de sua existência, mas logo percebe que "tomar consciência do mundo não quer dizer posse". Júlio a traz à realidade, com sua traição, usando como desculpa, não o sentimento ou o instinto, mas sim o prazer estético: "sabes como é importante para mim a ilusão de possuir a beleza pela forma num corpo num objeto" (1985:33).

Ana percebe, então, que não lhe é possível quebrar os paradigmas, abrir novos rumos e por eles seguir; deve trilhar os caminhos que determinaram para ela, sem questionar. "não posso condoer-me de mim própria. que importa sentir saudade de ti ou de mim? é um sentimento estéril. estamos ambos mortos só eu me movimento ainda caminho respiro imito os que riem falo como os vivos digo e escuto coisas deambulo pelas horas de todos os dias e não sei mais o que inventar" (1985:26).

Ana, "corpo de mágoa", tinha agora um sorriso amargo. "Pequenas raízes tinham sugado o melão dos teus sorrisos e um dia os lábios não se distenderiam mais" (1985:24). Tinha uma "alma a revolver-se em cinzas" e uma "agonia repetida", que fazia com que ela se "encolhesse como novelo".

Fazendo sua própria descrição, Ana diz: "mãos de seda, de cera, marioneta, imitação de pássaro, rasto de cobra mil vezes apagado (...) alimento-me de mim própria, destruo-me, sou auto-suficiente, polivalente, lixo que ainda não cheira, ainda não chegou o tempo. de mim brotam flores de sorrisos sem perfume: quando atingem a floração caem as pétalas de corolas ainda não de todo abertas. odeio tais flores: etapa imediatamente anterior ao vazio que se aproxima. e não quero nada que nasça de mim própria" (1985:97). Pelas características que se atribui, todas elas relacionadas à fragilidade, à ausência, à esterilidade e ao vazio, Ana revela-se infeliz e sem horizontes: "matou-me e continuo aqui".

Em alguns momentos da narrativa, a personagem Ana é associada ao espelho: "o rosto amado não povoaria os espelhos ao lado do teu", "nos seus olhos o espelho onde tento olhar-me ainda", "voltaste a olhar a mulher no espelho: não sorria". Não apenas com ela essa incidência. Clara também, constantemente, está junto ao espelho: "Para o espelho eras absolutamente estranha, nunca nele te refletiras", "Por que não conseguimos olhar, fixar as nossas pupilas num espelho? Existe o outro escondido, que nos faz medo. E este medo de nós, que não pode ser tratado como se tratam todos os outros medos, permanece intacto." (1985:83).

A presença do espelho, como símbolo, é muito significativa. É o espelho que rebate o semblante, a fisionomia das mulheres. Mulheres Anas, mulheres Claras, que representam o destino de todas as outras: "Nos mil fragmentos, existirão mil rostos a refletir. Diz, mulher-gêmea, estou viva" (1985:83).

O espelho remete à idéia do outro, do ver-se no outro ou através do outro. Como simbologia, é instrumento de iluminação, de sabedoria e de conhecimento, o que leva a crer que essas mulheres têm consciência de quem são, ao se observarem. Elas percebem as máscaras que são obrigadas a portarem e as impossibilidades com as quais têm que conviver. Sendo um instigador da problemática do inconsciente, as mulheres buscam-se em sua interioridade. O espelho é também uma evidência da passagem do tempo e das falências femininas: " Quando tentava olhar para dentro de si própria, vinha até ela um terror inclassificável, como se tudo o que acontece para que se possa dizer-se estou vivo fosse condenável ou perverso" (1985:83).

A segunda personagem apresentada pela narradora de *Tarde de mais Mariana* é Clara, que terá "de falar e sofrer de novo", ao recordar. Vive

com Paulo um casamento de "frustrações acumuladas". Sempre o vira como um "ser superior", apesar de ele não ter escrúpulos e fazê-la sentir como se fizesse parte do "rebanho". Ele era um homem que sentia prazer em "penetrar a fundo na alma das pessoas, na avaliação de angústias e medos", numa "quase perversidade".

Paulo envolvia-se com outras mulheres, sem imaginar que Clara de tudo sabia. Usava as mulheres, gostava do prazer que lhes concedia, "era demasiado egoísta e gostava que lisonjeassem o seu orgulho de macho" (1985:18). Aos poucos, Clara foi parando de se importar com as ausências do marido e com "a corrida do tempo pelos relógios da casa". Arrumou um amante, Rui, e "ele era a aventura, um possível dédalo de angústias e prazeres".

Cansada da postura de mulher-objeto, dócil e útil, Clara pretende tornar-se mulher-sujeito, ao adquirir um amante. Com Rui, "não se sentia despojada". Como queria seduzi-lo e conter o olhar "que se acendia quando admirava outras mulheres", Clara resolveu mudar: passou a usar "saltos altíssimos", um "perfume intenso", "pulseiras que tilintavam" nos pulsos e "calças justíssimas", que deixavam as formas em evidência. "Terias vestido outra pele ou despido um disfarce?" (1985:40).

O marido soube que tinha um amante. "Não conseguia imaginar-te dedicada aos prazeres da carne, embora a arriscar um casamento que nada tinha a defender." Ele sempre imaginou que "o medo do escândalo travaria em ti qualquer impulso de mudança", no entanto, não foi assim. Essa não era mais uma mulher presa às conveniências, pois a paixão gerava-lhe impulsos cegos.

Um dia, ao retornar à sua casa, Paulo a esperava com a acusação do adultério. Clara não se intimidou, enfrentou o marido como nunca antes ousara fazê-lo: "Não me importo com o que possas saber ou não. (...) Não

tentes violentar-me, seja de que forma for, ou experimentar comigo variantes de chantagem. Estou para além dos teus manejos e libertei-me de ti" (1985:50-51). Fechou-se depois no quarto e chorou, sentindo que "tinha conquistado algo que poderia não ser duradouro, mas que permitiria medir-me como mulher".

Mas quando o leitor imagina que Clara busca o rompimento em relação às amarras sociais, percebe o outro lado dessa mesma questão. Ao apaixonar-se por Rui, Clara pretende ser "apenas o objeto do seu desejo", anulando-se, esquecendo sua essência. "Multiplicavas as idas ao cabeleireiro, tinhas deixado de usar o cabelo liso e adotaras um corte sofisticadíssimo. Detestavas ver-te nesse teu novo retrato que violentava a tua maneira de ser, a preocupação com frivolidades que nunca te tinham tentado" (1985:42). Mesmo não gostando dessa nova mulher, Clara necessitava competir com as outras, ser mais bonita e mais sensual, para não perder seu status de objeto de desejo. No entanto, não gostava de quem era antes e também não gosta de si mesma agora: "Detesto a imagem antiga, destesto-me no presente, detestar-me-ei sempre!" (1985:43).

Clara percebe que "é por dentro que está a diferença, só aí aconteceu a modificação (...). A modificação exterior não é muitas vezes mais que uma fuga, a tentativa, ainda, do circo ou do mimo para divertir, para nos divertirmos a nós próprios com as nossa máscaras. (...) a cara lava-se, atiram-se os sapatos para longe e voltarei a ser a mesma de sempre, aos teus olhos e aos dos outros. Aos meus, nunca mais!" (1985:44).

Aquilo que deveria representar a felicidade para a personagem, uma nova possibilidade de amar e libertar-se da relação antiga e frustrada, passa a ser, para ela, mais uma prisão. Passa a viver uma fantasia, na qual tenta enganar-se constantemente. Clara até conseguiu libertar-se do casamento de convenções, mas jamais conseguiria libertar-se de si mesma e de seus sentimentos mais arrebatadores. Em determinado ponto da narrativa, ela

afirma: "Estou diferente. Sinto-me diferente, para todo o sempre e sabes por quê? Sei agora o que é o desejo e conheço o medo de ser roubada no que floresce dentro de mim como flor tardia e não na primavera da vida, imito os palhaços e não me espanto se um dia fizer cabriolices diante de Rui, der saltos mortais ou tentar ser domadora de leões. Para diverti-lo, para distraí-lo. Imitarei a contadora de histórias e inventarei truques, ardis, durante mil e uma noites. E ele sentirá que sou imprescindível na sua vida e não significarão nada as raparigas de gestos lânguidos e ancas estreitas que povoam o mundo, porque não lhe deixarei tempo para que as deseje: tê-lo-ei preso na expectativa de um coelho que salta de dentro da minha cartola de ilusionista, dos lenços coloridos que for tirando da algibeira. Serão para mim todos os aplausos, os sorrisos, e pedirá mais, como as crianças, e eu darei mais, até a exaustão." (1985:44-45)

Apesar de tantos artifícios, Clara sabia-se vulnerável e não poderia enganar-se por muito tempo. Como já pressentia, logo Rui ficou "farto do olhar vigilante, do controlo incessante das suas atitudes", que duraram seis meses.

Clara voltou a "rotinar os dias sem ser em função dele, de horários, de encontros". Tornou-se solitária e cheia de recordações.

Em uma certa manhã, Paulo apareceu em sua casa. A princípio, Clara teve medo, mas depois percebeu que "nunca tinha tido consciência do cheiro de um homem, antes" (1985:57) e notou que sentia desejo pelo ex-marido.

As visitas de Paulo começaram a tornar-se ocasionais, e mantinha com a mulher, contatos sexuais cheios de brutalidade: "Daquela vez houve sangue mas pelo menos não ficou a dormir, depois. Comecei a chorar e os soluços faziam-me tremer os lábios. Ele inclina-se para mim e diz: Pronto, pronto, acabou."

Clara passava os dias trancada no apartamento, à espera "das visitas surpresa", apesar de não ser feliz. Era novamente uma mulher que se subordinava, pois sabia que quando havia se insurgido, o sofrimento tinha sido ainda maior. E Clara deixa seu depoimento: "Despe-me, olha-me, acaricia-me, volta-me. Deixo. Sou a boneca dele e olha maravilhado o meu corpo. Da minha parte não há reciprocidade. Não tenho a certeza se isto será normal, mas deve ser. Afinal, só as mulheres têm obrigação de ser bonitas e isso porque são os homens que gostam de olhar, e as mulheres de serem olhadas. Dantes, não gostava que olhassem para mim. Agora começo a gostar. Conseguir suportar o olhar dos outros..." (1985:58).

Clara aceitava seu destino de submissão, condicionada que estava à malha esgarçada de uma vida sem sabor. Certo dia, sofreu uma queda e partiu o tornozelo, tendo que cumprir repouso. Teve tempo para pensar em Paulo e na história que tinham, a qual resumia-se "a trocas de olhares, afagos por vezes furtivos, algumas palavras e contatos desajeitados e por vezes brutais" (1985:61). Daí a dois dias Paulo apareceu e disse: "o melhor será que passem realmente essas seis semanas, depois voltarei para fazer amor ou não, mas deixemos isso para mais tarde". Despediu-se e Clara não imaginava que este "seria o início de um afastamento brusco".

Fica claro que a mulher, para Paulo, tem valor apenas utilitário e, estando impossibilitada ao sexo, poderia ser facilmente descartada e substituída. Clara começou, então a encerrar-se no interior de si mesma. "Preservar. Preservar os restos". Observando um tronco rugoso tomado pelo musgo, em uma árvore do outro lado da rua, percebeu que "até no mundo vegetal uns se agarram aos outros para poderem participar da vida." (1985:66). Entendeu-se, perdoou-se, mas decidiu, mesmo assim, "emparedar-te dentro de ti própria para que, no esquecimento de ti, o tempo fosse apagando arestas vivas e contornos, como imensa esponja, apagador gigantesco." (1985:67).

É por meio de Clara que o leitor tem conhecimento de Quina e, conseqüentemente, de Lu. A primeira delas surge quando a narrativa já vai ao meio. Junto com Clara, ocupava um quarto numa pensão para estudantes; conhecem-se há quase vinte anos e são como irmãs.

Quina era uma mulher sozinha, que optara por não se casar, marcada, desde a infância, pelo rótulo dado pela mãe: "depravada". Tinha acontecido quando era ainda muito pequena e, brincando com Teté, esta despiu-se e explicou a Quina que os meninos eram diferentes, quando nus. Descreveu-os como tendo "uma coisinha muito engraçada", parecida com a coisinha do Bobby, o cocker. Nessa ocasião, Quina tirou sua própria roupa, para observar-se e foi quando a mãe a esbofeteou e chamou-lhe depravada. Ficou, por muito tempo, "trancada no vão da escada, junto das vassouras e pás do lixo, imaginava ratos. Joana mostrava-lhos todas as manhãs, presos nas ratoeiras que espalhava pela casa velha" (1985:46). Desde então, "sentiu-se diferente" e lembrava-se dessa situação "todas as vezes que, no cinema ou nos livros, lhe eram arremessadas cenas em que o contato físico pudesse sugerir sexo". Assim, Quina ficou só; não queria ser aquela coisa e "tinha que demonstrar à mãe que se tinha enganado".

O vínculo matrimonial é de regra universal. É visto como um encontro indispensável para a procriação e também como recurso para assegurar a educação da progenitura. A família é tida como o elemento base de uma sociedade. Assim, o casamento não é simples preferência, e sim uma normatização social. Ao não se casar, Quina rompe com esse paradigma, mas veja-se que não é uma escolha, uma opção; antes, é a impossibilidade de uma mulher marcada pelo trauma e pelo medo. Quina é também uma mulher-objeto, que vive na solidão, fica "dias inteiros no quarto, encolhida em cima da cama, com uma expressão triste no rosto e chora" (1985:59). Apesar de sofrer, Quina decidira "não querer vidas ligadas à sua. Paralela ao mundo, participava de forma a escapar a decepções" (1985:76).

Um dia, socióloga que era, Quina conheceu Lu, uma menina de quinze anos, e que se prostituía desde muito cedo: "Sabes o que é uma rapariga prostituir-se aos doze anos por carência de afeto ou porque quer andar vestida como as outras, ser admirada? Ou ainda e mais vezes do que supões, porque não vê maneira mais simples de subir na vida?" (1985:72). Quina viu a menina, pela primeira vez, em um café, local onde esta passava por uma situação humilhatória, com um grupo de rapazes. Lu, então, saiu correndo para o frio e encolheu-se junto à parede; "o rosto não tinha vestígios de lágrimas; ostentava a lisura do mármore, como ele branco".

Quina saía rumo ao estacionamento, quando viu a menina e ofereceu-lhe ajuda. Sabia-a prostituta, mas não a condenava; havia sempre uma tendência "para rodear a prostituição de um ritual de missa negra", mas achava que "o fato de entregar o corpo não significa nada quando já se entregaram os sonhos e o respeito por si próprio" (1985:72). Aos poucos, Lu foi percebendo que Quina era "uma mulher diferente de todas as que conhecia".

Enquanto Lu "despia o corpo de adolescente onde os seios eram quase ausentes" e era "acariciada até à saciedade em locais pouco freqüentados", por "homens perfumados e de grossos anéis", sonhava com Jorge, um jovem de sua idade. "E, como se vivesse duas vidas distintas endereçava-lhe cartas infundáveis, escritas de madrugada".

Uma noite resolveu procurar Jorge. Foi à sua casa e chamou-o, atirando pedrinhas na vidraça, "Quando chegou perto dela, Lu não queria nada, ou não sabia se queria. Abraçou-o, colou o corpo ao dele e sussurrou que o amava, imaginando dizer a verdade. Ele estremeceu. Beijou-a. A pele fresca dos braços, primeiro, as ancas escorridas, depois. E encostaram-se à ombreira da porta, penetraram no portal às escuras e ela ficou a saber que tudo era igual" (1985:81). Depois disso, desiludiu-se, porque não sentiu "qualquer prazer ou tristeza".

Continuou seu caminho "sem alegria ou tristeza", sentindo as mãos moles e úmidas que pousavam em suas pernas. "As mãos seriam para sempre o que mais detestaria na anatomia humana: agarravam-na, pretendiam tirar dela o quê? Por vezes, imaginava, aterrada, que ficaria com as marcas no corpo, pintalgada como um animal. Sempre uma pisadura." (1985:74-75). Lu é, como as outras, uma mulher-objeto. Sente-se usada, tomada como coisa, anulada em seus sentimentos.

Logo soube da gravidez e "sentiu-se miserável, vaso de qualquer coisa que tentava introduzir-se no mundo através dela, sem que o tivesse desejado". Procurou auxílio em Quina, que resolveu adotar a criança e a rapariga, pois estava mais saturada de sua virtude do que "do vício dos outros".

A solução parece ser favorável às duas mulheres: uma teria amparo, a outra, uma vida diferente e uma criança para amar. Quina, depois, mandaria Lu para a Inglaterra, onde poderia estudar. "Passados dois, três anos, toda a sua vida de agora lhe irá parecer um sonho ruim e começará de novo. Cicatrizes? Sim. Nunca se livrará delas. Mas como viver incólume?" (1985:73).

Todas as mulheres que habitam a obra *Tarde de mais Mariana*, Ana, Clara, Quina, Lu e até mesmo a narradora Mariana, são infelizes e desajustadas em seus relacionamentos. Seus sentimentos nunca são correspondidos e contentam-se em trocar amor por sexo, atendendo a uma necessidade de não permanecerem sós. No entanto, esse fim lhes é inevitável.

Parece haver sempre um desajuste em relação ao sexo: mulheres celibatárias ou prostitutas; mulheres cujos corpos são apenas armas de sedução, destituídos de outro valor; mulheres-objetos, usadas de forma violenta ou mecânica, depositórios do prazer masculino.

Todas essas mulheres tentam, de alguma forma, livrar-se dos traços rançosos da educação recebida, mas essas marcas parecem indelévels. Quando tentam romper as convenções, não conseguem suportar as tensões que resultam de suas escolhas e então, tornam-se ainda mais infelizes.

As personagens, que de início são observadas de fora, assumem o comando de suas narrativas e passam a contar, elas mesmas, os seus desalentos. Essas histórias são fragmentadas, ao sabor da memória e da emoção de quem as conta. Assim, essas mulheres não têm retratos sólidos, diante do leitor. Elas vão se apresentando devagar, contradizendo seu próprio discurso ou o de Mariana, deixando cair suas máscaras quando não é mais possível sustentá-las. Suas personalidades vão se desvendando em atos espontâneos, quando reavaliam atitudes ou reinterpretem sentimentos. Esses seres misteriosos e fragmentados vão sendo reconstruídos pelo leitor, que deve captar seu modo íntimo de ser.

A indefinição de limites quanto aos fatos vividos, quanto às cenas lembradas, quanto às falas proferidas - obrigando constantemente o leitor a se indagar a que personagem se refere - produz um entrelaçamento das histórias individuais, que por sua vez, sinaliza a mesmice dos destinos dessas mulheres.

O amor e seus muitos reflexos - atração sexual, envolvimento, casamentos, adultérios - destróem o universo das personagens. Longe de ser uma bênção, o amor resume-se a experiências amargas e às vezes trágicas, como no caso de Ana. Despido de sua aura idealista, esse sentimento é apresentado da forma mais realista, como ocorre, por exemplo, com a personagem Lu. A decepção é inevitável para todas elas, e passam a viver a problemática do desencontro.

As mulheres criadas por Filomena Cabral não possuem expectativas ou idealizações: Ana termina a obra envolvida pela loucura; Clara, depois dos abusos e desencontros amorosos, resigna-se à sua solidão; Quina, em sua vida celibatária, encontra consolo no auxílio prestado a Lu, já que sua própria vida é insossa; e esta última, termina a obra grávida, prostituída, abandonada e sem família. Todas elas estão desterradas de ilusões e fadadas à solidão, o que as aproxima. Não são mais quatro personagens; tornaram-se o símbolo de uma só mulher, que se reconhece em sua diversidade.

Ana, Clara, Quina e Lu: personagens de corpos submissos e dóceis, disciplinadas pela tradição (das convenções sociais, da submissão e da pertença), a ponto de tornarem-se as próprias guardiãs. Transformaram-se, essas mulheres, no princípio de sua própria sujeição e já não podem libertar-se de sua condição de mulheres marianas.

3.2.3. Projeções intertextuais

*"Tu és fruto, Mariana, e
produto, e lento gemido de um
sintoma tão perdido e
reencontrado, retornado sempre
ao longo de uma magra
história..."*
(*Novas Cartas
Portuguesas*)

O crítico Oscar Lopes, em comentários recolhidos na contracapa da obra *Prantos* - última da tetralogia denominada Ciclo Réquiem -, de Filomena Cabral, apresenta o termo "projeções intertextuais". Explica que são "modos de representar variantes de um tema, sendo completado pela própria cumplicidade interna de cada protagonista e até da própria narradora" (1992).

As projeções intertextuais não podem ser confundidas com a intertextualidade, considerada, nos termos de Gérard Genette como "presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutra" (1986:97) ou, nos termos de Júlia Kristeva, como "processo de produção ficcional que se apropria de textos pre-existentes, estabelecendo relações que ampliam os sentidos do discurso" (1974).

A projeção intertextual consiste no fato de a narradora e as personagens transbordarem a obra para a qual foram criadas. Essas figuras fictícias

transitam de uma obra à outra, não correspondendo simplesmente a uma continuidade da ação. Essa passagem envolve obrigatoriamente uma metamorfose, na qual os seres se desfiguram e assumem novos perfis e diferentes personalidades. Eles podem, ainda, tornarem-se um conceito, uma alegoria. Exemplo dessa projeção intertextual pode ser percebido na obra *Prantos*, de Filomena Cabral, na voz da narradora: " Nunca deixarei de identificá-la; fi-lo com surpresa em livro anterior, aliás tenho estado agarrada à dor da perda(...) para poder traçar-lhe um perfil. Não se ausenta nunca, pelemeia comigo, com as personagens que recrio, algumas transitaram de outros livros" (1992:74)

A narradora profere esse discurso ao rever Sigilata, que é a alegoria da morte. Sigilata surgiu, na narrativa da autora, pela primeira vez, na obra *Obsidiana*, e agora transita para *Prantos*. Essas duas figuras fictícias não se esgotaram ao final do livro, como aconteceria com qualquer personagem. Em suas ações existe uma continuidade, de um romance a outro.

Esse jogo de fusões personificantes inicia-se em *Tarde de mais Mariana* e continua nos romances seguintes, nos quais ocorre uma sucessão de personagens que derivam da trajetória das primeiras. Marcelo Aymar Ortiz afirma que há uma "constante transformação na narrativa, conforme se modifica o comando e o pulso sensível que tomam sobre a estória as personagens (personagem em metamorfose) e a narradora-autora" (1994:133).

A voz de Sigilata, em *Prantos*, responde à narradora, dando-nos outro exemplo e conceituação da projeção intertextual: " Estás obcecada pelos meus segredos, pelo desvendar de pormenores ocultos na zona mais escura da memória (...). Socorres-te de mim, manipulas, recombinas

elementos, traças esboços caleidoscópicos, na certeza de que confirmarei a eficácia de processos"⁵¹ (1992:74).

Manipular, recombinar elementos, traçar esboços caleidoscópicos são as técnicas utilizadas por essa narradora-autora para finalmente chegar onde deseja: ao inteiro conhecimento da trajetória de Sigilata, para conhecer-lhe o verdadeiro perfil. Para isso, a narradora necessitou acompanhá-la de uma obra a outra, perscrutando-lhe as ações e percepções.

Outro exemplo de projeção intertextual pode ser percebido na personagem Ana, de *Tarde de mais Mariana*. Ela e Mariana são a metamorfose de uma só, nessa obra; depois torna-se Ana Levi. Através de "figurações e desfigurações", Ana vai habitando também as outras obras do ciclo. Em *Maldamor*, ela transmuta-se em Daniela, a segunda narradora, e ainda em Ivre, o menestrel das cantigas de amor, o qual canta as dores de amor das personagens desse romance. Em *Obsidiana*, Ana ressurge, mas sob uma outra máscara. Ainda aqui é obsediada pela morte do homem amado e tenciona matar as memórias que não a abandonam. Assim, a narradora inventa um duplo para a personagem. Ana e seu duplo mantêm longa conversação, nesse romance. E, finalmente em *Prantos*, Ana volta à sua forma primeira. É uma personagem que quer escrever um livro em memória das mulheres de sua família. Apesar de ter as suas dores - relativas à morte do marido -, deixa-as em segundo plano para "falar de outros prantos".

Em *Prantos*, as informações sobre a primeira Ana (protótipo de todas as outras que dela surgem) ainda são as mesmas: ausência, morte, loucura, evidenciando uma mulher circular: "Nesse livro, recorre Ana, pela primeira vez, à fala delirante para mascarar a dor que deveras sofre, representa a loucura que 'o que diz' não possa ser levado a sério; assim, ao desvendar na aparência, acrescenta um véu à encenação, pelo que irá ter a possibilidade de 'desfigurar', 'recriar', a partir daí" (1992:131)

⁵¹ Meu grifo, a fim de evidenciar a projeção intertextual.

Na primeira obra do Ciclo Réquiem, Ana, em conversa com Mariana, auxilia o leitor nessa compreensão: " Ao criar, o artista está para lá da emoção e os seus mecanismos de criação são postos em marcha sem que disso se aperceba. Não é o que se passa contigo? Depois da emoção criadora, a aplicação de uma técnica ao material de que se serve, muitas vezes para se personalizar. Penso engenhosa a maneira como decidiste contar histórias simples de mulheres em busca de complicação. Nada começa, nada acaba, tudo é simplesmente sempre (1985:90)⁵².

Assim é o processo criativo de Filomena Cabral: emoção associada a uma técnica em que medra suas personagens de modo a expandi-las, a entorná-las de uma obra a outra, como se não se acabassem, como se fossem "sempre".

Para representar esse processo narrativo de projeções intertextuais, Filomena Cabral utiliza-se de uma linguagem cênica, em muitos momentos de suas obras (as quais compõem a tetralogia). Rita de Cássia Caparroz Pose Belmudes esclarece: "imaginemos um imenso palco, dividido em quatro partes, quatro cenários distintos, em que estariam sendo encenadas simultaneamente as tramas do Ciclo Réquiem. As paredes (sugerindo, simbolicamente, papel, páginas de livros) que separam os quatro compartimentos funcionariam como painéis, onde se projetariam as sombras das personagens em plena atuação dramática. A textura de tais painéis permitiria que vozes e gestos vindos de todos os espetáculos se entrelaçassem, continuamente." (1999:20).

Nessa alegoria da encenação teatral, a narradora é a mesma em todo o ciclo. Ela é quem comanda o espetáculo, organizando os destinos, saindo de cena quando assim lhe aprouver, manipulando as criaturas e, por vezes, trocando-lhes os papéis.

As referências ao espetáculo teatral, em *Tarde de mais Mariana*, inicia-se com Ana, quando diz: "represento para os outros para mim e convenco-os para me convencer transformo-me na personagem de um drama e preciso de humildade para representar a farsa: terei de rir de mim deixar que os outros se riem e tudo voltará à tranqüilidade da água parada" (1985:25).

É assim que Ana ultrapassa as paredes de seu palco original, para encontrar-se com outros actantes em novas encenações. Na obra *Prantos*, Ana, em estado de tristeza, lembra-se "de um oceano translúcido e um único peixe gigantesco, monstruoso", que a olhava "com ódio na confluência de todas as frustrações, mas isso aconteceria num outro painel"⁵³ (1992:22). Esse outro painel, a que a narradora se refere, é uma cena da obra *Maldamor*, onde Ana tem essa visão.

Outras referências vistas em *Tarde de mais Mariana* remetem à imagem teatral: "Agora a ordem de entrada em cena das personagens tinha sido alterada" (1985:49); "Espia os teus gestos, admirando-te como se estivesse a ver-te em cena" (1985:40); "O rosto velado pelo luto teria tomado, com o tempo, a aparência da máscara. o fascínio das máscaras! e quem me reconheceria?" (1985:98); "representei e convenci-me" (1985:100). As personagens de Filomena Cabral, imersas em seus dramas, vão participando de várias cenas, as quais podem estar ou não circunscritas a uma obra. São personagens inconstantes, mutáveis, que substituem as máscaras a cada espetáculo.

Todas essas originalidades trazidas por Filomena Cabral tem um "caráter imagético e meditativo", segundo Marcelo Aymar Ortiz (1994:131), influenciado por lições aprendidas no surrealismo e pelas teorias bachelardianas. Afirma ainda que a autora "coloca-se na narrativa em pé

⁵² Meu grifo. Essa expressão sugere a possibilidade de continuidade das personagens, em posteriores obras.

⁵³ Meu grifo, destacando a projeção intertextual.

de igualdade com suas próprias criações, ao cúmulo de, como por um certo transe, as suas personagens ditarem o que ela deve escrever. Com isso, é necessário dizer que o desmembramento imagético resultante de tal metamorfose ocorre no âmago da intimidade da escritora, a partir do diálogo de ser múltipla em suas personagens, ou, quem sabe, até de serem suas personagens intrusas de seu mais íntimo ser."

Ao final de *Tarde de mais Mariana*, Filomena Cabral deixa uma carta à Mariana, a narradora (e parte Ana), na qual lhe faz um pedido. Neste, fica evidente o jogo narrativo das projeções intertextuais: "Promete Mariana que continuarás o grito interrompido, com tuas palavras, tuas idéias, mesmo se teus olhos se incendiarem e decidas falar do silêncio: será então tudo o que saberás existir dentro de ti como nó inextricável que se faz e desfaz" (1985:107). Esse grito que não deve ser interrompido, representa a continuidade da mesma voz, a necessidade de criar personagens metamórficas que saíam, sucessivamente, de um romance para outro.

No romance *Tarde de mais Mariana* há imagens muito recorrentes, das teias e da aranha. Elas aparecessem associadas a várias personagens e à narradora: "ainda hoje não sei qual de nós a aranha tecidos os fios em que nos enredávamos" (1985:10); " (...) seria direto audaz e iniciaria a teia" (1985:20) ; "e esta agonia repetida torturante destruidora de teias frágeis com que pretendo velar-me torna-se quase impossível de suportar" (1985:26); "o rosto mostrava a tranqüilidade de sempre e arrepiei-me de medo como quando se descobre depois de uma noite inteira dormindo tranqüilamente que há uma enorme aranha pendente do teto" (1985:31). Essas imagens remetem ao mito de Aracne, que, segundo Pierre Grimal, em seu Dicionário de Mitologia Grega e Romana, era "uma jovem que adquirira grande reputação na arte de tecer e de bordar. Criava tapeçarias tão belas que as ninfas dos campos vinham contemplá-las. A sua habilidade granjeava-lhe a fama de ter sido aluna de Atena, mas Aracne entendia que só a si própria devia o seu talento. Um dia, desafiou a deusa,

que aceitou o desafio e lhe apareceu disfarçada de velha. Atena limitou-se, inicialmente a adverti-la, aconselhando mais modéstia. Caso contrário, deveria recear a cólera da deusa. Aracne respondeu-lhe com insultos e foi nessa hora que Atena abandonou seu disfarce e o concurso começou. A deusa representou sobre a tapeçaria os doze deuses do Olimpo, em toda a sua majestade; e, para aviso à sua rival, acrescentou nos quatro cantos a representação de quatro episódios mostrando a derrota dos mortais que tinham ousado desafiar os deuses. Aracne desenhou, sobre o seu trabalho, os amores dos deuses, mas os amores que os não honram: Zeus e Europa, Zeus e Dánae, etc. O seu trabalho era perfeito, mas Palas, furiosa, rasgou-o e feriu sua rival com a naveta. Ultrajada, Aracne enforcou-se, desesperada. Atena não a deixou morrer e transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta do seu fio" (1993:39).

Como Aracne, Filomena Cabral, Mariana e as demais personagens, parecem nos emaranhar em seus fios. Vão fiando destinos, prendendo-nos e prendendo-se nas próprias teias, encaminhando-se sutil e silenciosamente para outros enredos, para outras obras. E nesse fio, tênue, mas resistente, as projeções intertextuais vão se firmando e fazendo do leitor um agente criativo, na medida em que o obriga, não só a manusear a literatura, mas também a envolver-se com ela. Resta saber a resposta da questão feita por Clara: "saberemos usar este objeto mágico?"

E por fim...

***"Mergulhe comigo nas
últimas páginas deste livro
e... acredite"
(Tarde de mais Mariana)***

Este último capítulo não se propõe a uma conclusão. Pactua com Leila Perrone-Moisés, quando afirma que "uma conclusão seria o funeral da crítica-escritura. Toda tese concluída tem algo de funéreo, o último capítulo é a pá de cal que precede as abundantes e indiferentes pazadas de terra da bibliografia" (1978:128). Concluir é fechar as possibilidades, é desentranhar a verdade última a respeito de obras tomadas por empréstimo.

As obras aqui observadas trazem em si tanta complexidade, tantas ambigüidades e caminhos, que não podem ser minimizadas, como se recebessem um veredicto. Seria possível, inclusive admitir que esse estudo é apenas o princípio de muitos outros posicionamentos que ainda podem vir.

Todo texto que instiga outro já atesta seu valor. Assim, as obras aqui observadas - *Novas Cartas Portuguesas*, *Tanta gente*, *Mariana* e *Tarde de mais Mariana* - não merecem receber um ultimato ou ficarem circunscritas a um julgamento final. Elas serviram de companhia, prestaram colaboração e instigaram novas visões. Cada uma delas, a seu modo, mostrou-se

inovadora e provocativa, ao evidenciar e contestar as imagens femininas - tanto a que a mulher tem de si mesma, quanto àquelas endereçadas a ela.

Para comentar essas representações femininas, há que se lembrar que a história e a cultura são limitações evidentes à constituição dos sujeitos. Os mitos, a religião, os rituais, os contos de fadas e as ideologias, associadas ao sistema social português, seus padrões e valores subjacentes, colaboraram na formação de imagens muito bem definidas, tanto para o homem quanto para a mulher. O homem foi associado à conquista, à aventura e à dominação; a mulher, à subalternidade social, física e cultural. Desse modo, recaiu sobre o feminino um estereótipo redutor, de modo a torná-lo objeto sujeito ao domínio masculino. As mulheres resumiram-se a Evas diabólicas ou a Marias abnegadas - cada uma a seu tempo - e os rótulos determinaram comportamentos também estereotipados.

Diversas influências sócio-culturais levaram a mulher portuguesa a acreditar que toda a sua garantia de felicidade estava no homem. Assim, dependência tornou-se sinônimo de salvação e de normalidade e os muitos séculos de opressão cultural deram conta de moldar o psiquismo feminino.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Judite de Carvalho e Filomena Cabral são algumas das autoras que se aprofundaram na problemática feminina, esclarecendo seus aspectos éticos e psicológicos. Evidenciaram a conscientização dos limites impostos à mulher pelo sistema social, pelos desencontros amorosos e pela incomunicabilidade que a marca. Os preconceitos e tabus, tão enraizados nas mulheres, pelas práticas educacionais e culturais, percorrem suas narrativas, cuja tônica é a alienação e o confinamento. Essas autoras perceberam que transformações identitárias estão associadas a transformações nos níveis de consciência, e que esta pode se dar por vários caminhos, dentre eles, pelo discurso literário. Pensar em uma infundável estagnação identitária seria conduzir as mulheres à condição de

coisa, seria, inclusive, negar a dialética do próprio fenômeno humano. E então, a pergunta das Marias: "Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?"

Essas autoras tinham consciência de estar em plena "era de libertação da mulher: a mulher vota, é universitária, emprega-se; a mulher bebe, a mulher fuma, a mulher concorre a concursos de beleza, (...) a mulher sai à noite sozinha, vai para a cama com o namorado; a mulher dorme nua, a mulher entende, já sabe o que querem dizer certas palavras, tais como: orgasmo, pênis, vagina, esperma, testículos, ereção, frigidez, clitóris, masturbação, vulva. As mulheres entre elas, na intimidade das retretes das repartições públicas onde estão empregadas, nos recreios dos liceus, nas universidades, nos quartos, nas salas, à porta fechada, até já contam anedotas obscenas, certos pormenores íntimos de cama e em segredo tomam certas liberdades de linguagem, e assim se modernizam, se libertam, se promovem... (...) E o homem exulta, irmãs, e ajuda a mulher nesta farsa, neste engodo de, nesta falsa e vergonhosa 'libertação' onde cada vez mais presa (e agora de si própria), a mulher é apanhada nas malhas de uma sociedade que a usa, a domina, a escraviza, a conduz, a utiliza, a manuseia, a consome" (1979:254-255).

As Marias (e aqui inclui-se também Maria Judite de Carvalho) e Filomena Cabral entendem que, apesar da pseudo libertação, a mulher ainda é limitada por um sistema quase panóptico⁵⁴, do qual não consegue se dissociar. Está tão acostumada a uma sociedade repressora, que passa, ela também, a ser seu algoz; reproduz a ideologia dominante e resigna-se a seu papel de mulher-objeto, de mulher mariana.

As "Marianas", que ainda não conseguiram transformar-se em indivíduo educado para ser capaz de se reconhecer como sujeito de algo, como

sujeito de sua sexualidade, por exemplo, habitam as obras, as ruas, as casas portuguesas.

O corpo é, como sustenta Foucault, um lugar prático e direto de controle social. Segundo Bordo (1997: 35), em *História da Sexualidade*, Foucault salienta que, "por meio da organização e regulamentação do tempo, do espaço e dos movimentos de nossas vidas cotidianas, nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade".

Para Foucault, os corpos femininos tornam-se o que ele chama de "corpos dóceis", que são aqueles cunhados pelo controle externo e pela sujeição. As mulheres marianas correspondem a esse estereótipo redutor, visto que estão sempre sujeitas ao domínio masculino, numa subalternidade que se amplia em termos sociais, físicos e culturais; são transformadas em objetos de uso e de prazer, e já não conseguem desvencilhar-se desse destino, apesar de odiá-lo:

"(...) as mãos seriam para sempre o que mais detestaria na anatomia humana: agarravam-na, pretendiam tirar dela o quê? Por vezes, imaginava, aterrada, que ficaria com as marcas no corpo, pintalgada como um animal. Sempre uma pisadura. Estremecia e esforçava-se por não olhar as manchas até que desaparecessem." Cabral (1985:74-75)

"Porque o facto de entregar o corpo não significa nada quando já se entregaram os sonhos e o respeito por si próprio." Cabral (1985:72)

A personagem Lu, da obra *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral, é um exemplo de que os lastros da cultura marialva - adjetivo retomado aqui em sua acepção social, ética e intelectual - não se transformaram, e de que a mulher ainda não é "senhora de seu sexo".⁵⁵

⁵⁴ Segundo Foucault, o panóptico é "uma máquina maravilhosa que fabrica efeitos homogêneos de poder; (...) esses efeitos são constantes, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados". (apud Queiroz, André, 1999:87).

⁵⁵ Expressão utilizada por Eduardo Lourenço, no artigo intitulado "Envoi et adieu à Madeleine", em que afirma haver uma ausência da representação de uma mulher "senhora de seu sexo" na cultura portuguesa.

Foucault alude ao discurso e às relações de poder, ao tratar da constituição do sujeito. Revela que essas relações podem ser compreendidas como micropoderes, pois constroem-se e apresentam-se nas realidades concretas e infinitesimais do cotidiano dos indivíduos. Não existindo locais privilegiados para a manifestação do poder - que pode ocorrer nas casas, nas ruas, nas camas, etc - não há também um local específico de resistência. Nas obras que participam desse estudo, o poder que incide sobre as mulheres, é visto em situações prosaicas, banais, e nos ambientes em que transitam cotidianamente as personagens.

Muitas vezes, as relações de força e de poder surgem por mecanismos estrategicamente sutis; em outras, aparecem de forma declarada e explícita. Em ambas as circunstâncias, o objetivo é a sujeição. De acordo com Fonseca (1995:46), Foucault esclarece que "as bases mais sólidas para a edificação de objetivos políticos não seriam conseguidas pela submissão dos homens por meio de correntes de ferro e aço que o tempo poderia roer, mas pelas 'fibras moles do cérebro' que conteriam a união habitual das idéias." Tal concepção pode ter como exemplo o Portugal da ditadura salazarista e toda a coerção que adveio desse evento histórico, como, por exemplo, o crivo da censura, o qual castrou a liberdade criativa dos autores dessa época, ou ainda as idéias formadoras de arquétipos femininos condicionados à submissão.

Os mecanismos de dominação, de controle, de submissão, de docilidade e de utilidade estão dispersos em toda a rede social. De acordo com Foucault, o poder "não é algo que se possa dividir entre aqueles que possuem e o detém exclusivamente e aqueles que não possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns" (1992:183). Assim, seria um sofisma afirmar que o poder está nas mãos masculinas e que a mulher é uma pobre

vítima desse sistema desigual. Todo poder que abunda de um lado, escasseia do outro; toda dominação só existe na medida em que há subserviência. Como nos mostram as obras aqui observadas, a mulher, por séculos e séculos aceitou seu lugar na menoridade, colaborou para que essa imagem de fragilidade fosse solidificada e viveu a experiência de se deixar de fora em relação ao que desejava ou esperava. Essa mulher pode ser Maria Ana, de *Novas Cartas Portuguesas*, que espera a volta do marido há doze anos (1979:134); pode ser Mariana, de *Tanta gente, Mariana*, que é traída pelo marido e vive na solidão da pré-morte, com todos os sonhos desfeitos (1988:1554); pode ser a Ana ou a Clara, de *Tarde de mais Mariana*, mulheres rejeitadas, traídas e fadadas à solidão; essa mulher pode ser qualquer uma, da grande parcela de mulheres portuguesas que ainda não se vêem como seres de direitos completos.

Cabe aqui mencionar Bakhtin, que definiu a noção de exotopia (estar de fora), sobre a qual Isabel Allegro Magalhães afirmou: "é precisamente este ser/estar de fora, essa essencialidade da exotopia, que permite manter os dois pólos (aquém e além) em posição de alteridade: o lugar em que se está ou é toma consistência por oposição a esse outro lugar de referência. Quer isto dizer que o aquém só pode existir por referência a um além, seja ele qual for." (1985:193). A mulher portuguesa acostumou-se a essa exotopia e passou a mantê-la subseqüentemente, fazendo, inclusive, sua própria fiscalização. Não podia assumir outra imagem, por falta de autognose; e caso não assumisse essa representação, não teria outra em que se enquadrar. É isso o que se percebe nas personagens marianas: consciência de seu lugar de menoridade e, ao mesmo tempo, impossibilidade de calcar uma nova identidade.

As mulheres marianas que percorrem as obras, e que são a representação da mulher portuguesa, trazem em si a marca da continuidade de destinos.

A psiquê feminina pode ser muito bem representada pelo mito de Deméter e Perséfone - uma vez que os mitos refletem a camada mais profunda e perene do psiquismo. Nessa história de mãe e filha, a dimensão de continuidade chama a atenção. Jung já analisava essa questão: "Poderíamos portanto dizer que toda mãe contém a filha em si mesma e toda filha, a mãe; e que toda mulher projeta-se para trás, estendendo-se na mãe e para a frente, na filha. Essa participação e 'entremeação' produz uma estranha incerteza no que concerne ao tempo; a mulher vive antes como mãe e mais tarde como filha. A experiência consciente desses laços produz o sentimento de que sua vida está espalhada sobre gerações - o primeiro passo na direção da experiência imediata e convicção de estar fora do tempo, que traz consigo um sentimento de imortalidade." (1968:188).

Essa continuidade revela que mãe e filha são dois pólos do mesmo ser e que a filha busca na mãe a sua identidade, enquanto que a progenitora busca em sua descendente, a própria realização. Essa continuidade é evidente na parte final do mito de Deméter e Perséfone: o retorno e o não retorno.

Para relembrar o mito, será apresentada uma síntese do Hino a Deméter, atribuído a Homero⁵⁶, selecionado por ser a fonte mais antiga e rica em detalhes do mito das duas deusas.

"Naquele dia, Deméter, deusa do grão e da colheita, cuidando de cobrir a terra de verdura, flores e frutos, não estava junto à filha, a linda Perséfone, também chamada Core. A jovem brincava com as ninfas no campo de Nísia; teciam coroas e guirlandas 'misturando violetas e íris, rosas, jacintos e lírios'. Atraída pelo perfume do narciso 'de cem ramos', Core afasta-se das companheiras e debruça-se para colher um botão que floria na borda de um penhasco. Nesse momento a terra se abre e surge da fenda o deus

⁵⁶ Athanassakis, A. N. *The Homeric Hymns*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. Obra de referência para o resumo e os diálogos do Hino a Deméter.

da morte e do mundo subterrâneo, Hades, que a carrega, apesar de seus gritos, em seu carro puxado por 'imortais cavalos', para seu reino. Perséfone grita, pedindo a Zeus que a salve, sem suspeitar que o rapto tinha sido tramado pelo filho de Cronos com seu irmão, o senhor de Hades.

Do fundo de sua gruta, Hécate, deusa da sombra e da luz da lua, nada vê, mas ouve o grito de Core. Distante, 'através dos picos das montanhas e das profundezas do mar', Deméter também o ouve. Durante nove dias sem comer nem se lavar, carregando tochas, ela procura a filha. Na aurora do décimo dia, Hécate vem a seu encontro e diz à deusa inconsolável que sabia que sua filha tinha sido raptada, mas não sabia por quem. Juntas, vão perguntar ao Sol, o deus Hélio, que tudo vê no seu curso pelo céu. O deus resplandecente conta que Perséfone tinha sido dada por Zeus a Hades, para ser sua esposa e rainha do reino dos mortos, e volta para as alturas, no seu carro de luz, deixando imersa em escuro desespero a deusa Deméter. Desfigurada pela dor e vestida em andrajos, ela dirige-se, então, para as cidades dos homens.

Uma tarde, tendo chegado ao reino de Elêusis, ela se senta à beira de uma fonte, à sombra de uma oliveira. As filhas do rei vêm apanhar água e aproximam-se de Deméter. Quando esta lhes diz que busca trabalho como ama, as jovens levam-na a seus pais. Coberta com escuro manto, a deusa entra no palácio onde a recebem com respeito. A rainha entrega-lhe seu filho recém-nascido. Deméter, o recebe 'em seu colo perfumado' e começa a dar-lhe cuidados para que ele cresça 'como se fora o filho de um deus': unta-o com ambrosia e à noite, secretamente, coloca-o sobre chamas, para que ele se torne imortal.

Uma noite, a rainha, insone e 'com pensamentos tolos', deixa seu quarto e vai ver o filho entregue à ama. Surpreende-a segurando a criança sobre o fogo e solta um grito apavorado. Com isso, impede que o filho se torne

imortal. 'Ondas de terrível ira' atravessam a deusa que, dando-se a conhecer, repreende a mãe por ter privado o filho da imortalidade.

Revelada a presença da deusa, os reis e o povo de Elêusis erigem-lhe magnífico templo. Para dentro dele, Deméter retira-se e entrega-se à saudade da filha. A dor cresce em seu peito e o seu luto e desespero começam a transbordar, trazendo destruição sobre a terra. Naquele ano terrível nenhuma semente brotou; a humanidade teria perecido pela fome e os deuses estariam para sempre privados das oferendas e sacrifícios dos homens se Zeus 'não tivesse percebido isso e ponderado em sua mente'. A deusa Íris é a primeira mensageira que vem implorar a Deméter que aceite o convite para vir ao Olimpo, receber grandes honras e que devolva a fertilidade aos campos dos homens. Deméter, inabalável em sua vingança, recusa-se a atender a Íris e a todos os deuses que vêm, um por um, suplicar que retire seu castigo. Declara que nenhuma semente brotará enquanto não lhe for devolvida Perséfone. Finalmente, Zeus envia Hermes ao Hades, para pedir ao senhor dos mortos que concorde em ceder a esposa à sua mãe.

Hades dá seu consentimento; Core, exultante, prepara-se para partir. Na despedida, o marido pede-lhe que coma com ele alguns gomos de romã. Depois de compartilharem a fruta, Perséfone salta no carro dourado de Hermes: e 'puxados por cavalos de longas asas' atravessam os mares, os picos das montanhas, e chegam ao bosque perto do templo. Mãe e filha correm em direção uma a outra e abraçam-se, numa alegria sem limites. Subitamente, Deméter suspeita de um embuste e pergunta à filha se tinha comido alguma coisa enquanto estava no mundo subterrâneo. Perséfone lembra-se de ter partilhado a romã com o marido, e sua mãe sabe então que só a terá de volta por dois terços do ano. Em um terço dele, a filha terá que estar com Hades no reino dos mortos. Por isso durante uma terça parte do ano tudo seca e morre na natureza. E todos os anos, quando Core

retorna, tudo volta a brotar. Seu regresso traz a primavera, porque sua mãe cobre a terra de flores.

Depois de um dia de muitos abraços e de contarem uma a outra tudo o que lhes tinha acontecido, na alegria de estarem novamente juntas, Deméter chamou os governantes da cidade e os instruiu na celebração de um ritual. Os Mistérios de Elêusis foram fundados para que a cada ano se repetisse aquele encontro entre Deméter e Perséfone. Então, as duas deusas partiram para o Olimpo e aí estão juntas, na companhia dos deuses."

A essência do feminino é compartilhada pelas duas deusas: Deméter significa a mãe-terra, produtora de alimentos; é a deusa da agricultura, do grão e da colheita e símbolo da fertilidade e da fartura. Perséfone é marcada pela inocência e pela beleza, e é símbolo do novo e do frescor.

No campo de Nísia, em meio às flores, quando Deméter contempla a filha, o amor dessas duas mulheres as torna uma. Cada uma ama na outra o que ama em si mesma e cada uma ama na outra aquilo que lhe falta. Perséfone ama em Deméter seu modelo; Deméter, em Perséfone, seu recomeçar.

Deméter e Core pertencem ao mesmo universo de mulheres, no qual não se precisa ensinar caminhos - todas elas o conhecem por instinto ou por repetição. De certo modo, uma busca aprender com a outra, num processo infundável.

O rapto de Perséfone marca o afastamento da mãe e a experiência de união com o homem: " (...)e o senhor, anfitrião de tantos, /lançou-se sobre ela com seus / imortais cavalos, o filho de Cronos, /aquele que tem muitos nomes./ E contra sua vontade ele a agarrou/ e arrebatou-a no seu carro de ouro enquanto ela chorava, / e ela lançou um grito agudo". O masculino irrompe, na narrativa, como elemento de violência. A mulher, sem escolhas,

é violada em sua maneira de ser e de viver; Core é sepultada em um novo mundo, num ritual de passagem, quando a terra se abre e ela desaparece.

A transição de filha a mulher, é imposta por Hades, senhor do reino dos mortos. Essa iniciação está associada a imagens de sofrimento e morte, pois Core jamais será a mesma; a antiga menina morreu, para dar lugar a uma nova mulher. Não deixa de ser filha, mas torna-se, ao mesmo tempo, a rainha de Hades. O destino de Core depende agora de um homem, desconhecido e mórbido.

A transformação de Perséfone é súbita, enquanto que a de Deméter é lenta. Perséfone bruscamente percebe-se diferente, descobre-se outra; Deméter vai mudando sem saber, através do tempo. Vai deixando para trás seu mando sobre a terra, passa a vestir-se de andrajos, errando pelas cidades dos homens, até o encontro com a razão - o Sol - que vai orientando seus passos.

Quando Deméter reencontra a filha, já no primeiro abraço, sente que ela nunca mais será totalmente sua.

No hino estão presentes três gerações de mulheres: Réia (mãe de Deméter, que vem aconselhar a filha a suspender o castigo), Deméter e Perséfone. A ancestralidade feminina aqui está representada pela imagem da continuidade, num eterno reconhecer-se no passado e imaginar-se no futuro.

Segundo Vera Paiva, a "mesmice é a possibilidade de ser reconhecido pelo outro; define-se pela intersubjetividade, ser o mesmo hoje, ontem e amanhã, o que é conscientizado pela empatia e pelo reconhecimento do outro" (1992:42).

Assim é Mariana: mais que um nome, uma representação. Não apenas um substantivo próprio, mas também um comum e que assume, ainda, contornos de adjetivo, passando a qualificar uma massa anônima.

É dentre as mulheres portuguesas que se encontram as marianas, caracterizadas por estarem à margem, e por serem moldadas, por séculos subseqüentes, em imagens de passividade, proibição e submissão. São mulheres que já não alcançam os caminhos para se afastarem de um modelo que lhes foi tão introjetado.

As marianas são quase arquetípicas⁵⁷, não têm consciência de sua identidade perdida e desconhecem a sensação de unicidade. De acordo com Malvina Muskat (1980: 73), "a identidade é o que permite a cada um perceber-se como entidade única e separada do outro, seu semelhante, apesar de suas transformações, e é constituída desde o nascimento como uma experiência profundamente emocional."

A mulher mariana não se individualiza, não é capaz de se notar como parte importante e única de algo maior e, ao mesmo tempo, de manter uma relação significativa com o coletivo - o todo do qual faz parte.

Assim, é possível entender que, da mesma forma que há uma vida severina, de acordo com a obra de João Cabral de Melo Neto (1994: 30)⁵⁸, formada por seres homogêneos e homônimos, condenados à mesmice, há também uma mulher mariana, pois nada a distingue, nada a singulariza; vive uma identidade plural, produzida pela tradição, e que ela mesma reproduz:

⁵⁷ Segundo Jung, "do arquétipo só conhecemos sua representação simbólica, já que ele é em si irrepensável: é uma disposição que inicia o funcionamento da mente, arranja o material da consciência em direção a padrões definidos, como num campo magnético". *In O eu e o inconsciente*. Trad. De Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1976.

⁵⁸ Autor brasileiro que publicou a obra *Morte e vida severina* - exemplo de rigor, no plano formal. Traz uma poesia marcada pela dicção seca, cerebral e dissonante, na qual apresenta o retirante Severino, que é acompanhado, em sua trajetória migrante do sertão em direção ao mar.

"Somos muitos Severinos
Iguais em tudo na vida:
Na mesma cabeça grande
Que a custo é que se equilibra,
No mesmo ventre crescido
Sobre as mesmas pernas finas
E iguais também porque o sangue
Que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
Iguais em tudo na vida,
Morremos de morte igual,
Mesma morte severina:
Que é a morte de que se morre
De velhice antes dos trinta,
De emboscada antes dos vinte,
De fome um pouco por dia." (Melo Neto, 1994:29-30)

"(...) estais tão prenhada de vós própria, Mariana, que jamais vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a vossa ainda e sempre." (Barreno, Horta e Velho da Costa, 1980:80)

"Que mulher vós nunca fosteis nem eu jamais o serei... (...) quem me defende? A lei? A que dá aos pais todos os direitos de mordada, aos machos primazia e à mulher somente o infinitamente menos nada, com dádivas de tudo?" (Barreno, Horta e Velho da Costa, 1980:80)

Mariana passa de substantivo próprio à adjetivação, da mesma forma que Severino também o faz. São representações de um todo, que atuam na manutenção do *status quo*.

A identidade é um fenómeno social, que se apresenta em manifestações múltiplas e mutáveis. Evidentemente, o nome próprio não é uma identidade, mas sim uma representação dela. Assim, nas muitas Marianas que habitam as obras portuguesas de autoria feminina, o nome, em vez de particularizar, generaliza, caracterizando a falta de consciência da própria identidade.

De acordo com Ciampa (1987:157), "identidade é história", o que permite afirmar que não há personagens fora de uma história, e que também não há

história sem personagens. Trazendo tal afirmação para a realidade portuguesa e lembrando da necessidade de se considerar a estrutura social, há todo um conjunto de elementos - psicológicos, sociais, religiosos, morais - que colaborou para a representação dessa mulher mariana como uma espécie de duplicação mental ou simbólica, em sua expressão identitária. Cada Mariana passa a refletir outras Marianas, desaparecendo as possibilidades de se estabelecer as individualidades, bem como a fuga desse processo vicioso. Assim, são muitas as mulheres marianas, e elas parecem todas iguais, trazidas do passado para compor o presente.

Assim, a escrita das Marias e de Filomena Cabral, muito mais que respostas ressentidas à sociedade, às instituições e aos homens, é a proposta de um novo espaço de alteridade feminina, além de um reconhecimento de sua atual condição. Segue os princípios foucaultianos, que indicam que todo saber - inclusive o literário - também é efeito de uma prática de poder, é uma forma de lançar novos olhares sobre as coisas, de saber um posicionamento estratégico.

O que essas autoras fazem é mostrar a necessidade de uma interlocução entre mulheres, para que se efetive o auto-conhecimento. Na identificação de vozes do presente e do passado, na exposição de sentimentos afins, na mostragem de modelos introjetados e que não correspondem a escolhas, está a essência dessa interlocução. Esse coro torna-se uma sementeira de experiências femininas, que sugere uma fuga da condição arquetípica da mulher.

A proposição de obras como *Novas Cartas Portuguesas*, *Tanta gente*, *Mariana* e *Tarde de mais Mariana* é a de impedir que as mulheres portuguesas permaneçam no que Foucault denominou "ciclo de interdição: não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças: em última instância, a não ser sombra e no segredo" (1985:81). Terão alcançado tal propósito? Conseguiram esfacelar o espelho

social no qual a mulher se mira, há gerações sem fim? O que pode a literatura?

A sementeira foi lançada: algumas das sementes encruarão no medo, outras retardar-se-ão, na dúvida, mas muitos desses gérmenes hão de vicejar, rompendo o mutismo, revendo-se, constituindo-se, inscrevendo-se em outras realidades.

Séculos de subordinação obrigam à paciência e à perseverança, mas não podem ser sinônimos de destinos previamente traçados.

Referências Bibliográficas

1. Obras de referência

ANDRADE, Eugênio de. (org.). *Cartas Portuguesas*. Lisboa: Limiar, 1969.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velo da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. 3^a ed., Lisboa: Moraes Editores, 1979.

CABRAL, Filomena. *Tarde de mais Mariana*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

_____. *Prantos*. Lisboa: Difel Difusão Editorial, 1992.

CARVALHO, Maria Judite de. *Tanta gente, Mariana*. 6^a ed., Sintra: Publicações Europa-América, 1988.

2. Obras acerca das autoras em estudo

ALMEIDA, Maria Aparecida Fonseca de. *Novas Cartas Portuguesas: o exercício da linguagem e o exercício da paixão*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP/SP, 1982.

BELMUDES, Rita de Cássia Caparroz Pose. *O escavar da memória como técnica narrativa na ficção de Filomena Cabral*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP/SP, 1999.

CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/ USP - Lato Senso Editora, 1996.

_____. *Crítica IV - Contista, novelistas e outros prosadores contemporâneos*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981.

FERREIRA, Carlos Aparecido. *A mulher na literatura portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do gênero epistolar*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP/SP, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. "Maria Judite de Carvalho: circularidade da ação, procura da palavra" in *Meridianos do texto*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

ORTIZ, Marcelo Aymar. "A criação metafórica na narrativa de Filomena Cabral: uma análise bachelardeana" in *IV Seminário de Estudos Literários*, vol.2, Unesp, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. "Quatro razões para reler Novas Cartas Portuguesas" in *Ciberkiosk*, 1998.

_____. "Maria Judite de Carvalho, Os idólatras" e "Maria Judite de Carvalho, Tempo de Mercês" in *Discursos do texto*, Amadora, Bertrand, 1977.

WAGNER, Elza Carrozza. *A configuração nos relacionamentos homem x mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP/SP, 1999.

3. Obras acerca da escritura feminina

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. NRio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1980.

BIRMAN, Joel. "Aventura, enigma e feminilidade" in *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BORDO, Susan R. "O Corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault", in: *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Org.: Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo. Rio de Janeiro: Ed. Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope - uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese de doutorado apresentada à UFM, Belo Horizonte, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

IRIGARAY, Luce. *Je, tu, nous*. Paris: rasset, 1990.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*, Lisboa:Ed.Caminho, 1985.

MORAES, Tereza. *Literatura e escritura: caminhos da liberação feminina*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

PATRÍCIO, Rosana Maria Ribeiro. *Imagens da mulher da ficção de Sônia Coutinho*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Ensaio de escrever*. 2 ed., Coimbra: Centelha, 1977.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria da resistência, da brasilidade" in Duarte, Constância Lima (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

SEGATO, Rita. "Os percursos de gênero na antropologia e para além dela" in *Feminismos e Gênero*. Revista Sociedade e Estado. Vol. XII, n.2, dez.1997.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

4. Obras de apoio teórico

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*, vol.1, 5 ed., Coimbra: Almedina, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. "A guerra das linguagens" in *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984.

BOOTH, Wayne. C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. *O foco narrativo*, São Paulo: Ática, 1991.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*, São Paulo: Educ, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma T. Muchail. 5 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. "Genealogia do poder", curso no Collège de France, 07/01/1976. Tradução de Angela Loureiro de Souza e Roberto Machado in *Microfísica do poder*, 7ed., Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade, vol. I, A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6 ed., Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *História da sexualidade, vol. II. O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado, 7 ed., Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Introdução ao arquiteyto*. Lisboa: Vega, 1986.
- HELLER, Agnes e FEHÉR, Ferenc. "Existencialismo, alienação e pós-modernidade" in *A condição política pós moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, Costa Luiz. "Persona e sujeito ficcional" in *Literatura e Memória cultural*, Belo Horizonte: Abralic 2^o Congresso, 1990.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1973.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2ed., Porto Alegre: Globo, 1975.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

QUEIROZ, André. *Foucault - O paradoxo das passagens*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in *Texto/Contexto I*, 5 ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

5. Obras acerca da contextualização histórico-social

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas - Para a história da censura em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Editorial Caminho, 1997.

_____. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa: Caminho Nosso Mundo, 1999.

BASSANEZI, Carla. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto/Editora Unesp, 1997.

CASTRO, Ferreira. *Eleições Legislativas – Subsídios para a história da vida portuguesa (1945-1973)*, Ed. Delfos, 1973.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das mulheres. A Antigüidade*. Porto: Editora Afrontamento, 1990.

ESTEVES, Antonio R. "Literatura e história: um diálogo produtivo." In: *Fronteiras do Literário*. Niterói: EDUF, 1997.

MARÍAS, Julián. *A mulher no século XX*. Trad. Diva R.T. Piza, São Paulo: Editora Convívio, 1981.

MARTINS, Maria Antônia Dias. *Literatura Portuguesa de resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MAXWELL, Kenneth. *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MÔNICA, Maria Filomena. *Educação e sociedade no Portugal de Salazar*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

RABELO, Maria da Glória Lima. *O saber feminino: os apaixonantes labirintos do século XII*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras/UFRJ, 1991.

SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos. *O corpo dos pecados: representações e práticas socioculturais femininas nos reinos ibéricos de Leão, Castela e Portugal (1250-1350)*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP/SP, 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. "História como Literatura." In: *Modos de saber, modos de adoeecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

6. Geral

BROWNING, Elizabeth Barret. *The complete poetical works os Elizabeth Barret Browning*. New York: Buccaneer Books, 1993.

CÍCERO, Marco Túlio. In LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia*, 1619.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*, 2ed. trad. Jabouille, Victor, Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil/Difel, 1993.

JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Silva, Dora Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1976.

JUNG, C.G. . *Collected Works*, vol.9, New York: Princeton University Press, 1968.

- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. Lisboa, 1619.
- MELO, Francisco Manuel de. *Carta de Guia de Casados*. Lisboa: Presença, 1965.
- MUSKAT, Malvina. *Reflexões sobre a idéia de identidade no contexto da psicologia analítica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC/SP, 1980.
- OLIVEIRA, R. Cardoso de. "Um conceito antropológico de identidade" in *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2 ed., São Paulo: Unicamp, 1993.
- OVIDE. *Heróides*. Texte établie par Henry Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris: Les belles lettres, 1965.
- PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I*. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura e significação*. Lisboa :Assírio e Alvim, 1973.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)