



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

***Rosângela de Melo Rodrigues***

***PERFORMATIVIDADE E BIOPODER EM NARRATIVAS  
CONTEMPORÂNEAS DE AUTORIA FEMININA: AS MULHERES  
FICCIONAIS DA COLEÇÃO AMORES EXTREMOS***

**CAMPINA GRANDE - PB  
2015**

***Rosângela de Melo Rodrigues***

***PERFORMATIVIDADE E BIOPODER EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS  
DE AUTORIA FEMININA: AS MULHERES FICCIONAIS DA COLEÇÃO  
AMORES EXTREMOS***

**Tese apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade* da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração *Literatura e Estudos Interculturais*, na linha de pesquisa *Literatura, Memória e Estudos Culturais*, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutora.**

**Orientador: Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva**

**Campina Grande – PB  
2015**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

R696p Rodrigues, Rosângela de Melo  
Performatividade e biopoder em narrativas contemporâneas de autoria feminina [manuscrito] : as mulheres ficcionais da coleção amores extremos / Rosângela de Melo Rodrigues. - 2015.  
406 p. : il. color.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.  
"Orientação: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva,  
Departamento de Letras".

1. Análise Literária 2. Mulher - Escritoras 3. Biopoder 4.  
Discursividade 5. Performatividade I. Título.

21. ed. CDD 801.95

**PERFORMATIVIDADE E BIOPODER EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS  
DE AUTORIA FEMININA: AS MULHERES FICCIONAIS DA COLEÇÃO  
AMORES EXTREMOS**

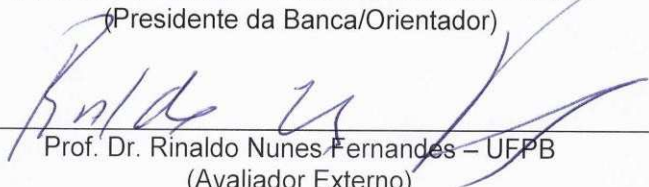
Aprovada em: 16/10/2015.

Tese apresentada ao *Programa de Pós- Graduação em Literatura e Interculturalidade* da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutora.

**BANCA EXAMINADORA**



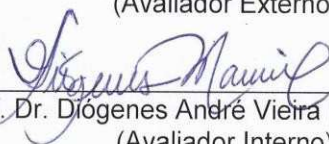
Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva - UEPB  
(Presidente da Banca/Orientador)



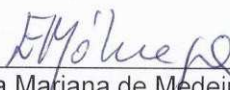
Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes - UFPB  
(Avaliador Externo)



Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves - UFCG  
(Avaliador Externo)



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel - UEPB  
(Avaliador Interno)



Prof.ª. Dr.ª. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega - UEPB  
(Avaliadora Interna)

Prof.ª. Dr.ª. Josilene Pinheiro Mariz - UFCG  
(Suplente Externa)

Prof.ª. Dr.ª. Rosângela Maria Soares de Queiroz - UEPB  
(Suplente Interna)

Para **Carlos Arthur**, amor extremo.

## **AGRADEÇO:**

À minha mãe, **Maria José de Melo**, por muito apoio e palavras de incentivo não só durante a realização desta tese, mas desde sempre. Ao meu pai **Roosivelth Alves de Melo**, que durante o sono partiu sereno para um outro modo de existir enquanto eu escrevia esta tese. Ao meu esposo **Carlos Alberto Rodrigues** e à minha irmã **Rosemary Melo**, por me proporcionarem todas as condições das quais necessitei para me dedicar ao doutorado. Aos meus irmãos **Roberto Melo**, **Carlos Melo**, **Rosilene Melo**, e à minha sobrinha **Emanuella Tavares**, por fazerem parte de minha vida.

Ao meu orientador **Antônio de Pádua Dias da Silva**: por acreditar na viabilidade desta tese; pelo volume enorme de informações sobre os temas aqui tratados discutidos comigo nas aulas da disciplina *Literatura e gênero* e nos encontros de orientação; pelo modo competente como conduziu a escrita deste trabalho; por apontar meus equívocos, respeitando minhas escolhas, e por nossa amizade de décadas que cada vez mais se fortalece.

Aos professores **Antônio Carlos de Melo Magalhães**, **Geralda Medeiros Nóbrega**, **Luciano Barbosa Justino** e **Sebastien Joachim**, por aulas ministradas nas disciplinas que cursei, das quais aproveitei inúmeras informações na elaboração desta tese. Meu agradecimento se estende aos demais professores do PPGLI, com quem muito aprendi durante os encontros dos Seminários Discentes.

Aos professores **Diógenes André Vieira Maciel**, **Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega**, **Maria Goretti Ribeiro**, **Maria do Socorro Pacífico** e **Rosângela Maria Soares de Queiroz**, por contribuições fundamentais para o meu trabalho apresentadas nas bancas de seleção do projeto de pesquisa, qualificação e defesa desta tese.

Aos professores **Hélder Pinheiro Alves**, **Josilene Pinheiro Mariz** e **Rinaldo Nunes Fernandes**, por contribuírem com meu trabalho na condição de avaliadores externos.

Aos colegas professores da área de Literatura da Universidade Federal de Campina Grande, por permitirem meu afastamento para capacitação e assumirem minhas disciplinas enquanto estive em período de licença.

Aos funcionários do PPGLI, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Aos amigos que comigo ingressaram na condição de turma pioneira do Doutorado no PPGLI, por conhecimentos, risos, conflitos e apoio partilhados ao longo dos quatro anos de curso.

## RESUMO

A tese “*Performatividade e biopoder em narrativas contemporâneas de autoria feminina: as mulheres ficcionais da Coleção Amores Extremos*” se constitui como um trabalho de análise e crítica literárias sobre os sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*, editada pela Record entre 2001 e 2003: *Recados da Lua: amor e romantismo*, de Helena Jobim (2001); *Para Sempre: amor e tempo*, de Ana Maria Machado (2001); *Através do Vidro: amor e desejo*, de Heloísa Seixas (2001); *Solo Feminino: amor e desacerto*, de Livia Garcia-Roza (2002); *Obsceno Abandono: amor e perda*, de Marilene Felinto (2002); *O Pintor que Escrevia: amor e pecado*, de Letícia Wierzchowski (2003), e *Estrela Nua: amor e sedução*, de Maria Adelaide Amaral (2003). O objetivo maior desta tese é identificar como mulheres escritoras contemporâneas constroem personagens femininas em ficções destinadas prioritariamente para mulheres. Como principal hipótese de trabalho, abordamos traços estilísticos, posicionamentos ideológicos, representações identitárias e interação com o contexto social e histórico de produção dessas novelas, a fim de estabelecer traços que comprovam uma dependência dessas produções ficcionais aos escritos literários produzidos no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, e que situam as novelas desse *corpus* de pesquisa dentro dos mecanismos de dominação feminina exercidos através do *biopoder*, da *biopolítica*, da *discursividade*, da *representatividade* e da *performatividade* nas sociedades disciplinares regidas por padrões androcêntricos. Para fundamentação teórica deste trabalho, recorreremos às teses de Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Judith Butler, Zygmunt Bauman, Clifford Geertz, Diana Klinger e Regina Dalcastagnè, dentre outros pesquisadores que discutem os temas sobre os quais discorreremos em nosso estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Biopoder. Escrita de mulheres. Discursividade. Performatividade.



## SUMMARY

The thesis " *Performatividade e biopoder em narrativas contemporâneas de autoria feminina: as mulheres ficcionais da Coleção Amores Extremos* " is as a literary analysis and criticism work about the seven issues of Amores Extremos Collection, published by Record between 2001 and 2003: *Recados da Lua: amor e romantismo*, by Helena Jobim (2001); *Para Sempre: amor e tempo*, by Ana Maria Machado (2001); *Através do Vidro: amor e desejo*, by Heloísa Seixas (2001); *Solo Feminino: amor e desacerto*, by Livia Garcia-Roza (2002); *Obsceno Abandono: amor e perda*, by Marilene Felinto (2002); *O Pintor que Escrevia: amor e pecado*, by Letícia Wierzchowski (2003), and *Estrela Nua: amor e sedução*, by Maria Adelaide Amaral (2003). The main objective of this thesis is to identify how contemporarily female writers build female characters in fiction aimed primarily at women. As the main working hypothesis, we approached stylistic traits, ideological positions, identity representations and interaction with the social and historical context of production of novels, in order to establish traits that show a dependency of these fictional productions to literary writings produced in Brazil during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, and that situate the novels of our search corpus within the women's mechanisms of domination exercised through *bio-power*, *biopolitics*, *discourse*, *representation* and *performativity* in disciplinary societies governed by androcentric standards. For theoretical basis of this work, we use Foucault's thesis, Deleuze, Guattari, Derrida, Judith Butler, Zygmunt Bauman, Clifford Geertz, Diana Klinger and Regina Dalcastagnè, among other researchers who discuss the issues commented in our study.

KEYWORDS: Bio-power. Female authorship. Discourse. Performativity.

## RÉSUMÉ

La thèse « *La performativité et le biopouvoir dans des récits contemporains de l'auteur féminin: les femmes fictives dans la collection Amores Extremos* » se constitue comme une œuvre d'analyse et de critique littéraire sur les sept exemplaires de la collection *Amores extremos*, publiée et éditée par la maison d'éditions Record, entre 2001 et 2003: *Recados da Lua : amor e romantismo*, de Helena Jobim (2001); *Para sempre : amor e tempo*, de Ana Maria Machado (2001); *Através do Vidro: amor e desejo*, de Heloísa Seixas (2001); *Solo Feminino: amor e desacerto*, de Lívia Garcia-Roza (2002); *Obsceno Abandono: amor e perda*, de Marilene Felinto (2002); *O Pintor que Escrevia: amor e pecado*, de Leticia Wierzchowski (2003), et *Estrela Nua: amor e sedução*, de Maria Adelaide Amaral (2003). Dans ce travail, nous avons pour but d'identifier comment les femmes écrivaines contemporaines construisent des personnages féminins dans la fiction, conçus principalement pour les femmes. Comme hypothèse principale de ce travail, nous nous appuyons sur les traits stylistiques, sur les positions idéologiques, sur les représentations identitaires et sur l'interaction avec le contexte social et historique de la production de ces récits, afin d'établir des traits qui prouvent une dépendance de ces productions de fiction aux écrits littéraires produits au Brésil, pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et que situent les nouvelles de notre *corpus* de recherche insérées dans les mécanismes de domination des femmes exercées à travers le *biopouvoir*, la *biopolitique*, la *discursivité*, la *représentativité* et la *performativité* dans les sociétés disciplinaires régies par des normes androcentriques. Pour base théorique de ce travail, nous utilisons les thèses de Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Judith Butler, Zygmunt Bauman, Clifford Geertz, Diana Klinger et Regina Dalcastagnè, parmi d'autres chercheurs qui discutent des questions sur lesquelles nous discutons dans notre étude.

MOTS-CLÉS: Biopouvoir. Auteur féminin. Discursivité. Performativité.

## RESUMEN

La tesis “Performatividad y biopoder en narrativas contemporáneas de autoría femenina: las mujeres ficcionales de la Colección Amores Extremos” se constituye como un trabajo de análisis y crítica literarias sobre los siete ejemplares de la Colección Amores Extremos, editada por la Record entre 2001 y 2003: *Recados de la Luna: amor y romanticismo*, de Helena Jobim (2001); *Para Siempre: amor y tiempo*, de Ana Maria Machado (2001); *A través del Vidrio: amor y deseo*, de Heloísa Seixas (2001); *Solo Femenino: amor y desacierto*, de Livia Garcia-Roza (2002); *Obsceno Abandono: amor y pérdida*, de Marilene Felinto (2002); *El Pintor que Escribía: amor y pecado*, de Letícia Wierzchowski (2003), y *Estrella Desnuda: amor y seducción*, de Maria Adelaide Amaral (2003). El objetivo mayor de esta tesis es identificar cómo mujeres escritoras contemporáneas construyen personajes femeninos en ficción destinados prioritariamente para mujeres. Como principal hipótesis de trabajo, abordamos líneas estilísticas, posicionamientos ideológicos, representaciones identitarias e interacción con el contexto social e histórico de producción de estas novelas, con el fin de establecer caminos que comprueben una dependencia de estas producciones ficcionales a los escritos literarios producidos en Brasil durante los siglos XVIII y XIX, y que sitúa las novelas de nuestro corpus de pesquisa dentro de los mecanismos de dominación femenina ejercidos a través del biopoder, de la biopolítica, de la discursividad, de la representatividad y de la performatividad en las sociedades disciplinares regidas por patrones androcéntricos. Para la fundamentación teórica de este trabajo, recurrimos a las tesis de Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Judith Butler, Zygmunt Bauman, Clifford Geertz, Diana Klinger y Regina Dalcastagnè, entre otros investigadores que discuten los temas sobre los cuales discurriremos en nuestro estudio.

**PALABRAS-CLAVE:** Biopoder. Autoría femenina. Discursividad. Performatividad.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. CAPÍTULO PRIMEIRO: ESCRITA DE SI, AUTOFICÇÃO E ESCRITA DE MULHERES</b>	
1. 1. <i>Da dicção feminina para a escrita de mulheres</i> .....	26
1. 2. <i>Autoficção e escrita de si na Coleção Amores Extremos</i> .....	61
<b>2. CAPÍTULO SEGUNDO: LITERATURA E METALITERATURA COMO INSTRUMENTOS DE AFIRMAÇÃO DO BIOPODER</b> .....	88
<i>Sedução pela escrita em Recados da Lua: amor e romantismo</i> , de Helena Jobim.....	89
<i>Aporias da condição autoral em Através do Vidro: amor e desejo</i> , de Heloisa Seixas.....	136
<i>Autoficção como catarse em Estrela Nua: amor e sedução</i> , de Maria Adelaide Amaral.....	171
<i>Amor e literatura como construções sociais do biopoder em Para Sempre: amor e tempo</i> , de Ana Maria Machado.....	193
<b>3. CAPÍTULO TERCEIRO: DISTOPIA, DESTINO e CONSTRUÇÃO DE SI</b> .....	245
<i>Mapas da desterritorialidade em Obsceno Abandono: amor e perda</i> , de Marilene Felinto.....	247
<i>Redenção pela arte em O pintor que escrevia: amor e pecado</i> , de Letícia Wierzchowski.....	278
<i>Desterro dos afetos em Solo Feminino: amor e desacerto</i> , de Livia Garcia-Roza.....	301
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	327

<b>5. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>390</b>
-----------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Nos tempos da ditadura militar brasileira, fui uma adolescente que canalizava toda a propalada rebeldia típica da fase etária para a leitura de obras censuradas pelo regime, conseguidas por empréstimos com amigos que se encarregavam de fazer circular livros de Marx, Engels, Gramsci, Sartre, Bakunin e tantos outros que consumíamos às escondidas, como se estivéssemos portando produtos capazes de nos levar ao paraíso do conhecimento ou aos infernos das prisões. Numa manhã qualquer, indo para o Colégio Alfredo Dantas (onde cursava o último ano do então chamado “científico”) com um livro de Engels dentro da mochila, morrendo de vergonha por estar vestindo uma das fardas mais vexatórias que o sistema educacional/disciplinar brasileiro foi capaz de imaginar e impor, encontrei e peguei do chão uma revista *Seleções* extraviada e, na primeira página que abri, me deparei com uma frase atribuída a John Lennon: “A mulher é o negro do mundo”.

Esse fato foi suficiente para me inquietar por todo o resto do percurso e por boa parte da manhã, pois em minha ingenuidade de quem ainda não tinha vivenciado preconceitos (de gênero, social ou de etnia) eu não consegui entender muito bem a atualidade daquela afirmação, que me pareceu saída do senso comum de uma sociedade colonialista e não do músico e poeta que eu admirava, até que uma *orientadora educacional*, que era uma espécie de *Super Nanny* na escola, veio até nossa sala de aula para aplicar oralmente um “teste vocacional”. Quando fui indagada sobre quais cursos escolheria no Vestibular (tínhamos oportunidade de indicar três graduações) falei que, por ordem de prioridade, gostaria de cursar Física, Filosofia e Letras, ao que ela respondeu: “Você é mulher, então não pode ser filósofa e nem física, e deve se contentar em ser *apenas* uma professora, e olhe lá, pois você vive lendo livros escondidos debaixo da carteira durante algumas aulas, como seus professores já denunciaram”. E desse dia em diante, passei a entender exatamente o que Lennon tinha dito sobre mulheres e negros no mundo. Fiz Letras, por opção, e nunca me arrependi da escolha feita, mas também nunca deixei de ler, como “leituras interditas a mulheres”, livros de Física e de Filosofia.

Ao iniciar a escritura desta tese, a antiga e sempre presente paixão pela filosofia me serviu de bússola para entendimento de como algumas mulheres brasileiras autoras, das mais importantes da literatura do século XXI, estão produzindo suas ficções. E a filosofia me trouxe explicações mais esclarecedoras que as buscas realizadas por mim nos meandros da teoria literária, esta ainda muito ancorada nos estudos aristotélicos e um tanto quanto anacrônica para enfrentamento da literatura de hoje; nisso consideramos que nossa escolha foi acertada, pois foi a filosofia que me permitiu ver o quanto as autoras dos livros que aqui serão abordados ainda se ancoram em discursos e práticas tidos como androcêntricos (o que a teoria literária sozinha não daria conta). As mulheres escritoras brasileiras, ao menos as que foram estudadas nesta tese, ainda escrevem com medo.

Escritos acadêmicos resultantes de pesquisas em literatura, na maioria dos Programas de Pós-Graduação brasileiros, ainda preservam a estrutura clássica possível de ser sintetizada em introdução, fundamentação teórica, análise de dados, conclusão. Significativamente, tal estrutura irmana-se ao modo mais usual de composição das narrativas ficcionais (principalmente ao conto e ao romance clássicos) caracterizado por fracionar a trama em intróito, complicação, clímax, desfecho. A tese aqui apresentada segue percurso semelhante: trazemos uma introdução (intróito), indicativa da disposição por capítulos dos temas discutidos, das obras analisadas e dos teóricos compulsados; uma fundamentação teórica (complicação) provocadora dos questionamentos levantados e esclarecidos ao longo do trabalho analítico do *corpus*; uma análise de dados (clímax) que se constitui como o ponto alto da tese ao inserir conceitos dos estudos de gênero, da teoria literária e da filosofia na abordagem interpretativa dos exemplares da Coleção *Amores Extremos*; uma síntese final (desfecho) que sistematiza de modo crítico os resultados da nossa pesquisa. No entanto, esta tese se configura metodologicamente como *rizomática*, e esse percurso clássico pode ser subvertido, como explicaremos mais adiante.

Sete novelas, sete protagonistas, sete autoras contemporâneas, sete estilos distintos, sete histórias de amor, sete histórias de dor, sete diferentes modos de ler ficções. Vistas em conjunto, temos diante de nós um emaranhado de tramas que se cruzam, se aproximam, se afastam, se assemelham e se diferenciam, formando um bloco significativo de ideias, ações, sensações e estilos

que acabam por se constituírem como um único e surpreendente romance, um projeto coletivo sobre mulheres, seus amores e os seus modos extremados de amar. Como uma narradora em terceira pessoa que se esforça para alcançar o grau máximo de onisciência, busco sentidos nos dados disponíveis neste grande romance construído pelo conjunto das sete novelas, e entrego, nas mãos dos meus leitores, sete possibilidades de interpretações de sete histórias de amor, paixão, erotismo, desencontros, reencontros, solidão, medos e mortes, vivenciadas por dezenas de mulheres imaginadas e trazidas à luz por sete mulheres escritoras brasileiras, dentre as mais importantes do cenário ficcional do século XXI.

Convido o(a)s leitor(a)s para acompanhar comigo as tramas aqui estudadas, para que, juntos, possamos conhecer personagens femininas cativantes ou terríveis, observando suas aventuras amorosas e vendo em qual medida elas tangenciam as mulheres extradiegéticas e comuns, que por razões várias, podem ser levadas a adquirir e ler os exemplares da Coleção *Amores Extremos*.

Conheceremos a quase inumana Amapola; a maquiavélica Antônia Maestro; a romântica Susana; a voluntariosa Gilda; a sofrida Zezé; a Escritora que habita uma redoma de vidro; a poetisa Dora Fontana; a nordestina macabéica que não ousa dizer o seu nome; a delirante cantora de ópera Hilde; a traiçoeira Tânia; a inocente Manuela; a inteligentíssima Antônia Lousada; a forte Jurema; a frágil Ângela; a submissa Sheila e dezenas de outras mulheres brasileiras, tão semelhantes e ao mesmo tempo tão dessemelhantes às nossas avós, mães, amigas, filhas, vizinhas, companheiras de vida ou de trabalho, a nós, leitoras, e às autoras responsáveis por suas existências. Mulheres que sofrem, sentem culpa, se martirizam, se anulam, padecem com o peso do que é ser mulher numa sociedade ainda curvada ante a dominação masculina, e que se irmanam justamente por terem, como marca identitária mais evidente, o fato de serem mulheres.

As personagens femininas que apresentaremos nesta tese são, em graus de intensidade variados, semelhantes em um aspecto responsável pela impressão que as sete tramas nos transmitem de que tratam todas de uma única mulher, performatizando inúmeros papéis em diferentes contextos sócio-culturais, apesar das diferenças mais evidentes que singularizam as protagonistas: elas são



punidas por amarem de modo extremo. Diante disso, passaremos a buscar, nas tramas da Coleção *Amores Extremos*, quais segredos esse modo extremo de expressão do amor feminino tem a nos ensinar sobre a literatura produzida por mulheres em nosso espaço e tempo: o Brasil do século XXI.

Inserida na linha de pesquisa *Literatura, Memória e Estudos Culturais*, a tese *Performatividade e Biopoder em narrativas contemporâneas de autoria feminina: as mulheres ficcionais da Coleção Amores Extremos* tem como *corpus* os sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*, editada pela Record, nos primeiros anos do século em curso. A referida Coleção materializa uma proposta editorial pautada na reunião de expressivas escritoras brasileiras contemporâneas, objetivando trazer para o tecido literário tramas que apresentam o amor problematizado sob diversas perspectivas.

O objetivo desta tese é verificar as estratégias pertinentes às narrativas contemporâneas, empregadas na construção de personagens femininas, capazes de se constituírem como índices de possíveis padrões de escritos ficcionais, produzidos por mulheres brasileiras nos últimos anos. Além de não existir nenhum estudo da Coleção *Amores Extremos* que abarque as sete obras deste projeto editorial posto em prática pela Record, esta tese se singulariza por partir das análises textuais das narrativas para constatar, no recorte do nosso *corpus* investigativo, a existência ou não de uma escritura despida dos padrões androcêntricos de composição de personagens mulheres, que foram discutidos como característicos da literatura produzida por autores canônicos até meados do século XX. Buscamos compreender como mulheres escritoras contemporâneas constroem personagens mulheres do ponto de vista ideológico, político, estético e ético, que ao nosso ver são instâncias investigativas indissociáveis e imprescindíveis à análise literária.

Integram a Coleção os exemplares *Recados da Lua: amor e romantismo*, de Helena Jobim (2001); *Para Sempre: amor e tempo*, de Ana Maria Machado (2001); *Através do Vidro: amor e desejo*, de Heloísa Seixas (2001); *Solo Feminino: amor e desacerto*, de Lívia Garcia-Roza (2002); *Obsceno Abandono: amor e perda*, de Marilene Felinto (2002); *O Pintor que Escrevia: amor e pecado*, de Leticia Wierzchowski (2003), e *Estrela Nua: amor e sedução*, de Maria Adelaide Amaral (2003). Os livros se apresentam como um projeto coletivo que busca apreender as várias faces do amor. *Romantismo, tempo, desejo*,

*desacerto, perda, pecado e sedução* são os temas transversais que singularizam cada novela dentro da temática maior, norteadora desse conjunto de narrativas ficcionais. As autoras ocupam posições sociais e compartilham visões de mundo bastante parecidas: estão todas na faixa etária próxima aos 60 anos (apenas uma tem menos de 50 anos); são brancas (à exceção de uma delas); vivenciaram os anos de ditadura militar e de contracultura na juventude; são economicamente independentes; possuem formação escolar de 3º grau; moram em grandes centros populacionais; transitam nos circuitos literários com muito reconhecimento do público especializado e, deduzimos, leram os mesmos livros em períodos de consolidação da formação artística: romances românticos e realistas da literatura brasileira e estrangeira, folhetins, poesias modernas e anteriores às do Modernismo, literatura essa quase exclusivamente produzida por homens, e também compartilham do mesmo horizonte cultural no campo do teatro, das novelas, do cinema, da MPB e do vasto repertório das artes clássicas.

As personagens protagonistas das sete novelas em comento reproduzem (em diferentes níveis) esse universo cultural compartilhado pelas autoras, como se fossem projeções dessa parcela populacional que hoje produz e consome literatura de autoria feminina no Brasil. Esse conjunto de obras pode nos mostrar, portanto, o modo como esse grupo de mulheres pensa o fazer literário, o seu espaço cultural e a si própria, através de uma memória coletiva intercambiada agora através da escrita que se apresenta, talvez, como o mais importante instrumento de mulheres que escrevem sobre a condição feminina na atualidade. A existência de um discurso “essencialmente feminino”, no entanto, aqui se apresenta como uma das hipóteses a serem investigadas e problematizadas.

Nas sete novelas analisadas nesta tese, percebemos vetores indicativos de um possível estilo padrão de escrita de mulheres na composição de narrativas ficcionais. Não estabelecemos esses traços estilísticos como uma categoria ampla de classificação dos escritos de autoria feminina, mas percebemos que são plenamente válidos para estudo do nosso *corpus*. Neste sentido, observa-se que predomina, como marca mais significativa, a narrativa indireta: as autoras quase sempre retiram das personagens femininas o direito à narração de suas histórias de vida (inclusive, paradoxalmente, quando o relato é feito em primeira pessoa, o que só acontece de fato em um exemplar). Há um traçado difuso da configuração geográfica dos enredos: apesar de trazerem personagens situados no eixo Sul-

Sudeste do Brasil, as ações das tramas poderiam ser encenadas em qualquer lugar do mundo, já que o foco de abordagem se desloca, em todas as novelas, para o plano das ações internas. Há um forte apelo memorialista nas tramas, nos momentos de solidão ou perda afetiva: as mulheres promovem uma revisão do passado (via analepses) como saída para o entendimento do presente e a construção do futuro, e principalmente narram o que é “memória essencialmente feminina” (afirmação de alguns grupos feministas), como a “condição mulher” nascida de uma identidade adquirida, e as relações matriarcais de poder. A metaliteratura assume papel primordial no conjunto das sete novelas: três protagonistas são escritoras de textos literários e duas outras são personagens centrais de narrativas autoficcionais escritas por autores homens; a maneira como as ações do enredo se apresentam nas novelas se aproxima muito da escrita de diários. Na vida de cada protagonista há um evento de epifania, seguido de ações que tentam libertar (quase sempre sem sucesso) tais mulheres de uma situação de aprisionamento físico e mental diante da ausência do outro: as mulheres perdem seus parceiros, vivem o luto e buscam de modo agônico se libertarem como seres autônomos e adultos, mas, mesmo no pós-crise, dependem das ações externas praticadas pelos parceiros para serem felizes. O corpo, enquanto objeto de prazer erótico e de singularização do ser imerso na coletividade, juntamente com a linguagem, se apresenta como possível instrumento de libertação das mulheres e, ao mesmo tempo, de seu impedimento.

O capítulo primeiro desta tese (*Escrita de si, autoficção e escrita de mulheres*) aborda alguns conceitos fundamentais que utilizamos para realizar os estudos analíticos das novelas, tais como *escrita de si, autoficção, dicção feminina, escrita de mulheres, identidade, gênero, subjetivação, biopoder, biopolítica, performatividade*, dentre outros que julgamos importantes para os questionamentos apresentados nos capítulos subsequentes. Como tratamos neste capítulo primeiro de conceitos sobre os quais já existe uma vasta, competente e diversificada bibliografia, enfocamos cada um deles principalmente em relação aos exemplares da Coleção *Amores Extremos*, observando como sofrem supressões, acréscimos, retificações e atualizações de sentidos quando vistos a partir de um olhar analítico e crítico, voltado para a matéria ficcional que nos é colocada como objeto de estudo. Embora possa parecer uma constatação óbvia, consideramos relevante esclarecer que, apesar de ocupar a posição

primeira nesta tese, o capítulo em comento foi redigido após o trabalho analítico do *corpus* aqui explorado. Assim sendo, os conceitos trazidos à baila foram demandados das próprias narrativas ficcionais, e procedemos desse modo a fim de evitar tomar o conteúdo literário como pretexto para experimentações teóricas, como foi prática recorrente nos estudos literários de base estruturalista. Apesar de ser predominantemente teórico, o foco deste capítulo primeiro, portanto, são os exemplares da Coleção *Amores Extremos* vistos em conjunto, com intuito de verificarmos como a produção ficcional de mulheres brasileiras no século XXI se apresenta quando há mulheres como personagens centrais.

O capítulo segundo é composto de quatro estudos analíticos, com foco nas novelas *Recados da lua: amor e romantismo*; *Através do vidro: amor e desejo*; *Estrela nua: amor e sedução* e *Para sempre: amor e tempo*. Apesar de cada uma dessas novelas ser abordada em suas especificidades, o cerne deste segundo capítulo se concentra em um ponto de união entre elas: a presença da *metaliteratura*. Nas quatro novelas blocadas neste momento, as tramas giram em torno de livros escritos ou lidos por personagens protagonistas (três mulheres e um homem). Observamos neste capítulo como as autoras trabalham em suas tramas questões como poesia erótica, autoficção, condição autoral e literatura como instrumento de autoajuda, e quais relações podem ser estabelecidas entre essas produções literárias do plano diegético, as concepções de escrita repassadas pelas autoras e os mecanismos de controle social do biopoder perceptíveis nas produções literárias das personagens mulheres que escrevem textos literários.

No capítulo terceiro, agrupamos as novelas *Obsceno abandono: amor e perda*; *O pintor que escrevia: amor e pecado*, e *Solo feminino: amor e desacerto*. Verificamos neste capítulo como as personagens femininas performatizam comportamentos assimilados da tradição literária, canônica e androcêntrica, como se estivessem apenas cumprindo um destino trágico, traçado especialmente para elas, o que irremediavelmente provoca um forte sentimento de impotência enquanto pessoas autônomas e realizadas nos planos pessoal e profissional, resultando em profunda distopia com relação às experiências afetivas. Neste capítulo, também estudaremos um personagem protagonista homem, que por ser vítima do poder androcêntrico alegorizado na figura de uma mulher, se nivela, no conjunto das sete novelas, às personagens femininas das demais tramas.

O tópico *considerações finais* traz uma abordagem geral dos sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*, a partir dos conceitos de *discursividade*, *performatividade*, *biopoder*, *biopolítica*, dentre outros definidos no capítulo primeiro. O foco de atenção que nos dois capítulos anteriores (analíticos) é voltado para as personagens protagonistas, neste último segmento da tese se volta para a autoria das novelas, com questionamentos sobre as motivações de ordem identitária, subjetiva, ideológica, estética e classista que nortearam as escritoras na produção dos exemplares da Coleção em pauta. Estabelecemos neste desfecho, portanto, uma ponte com o primeiro capítulo, revendo os conceitos apresentados nesse último, agora com o suporte dos estudos analíticos dos exemplares, e vendo a aplicabilidade e, principalmente, a validade deles nas narrativas contemporâneas com as quais trabalhamos. Explicamos neste tópico o conceito fundamental de nossa tese – *as narrativas simbióticas* – com argumentos que objetivam constatar como estão vinculadas as autoras e as novelas da Coleção *Amores Extremos* com a tradição literária brasileira androcêntrica.

As interpretações, as análises, os argumentos, os questionamentos, a visão crítica e as justificativas presentes nesta tese seguem sempre uma orientação entrópica: as questões pertinentes às teorias literárias, aos estudos de gênero, à filosofia, à antropologia, aos feminismos, ao circuito de produção e recepção das obras, à literatura contemporânea e ao contexto sócio histórico convergem sempre para os exemplares da Coleção *Amores Extremos*, como rotas sempre de mão dupla, num processo incessante que nos conduz a trilhas que vão dar dentro e fora das novelas, quando a orientação se esboça centrífuga, como convém aos estudos literários pós-estruturalistas. Na arrumação das ideias discutidas e dos estudos analíticos desta tese, adotamos como modelo a imagem do *mapa*, como sugerida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995): o mapa, em oposição ao decalque, é dobrável, transportável, rabiscável; pode ser rasgado, ampliado, retificado, e está sempre indicando várias possibilidades de percursos não lineares, (a)paralelos, circulares ou transversais, próximos ou distanciados, espalhando-se no papel como um rizoma, que segundo Deleuze e Guattari é sempre multiplicitário:

(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo (...). Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, pp. 4 - 6)

O leitor desta tese poderá então consultá-la como procedemos quando estamos com um mapa nas mãos: a leitura dos estudos analíticos das novelas pode ser iniciada por qualquer exemplar da Coleção *Amores Extremos*, pois apesar da visão em conjunto aqui apresentada, cada um deles mereceu uma abordagem particularizada, permitindo uma quebra na linearidade da leitura dos exemplares, caso o leitor assim prefira. O primeiro capítulo pode ser lido após o segundo, caso o leitor já domine os conceitos nele apresentados, assim como o terceiro capítulo pode ser lido antes dos dois anteriores, possibilitando uma noção prévia do que é abordado nos espaços destinados à leitura crítica e analítica das novelas. Iniciar a leitura da tese pelas considerações finais não trará nenhum prejuízo aos leitores, assim como intercalar leituras das reflexões teóricas com os estudos analíticos também não, pois será apenas um modo mais interativo de possibilidade de diálogo entre quem assina a autoria da tese (em parceria com dezenas de outros pesquisadores, trazidos aqui sob forma de ideias e de textos citados) e quem se propõe a “escrever junto”, cooperando com seus conhecimentos, para o entendimento do que aqui está posto como estudo da Coleção *Amores Extremos*.

O que buscamos, com essa possibilidade de escritura e de leitura maleáveis, é assimilar, na própria configuração da tese, as ideias gerais que moveram nosso trabalho e que giram ao redor dos conceitos de *descontrutividade*, *discursividade*, *performatividade* e *subjetividade*, dentre outros, que estão na gênese dos estudos pós-estruturalistas, integrando texto e contexto, segundo a perspectiva metodológica de Antonio Candido (1985). Ressaltamos, no entanto, que situar nosso trabalho no território dos estudos pós-estruturalistas (em razão dos filósofos que dão suporte à fundamentação teórica) não implica, necessariamente, na negativa de todas as ideias e práticas estruturalistas, pois, se assim procedêssemos, não poderíamos, a rigor, empreender estudos com foco em um elemento estrutural (personagens femininas), com emprego dos conceitos

de gênero, identidade, estilo e discurso (todos de base estruturalista) e nem mesmo um trabalho sobre narrativas ficcionais, pois o pós-estruturalismo “puro” não acomoda binarismos como literário *versus* não literário, plano ficcional *versus* plano dos documentos referenciais. Adaptado aos estudos literários, adotamos em nossa tese um procedimento metodológico indicado por Jacques Le Goff (GOFF, 2013, p. 17) para estudo da História nos dias atuais: aplicar certos métodos estruturais de estudos à *análise dos textos*, mas não à *explicação* deles, ou seja, estudamos elementos estruturais na *análise* das novelas da Coleção *Amores Extremos*, mas, para *interpretá-las*, empregamos prioritariamente conceitos, métodos e teóricos pós-estruturalistas, como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Judith Butler, Michel Foucault, Marc Augé, Clifford Geertz, Zygmunt Bauman, Diana Klinger, dentre outros.

A escolha dos pesquisadores da área de gênero cujas teses dão suporte ao nosso estudo privilegiou, além da relevância de suas pesquisas, o tempo de produção delas. Consideramos que por mais impactantes que tenham sido as pesquisas apresentadas e os conceitos defendidos por pioneiras dos estudos feministas, a exemplo de Simone de Beauvoir, eles nos serviriam bem menos do que estudos realizados nas duas últimas décadas, por pesquisadores que acompanharam o curso da história de luta das mulheres e estão cientes de todas as transformações (na fatura dos textos de ficção), causadas por movimentos nos arranjos sociais neste início de século. Este posicionamento resulta da convicção de que teóricos e críticos contemporâneos, que estão lendo as narrativas ficcionais produzidas por mulheres, agora no século XXI, dar-nos-ão respostas mais adequadas no entendimento do nosso *corpus* de pesquisa.

Neste sentido, assumimos uma posição investigativa mais próxima da abordagem antropológica das narrativas ficcionais, em convivência com as tendências mais recentes dentro da teoria literária de base culturalista, mais especificamente com as orientações metodológicas de James Clifford (2008). Neste tipo de abordagem não existe a preocupação, por parte do pesquisador do texto literário, em referendar todas as posições assumidas por quem assina as obras porque se torna compromisso do crítico assumir um olhar voltado para diversos aspectos que se aproximam e se afastam das discussões postas em cena no solo sócio-histórico de produção, e que sempre representam um

comportamento coletivo com o qual o investigador, só em parte, está envolvido, como condição primeira para entendimento de seu objeto de estudos.

Para essa corrente investigativa, é preferível assumir a alteridade no enfrentamento das obras ficcionais a se aproximar, de modo excessivamente emocional, dos objetos de estudos, pois tal comportamento irremediavelmente provoca uma visão ensimesmada das obras. Também é válido para a corrente antropológica de investigação literária que a dissociação entre receptor e produtor da arte é meramente convencional, pois desde os primeiros trabalhos filiados à Estética da Recepção ficou evidente que, no caso específico da literatura, o texto poético ou ficcional só passa a existir, de fato, quando é apreendido pelos leitores, que formulam interpretações singulares, múltiplas e válidas a partir de suas visões de mundo, das suas subjetividades e do *éthos* no qual estão inseridos (GEERTZ, 2001). Neste sentido, o fato de assumir uma identidade feminina, enquanto pesquisadora da escrita de mulheres, não me obriga a uma aceitação acrítica dos discursos femininos que recolho como objetos de estudo. Assumi a liberdade de reconhecer que determinadas posturas ideológicas, defendidas por autoras de nosso *corpus* analítico, não me representam e podem mesmo estar em conflito com concepções subjetivas das quais não considero viável abrir mão em nome de uma identificação siamesa com as autoras lidas.

A visão do observador de arte, portanto, se reparte nas posições de *leitor*, *de analista* e até mesmo na de *coautor* das obras; por tal razão, qualquer intervenção nos textos literários, assim como na música, nos grafites, nos filmes, nas telenovelas, na pintura, na arquitetura e nas artes visuais como um todo parte de um posicionamento *etnográfico*, que agora não mais separa aquele que observa daquele que produz artes, mas sem que essa identificação de base represente uma possível “leitura de si”, pois o observador/leitor se pluraliza e vai mudando suas percepções do objeto artístico diversas vezes quando em contato com ele. Ler é apreender um *discurso* com auxílio de uma dada *performance* exigida pela obra.

Ao contrário da grande maioria dos estudiosos adeptos das teses sobre *performatividade*, defendidas principalmente pela filósofa Judith Butler, não adotaremos aqui uma oposição entre *performatividade* e a *discursividade* presente nos estudos foucaultianos; tentaremos mostrar que esses dois conceitos



são complementares e dialogam com o de *representatividade*, um dos mais antigos da Teoria Literária.

A partir das reflexões sobre esses três conceitos, que são basilares em nossa pesquisa, mostraremos como a *escrita de si* se configura como uma confluência da *performatividade* e da *discursividade*, para finalmente comprovar nossa tese de que, nos exemplares da Coleção *Amores Extremos*, as autoras praticaram o que categorizo como sendo a “perspectiva narrativa simbiótica”, ao performatizarem uma identidade que seria própria das pressupostas e prováveis leitoras dos volumes da Coleção em pauta, valendo-se de seus discursos normatizadores, de suas ideologias, de seus padrões de linguagem, de suas dores, de suas visões de mundo, de seus modos de escrita e de leitura de si, com objetivos de estabelecerem relações de empatia com mulheres a quem elas, com a autoridade que a *condição escritora* lhes confere, tentam *representar ao falar por* essas “outras” mulheres silenciadas.

Apresentamos como fundamento desta tese o processo de *narrativa simbiótica*, enquanto categoria de escritura, observando como ele se materializa nos exemplares da Coleção *Amores Extremos*: as escritoras se apropriam de todo um discurso pertencente a uma ideologia classista e androcêntrica com os quais elas (necessariamente) não compactuam, mas da qual se alimentam para escrever narrativas supostamente demandadas por mulheres que lêem literatura “feminina” para fins de autoajuda em questões de amor e sexualidade. Como resultado desse processo, questionaremos na abordagem das sete novelas em que medida existe o que seria uma possível “escrita de mulheres” e, principalmente, de que modo essa escrita, no Brasil do século XXI, se constitui como instrumento a serviço do biopoder e da manutenção do tradicional androcentrismo.

As perspectivas de *narração*, *fabulação* e *discursividade* que as autoras adotam são mimetizadas, segundo nossa hipótese de trabalho, das literaturas que os escritores homens do nosso cânone praticam, desde os primeiros romances românticos, quais sejam, “tomar o turno” dos vencidos e silenciados, falar por eles e para eles, perpetuando assim silenciamentos históricos que empurram para as margens um contingente enorme de discursos que aparecem subliminarmente como *traço* e como *rastro*, no *dizer*, no *dito* e, principalmente, no *não dito* dos que se colocam na condição de vencedores.

## 1. CAPÍTULO PRIMEIRO: *ESCRITA DE SI, AUTOFIÇÃO E ESCRITA DE MULHERES*

### *Da dicção feminina para a escrita de mulheres*

***“Nós sabemos que o leão é mais forte do que o domador, que também sabe disso. O problema é que o leão não sabe”.***  
(Terry Eagleton)

A Antropologia Clássica deu início aos estudos sistemáticos de gêneros, a partir das pesquisas preliminares de diferenciações sexuais empreendidas por Morgan e Malinowski nas primeiras décadas do século XX. Bem antes dos movimentos feministas, das teses de Foucault sobre sexualidade, dos estudos sobre mulheres de Simone de Beauvoir e da teoria *queer*, que tratam da condição feminina e das sexualidades não normativas, a Antropologia percebeu que as identidades de gênero não eram estabelecidas apenas a partir de diferenciações biológicas, mas principalmente através de construções simbólicas coletivas que partiam do querer dos indivíduos ao assumirem o papel social feminino, masculino ou “neutro”, como antropólogos constataram em agrupamentos não contaminados com as normas sexuais dos brancos, a exemplo do *Inuit*, da Nova-Guiné, onde “a identidade de gênero não é função da anatomia sexual, mas sim da alma-nome reencarnada”. (GONÇALVES, 2009, p.5).

De todos os conceitos empregados em nossa pesquisa, o de *identidade* se mostrou o mais complexo. As definições sobre o que vem a ser identidade, no tempo presente, são muito compartimentadas em cada disciplina dos estudos sobre cultura, e apresentam-se, amiúde, contraditórias, inconclusivas e inconstantes. Para efeito de sistematização, nesta tese adotamos um conceito de identidade que aglutina basicamente dois sentidos: o de *subjetividade* (defendido

por Guattari, Butler, Bauman, Hall, Touraine e Deleuze) e o de *relativismo* (adotado em parte dos estudos antropológicos contemporâneos). Assim sendo, o termo identidade será empregado como uma condição cultural, social e histórica, que congrega estas duas situações: 1. Como o indivíduo internamente se define, como ele socialmente se apresenta e como ele quer ser identificado. 2. Como o indivíduo é definido e reconhecido socialmente. Ampliando este conceito apresentado, trazemos à discussão o que diz Tomaz Tadeu da Silva:

Identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, pp. 96 - 97)

Consideramos que este conceito é válido para entendimento das identidades plurais de nosso contexto, e é um dos únicos a assimilar de modo pleno casos semelhantes aos dos indígenas nascidos e residentes em território brasileiro que não se consideram brasileiros; das pessoas que rasuram marcas biológicas, sociais e culturais de uma etnia e assumem como suas as de outra (Michael Jackson é um exemplo emblemático) e das pessoas que migram de uma identidade de gênero para outra, assumindo todas as marcas objetivas e subjetivas dessa nova condição.

Apesar da quase sinonímia, *identidade* e *subjetividade* são conceitos que apresentam diferenças pontuais. Das definições de subjetividade (e subjetivação) que encontramos nos autores consultados, a formulada por Félix Guattari (2013) atende a nossas demandas na abordagem do *corpus* analítico. A princípio, Guattari utiliza o termo subjetividade em substituição ao de ideologia, devido às limitações semânticas deste último. Ele também afirma que a subjetividade jamais está totalmente centrada no indivíduo, em seu corpo, em sua *individuação*, pois ela é “fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI, 2013, p. 40). Em sua visada antipsiquiátrica, Guattari nega que o indivíduo exista com uma condição totalitária e centrada no ego, num inconsciente fechado, inacessível ou inalterado,

uma vez que a subjetividade só se realiza na circulação de agenciamentos: “... ela é *essencialmente* social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares” (GUATTARI, 2013, p. 42). Sistematizando, podemos afirmar que a subjetividade, para Guattari, acontece quando o indivíduo ou a coletividade emergem como territórios existenciais *auto-referentes*, ou seja, quando alcançam – ou buscam alcançar - o que Foucault teorizou como sendo a consciência e o domínio de si.

O indivíduo pode assumir duas posições diante da subjetividade: submeter-se à alienação e à opressão do seu meio, ou se reapropriar dos componentes da subjetividade através de mecanismos de criação e de expressão. Toda subjetividade de um indivíduo absorve sua identidade, mas o contrário não é verdadeiro: “A individualidade é um efeito da alienação daquele processo [subjetivação]” (GUATTARI, 2013, p. 165). Para Guattari, os *processos de singularização* não são atribuições específicas do nível macrossocial, do microssocial ou do individual, pois acontecem como uma confluência desses três níveis. Assim se expressa Guattari sobre as questões aqui discutidas:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quando de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afetos, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante). (GUATTARI, 2013, p. 39)

É notório que o tema *crise das identidades* se apresenta como o mais discutido nas diversas disciplinas dos estudos culturais nas últimas décadas. O conceito de estudos culturais ainda está em aberto, e apresenta variações de acordo com o campo específico de pesquisa que o define. Nesta tese, adotamos o que é sistematizado por Ana Carolina D. Escosteguy:

O interesse central dos estudos culturais é perceber as intersecções entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais. (...) os estudos culturais questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas populares, ou, então, entre níveis de cultura – por exemplo, alta e baixa, cultura de elite e cultura de massa. A consequência natural desse debate é a revisão dos cânones estéticos ou mesmo de identidades regionais e nacionais que se apresentam como universais ao negarem ou encobrirem determinações de raça, gênero e classe. (ESCOSTEGUY, 2001, pp. 41 - 43)

Ao contrário do que se afirma na maioria dos estudos sobre gênero (um dos mais discutidos dentro dos estudos culturais), os conflitos identitários não são exclusivos de nossa época. Identidades plurais, rasuradas, contraditórias, cambiantes, fraturadas, líquidas, performativas ou sujeitadas (termos da ordem do dia nas investigações das ciências sociais e culturais) sempre estiveram em conflito na história da humanidade, e podem ser revistas se olharmos para a diáspora do povo judeu no antigo Egito, para os europeus colonizadores que migraram para o Novo Mundo, para os povos nativos da América Latina quando passaram à condição de colonizados, para os africanos exilados na América sob regime de escravatura, para os desviantes desde sempre segregados nas infinitas formas de materialização das *Naus dos Insensatos*, para a história milenar de homens e mulheres sujeitados aos regulamentos disciplinadores do poder ocidental, colonialista e androcêntrico. As diferenças talvez residam no fato de que, no nosso passado histórico, as fraturas identitárias quase sempre resultavam de conflitos ligados à desterritorialidade, à escravidão e à sobrevivência dos envolvidos, enquanto hoje elas assumem caráter mais político e subjetivo. Antes os excluídos não tinham direito à voz, não possuíam mecanismos para expressar uma resistência, e por esta razão não tinham a força política e a visibilidade que hoje é perceptível em grupos minoritários, o que nos passa a impressão de que os conflitos identitários são produzidos por nosso contexto histórico. A construção da *identidade feminina*, sua pluralidade, seus conflitos e seu estudo, foco das nossas discussões neste primeiro capítulo, é bastante recente e ainda muito lacunar:

O aparecimento de uma História das mulheres – portanto uma História sexuada – se produz no início dos anos 70. Três séries de fatores contribuíram para isso: 1) os científicos, principalmente a

influência da Antropologia e da demografia histórica, que reintegram a família e o corpo na trama da História, enquanto a crise dos grandes paradigmas explicativos favorece a fragmentação da História – falemos de “esmigalhamento” – e a eclosão de uma grande diversidade de objetos, a consideração de novos atores – a criança, os jovens – e de novas intrigas – a vida privada, por exemplo; 2) os sociológicos: a presença crescente de mulheres na universidade como estudantes e em seguida como docentes, portadoras de interrogações novas; 3) os políticos: o movimento de liberação das mulheres, cuja primeira preocupação não era fazer a História, induzir a curiosidade, efeitos, até mesmo à vontade de operar uma “ruptura epistemológica” nas Ciências Humanas e Sociais. Todas as disciplinas são de alguma forma atingidas, e a História, disciplina no entanto viril por sua sociologia e seus valores, especialmente na França, em razão do forte componente histórico da identidade nacional, passa a sê-lo a partir do começo dos anos 70. (HIRATA [et al.], 2009, p. 113).

Pontualmente, sem nenhuma sistematização, algumas iniciativas para estudo da história das mulheres e das identidades de gênero já eram ensaiadas ainda no século XVIII. A inglesa Mary Wollstonecraft, no livro *Defesa dos direitos da mulher*, de 1792, segundo dados fornecidos por Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), já defendia a tese de que não existem diferenças naturais (essenciais) entre meninos e meninas nos planos intelectual, psicológico e comportamental, e que, portanto, “não se nasce mulher: torna-se mulher”, numa afirmação que décadas depois se popularizou na obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de 1940.

Judith Butler (1987) aponta duas perspectivas críticas que mostram limitações desta afirmação “Não se nasce mulher: torna-se mulher”, uma da psicanálise e outra do marxismo. Na perspectiva marxista, a identidade pessoal (inclusive a de gênero) só se realiza em condições culturalmente construídas nas relações com os outros: a “escolha” de um gênero só acontece dentro dos limites assinalados, permitidos e reconhecidos nos arranjos sociais; neste sentido, o que a mulher faz quando “se torna mulher” é apenas cumprimento dos determinismos sociais, classistas, históricos, biológicos e identitário nos quais ela está inserida desde o nascimento (e isto é o que, tempos depois dos escritos de Marx, Foucault irá teorizar como *biopoder*). Na perspectiva psicanalítica, mudam-se os termos, mas a ideia permanece a mesma:

A objeção psicanalítica é talvez a mais aguda, porque as teorias psicanalíticas da identidade de gênero e aquisição de gênero tendem a insistir em que aquilo em que nos tornamos é sempre em certo sentido o que sempre fomos. (BUTLER, 1987, p. 152)

Judith Butler, assim como Deleuze e Guattari, assimila algumas considerações psicanalíticas, como percebemos no trecho acima transcrito, mas rejeita muitas outras. Uma das que ela retifica, num diálogo travado especificamente com as teses lacanianas, diz respeito à estruturação do inconsciente como linguagem. Em *Problemas de Gênero* (2010), ela argumenta que a psique só vai sendo construída em contato permanente com os arranjos sociais, e por isso ela se materializa como um estado contínuo de alterações. O inconsciente, portanto, não se estrutura como linguagem: ele cria e rasura linguagens enquanto permanentemente se estrutura e se desestrutura. Desse modo, o gênero também é mutável, e sua fixação em um dos padrões existentes acontece por ele ser construído por atos de repetição das normas sociais, mas as normas mudam, se atualizam e se ressignificam, como qualquer linguagem.

Para Butler (2010), toda norma traz em si seus próprios mecanismos de subversão e de transgressões (que na teoria deleuziana são as "rotas de fuga", as "transversalidades" e as possibilidades de "agenciamentos"). Butler ainda afirma que o corpo é uma construção sempre em processo, alimentada pelos atos de fala, e que sofre e reduplica sem cessar os efeitos da linguagem gerados por atitudes normativas, excludentes e violentas, principalmente quando originados pelos meios de comunicação (Foucault diria, neste caso, que pelas ações do *biopoder* e da *biopolítica*).

As definições do que vem a ser gênero dentro dos estudos culturais são várias e até mesmo conflitantes, dependendo do campo específico de conhecimento que as produzem. Este é um dos conceitos basilares de nosso trabalho, assim, escolhemos apresentar primeiramente a definição oficial do estado brasileiro, inclusa nos *Parâmetros Curriculares Nacionais*, que circulam por todo o sistema educacional do país como orientação para educadores e educandos, e que se coaduna com as concepções sobre o tema de alguns dos movimentos feministas das últimas décadas e, em parte, com as teses pós-feministas da filósofa Judith Butler:

O conceito de gênero diz respeito ao conjunto das representações sociais e culturais construídas a partir da diferença biológica dos sexos. Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade. Essa diferença historicamente tem privilegiado os homens, na medida em que a sociedade não tem oferecido as mesmas oportunidades de inserção social e exercício da cidadania a homens e mulheres. Mesmo com a grande transformação dos costumes e valores que vêm ocorrendo nas últimas décadas, ainda persistem muitas discriminações, por vezes encobertas, relacionadas ao gênero. (BRASIL, 1997, pp. 321 - 322)

Discutindo a atual falência das tradicionais noções binárias de gênero, pautadas em diferenças organicistas que resultam em “identidades fraturadas”, Antonio de Pádua Dias da Silva (2007) indica que:

(...) as antigas construções discursivas solidificadas ou calcificadas nas culturas ocidentais foram e estão sendo derrocadas ou desestabilizadas para serem pensadas a partir de outros imaginários que consigam incluir em suas políticas a manutenção das diferenças culturais sem que estas sejam interpretadas como portadoras de traços inferiores e negativos que conduzam à marginalização e, conseqüentemente, exclusão sócio cultural, como acontece nas relações de gênero. (SILVA, 2007, p. 212).

Há uma pressa visível de parcela da crítica literária em encerrar de forma precoce as discussões em torno das questões relativas a gênero, ao feminismo ou à própria escrita de mulheres, pois é mais cômodo para os que historicamente se beneficiam do silenciamento e da invisibilidade das mulheres assumirem uma perspectiva excludente e dizer que não há uma maneira genuinamente subversiva dos padrões canônicos androcêntricos na literatura, pois inexistem estudos analíticos mais verticalizados que comprovem a materialidade de tal escrita. Diante desses argumentos, é válido adotar um pressuposto básico das ciências exatas que assevera: “a ausência de evidências não significa evidência de ausência”.



Partindo da constatação de Lyotard de que toda neutralidade é suspeita e politicamente comprometida, Nelly Richard (2002) apresenta alguns dos motivos obscuros, escondidos por trás da afirmação de que a língua é neutra e a escrita não denuncia diferenças entre modos de expressão masculinos e femininos:

(...) afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal. O neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano. A teoria feminista demonstrou a arbitrariedade deste operativo de força, executado em nome do masculino-universal, deixando muito claro que a língua não é o veículo neutral – transcendente – que afirma o idealismo metafísico, mas um suporte modulado pelo processo de hegemonização cultural da masculinidade dominante. A linguagem, a escrita literária e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade. (RICHARD, 2002, p. 131)

Encontrar um modo particular de dizer o seu mundo é algo que as mulheres e as demais minorias podem explorar para solidificarem os seus espaços discursivos de enfrentamentos. Como nos diz Alain Touraine (2010):

O movimento de construção de si pode ser definido de improviso como uma manifestação de oposição a um estatuto social imposto às mulheres pelo poder masculino e que, acima de tudo, as impede de ser atrizes de sua própria existência, e, mais ainda, do conjunto da vida social. (TOURAINÉ, 2010, p. 48)

Os estudos de gêneros, voltados para produções literárias, desautorizam desde alguns anos a expressão “escrita feminina” (ou “dicção feminina”) por ela estar atrelada ao sexo biológico, mais do que ao sexo enquanto construção cultural definida pelos indivíduos em suas formações identitárias. Sendo assim, a expressão passou a ser substituída por “escritas das mulheres”, que adotamos em nosso estudo, e que não é um mero capricho retórico dos que se dedicariam à discussão sobre o sexo do(a)s anjo(a)s.

Heloísa Buarque de Hollanda (1994) sistematizou a história dos estudos sobre a escrita de mulheres em três momentos, discorrendo, especificamente, sobre as orientações de pesquisas desenvolvidas no Grupo de Trabalho “A mulher na literatura”, ligado à Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Num primeiro momento, os estudos se voltaram para a recolha da produção de autoras que ficaram silenciadas em nosso passado; este grupo se ocupava do enfoque entre “literatura e feminismo”. Numa nova etapa, as pesquisas foram mais enfáticas nas relações entre “literatura e feminino”, e buscavam verificar as marcas textuais (linguísticas e psicanalíticas) do que seria uma *escritura feminina*. A terceira vertente dos trabalhos sobre mulheres e literatura objetiva estudar as mulheres como autoras, personagens, narradoras e leitoras; nesta última fase, os estudos se aproximam mais do momento pós-estruturalista, e por esta razão deixam de ser prioritários enfoques psicanalíticos, históricos ou voltados para questões dos feminismos mais tradicionais.

A pesquisa que apresentamos nesta tese se assemelha a esta última vertente, ou seja, buscamos identificar, em nosso *corpus* analítico, como se materializam as produções ficcionais de mulheres, com enfoques na *autoria*, nas *personagens* (narradoras ou não) e na *recepção*.

Se Heloísa Buarque mapeia o percurso que a crítica especializada e voltada para a escrita de mulheres trilha, Jonathan Culler (1997) estuda a recepção dessa escrita por leitoras não acadêmicas. Segundo Culler, a crítica literária feminina, de todas as correntes investigativas do texto literário, foi a que abalou as estruturas do cânone com mais intensidade, se constituindo “uma das mais poderosas forças de renovação da crítica contemporânea”. (CULLER, 1997, p. 36).

Para Culler, o diferencial feminino está mais evidente na *leitura*, e não tanto na *escrita*, havendo uma perspectiva diferenciada do padrão androcêntrico no modo como as mulheres leem literatura. A visão do texto literário de autoria feminina que as mulheres empreendem permite um intercâmbio entre o que é lido e o que é vivido: quando uma mulher se propõe a ler uma autora, não é uma mulher que olha para outra mulher apenas, mas sim uma mulher que consegue se ver no escrito e olhar também para si mesma, uma vez que autora e leitora ocupam um mesmo espaço subjetivo e minoritário.

Por esta razão, de acordo com Culler, a literatura que supervaloriza as mulheres, colocando-as num pedestal (musas, fatais, glamorosas, poderosas, belas, deusas, sensuais, Vênus, Mãe Terra), se inscreve como um traço da escrita masculina, pois é assim que as mulheres geralmente são descritas na literatura produzida por homens: como metafóricas. Nesse aspecto, as mulheres reais (não metafóricas) serão sempre vistas como marginais, ínfimas, deficitárias, metonímicas, destituídas de *poeticidade*. Dizer que as mulheres são musas inspiradoras, por exemplo, é ratificar que a literatura é escrita exclusiva dos homens e que as mulheres estão excluídas do sistema literário. Nesse tipo de literatura, a mulher leitora é cooptada a assumir um olhar e um espaço masculinos ao ler, ou seja, ela precisa ocupar o lugar tradicionalmente configurado como reduto dos homens: o de fazer apologia às mulheres que, de tão belas, empoderadas e perfeitas, só existem no plano ficcional.

A saída encontrada pelas leitoras atuais, segundo Culler, é ler como mulher, ou seja, rasurando da sua compreensão dos textos os traços dos discursos e do olhar masculinos. Acima de todas as questões envolvidas no modo de ler como mulher, ressaltamos a que nos parece fundamental: negar o pensamento masculino como totalitário, que enxerga todas as mulheres dentro de uma categoria tipológica, sem estabelecer distinções mais aprofundadas que seriam pautadas em traços subjetivos, situados para além dos estéticos e das estereotípias de um modo geral. Nesse sentido, ampliamos as afirmações de Culler, estabelecendo mais um traço que separa o modo de ler literatura como mulher do que é praticado pelos homens: enquanto os que assumem (independente do sexo biológico) uma subjetividade masculina tendem a ver as mulheres pela perspectiva essencialista, quem assume uma subjetividade feminina com mais facilidade vai perceber as mulheres como construções performativas, plurais, fraturadas, mutantes.

De acordo com Judith Butler (2010), a identidade de gênero é *performativamente* constituída, e com esta afirmação a filósofa aniquila a categoria mulher como única a deter os traços distintivos da feminilidade, dos quais travestis, *drags*, gays, metrosssexuais, *crossdressers*, e qualquer pessoa que assim queira, podem também se revestir, e em todos os casos haveria a tomada para si de uma atitude performativa feminina, não importando muito se por opção ou por algum tipo de imposição de ordem física, emocional ou cultural.

Os conceitos de *performatividade* e *performance*, embora irmanados, apresentam distinções que Judith Butler faz questão de ressaltar, e que apresentamos por serem fundamentais para as discussões que empreendemos nesta tese. Butler assimilou o conceito de *performatividade* dos estudos sobre a cultura indiana formulados pelo antropólogo Milton Singer; em 1959 ele utilizou, pela primeira vez, a expressão *cultural performance*, em seu livro *Traditional Índia: structure and change*, e também do filósofo norte-americano J. L. Austin, que no livro (compilação de palestras) *How to do things with words*, de 1955, usou o termo *performatividade*, segundo dados fornecidos por Edécio Mostaço, que nos apresenta também a associação entre teatralidade e performatividade:

Teatralidade e performatividade são irmãs siamesas, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar. Está na base de todos os nascimentos, próprios ou figurados, subjacentes à expressão “dar à luz”. Essa base antropológica que infunde uma instalação no mundo faz decantar um imaginário, fundeia uma pessoa – cindida, dialógica, pulsional – e, por isso mesmo, dramática, vetorizada por tensões diversas e antagônicas, por vezes conflitivas outras ambivalentes, mas sempre disjuntivas, o eu e o Outro. (MOSTAÇO, 2009, p. 39)

De modo muito didático, a filósofa Marcia Tiburi (2014) resume o *conceito* de *performatividade*, segundo Butler, que apresentamos como complemento ao de Mostaço:

O que ela chama de performatividade do gênero, partindo de aspectos da teoria da linguagem de J. L. Austin, famoso autor da teoria dos atos de fala, diz respeito ao caráter ativo da relação entre o sujeito e a sociedade, enquanto esta última é organizada dentro de normas e de leis que funcionam pelo discurso. É impossível, neste sentido, ser “genericado”, ou seja, sofrer os efeitos do gênero fora do discurso. Pois não há gênero sem discurso, e o discurso é, justamente, o que infunde, como um dispositivo, aquilo que é gênero. (TIBURI, 2014, p. 2)

Butler se distancia cada vez mais do “núcleo duro” dos feminismos, ou seja, aquele que é ocupado apenas por mulheres e que se ocupa apenas com mulheres. Na esteira do pós-estruturalismo, ela se preocupa com estudos dos corpos de todos os que vivem em estado de exceção e de dominação, que não se

enquadram no interior do universo androcêntrico e nem dos colonialismos. Assim, seus estudos enfocam um contingente não contemplado pelos feminismos, como judeus, árabes, travestis, lésbicas, gays, *drags*, mutilados, refugiados de guerra libaneses e turcos, não-brancos, a “mulher sob véus e burcas” e todos os que não são acolhidos pelos movimentos feministas:

A ideia fundamental da pensadora é a de que o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo, confunde-se com ele. Por isso, a diferença entre sexo e gênero não seria mais o caminho para a luta feminista. Mas o respeito aos corpos cuja liberdade depende, em última instância, de serem livres do discurso que os constitui. Ou de simplesmente poderem existir em um mundo que os nega, e que os nega pelo discurso que não é, de modo algum, apenas uma fala qualquer. (TIBURI, 2014, p. 2)

A *performance*, para Butler, seria o desempenho de um papel social que o sujeito passa a executar num dado momento, e que, de certo modo, vai ser agregado aos que esse mesmo sujeito já encarnava, ou seja, na *performance* há um sujeito “anterior” ao que passa a performatizar um desempenho, e isso não ocorre na *performatividade*.

Na *performatividade* não há, portanto, um sujeito executando um papel, mas sim uma categoria social que só existe em processo, em produção e recepção de subjetividades, como um produto de uma ordem institucional. Na *performatividade*, sendo assim, não há um *performer* pré-existente: ela o constrói. Examinando com profundidade, podemos perceber que o conceito de *performatividade*, em Butler (2010), é uma atualização do que Foucault nomeava de biopoder. Para Butler, a *performatividade* está, de certo modo, desassociada da encenação de um papel: são conjuntos de normas repetidas e impostas pela tradição, que visam regularizar os comportamentos. Para Foucault, como está dito em *Vigiar e Punir* (2007), biopoder é um mecanismo de controle social, surgido no final do século XVIII, com objetivos de disciplinar e, conseqüentemente, controlar e punir, quando for o caso, o modo de vida dos indivíduos (inclusive em suas vidas privadas) e os arranjos sociais relativos aos rituais de uniões afetivas, reprodução, nascimento, doenças, morte, dentre outros possíveis usos dos corpos, a fim de torná-los “corpos dóceis”, disciplinados, higienizados, organizados e úteis. Nesse sentido, portanto, os conceitos de *performatividade* e biopoder são equivalentes.

Há uma *performatividade* culturalmente imposta a ser incessantemente ensaiada ao longo de toda a vida do sujeito (e após a morte, mesmo assim, ele tem funções a cumprir enquanto permanecer vivo nas memórias dos que ficam). Esse encenar performativo é, em alguns aspectos, diferente das performances teatrais dos que se assumem como atores dramáticos nos palcos, no cinema, na TV, em *talk show* e *reality show*. O ator, antes de mais nada, escolhe, como profissão, a performance artística que quer exercer e por ela é remunerado; escolhe com certa liberdade quais papéis assume, quais intervenções no corpo se permite fazer, qual tom de voz empоста, quais trejeitos e cacoetes adota em cena, com quais outros atores divide as cenas, quais falas pode dizer e quais roteiros pode seguir, e de tudo isso ele simplesmente pode abrir mão, deixando de ser um “ator profissional”. Neste caso, a liberdade de performatizar ou não é um imperativo.

Por outro lado, a performatividade como um construto cultural e social é imposta desde antes do nascimento. Uma criança que não performatiza papéis que lhe são atribuídos, ainda em tenra idade, será alvo das ações medicamentosas, das medidas disciplinares coercitivas, das terapias comportamentais e, muito comumente, da violência física e psicológica praticada por familiares, que não titubeiam em rejeitar os comportamentos “fora dos padrões” apresentados por essa criança e, por extensão, em rejeitar a ela própria. Neste caso, performatizar determinados papéis é imperativo.

Cada vez mais as mães e os médicos se esforçam para identificar o sexo da criança logo nos primeiros meses de gestação. Dado o veredicto de que nascerá uma menina, todo um aparato de práticas culturais é acionado para que, ainda no ventre, a menina comece a performatizar os roteiros que lhe cabem. Nesse processo, a mãe também se ressignifica, empoderando o seu espaço e o da filha de muitas marcas de identidade feminina: as duas passam a viver num cenário composto a partir dos “cinquenta tons de rosa”, e é muito comum que a gestante, ao desenvolver os primeiros enjoos, típicos da sua nova condição física, acabe enjoando justamente do pai da criança, o elemento masculino destoante do mundo rosa que surge das roupinhas, das batas, da pintura das paredes do quarto da criança, das chupetas, das mamadeiras, do enxoval, dos enfeites de cabelo, da banheira geralmente rosa, das bonecas e de tudo que dará ao mundo onde a criança irá nascer os indícios dos papéis que ela irá performatizar.

Apesar desses arranjos tradicionalmente repassados como mecanismos de construção de *performatividade* feminina ainda serem culturalmente fortes na sociedade brasileira (sempre muito resistente a mudanças nos costumes e nos arranjos culturais), em sociedades mais afinadas com quebras de paradigmas do androcentrismo, mudanças significativas têm sido vistas com bastante frequência. Quando a modelo brasileira/internacional Gisele Bündchen deu à luz sua filha Vivian, em agosto de 2014, e logo em seguida furou as orelhas da recém-nascida para colocação de brincos, a imprensa mundial e as redes sociais repercutiram milhares de depoimentos reprovadores do gesto da modelo, muitos dos quais apontavam para “costumes selvagens”, “mentalidade primitiva”, “mutilação infantil”, “barbárie” e “coisas de índios”. Esse fato mostra que ainda há muita resistência na aceitação das relações interculturais, nos dias de hoje, e também que a imposição de uma identidade feminina às crianças, ou ao menos a imposição de seus índices ostensivos mais “violentos”, começa a ser rejeitada com ênfase nas sociedades pós-colonialistas *de fato* (e não apenas *de direito*, como a brasileira).

Na primeira infância, a escola reforça esse cenário e as performances femininas serão indiciadas nos banheiros de cor rosa, exclusivos para as meninas, nas mochilas, nos cadernos e estojos em tons rosa, e quase sempre até na diferenciação das fardas. Na adolescência, momento de (re)afirmação de identidades, o que se percebe hoje nas escolas é uma negação da imposição desses papéis performáticos. Meninas e meninos largam o rosa e o azul e procuram adotar a neutralidade do preto como figurino. Tingem os cabelos de azul, vermelho, verde, rosa ou amarelo; os meninos colocam brincos e as meninas preferem usar *piercing*. Ambos, se o cerceamento sobre eles não for muito ostensivo, vão usar jeans rasgados, fazer tatuagens, calçar tênis coloridos com um pé de uma cor e o outro de cor diversa; os meninos vão usar mochilas e cadernos em cor rosa, e as meninas vão preferir ter material escolar com temas ligados ao gótico.

Na grande maioria dos casos, nenhum desses índices marca uma identidade homossexual, mas sim um modo de afirmação, diante de anos na condição de obediência às imposições dos pais e da cultura local. É uma maneira um tanto quanto lúdica que eles encontram para dizer que daquele ponto em diante passarão a escolher por contra própria os cenários, os gestos, as falas, os

adereços e os enredos que pretendem usar para encenar suas novas performances. Os conflitos enfrentados por esses jovens, nesta fase de transição, são inúmeros, muitos provocados pela própria metamorfose corporal que enfrentam, e observa-se hoje um aumento significativo de suicídio e de aparecimento de transtornos psicológicos entre esses jovens. Passada esta fase de autoafirmação, a maioria casa, tem filhos e transmite a seus descendentes toda a herança cultural relativa às performances de gêneros que receberam; alguns outros vão escolher caminhos diversificados de vida, e assumirão comportamentos disjuntivos em relação à herança cultural e familiar dos comportamentos performativos. Todos, no entanto, estarão sob o julgamento e a vigilância constantes dos discursos e dos mecanismos de disciplinamento do biopoder.

Foucault dedicou suas principais pesquisas ao entendimento do poder e de seus agentes, que estariam concentrados, nos séculos XVIII e XIX (privilegiados em seus estudos), em um estado forte e presente em todas as etapas e circunstâncias de vida dos sujeitos, postos sob sua tutela. Nesse contexto, os indivíduos estariam inseridos no que ele denominou de *sociedade disciplinar*, exemplificada através da metáfora do *Panóptico*: uma estrutura arquitetônica circular, com uma torre central ao redor da qual os indivíduos ficam presos em pequenos cubículos, sendo constantemente vigiados sem, no entanto, conseguirem visualizar quem os observa como um “grande irmão”.

A sensação de estar sob vigilância permanente disciplinaria os comportamentos, os pensamentos, as relações e os corpos (por esta razão *docificados, adestrados, submetidos e calados*), como Foucault descreve em *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 1979, pp. 209 – 213). Essa arquitetura voltada para a dominação dos indivíduos, ideia que Foucault recuperou de Jeremy Bentham, explica como ainda hoje são disponibilizados grande parte dos espaços de vigilância e controle como clínicas psiquiátricas, escolas, universidades, quartéis, condomínios e prisões correccionais.

Atualizando a noção de *sociedade disciplinar* da filosofia foucaultiana, Deleuze vai teorizar sobre a *sociedade de controle* (conceito discutido em todas as obras do referido filósofo, sob diferentes perspectivas, com ênfase nas práticas psiquiátricas). Deleuze se ocupa não tanto do poder em si, como em certa medida fez Foucault, mas principalmente sobre como as pessoas agenciam os poderes



que exercem e dos quais também são vítimas (o que também será feito por Judith Butler). A *sociedade de controle*, segundo Deleuze, amplificou o poder da *sociedade disciplinar* após a segunda metade do século XX e faz uso, desde então, de variados recursos tecnológicos a serviço não apenas do estado, mas acima de tudo das grandes corporações mantenedoras do sistema capitalista, a exemplo de instituições financeiras, telefônicas e cibernéticas. O grande diferencial deste tipo de sociedade é a difusão dos mecanismos de controle por todos os espaços de atuação dos sujeitos, que aderem integralmente a ela, de modo compulsório ou voluntário. Na sociedade de controle, o direito à privacidade, à individualidade e ao descondicionamento do que Nietzsche chamava de “comportamento dentro do rebanho” deixa de existir por completo: onde houver um equipamento eletrônico ligado a redes de telefonia, TV ou internet, ou uma câmara exigindo que você “sorria” enquanto está sendo filmado, aí estará um dos braços fortes da sociedade de controle. Um estudo complexo dos mecanismos e simbolismos contemporâneos de atuação da sociedade de controle foi desenvolvido por Guy Debord, no clássico *A sociedade do espetáculo* (1997). Para Peter McLaren, a globalização intensifica todos os mecanismos de controle sobre os indivíduos:

(...) a globalização não apenas dita as normas do mercado comercial e financeiro, mas os valores; os comportamentos, os padrões culturais elitistas e discriminatórios socialmente consagrados pelos interesses dominantes; o ter; o ser e o querer de todos os seres do planeta, quer queiramos ou não, quer saibamos disso ou não. (McLAREN, 1999, p. 13)

Para Judith Butler, a sociedade disciplinar e a de controle moldam nossas identidades plurais, principalmente a política e a de gênero, através das exigências materializadas na necessidade constante de performatividade de determinados papéis. Butler afirma que não se escolhe um papel a ser exercido/encenado na *performatividade*: se cumpre, com a internalização de normas. Em *Problemas de Gênero* (2010), Butler nos diz que a representação de gênero (seja o gênero qual for) é sempre a materialização de uma *paródia*. E essa paródia não é exatamente a mesma velha conhecida da teoria literária, que se manifesta através de um ato mimético subversor de um estilo (ou texto) original, numa transposição da teoria platônica da essência *versus* aparência. A

parodização verificada nos gêneros é risível porque não há nenhum primeiro modelo, previamente dado, a ser imitado: os gêneros mimetizam um conjunto de regras criadas sobre o que viria a ser cada um dos gêneros caso eles tivessem uma existência “real”, e por este motivo a travesti é a mais cômica das paródias: ela imita um modelo de mulher, que por sua vez também imita um modelo de mulher, quando de fato não existe um modelo de mulher original a ser copiado: “O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada” (BUTLER, 2010, p. 37). “Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*” (BUTLER, 2010, p. 2001). O nascimento seria nosso primeiro ato performativo; no campo da sexualidade, ela nos diz, toda identidade de gênero é uma paródia:

Como Nietzsche, em Butler a paródia já não é mais ligada a um ideal de origem: “A noção de paródia de gênero ou gêneros/sexos paródicos, que Butler defende, não pretende dispor de um original anterior cuja identidade a paródia imita. Em verdade, para Butler, a paródia já é propriamente um original” (Femenías, 2003: 117). É a Nietzsche que Butler recorre para afirmar que não há identidade de gênero (...). Ela sugere, assim, que o travesti subverte distinções tão caras à tradição metafísica, como interno/externo, imitação/original, zombando da ideia de uma verdadeira identidade de gênero. (RODRIGUES, 2014, p. 154)

Assim como os não nascidos com sexo biológico feminino podem assumir identidades femininas (ou tentar rasurar qualquer identidade de gênero), as nascidas mulheres podem abdicar dos traços identitários de feminilidade, caso queiram ou necessitem. No caso da literatura brasileira, o exemplo mais emblemático de construção de uma identidade feminina por um autor homem e assumidamente heterossexual se materializa na produção poética de Chico Buarque (nos textos com adoção de eu-lírico feminino). No campo das ficções, apontamos dois dentre centenas de bons exemplos dessa constituição performativa dos gêneros: o conto “As Academias de Sião”, de Machado de Assis, um dos melhores textos já escritos sobre a desconstrução dos papéis fixos de gêneros, e o romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, nas fraturas

identitárias dos personagens Riobaldo e Diadorim, que ainda menina se constituiu performaticamente como uma pessoa do gênero masculino.

Guattari discute o feminismo, e os estudos de gênero como um todo, fazendo uma separação entre a atuação molar (restrita) e a molecular (ampla) da luta por direitos das mulheres, e conclui ser necessário incluir também os homens, que eventualmente são vitimados pela sociedade de controle capitalista. A adoção de uma postura molar, segundo Guattari, acarreta a formação de “grupelhos” de mulheres pouco eficientes como estratégias de luta:

Tomemos o exemplo do feminismo. Em nível molar, ele pode constituir uma organização, com um programa transitório para se proteger das segregações, para reivindicar seus direitos, e coisas do gênero. Mas ao mesmo tempo, em nível molecular, a função de autonomia do feminismo não diz respeito apenas às mulheres que se consideram feministas, mas a todas as mulheres e, também, à maneira como a organização se dirige às mulheres que não pertencem a ela. E, é claro, diz respeito igualmente a todos os homens, se considerarmos que também os homens, repito, estão mergulhados num devir feminino. Ora, se o feminismo em questão passa a se reduzir a referências molares – de oposições binárias capitalísticas dos sexos e não só, mas também de coisas do tipo voto, moções, tendências – ele perde seu caráter processual (sua função de singularização). Infelizmente, isso aconteceu com muitos movimentos feministas na Europa, que levaram só uma política de conjunto em grande escala, o que muitas vezes acarretou um funcionamento de grupelho totalmente clássico e, em alguns casos, até a adoção de uma postura psicanalítica dentro do grupo, o que foi catastrófico. (GUATTARI, 2013, pp. 152 - 153)

Teresa de Lauretis afirma que “(...) assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos” (LAURETIS, 1994, p. 208). Segundo esta pesquisadora, os grupos feministas, opositores da teoria da performatividade dos gêneros, são radicais na recusa da feminilidade como atributo não exclusivo das mulheres porque percebem que esta concepção torna os feminismos, como até pouco tempo eles se constituíam (movimentos e grupos restritos às mulheres), uma prática anacrônica e destituída de sentido. Para os grupos feministas mais tradicionais, acreditar em afirmações semelhantes a de Deleuze de que os sujeitos sem fixação de gêneros são livres da (auto)representação e dos limites da identidade, ideia com a qual Butler concorda, é apagar todo um passado de lutas das mulheres contra os desmandos

do androcentrismo, do patriarcalismo, do logocentrismo e de todos os “ismos” historicamente usados na sujeição feminina à sociedade dos homens.

Consideramos este argumento dos feminismos tradicionais extremamente destituído de conexões com a realidade das identidades plurais dos nossos tempos. Negar a mobilidade de gênero para preservar algumas funções sociais aos movimentos feministas de agora se assemelharia a afirmar que um sujeito nascido e criado dentro dos preceitos do cristianismo jamais poderia se converter ao judaísmo, pois assim fazendo estaria apagando todo o sofrimento dos sionistas durante o Holocausto e em séculos de diásporas e perseguições.

Para tornar a ideia de mobilidade de gêneros mais contextualizada em nosso entorno, podemos evocar o exemplo de uma das mais importantes artistas brasileiras, a cartunista Laerte Coutinho. Laerte nasceu dentro do gênero biológico masculino, teve alguns breves relacionamentos homossexuais na juventude, casou com uma mulher e teve filhos com ela durante um longo casamento; aos poucos, foi assumindo uma identidade feminina: deixou o cabelo crescer, passou a depilar pernas e sobancelhas, vestir roupas de mulher, tomar hormônios femininos, até abandonar o gênero masculino e se afirmar como uma mulher, no entanto, recusa-se a ser submetida a cirurgia para mudança de sexo, mantendo um corpo andrógino. Uma das maiores lutas dela, enquanto *crossdresser*, é poder usar banheiros femininos nos lugares públicos, pois, em todos os demais lugares, ela se apresenta e é considerada mulher: Laerte hoje se classifica como alguém do gênero feminino, e assim ela é reconhecida por seus amigos, familiares e por uma legião de fãs do seu trabalho e de sua personalidade cativante. Após adotar a identidade feminina, Laerte se divorciou da primeira esposa e hoje mantém um relacionamento estável com uma mulher, ou seja, a identidade feminina que ela assume atualmente é lésbica.

Observando toda a transformação por que passou a cartunista, com atenção aos detalhes de sua história de vida nas últimas décadas, não é possível perceber em nenhum momento que os direitos das mulheres, conquistados a *unhas e dentes* contra o poder androcêntrico, foram em algum momento sequer ameaçados pela mudança de sexo dela. Caso alguma mulher se sinta ameaçada em suas conquistas por liberdade devido a exemplos como o de Laerte, quando nascidos homens passam a deter todas as marcas de feminilidade, o que de fato está em questão são as fraturas identitárias mal assimiladas ou assumidas,

relativas ao gênero, dessa mulher ultrajada em seus direitos, preceitos e preconceitos. Aqui vale a pena trazer à tona uma reflexão da feminista Margareth Rago:

(...) considero os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória. (RAGO, 2013, p. 28)

A noção de feminilidade intrínseca às mulheres é, segundo Judith Butler (2010), um dos mecanismos de regulamentação dos corpos a serviço de concepções heteronormativas. Para Butler (2010), é um paradoxo fixar a mulher dentro de uma categoria da qual ela mesma luta para se libertar. A sociedade de controle androcêntrica consegue provocar nas mulheres uma vasta gama de sentimentos negativos sobre o que é ser mulher; muitas, notadamente as que são vítimas de reiterados abusos ou assédios sexuais, acabam por abdicarem de uma identidade feminina como medida de proteção. Deleuze também demonstrou compactuar com essa separação entre noções ligadas ao gênero e à marca identitária fisiológica fincada nos corpos: “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 74). Deleuze também recusou, sem deixar de expressar profunda ironia, um dos pilares dos discursos feministas de base psicanalítica – a noção da ordem falocrática como símbolo do “nome do pai”:

É caso de admiração ver a psicanálise, nas suas mais avançadas explorações, ligar a instauração duma ordem simbólica ao “nome do pai”. Não será isso manter a ideia, singularmente pouco analítica, de que a mãe é a natureza e o pai o único princípio de cultura, o único representante da lei? (DELEUZE, 1973, p. 68)

Grupos feministas ainda se apegam a essa noção antiga de gênero atrelado ao corpo, por exemplo, ao fecharem as portas dos movimentos feministas aos que não são biologicamente mulheres. Teresa de Lauretis (1994) nos mostra quão arcaicos são esses posicionamentos de base essencialista:

(...) o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabam por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista. Com sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como “*différance*”) acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem. Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Frederic Jameson chamaria de “o inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhes são subjacentes – sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reduzir-se, retextualizar-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas de narrativas culturais. (LAURETIS, 1994, pp. 206 - 207)

Jacques Derrida colocou em circulação o termo *falogocentrismo* (junção de *logocentrismo* com *falocentrismo*) para designar as principais forças de sujeição exercidas sobre diversas minorias na contemporaneidade, e também o termo *desconstrução*, que é o modo sistemático de leitura dos textos (literários ou não) centrado na abertura dos sentidos neles presentes em interpretações plurais, conflitantes e reformuladoras das considerações impostas como verdade pelos discursos reguladores, razão pela qual Derrida é visto como um “maldito” pelos filósofos tradicionais, principalmente pelos hermeneutas, que ainda concebem a filosofia como um caminho retilíneo para se chegar à verdade (dos textos e dos fatos). Nos espaços das vertentes filosóficas pós-estruturalistas, nada é mais obsoleto que a busca da verdade: tudo é questionado, relativizado e passível de ser rotulado como simulacro.

As críticas feministas ao falocentrismo, segundo Derrida, seriam decorrência direta da tese desconstrutivista por ele sistematizada. No entanto, Derrida (2014) assinala equívocos interpretativos nos discursos feministas, resultantes de uma tendência das mulheres militantes, dos vários feminismos pós-60, em substituir a *desconstrução* crítica dos textos falocêntricos pela simples e acrítica *destruição* deles, com conseqüente supervalorização de todo e qualquer

texto escrito por mulheres. Concordamos com este pensamento, pois hipervalorizar uma obra apenas por ela ser assinada por uma escritora (ou por um homem, na visão falocrata) é, em síntese, o irracionalismo levado ao extremo, e essa postura se assemelharia ao que tem feito a sociedade androcêntrica em relação à escrita dos homens: valorizar a identidade do autor em detrimento do valor das obras por ele escritas.

Trazendo as teses de Derrida para mais perto de nosso contexto, apresentamos um exemplo que consideramos contundente do que ele afirma. Trata-se de uma afirmação de Elódia Xavier, uma das feministas brasileiras mais influentes, que transcrevemos a seguir: “Não existe “discurso masculino”, porque não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente”. (XAVIER, 1991, p. 11). Considerando válida a afirmação da pesquisadora feminista, se não existe “discurso masculino” conseqüentemente não existem o falocentrismo, a dominação masculina, o logocentrismo, o androcentrismo ou qualquer termo com sentido equivalente, ou seja, contra qual discurso os feminismos se contrapõem mesmo? Por outro lado, ao afirmar que a mulher “representa o mundo de forma diferente”, ela só pode estar comparando as categorias mulher e homem, como opostas, ou seja: o “modo diferente” da mulher implica, necessariamente, o seu oposto: a categoria homem, que ela nega existir. Sub-repticiamente, o que está por trás desse tipo de afirmação é uma tentativa de dissimulação do poder discursivo dos homens e de negar que os gêneros se constituem de forma relacional; ao retirar de cena com uma rasura a “condição masculina”, se atesta que não há mais contra o que se opor em termos de movimentos feminista, e nessa distorção de perspectiva caem boa parte dos estudos sobre gêneros atualmente em desenvolvimento nas academias.

De fato, Elódia está apenas ecoando afirmações de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (publicado na década de 40 do século passado), que apresenta a ideia de que não é preciso escrever a história dos homens, falar sobre seus discursos e caracterizá-los, pois eles representam o poder, cabendo fazer a história das mulheres, que representariam o Outro silenciado, ou seja, é preciso rasurar a história de dominação dos poderosos e focar a atenção nos ressentimentos dos vencidos. No entanto, Simone de Beauvoir não disse exatamente como, nesse caso específico, é possível falar de um grupo dominado

sem estabelecer contraposição ao Outro dominador, quando Foucault já alertava que os dominados também exercem poder sobre quem domina, mesmo em prejuízo deles. Esse apagamento da voz masculina também se constituiria, portanto, como um paradoxal exercício de um poder segregador, logocêntrico e, em síntese, folocêntrico. Esses posicionamentos androfóbicos dos feminismos são responsáveis, até o século em curso, por afirmações totalmente esvaziadas de uma coerência, incapazes que são de convencer da necessidade de um credo de “amazonas guerreiras” que lutariam contra discursos masculinos inexistentes.

Segregar a identidade mulher dentro de uma categoria foi importante nos primórdios dos movimentos feministas, por estabelecer duas questões basilares:

1. Denunciar a condição de dominação imposta e de cerceamento de direitos milenarmente negados às mulheres pelo androcentrismo. 2. Sistematizar as práticas possíveis para erradicar a situação de assujeitamento imposta às mulheres estabelecendo algumas demandas, dentre as quais “(...) o direito de assumir um papel ativo na política, no governo e nas lideranças, o direito à representação política; o direito à educação; o direito à autodeterminação; o direito à propriedade legal e o direito de transmitir uma herança”. (CHANTER, 2011, p. 15).

Para Joan Scott (2011), a ideia de uma “categoria mulher” é muito datada, tendo sido importante nos anos 70 do século passado, quando deu unidade aos movimentos feministas, visibilidade a questões relativas às demandas específicas das mulheres, aos seus interesses e às suas características e necessidades. Com base essencialista e estrutural, a categorização da mulher pautava-se no binarismo homem *versus* mulher, e teve como efeito principalmente a mobilização política do movimento:

Tornou-se possível uma mobilização política importante e disseminada, ao mesmo tempo que implicitamente afirmava a natureza essencial da oposição binária macho versus fêmea. A ambiguidade da história das mulheres parecia estar resolvida por essa oposição direta entre dois grupos de interesse separadamente constituídos e conflitantes. (SCOTT, 2011, pp. 86 - 87)

Derrida afirma que o lugar da literatura é o do discurso desconstrutor, contrainstitucional e subversivo, muito embora nela possam ser encontrados



discursos de conformação, adequação e manutenção da ordem falocêntrica, o que ocorre também com a crítica feminista:

[o lugar da literatura é] lugar, a um só tempo, institucional e selvagem, lugar institucional no qual, em princípio, é permitido colocar em questão ou, de qualquer modo, suspender toda a instituição. Uma instituição contrainstitucional pode ser, a um só tempo, subversiva e conservadora naquilo que é anti-constitucional, naquilo que é “anarquista”, e na medida em que certo anarquismo pode ser conservador. Seguindo essa lógica, se voltarmos à questão da literatura ou da crítica “feminista”, corremos o risco de reencontrar os mesmos paradoxos: às vezes, os textos que são mais falocêntricos ou falogocêntricos em sua temática (de certa forma, nenhum texto escapa completamente ao assim programado) podem também ser, em alguns casos, os mais desconstrutores. E seus autores podem ser, em termos estatutários, homens ou mulheres. (DERRIDA, 2014, pp. 88 - 89)

Autores como Nietzsche, Joyce, Ponge, Bertaille e Arnaud, segundo Derrida, escreveram textos “violentamente falocêntricos” que, por isto mesmo, são desconstrutores justamente do falocentrismo, “cuja lógica está sempre pronta para se reverter ou se subverter” (DERRIDA, 2014, p. 90). No sentido inverso, autoras modernas tidas como antifalogocêntricas, como Virginia Wolf, Gertrud Stein e Hélène Cixous, escreveram também textos falocêntricos. Para Derrida, quem assume a assinatura impondo uma autoria à obra só pode falar em seu próprio nome – “A lógica da obra, especialmente em literatura, é uma “lógica” da assinatura, uma paradoxologia da marca singular e, conseqüentemente, do excepcional e do contratempo” (DERRIDA, 2014, p. 90). Singularidade marcante, segundo Derrida, pelas pluralidades de posicionamentos:

Nesse caso, peço que se verifique, atentamente, a cada vez. Devem existir refinamentos, tanto em relação ao conceito ou à lei do “falocentrismo” quanto em relação à possível pluralidade das leituras de obras sempre singulares. Hoje estamos numa fase ligeiramente “grosseira” e pesada da questão. Na polêmica, confia-se demais nas pretensas identidades sexuais dos signatários, no próprio conceito da identidade sexual; as coisas são tratadas de modo demasiadamente genérico, como se um texto fosse isso ou aquilo, de forma homogênea, por esse ou aquele motivo, sem levar em consideração o que, no status ou na própria estrutura de uma obra literária – diria ainda nos paradoxos de sua economia -, deveria desencorajar tais simplificações. (DERRIDA, 2014, p. 90)

Tanto Derrida quanto os movimentos feministas empregam os termos *falogocentrismo* ou *falocentrismo* para indicar a dominação masculina sobre as minorias. Preferimos empregar, nesta tese, o termo *falocratismo*, adotado por Félix Guattari (2013), por entendermos que há uma diferença a ser considerada entre ocupar o centro num espaço social, político e cultural, e exercer poder neste espaço, ou seja, há diferença entre *centralidade* (falocentrismo) e *governabilidade* (falocratismo). A partir de um exemplo retirado de nosso contexto, demonstraremos como o exercício do poder é percebido em dois estados brasileiros: Maranhão e Bahia. Nesses estados, a população é majoritariamente negra e parda. A cultura de origens africanas é predominante na linguagem, nas músicas, nas roupas, nos modos de exibir os cabelos, nos adereços, nas danças, na culinária, na literatura, no teatro de rua, nas relações com o sagrado, ou seja, tanto em questões étnicas quanto nas demais subjetividades. O sentimento de *pertencimento* da maioria dos maranhenses e dos baianos, acima da nacionalidade brasileira, está atrelado aos territórios da cultura africana, o que repercute na centralidade desta cultura nos diversos segmentos sociais, inclusive nas eleições diretas para os cargos públicos, com a maioria dos votos vinda de negros e pardos. No entanto, a história dos dois estados nos revela que, desde a ocupação europeia do território brasileiro até agora, século XXI, a economia e a política, nesses dois estados, são geridas pelas tradicionais famílias brancas, numericamente minoritárias, ricas e representantes das forças ligadas ao colonialismo, ao coronelismo, ao nepotismo e a grupos de extrema direita que sempre subjugaram os que não estão situados no seu interior.

O exemplo acima nos serve também para estabelecimento de uma distinção importante entre dois conceitos que serão reiteradamente utilizados nos capítulos dedicados às análises literárias: *minoría* e *marginalidade*. De acordo com Félix Guattari (2013), a maior distinção entre pertencer a uma minoria qualquer e estar incluído dentre as “pessoas-margens” (as que foram objeto de estudo de Foucault em *Vigiar e Punir*) é que esta última condição é geralmente compulsória, enquanto é possível escolher, em pleno uso do livre arbítrio, fazer parte de uma minoria: “Você pode estar numa minoria porque *quer*. Há, por exemplo, minorias sexuais que reivindicam sua não participação nos valores, nos modos de expressão da maioria”. (GUATTARI, 2013, p. 143). Pela força política,

cultural e social que possuem e da qual amiúde não fazem uso em proveito próprio, é perceptível que baianos e maranhenses, de modo subjetivo, optam por continuarem sendo minoria, e o mesmo pode ser dito em relação às mulheres, ao menos àquelas que não usam adequadamente o poder que possuem na condição de escritoras de narrativas ficcionais, como demonstraremos nas abordagens das narrativas de nosso *corpus*.

Essa disjunção vista nas camadas ditas populares entre a cultura que os indivíduos assumem por herança, ou por acolhimento voluntário, e a dependência econômica e política da cultura de raízes europeia tem levado os dois estados ao enfrentamento de sérios problemas sociais que atingem em cheio as camadas mais pobres. Comprova também que um grupo estar exercendo poder no centro das atuações sociais e culturais não implica que este grupo faça uso amplo e irrestrito do poder que possui, ou que não queira delegar o poder político e o curso das vidas de quem dele faz parte nas mãos de seus opressores.

Nelly Richard denuncia que muitas mulheres, do espaço de “minorias” de onde falam, mimetizam e rendem tributos aos discursos falocráticos. Segundo Richard:

Já vimos que muitos textos de mulheres – por mimetismo passivo ou por subordinação filial à autoridade paterna da tradição canônica - somente obedecem o protocolo da cultura dominante e reproduzem, inconscientemente, seus formatos de subjugação masculina. É possível que uma mulher tome a palavra apenas para render um tributo conformista à pressuposição masculina da cultura estabelecida. Não basta “ser mulher” (determinação sexual) para que o texto se carregue da potencialidade transgressora das escritas minoritárias. Também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua *produza* (e não simplesmente re-produza) a diferença genérico-sexual. (RICHARD, 2002, p. 137)

Num tempo em que as mulheres e demais minorias já conquistaram direito à voz, seja na literatura ou fora dela, a representatividade exercida por grupos organizados, que pretendem falar pelos que antes eram silenciados, está cada vez mais posta na berlinda. Considera-se fundamental hoje a leitura atenta das produções de mulheres na literatura, sem mediações muito fortes de palavras de ordem dos movimentos feministas radicais, para que seja possível responder, sem dogmatismos, a perguntas como estas: o que fazem as mulheres autoras de

literatura ficcional quando constroem personagens femininas em obras destinadas a um público feminino? Quais modelos de escrita literária as autoras subvertem ou reforçam? Quais ideologias repassam ou negam? Quais modelos de performances femininas elas (autoras e obras) referendam ou anulam de seus enredos? As respostas, nestes casos, só podem ser extraídas das próprias tramas que, de modo endógeno, congregam todas as concepções das autoras mulheres sobre os territórios de movência das identidades femininas. Como assinala Canclini, é *ouvindo* as mulheres, ao ler os seus escritos, que poderemos chegar a um melhor entendimento do que tem a dizer essa minoria historicamente silenciada, para não ser preciso falar por elas:

Se é que o especialista em estudos culturais, literários ou artísticos quer realizar um trabalho cientificamente consistente, seu objetivo final não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares nos quais suas demandas ou sua vida cotidiana entram em conflito com os outros. As categorias de contradição e conflito estão, portanto, no núcleo desse modo de conceber a investigação. (CANCLINI, 2007, p. 207)

Na esteira do pós-feminismo, Nelly Richard apresenta um argumento bastante desconstrutor dos discursos afirmativos que se consolidam como movimentos defensores das mulheres, e mostra como a arte e a literatura, devido ao caráter intrinsecamente transgressor que é peculiar a elas, se apresentam como espaços legítimos de problematização das questões pertinentes às mulheres:

A arte e a literatura sabem torcer os esquemas identitários, desviá-los na direção das margens, onde se alojam as matérias simbolicamente mais complexas por sua turbidez, convulsões e quebras. A arte e a literatura impedem que se dogmatize o feminino no eu, sem rupturas e nem resíduos, do sociologismo linear do gênero com que operam, tediosamente, os relatórios acadêmicos e as comissões públicas, relativos à “condição mulher” ou aos “direitos das mulheres”. (RICHARD, 2002, p. 167)

Alfred Alvarez (2006) também ressalta o caráter subversivo da literatura nos seguintes termos: “Toda arte verdadeira é subversiva em um determinado nível ou em outro, mas não subverte simplesmente clichês literários e as

convenções sociais: também subverte os clichês e as convenções nos quais você mesmo desejaria acreditar”. (ALVAREZ, 2006, p. 34). Identificar se as autoras da Coleção *Amores Extremos* subvertem clichês e convenções (sociais ou não) é uma tarefa a que nos propomos nos capítulos analíticos desta tese.

A negação de um modo diferenciado de escritura própria das mulheres, no entanto, não é de modo algum consensual. Muitos críticos mostram que é na escolha de um modo singular de escrever e transcrever falas de personagens que estaria o diferencial positivo da escrita de mulheres, mais do que na criação de enredos ou nas escolhas temáticas.

Alguns estudos que remontam aos primórdios dos movimentos feministas apontavam que a então nomeada “dicção feminina” estaria no uso de uma linguagem infantilizada e truncada, quase aos moldes do *tatibitati*, como nos mostram os primeiros textos de Lúcia Castelo Branco. As invariáveis lembranças do tempo idílico da infância em momento de solidão e dor; a observação dos detalhes nos fatos e nas falas que passam despercebidos à observação masculina; o falar ininterrupto e por vezes caótico; os lapsos; as tomadas bruscas dos turnos de fala; as imprecações; as afirmações tautológicas; o pensamento circular; as ambiguidades; as reduções; o vocabulário hiperbólico; a fragmentação discursiva; a metalinguagem; as inverossimilhanças; as constantes prolepses; o truncamento verbal; as mudanças bruscas de um assunto para outro; as reticências, mentiras e adjetivações excessivas; as associações paradoxais; o pensamento mágico, o abuso de marcas da oralidade e uso exagerado de termos com conotação sexual; a fala aut centrada e dissolução espaço-temporal são algumas características percebidas à exaustão nos discursos das personagens dos livros em foco nesta tese, e que podem nos dar pistas de como são ficcionalmente criadas as mulheres de papel nas narrativas de nosso tempo.

Para Antonio de Pádua Dias (2006), um outro diferencial da escrita de mulheres se materializa na “poética da agressão verbal” com que as mulheres escritoras encontram utopias de saída para a construção identitária libertadora:

... as mulheres quando representam mulheres em suas obras literárias, se não as cria, consciente ou inconscientemente, apassivadas, submissas, agrilhoadas, encontram na forma lingüística uma espécie de *utopia de saída* como possibilidade de re-inserção de tais mulheres na *ordem* aparentemente fendida, mas agora de forma mais liberada. (SILVA, 2006, p.19).

O mesmo pesquisador, dialogando com as teses de Béatrice Didier (1981), nos apresenta a escrita de mulheres como marcadamente fincada nos aspectos sensoriais que remetem a vivências historicamente atreladas a elas, como confinamentos, o silêncio imposto, a maternidade e a expressão singular dos afetos que se presentificam no que seria uma “escrita com o corpo”:

(...) expressar-se a partir de um ponto de vista marcado pelo corpo, pelos sentidos, por toda uma base psíquica que fora construída e impregnada pelas práticas sociais e discursivas que justificaram as mulheres confinadas e mantidas sob uma educação de clausura e menor, parece ser a saída que melhor convém às mulheres, porque detentoras de um aprendizado que os homens não dominam: o aprendizado de si, de dentro, do íntimo, da alma, do obscuro, do enigmático, das relações interpessoais e intersubjetivas, da relação com a família e com o outro do seu afeto, das relações sociais em que há a possibilidade de interação e reivindicação como veremos na literatura de autoria feminina. (SILVA, 2010, p. 38).

De acordo com Beatriz Resende (2005), a literatura característica do século XXI não se comporta de modo homogêneo e por esta razão, a rigor, não se encaixa dentro do rótulo já um tanto quanto obsoleto de “literatura pós-moderna”, o que sendo feito obrigaria os críticos literários de agora a retomarem o antiquado conceito de estilo de época:

(...) é sobretudo a noção de escola, grupo ou confraria que parece estar desaparecendo. A pluralidade de propostas e linguagens, mesmo dentro do mesmo país, usando a mesma língua e partilhando de espaços semelhantes, confirma a hipótese. A “progressiva democratização” da narrativa manifestada pela linguagem parece ter-se radicalizado em muitos autores, num afastamento intencional do que se apresentaria como *gosto das classes cultas*. (RESENDE, 2005, p. 12)

Em outro estudo divulgado três anos depois, no entanto, ao estudar dezenas de narrativas ficcionais publicadas a partir de 2000, Resende (2008) observa, em meio a um enorme leque de tendências formais e temáticas, três direcionamentos adotados pela grande maioria dos escritores contemporâneos: a adoção do tempo presente como norteador dos comportamentos das personagens; o retorno do trágico (ressaltando que o presente narrativo é uma

das marcas fortes da tragédia) e a violência urbana típica da “literatura de periferia”, que remodelou nos últimos anos não só o texto literário propriamente dito, mas também o cinema, a música popular, a dança, a telenovela, o grafite e outras artes visuais.

A pesquisadora aponta que o resultado prático desses três veios característicos da literatura do século XXI é o *excesso de realismo*, ao reaproximar a literatura contemporânea do projeto modernista que buscou atrelar de modo indissociável literatura e sociedade. Flávio Aguiar (1997) nomeia essa tendência da literatura contemporânea que teve impulso a partir dos anos setenta, e chega ao seu ápice agora no século XXI, de *neobrutalismo*, indicando as fortes ligações motivacionais da literatura atual com a dos estilos Realismo/Naturalismo:

(...) o “neobrutalismo” se instalou como uma praga. Seu tema preferido é a violência de rua: marginais massacrados por populares, crimes de motivos obscuros, mas de extremo barbarismo, esquadrões da morte, gente se engalfinhando na televisão, pessoas torturadas, atropelamentos, catástrofes, esfaqueamentos absurdos. Bom, quem quiser saber os “porquês” desses temas comparecerem à literatura, que sai à rua e se dê ao trabalho de olhar para os lados. (AGUIAR, 1997, p. 45).

Confrontando as afirmações de Beatriz Resende (2008) com as obras elencadas no *corpus* desta tese, mesmo considerando que qualquer tentativa de estabelecimento de um perfil geral, capaz de abarcar toda a produção literária contemporânea, é sempre lacunar, constatamos que as três características marcantes da narrativa ficcional brasileira do século XXI estão ausentes nos exemplares da Coleção *Amores Extremos*. O tempo adotado pelas autoras de nosso estudo é quase sempre indefinido; em geral, as cenas são construídas de modo atemporal, ou com fortes inclinações para o pretérito, e quase não há relações de causalidade e dependência entre os fatos apresentados nas tramas e os vividos hoje pela sociedade brasileira. As tramas se deslocam do trágico (enquanto gênero ou tema); apenas no volume *O Pintor que Escrevia: amor e pecado*, de Letícia Wierzchowski, há a presença de um enredo que se aproxima tangencialmente do sentido trágico ao tematizar um episódio de suicídio, mas a redenção um tanto quanto mística, para a qual a trama caminha, suprime quase toda marca desse gênero textual. No entanto, a presença do destino, como um

forte componente do trágico, se verifica pontualmente em todos os enredos aqui estudados.

A última e mais importante característica das narrativas contemporâneas – a violência urbana – está ausente nos sete volumes da Coleção *Amores Extremos*; neles há um distanciamento quase total dos fatos vivenciados pelas personagens em relação aos acontecimentos típicos das grandes cidades, tanto no que se refere à violência urbana quanto a outras demandas sociais e ideológicas que a sociedade brasileira vem enfrentando neste século. Questões ligadas à violência, tais como sequestro de criança, estupro, assassinato, tráfico de drogas e insegurança nas grandes cidades, aparecem em dois exemplares da trama (como mostraremos nos capítulos analíticos), mas são abordados de modo tão ligeiro, e sem problematização, que não repercutem nas demais ações dos enredos de modo significativo.

Desse modo, as narrativas que constituem o *corpus* desta tese se afastam do projeto político da literatura central do Modernismo brasileiro, tanto quanto da que vem sendo produzida em larga escala dos anos 70 até nossos dias. A literatura de testemunho que marcou a ficção brasileira nas décadas de 70 e 80 (SUSSEKIND, 2004), assim como o romance urbano que busca documentar, mapear e discutir a violência nos grandes centros, praticados dos anos 90 até hoje, se encontram num plano que vincula de modo quase mimético literatura e sociedade, sendo esta “refletida” nas ficções com traços muito fortes de realismo. Nada disso, no entanto, é matéria ficcional nos exemplares da Coleção em tela: neles predominam as ações internas de natureza emocional pautadas nos desejos individuais. A literatura de caráter coletivo que busca, através dos romances, questionar comportamentos das massas, lutas de classes, situações conflitantes do ponto de vista ideológico, étnico e sexual, marcante nas últimas quatro décadas de nossa produção ficcional, caminha numa trilha não percorrida pelas narrativas de nosso *corpus* analítico, portanto, e também se percebe com muita nitidez o abandono, por parte das autoras aqui estudadas, dos demais temas caros à agenda dos vários feminismos e das práticas de escrita de mulheres comuns, desde o século passado.

Os movimentos feministas há alguns anos atravessam um impasse: diante do cenário pós-estruturalista, principalmente após a publicação dos estudos sobre gênero de Judith Butler, não há mais espaço para se falar em “categoria mulher”,



pois este conceito reduplica todo o discurso falocrático combatido no pós-estruturalismo e pós-colonialismo e, por extensão, não faz sentido manter a presença dele em grupos feministas. A noção de gênero como performativo, a consequente inexistência da categoria mulher e a teoria da *paródia dos gêneros* de Butler desestabilizam, e sub-repticiamente dessacralizam, os estudos de gênero. Apesar de questionadas por alguns estudiosos (como mostraremos com mais aprofundamento no capítulo final desta tese), as teorias de Butler sobre gênero não foram invalidadas por estudos posteriores mais convincentes.

Por esta visada pós-feminista, radicaliza-se a noção de *diferença*, pois um gênero passa a ser visto como uma condição não permanente, cambiável, plural, que não privilegia apenas um referente como opositor, pois um gênero congrega os demais. Essa preocupação com o fim da categoria mulher fica muito evidente nos discursos de feministas focados nas ações afirmativas que visam captar recursos estatais para grupos de mulheres que os feminismos querem ainda representar. O cerne da questão é: se existe um feminismo hoje, ele é de fato um feminismo sem mulheres. Assim sendo, os discursos feministas são problematizados, como pode ser visto na fala de motivação feminista de Cecília Sardenberg:

Observe-se, porém, que no plano teórico o conceito de gênero não substitui a categoria social *mulher*, tampouco torna irrelevante pesquisas, intervenções e reflexões sobre mulheres enquanto grupo social discriminado. Ao contrário, permite que se pense essa categoria como uma construção social historicamente específica e como construção legítima a situação “real” de discriminação, exploração e subordinação das mulheres. (SARDENBERG, 2010, p.45)

No plano da literatura, as ideias pós-estruturalistas referentes às questões de gênero parecem ter ganho a dianteira, em comparação ao que acontece na sociologia e nos grupos militantes feministas. Segundo Luciana Borges (2013), os estudos teóricos atuais que se debruçam sobre a escrita de mulheres deslocam as preocupações formais relativas a diferenças entre escritas de homens e escritas de mulheres para dar lugar ao aprofundamento das discussões que implodem o conceito de mulher como uma categoria homogênea, e é isto que procuramos fazer em nossos estudos analíticos aqui apresentados:

Conforme o momento teórico hoje estabelecido, a discussão entre a diferença de linguagem e de produção entre escritoras e escritores, relevância e recorrência de temas, construção de retratos e papéis femininos na ficção produzida por mulheres não mais constitui a preocupação central dos estudos feministas na literatura. As formulações teóricas atuais apontam para uma desconstrução do termo mulher como categoria homogênea, de modo que, se o termo literatura feminina continua a ser utilizado, este só adquire coerência quando aponta para os inúmeros problemas que suscita. (BORGES, 2013, pp. 27 - 28)

Trazendo essas discussões para a investigação do nosso *corpus* analítico, o que se constata como principal eixo norteador dos sete volumes da Coleção *Amores Extremos* é a abordagem centrada em personagens arrivistas, que vivenciam dramas de ordem pessoal tão ensimesmados que de certo modo desautorizam tais personagens femininas a serem vistas como projeções das mulheres brasileiras de agora, que lutam nos espaços públicos – nas ruas, literalmente – e nas instâncias jurídicas por direitos que abrangem aspectos sociais mais amplos que a liberdade sexual identitária que marcou a segunda onda do feminismo nos anos 60. E essa cobrança do efeito do real se justifica porque as autoras optaram por narrativas ao estilo *realista/naturalista*, e sendo assim, o dado verossímil (decalcado ao mundo real) adquire valor fundante, o que não aconteceria se as obras pertencessem ao realismo fantástico, à ficção científica, ao maravilhoso ou a gêneros afins a estes. Não basta que autoras se apresentem em seus discursos para a mídia ou para a academia como feministas se, na prática da escrita ficcional, caminham na contramão das conquistas femininas. É preciso “(...) perceber a dimensão feminista na própria construção discursiva da subjetividade e na subversão dos padrões literários socialmente instituídos”. (RAGO, 2013, p. 34).

Os posicionamentos críticos mais voltados ao pós-estruturalismo e ao pós-feminismo, portanto, não estão mais preocupados em atrelar um discurso feminino do texto à figura feminina de quem escreve: “Não se pode dizer que uma grande obra, escrita por homem ou por mulher, exhibe no seu discurso somente marcas masculinas ou femininas” (VASCONCELLOS, 2003, p 56). Sem dúvida, essa é a discussão mais encalacrada quando se estuda a triangulação *autoria feminina – personagens mulheres – narradoras mulheres*. Nelly Richad apresenta uma saída filosófica (recolhida de Deleuze e Guattari) que consideramos viável,

dentre outras, nas malhas dos estudos pós-estruturalistas e, em especial, da teoria *queer*. Ela mostra como possibilidade o afastamento da expressão “escrita feminina” das questões relativas a gênero, e a substituição dela por “feminização da escrita”, que em linhas gerais seria praticada por todo(a) escritor(a) que se contraponha aos discursos falocráticos. Sendo assim, a produção literária de mulheres se realizaria como transgressora e, portanto, como uma dissidência da identidade, ao questionar a validade e a manutenção da cultura masculino-paterna:

Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma *feminização da escrita*: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade* (...) levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino”. Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (RICHARD, 2002, p. 133)

Na história da teoria literária, por diversas vezes já se falou na “morte do autor”, mas sempre de modo muito difuso, como fez Foucault, ou excessivamente dramático, como fez Barthes. Hoje fala-se da morte do autor em sua singularidade devido à fragmentação identitária autoral, que desloca quem assina a obra para diversos campos subjetivos e culturais, muito na esteira das concepções de autoria de Jorge Luís Borges: o autor é um canal transpassado por todos os demais autores. Diz-se hoje que o autor está situado dentro do *estatuto de estrangeiro*, pois o seu espaço é sempre deslocado:

Um dos traços marcantes da literatura contemporânea é o alto nível de deslocamento e de estranhamento do sujeito-escritor no discurso, traço que comprova a complexa sensibilidade literária de nosso tempo. O deslocamento literal e metafórico dos parâmetros modernos nacionalistas responde hoje por uma ficção politicamente engajada nos dramas sociais, situado aqui e além dos territórios e dos interesses locais. O estranhamento é decorrência do estatuto de estrangeiro conferido ao escritor, ao se

encontrar em constante processo de dessubjetivação. Diante da inevitável perda de identidade autoral, aliada ao esforço de entender o aspecto heterogêneo e mestiço das manifestações culturais, a literatura afasta-se das aventuras imaginárias do passado, pautadas pela nostalgia de origem. (SOUZA, 2011, p. 251)

Esse *estatuto de estrangeiro*, na Coleção *Amores Extremos*, vai ser construído através da criação de personagens femininas situadas num espaço deslocado daqueles ocupados pelas autoras (tópico que será melhor desenvolvido no capítulo quarto). Predomina nas tramas aqui estudadas a visão da mulher centrada em uma tipologia única, em uma identidade fixa, em uma estereotipia responsável pelo enaltecimento de traços tradicionalmente marcados como sendo essencialmente femininos (com poucas exceções, que serão vistas nos capítulos dedicados às análises). Assim sendo, marcam a caracterização das personagens femininas, de um modo geral: a reclusão à vida doméstica, a beleza, a canalização das (pre)ocupações para a vida sexual, a dependência emocional e, em alguns casos, financeira de um parceiro, o alheamento das questões situadas fora das preocupações de ordem pessoal. Por esta orientação, as autoras vão condicionar o *modo de ler* das mulheres leitoras dentro da visão masculina, pois as personagens aqui estudadas nos são apresentadas como tipos tradicionalmente presentes na literatura e nos discursos androcêntricos.

## **AUTOFICÇÃO E ESCRITA DE SI NA COLEÇÃO AMORES EXTREMOS**

A autoficção pode ser definida como a imersão de fatos ficcionais na história de vida do autor que assina a obra. O termo foi criado oficialmente pelo professor de teoria literária e crítico francês Serge Doubrovsky, ao escrever a autoficção *Fils*, em 1997. Em linhas gerais, trata-se da narrativa ficcional e biográfica que coloca no mesmo patamar autor, autor-implícito, narrador e protagonista, com mesclagem de fatos vividos a fatos imaginados, erradicando fronteiras entre plano da realidade e plano ficcional. No apanhado geral do gênero autoficção, percebe-se que ele lança mão de uma característica marcante do gênero fantástico: deixar o leitor permanentemente em estado de suspensão, e também de suspeição, para que ele conclua a leitura sem necessitar (ou conseguir) separar biografia de ficção. A rigor, esse gênero não chega a ser tão recente em termos de teoria e prática literárias quanto o termo que o nomeia: Jorge Luis Borges, Dostoiévsk, Kafka, Clarice Lispector e Machado de Assis já fizeram uso da autoficção muito antes de Doubrovsky. Como gênero híbrido que é, a autoficção também pode ser construída com foco narrativo em terceira pessoa, a exemplo do que fez Cristóvão Tezza no romance *O Filho Eterno*. Modalidade narrativa muito prestigiada pelos que escrevem no século em curso, a autoficção é uma das marcas fortes da literatura *queer*, que por sua vez se apresenta como a legítima literatura pós-estruturalista por ser a única destituída de binarismos.

Nos exemplares da Coleção *Amores Extremos*, não há uma única referência, da editora ou das autoras, que possa indicar que algum deles pertence ao gênero biográfico, autobiográfico ou autoficção. No entanto, após a primeira leitura dos exemplares empreendida no início de nossa pesquisa, percebemos um dado inquietante, incapaz de não ser percebido pelo mais ingênuo dos leitores: nas entrelinhas das tramas, e em alguns casos na superfície do texto, as autoras se projetaram, identitariamente, ao construírem suas protagonistas, como podemos perceber em associações como estas:

- a. A única autora negra, migrante, solteira, nordestina e conhecida nacionalmente pela linguagem agressiva dos seus textos (jornalísticos e literários) construiu uma protagonista também negra, migrante nordestina, solteira e extremamente agressiva na linguagem que emprega ao longo de toda a trama.
- b. A autora que passou a vida adulta inteira conciliando o ofício de escritora com o de professora de cursos de Letras construiu uma protagonista que é professora de literatura.
- c. A que mora no Sul do Brasil, e descende de imigrantes europeus, construiu uma trama em que a protagonista imigrante mora no Sul do país e é descendente de europeus.
- d. Uma mansão deslumbrante, cheia de luxuosos adornos e obras de arte sofisticadas, com todos os indícios que apontam para a estética do belo, enfeita a trama que gira em torno da união sexual entre um homem e uma mulher extremamente belos (para fins de gerar o ser mais belo do mundo) que foi arquitetada pela autora que estudou arquitetura, disciplina que supervaloriza a beleza.
- e. A autora que é graduada em Criatividade Literária materializou uma protagonista que escreve um livro de poemas eróticos.
- f. Outra também do mundo das letras materializou uma divertida trama na qual uma escritora rascunha e rasura três versões diferentes para o enredo de um possível romance.
- g. A que é psicanalista construiu uma trama do tipo *literatura tese*, onde diversos casos clínicos de patologias psicológicas são dramatizados, de modo a não deixar outra opção aos leitores a não ser adotar conceitos da psicanálise ao estudar a trama com personagens que sofrem de fobias, delírios, alucinações, esquizofrenia, egolatria, paranóia, psicopatia e outros transtornos mentais.
- h. Das seis autoras brancas pertencentes à classe média ou à elite econômica surgiram seis protagonistas brancas situadas em tais classes sociais.
- i. As cinco autoras que residem no Rio de Janeiro ambientaram seus enredos no Rio de Janeiro.

- j. A escritora que mora em São Paulo elegeu como espaço ficcional a capital paulista.
- k. Das sete tramas, três das quais escritas por autoras graduadas em Letras, cinco tematizam a literatura com personagens que produzem ficção ou poesias, ou que centram a existência em obras ficcionais.
- l. Como nenhuma autora assume publicamente uma identidade sexual fora dos padrões da heteronormatividade, todas as protagonistas das sete novelas são heterossexuais.

Os traços de semelhanças entre as autoras e as protagonistas por elas construídas são tão evidentes que não podem ser vistos como meras coincidências. É perceptível a contenção (intencional?) de imaginação criativa na construção das personagens, pois as autoras, sem estarem assumidamente situadas na posição de quem faz autobiografias, as materializaram seguindo o método divino: à imagem e semelhança delas. Indagamos sobre as motivações das autoras em não adotarem sem escamoteamentos (usando sem disfarces o foco narrativo de primeira pessoa) o gênero literário autobiográfico ou outro similar, colocando no papel suas histórias de vida (na condição de autoras consagradas) a serviço da memória coletiva e cultural das intelectuais brasileiras contemporâneas, pois certamente cada uma delas teria aventuras muito mais interessantes a narrar, do ponto de vista histórico e ficcional, que as protagonistas por elas criadas na *Coleção Amores Extremos*.

A literatura não é apenas espaço para a catarse de problemas existenciais, como pensou Aristóteles, e se assim ela se configurou nos primórdios dos escritos das mulheres, hoje ela só pode se permitir absorver como personagem quem assume a autoria se o propósito for pôr em discussão questões mais amplas, do ponto de vista da coletividade, dos discursos, dos estilos, da história, da própria literatura. Falar da posição de quem não sai do seu mundo restrito, mesmo que ele esteja situado num elegante bar do Leblon onde só se escuta Bossa Nova há mais de meio século, é demonstração de pouca capacidade inventiva de quem não consegue erguer a cabeça para ver o mundo além do seu próprio território geográfico estreito: ou quem escreve assume que adota a autobiografia ou a autoficção de modo claro e sem hipocrisias, ou trapaceia com os leitores quebrando o pacto firmado na (in)verossimilhança. Como assinala

Diana Klinger ao discutir as relações entre ética e literatura, a partir dos pressupostos deleuzianos: “É esse o movimento da literatura: sair, retornar. Sair da casa, da linguagem, da estrutura, da comunidade, do conforto, do lar. Sair, retornar e fazer desvios. Desertar” (KLINGER, 2014, p. 188).

Uma explicação possível para a “camuflagem” das autoras por trás das suas protagonistas talvez resida no fato mais evidente dentre os possíveis: escrever as próprias experiências (assumindo uma voz narrativa de primeira pessoa) no campo das relações afetivas, eróticas e sexuais, temas da Coleção *Amores Extremos*, ainda permanece como um tabu para esta parcela de escritoras brasileiras que (com exceção de Letícia Wierzchowski) já ultrapassaram seis décadas de vida. Não sendo esta a razão, então se configura como hipótese de trabalho, a ser verificada mais adiante nos estudos analíticos dos exemplares, se as autoras, de fato, compactuam e repassam em suas ficções os discursos androcêntricos que as feministas tradicionais atribuem como sendo essenciais às produções de escritores homens, como observou Derrida (2014). O que apontamos como uma falta na relação entre as autoras e as tramas por elas criadas é, portanto, não terem elas ousado praticar a escrita de si, de modo mais adensado, marcado por uma focalização em primeira pessoa, mais visceral, com personagens mais atreladas à contemporaneidade em termos de vivência e de movência nos espaços sociais e simbólicos do Brasil do século XXI, pois as identificações entre autoras e protagonistas existem, como apontamos, mas são aquelas postas na superfície biográfica, as evidentes e não problemáticas. Como assinala Margareth Rago:

(...) a escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade. (RAGO, 2013, p. 52)

Ressaltamos como importante esse dado apontado por Margareth Rago: a literatura como um campo de forças, interagindo com o seu contexto para nele interferir e dele sofrer interferências, e quem assume a autoria da obra não pode



se isolar de seu entorno de forma acrítica, apolítica e ensimesmada. Abster-se de levar para as malhas das tramas os problemas femininos que estão além da “identidade mulher” também se constitui como uma falta nos exemplares da Coleção *Amores Extremos*, como demonstraremos por ocasião dos estudos analíticos, pois a condição feminina na atualidade é vista sempre como cultural e como relacional, e a ela estão intimamente ligadas as questões da mulher trabalhadora, da mulher carcerária, da mulher sem parceiros amorosos, da portadora de deficiências das mais diversas, das líderes camponesas, das cooptadas pelo crime organizado, das indígenas, das que nasceram com gênero sexual masculino e de todas as que não se enquadram dentro da heteronormatividade, da mulher prostituta, da chefe de família, ou seja, um contingente enorme de mulheres que não tiveram direito a voz como protagonistas da Coleção *Amores Extremos*, pois a estas personagens centrais os males do mundo não atingem de modo direto, e elas só padecem por questões ligadas a carências afetivas e sexuais.

As mulheres protagonistas da Coleção *Amores Extremos* se configuram como variações de um padrão que foi moldado pelos autores românticos, realistas e naturalistas. Em estudo crítico sobre personagens femininas nas obras de Hilda Hilst, Nely Novaes Coelho (1993) nos fala de limitações criativas de escritoras ao criarem dezenas de personagens que partem todos de um mesmo perfil, o que verificamos acontecer também nas novelas de *Amores Extremos* quando analisamos suas personagens centrais. Assim descreve Nely Coelho essa indiferenciação de personagens:

Personagens indiferenciados, cuja individualização é apenas aparente: só existe no plano epidérmico da efabulação ou da palavra. Aparentemente distintas umas das outras, via de regra, seus personagens são diferentes personificações de uma só consciência em face dos problemas enfocados. (COELHO, 1993, p. 212)

Os puristas da crítica literária podem reagir de modo acalorado e raivoso, como fez Susan Sontag no ensaio “Contra a interpretação” (1987), afirmando ser necessária a censura a qualquer tipo de cobrança dos leitores sobre os modos de composição das obras literárias, pois os autores precisam de liberdade criativa para cometerem qualquer texto. Tal posicionamento, que visa blindar autores e

obras de cobranças, é de fato bastante anacrônico, se considerarmos que hoje não há pessoas, obras, ideias, estilos ou instituições isentas de uma abordagem desconstrutivista aos moldes do que preconizou Derrida, Foucault, Deleuze e Guattari. Em última instância, publicar textos literários na contemporaneidade que referendam posturas de raízes colonialistas (termo visto aqui em sentido abrangente), ou obras que só têm motivações pragmáticas surgidas de necessidades financeiras ou de atenção da mídia por parte de quem escreve, ou de quem financia as publicações, é atitude reprovável por qualquer pessoa que entende ser a literatura um produto que repercute (como um *efeito borboleta*) na sociedade como um todo, até mesmo em questões muito pragmáticas, como o sacrifício de milhares de árvores usadas na impressão dos livros, numa ação que acaba por desequilibrar o ecossistema, provocando a longo prazo a escassez de água com que somos punidos em nossas residências. Sobre essa destituição da literatura do seu antigo *status* de arte pela arte, que tem origem na *desconstrução* proposta por Derrida, nos fala Rita Schmidt:

Na perspectiva das práticas, entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo “literário” em seu uso tradicionalmente restritivo, no sentido de “arte”, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um fortalecimento do sentido antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. (SCMIDT, 2008, p. 128)

Como aponta Diana Klinger a respeito da necessidade de que a literatura tem de estar de fato em sintonia com os dramas contemporâneos: “(...) a literatura não é uma compensação ao mal do mundo; pelo contrário, está imersa nele, é contígua a ele, faz parte desse mesmo mal” (KLINGER, 2014, p. 133). A pesquisadora está referendando um posicionamento de Derrida, para quem não existe o texto literário em si, capaz de assimilar a literariedade num processo de entropia, pois a literatura só passa a existir assumindo a forma relacional ao jungir texto e contexto, autor e sociedade:

(...) não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso. (DERRIDA, 2014, p. 13)

Diana Klinger apresenta e discute a tese de Hal Foster (KLINGER, 2012, p. 12) segundo a qual há duas vertentes problemáticas nas artes contemporâneas: o dilema da representação da outridade e a atração pelas figuras marginais. Foster afirma que há um novo paradigma norteador do fazer artístico, o “artista como etnógrafo”, responsável pelo que seria uma “virada etnográfica” nas artes com implicações em vários campos de investigação dos estudos culturais.

A virada etnográfica representa, nos domínios da antropologia, o direcionamento do olhar do pesquisador da cultura para si mesmo, num processo de auto-reflexão socrático de conhecer a si mesmo para tentar entender os arranjos culturais no seu entorno, como referenciou Foucault (1985). No campo da literatura, a virada etnográfica promove o “retorno do autor” no discurso ficcional. Ainda segundo Diana Klinger (2012), a virada etnográfica erradica critérios estruturalistas/positivistas como objetividade e neutralidade, e coloca no centro das discussões a noção de “experiências subjetivas” (ao afirmar isto, ela reproduz teses de Guattari que podem ser consultadas em *Micropolítica: Cartografia do desejo*). As origens dessa mudança paradigmática, no campo da antropologia, das demais disciplinas a ela atreladas (dentre as quais a literatura) e das artes, teve origem nas teses de Clifford Geertz, no clássico *A Interpretação das Culturas*, de 1975, e dos estudos de James Clifford e outros discípulos de Geertz, para quem não existe separação entre sujeito e objeto de estudo.

Na *escrita etnográfica*, conhecimento produzido e ato cognitivo que o interpreta e produz são inseparáveis; na *crítica etnográfica*, ganham destaque a experiência da leitura e o ato da escrita. O sujeito da escrita, então, passa a ser considerado objeto de estudo com a mesma relevância da escrita que ele produz: “O retorno do autor, entendido tanto como marcas autobiográficas quanto como referências à situação de enunciação, é o ponto de confluência entre uma tendência e uma epistemologia” (KLINGER, 2012, p. 13).

A tendência dos autores de se colocarem nas tramas ficcionais que produzem, enquanto personagens, é vista com mais recorrência desde o final do século XX, principalmente com o advento da cultura midiática:

Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da

celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessor eclesiástico e uma versão exibicionista do confessor psicanalista. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das grandes biografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas. (KLINGER, 2012, p. 18).

Klinger apresenta um percurso da escrita de si mostrando que essa modalidade expressiva é uma das mais antigas do Ocidente, pois remonta ao tempo em que Agostinho deu início à escrita de suas *Confissões*. Nos séculos I e II, a escrita de epístolas se bifurcava na produção de cartas e na de diários, fragmentos de obras, meditações, dentre outros escritos semelhantes. No Romantismo, houve uma exacerbação de textos caracterizados como escrita de si, assim como nas décadas finais do século XX com o advento da “ego-literatura”, segundo classificação de Philippe Forest (citado em KLINGER, 2012, p. 34), e é deste momento em diante que a escrita de si passa a interessar para os propósitos de nossa tese sobre a Coleção *Amores Extremos*.

Klinger não menciona o fato, mas seu discurso demonstra conhecimento dele: nos atuais estudos de gênero e de cultura, verifica-se um progressivo abandono do termo (e não da disciplina) antropologia, e uma concomitante substituição pelo termo etnografia, numa tentativa de rasurar a centralidade no termo (e no sentido) homem, como nos diz Clifford Geertz ao discutir o centramento dos atuais estudos antropológicos nas subculturas urbanas:

(...) na tradição britânica dos “*cultural studies*” e suas pesquisas sobre subculturas urbanas, juventude, música, pesquisas que são em certo sentido etnográficas. Mas pode-se perguntar: são suficientemente “etnográficas”? Realizam de fato “trabalho de campo”? Esse ponto tornou-se importante, uma vez que os antropólogos não mais dispõem do “primitivo” ou de um outro exótico e distante como seu objeto especial. A antropologia não possui mais um paradigma, isto é, a “cultura”, como apenas seu. Não é mais o “estudo do homem”, como está presposto na organização dos departamentos americanos, divididos em arqueologia, antropologia linguística, antropologia social e cultural e antropologia biológica, todas essas disciplinas levando a algo

chamado “homem”. Uma ciência do homem” soa como um anacronismo, depois de Foucault, depois do feminismo. Essa categoria, “homem”, não faz mais sentido como um ponto de chegada do que se está fazendo nessa disciplina. Desapareceu juntamente com o “primitivo” como objeto, e com a “cultura” como paradigma. (GREERTZ, 2008, p. 243)

Em seu mais recente livro, publicado dois anos após os estudos sobre a virada etnográfica, Diana Klinger (2014) se distancia das influências muito fortes assimiladas da leitura de antropólogos e passa a discutir a escrita de si (que ela materializa ao narrar suas memórias e histórias familiares neste último livro, misto de ensaio, escrita de si e autoficção) agora com o suporte da filosofia, especificamente das teses de Baruch Spinoza, Deleuze, Foucault e Félix Guattari. Com a adoção desse novo recorte epistemológico, ela coloca a possibilidade de existência, no momento atual, de uma “virada afetiva”, como uma decorrência da virada etnográfica. A ênfase na questão afetiva, como nos parece óbvio, é influência mais direta das teses de Deleuze, já que os afetos e seus agenciamentos são a tônica dos principais tratados filosóficos dele. Concordamos com a pesquisadora quanto à existência de uma maior ênfase dos autores de agora nas questões ligadas a subjetividades, e aos afetos em particular, mas consideramos a insistência no uso do termo “virada” muito problemático, uma vez que ele implica em quebra de continuidade, apagamento do já feito, ruptura, mudança de paradigma, “página virada” e emergência do novo, ou seja, tudo o que foi uma busca típica do positivismo e da modernidade mais ensimesmada, quando na verdade o que percebemos com relação à escrita de si é um traçado contínuo, com mudanças que agregam sentidos e modos de fazer, mas não erradicam os modelos pré-estabelecidos desde a escrita de si praticada pelos filósofos gregos, conforme estudos de Foucault sobre o tema.

Dizer que nas ficções de hoje há ênfase nos afetos e ao mesmo tempo na violência urbana e nos demais dramas das sociedades contemporâneas pode parecer um contrassenso, mas é nessa confluência entre as ações internas e as extremas (do plano diegético e do extradiegético) que a escrita de si se apresenta com mais densidade, pois não há mais a separação de proporções oceânicas entre o eu e o mundo, plano da imaginação e efeito do real, autor e ato de leitura, história ficcional e história factual. E isto porque a escrita hoje consegue ir além das cercanias das descrições confessionais e lacrimosas, do derrame dos

conflitos pessoais em diários íntimos ou dos poemas com motivações apenas em experimentalismos formais. Dos anos 70 para cá, uma mudança paradigmática do conceito de cultura foi responsável pela instauração de novos mecanismos de abordagem e de prática dos chamados textos autorais (autobiografia, autoficção e escrita de si).

No auge da antropologia estruturalista, notadamente após a publicação dos tratados *Anthropologie stucturale* (1958) e *Le cru et le cuit* (1964), ambos de Lévi-Strauss, o estudo sistemático dos repertórios literários de diversos povos indígenas dos cinco continentes foi paulatinamente modificando a visão que até então predominava da separação entre natureza e cultura: a princípio, movia os pesquisadores a busca por semelhanças entre repertórios culturais de povos distintos e distantes, e posteriormente foram ganhando ênfase as disjunções, as singularidades de cada grupo, as diferenças de percepção de fatos idênticos, até que a interpretação das culturas chegou à conclusão que, assim como acontece com a natureza, nas sociedades não humanas, os homens respondem de modo variado às demandas dos seus espaços sociais e culturais. Desse ponto em diante, começou a ter visibilidade o entendimento de que a cultura não é um construto que uma comunidade herda de outra, pois a cultura se constrói de modo endógeno. Todas as manifestações culturais, principalmente a arte, emergem de necessidades vinculadas ao meio, ao tempo, aos corpos, aos arranjos sociais, aos costumes e às ideologias nos quais os indivíduos estão imersos, e estudar um aspecto cultural implica necessariamente em estudar todos os demais, de forma integrada, como deve ser o estudo da natureza.

Zygmunt Bauman (2004) apresenta uma discussão pertinente sobre os conceitos de natureza e cultura nos dias de hoje, quando atrelados a questões relativas aos gêneros. Ele observa que no discurso popular os dados relativos a heranças culturais são mais rígidos, mais permanentes e vistos como uma parte da identidade dos indivíduos que não se pode “remendar”, enquanto os traços que remetem à natureza são cada vez mais vistos como maleáveis, transmutáveis, negociáveis e subvertidos:

É como se a oposição natureza-cultura não fosse o melhor arcabouço no qual se pudessem inscrever os dilemas do atual embaraço a respeito de sexo/gênero. O que está em disputa é o grau em que vários tipos de inclinações/preferências/identidades

são flexíveis, alteráveis e dependentes da escolha do sujeito. Mas as oposições entre cultura e natureza, e entre “é uma questão de escolha” e “os seres humanos são incapazes de evitar e nada podem fazer a respeito”, não mais se superpõem como durante grande parte da história moderna e até recentemente. No discurso popular, a cultura se apresenta cada vez mais como a parte herdada da identidade que não se pode nem deve remendar (senão por obra e risco de quem remenda), enquanto os traços e atributos tradicionalmente classificados como “naturais” (hereditários, geneticamente transmitidos) são cada vez mais considerados sujeitos à manipulação à qual, como sempre, quem escolhe deve sentir-se responsável e assim ser visto pelos outros. Desse modo, não importa muito se as predileções sexuais (articuladas como “identidade sexual”) são “dons da natureza” ou “construtos culturais”. O que realmente importa é se cabe ao *homo sexualis* determinar (descobrir ou inventar) qual (ou quais) das múltiplas identidades sexuais melhor se ajusta a ele ou a ela, ou se, tal como o *homo sapiens* no caso da “comunidade de nascimento”, ele ou ela está determinado(a) a abraçar esse destino e viver sua vida de uma forma que transforme uma sina inalterável numa vocação pessoal. (BAUMAN, 2004, p. 73)

O estudo da literatura, portanto, não pode se apartar de questões outras situadas para além do texto em si. No âmbito dos estudos literários interculturais, estão presentes questões plurais que movimentam os arranjos em sociedade e que vão dar sentido aos textos e à recepção deles. Já não são válidos alguns pressupostos básicos dos estudos literários e culturais, num sentido mais amplo, que pretendiam, pois, separar *natureza* e *cultura*, ou separavam *cultura* e *sociedade*, como defendia Pierre Bourdieu. Sobre este último pressuposto, o antropólogo Néstor Canclini, que o defende, nos diz:

Pierre Bourdieu desenvolveu esta diferença entre cultura e sociedade ao mostrar nas suas investigações que a sociedade está estruturada com dois tipos de relações: as de *força*, correspondentes ao valor de uso e ao de troca; e, dentro delas, entrelaçadas com estas relações de força, há relações de *sentido*, que organizam a vida social, as relações de significação. O mundo das significações, do sentido, constitui a cultura. (CANCLINI, 2007, p. 41).

Separar cultura de sociedade, como fez Bourdieu, achando que as relações de sentido da cultura não são, de fato, relações de força, com valores de uso e de troca, inclusive, é voltar à antiga concepção que aproxima o produto cultural do ilusório (e na prática inexistente) conceito de “arte pela arte”.

Cometendo um discreto “ato falho”, Canclini (2007) apresenta quatro vertentes contemporâneas com relação aos conceitos de cultura que acabam por ratificar a inexistência de separação clara entre cultura e sociedade:

1. Cultura como a instância em que cada grupo organiza sua identidade.
2. Cultura como a instância da produção e reprodução da sociedade. “A cultura não é um suplemento decorativo, entretenimento dominical, atividade de ócio ou recreio espiritual para trabalhadores cansados, mas algo constitutivo das interações cotidianas, à medida que no trabalho, no transporte e nos demais movimentos comuns se desenvolvem processos de significação. Em todos estes comportamentos estão entrelaçados a cultura e a sociedade, o material e o simbólico”. (CANCLINI, 2007, p. 45).
3. “Cultura como instância de conformação do consenso e da hegemonia, ou seja, de configuração da cultura política e também da legitimidade. A cultura é o cenário em que adquirem sentido as mudanças, a administração do poder e a luta contra o poder”. (CANCLINI, 2007, p. 46).
4. Cultura como dramatização eufemizada dos conflitos sociais: “Não é novidade para os antropólogos, os quais descobriram, há tempos, que, quando numa sociedade se joga, se canta ou se dança, fala-se de outras coisas, não só daquilo que se está fazendo explicitamente. Alude-se ao poder, aos conflitos, até à morte ou à luta de vida e morte entre os homens”. (CANCLINI, 2007, p. 46).

Entendemos que investigar como acontecem as lutas sub-reptícias pelo poder, dissimuladas nas brechas das atividades de entretenimento, é a porta de entrada para o encontro, no interior dos produtos culturais, de relações de forças, de trocas simbólicas e, indo numa direção mais verticalizada, dos conflitos econômicos de classes. A elite intelectual brasileira, quase toda situada no interior da elite econômica, ainda se beneficia com sentidos pautados em dicotomias tais como “alta cultura” x “cultura de massa”; “cultura para *cultos*” x “cultura popular”. Dessa posição que o investigador cultural assume hoje resultam algumas práticas simbólicas (ou não) que nos aproximam de modo demasiadamente perigoso dos tempos de pensadores da cultura do nosso período colonial, para quem interessava classificar todas as manifestações culturais das minorias como



subalternas, folclóricas ou lúdicas. Concordamos com Canclini quando ele nos diz que:

As classes não se distinguem unicamente pelo seu diferente capital econômico. Ao contrário: as práticas culturais da burguesia tratam de simular que seus privilégios se justificam por causa de algo mais nobre do que a acumulação material. (CANCLINI, 2007, p. 81).

Como exemplo de que a cultura não está apenas “entrelaçada” às relações de força, como pensou Bourdieu, mas se constitui como mais uma dessas relações, citamos o caso do artista plástico pernambucano Romero Brito: aclamado pela elite intelectual brasileira, que adquiria os seu quadros a “peso de ouro”, o artista passou a ser execrado por essa mesma elite, que antes o aclamava, quando seus produtos se popularizaram e suas temáticas, seu traço e sua assinatura já são reconhecidos como uma “grife ostentação” das classes B e C. Pesou contra o artista o fato de ser um nordestino jovem, que fez sucesso internacional e enriqueceu sem o apoio das elitizadas redes de agenciamentos do mercado das artes. O apedrejamento simbólico da intelectualidade brasileira contra os produtos do artista tem resultado na vertiginosa perda de valor artístico e monetários deles (sintomaticamente, com intensidade no Brasil), ou seja, dos seus valores simbólicos, de força e de troca.

Caso semelhante acontece com o escritor Paulo Coelho: os críticos literários, que formam um dos núcleos mais elitistas e conservadores da nossa sociedade, não gostam da produção ficcional dele, mas não têm coragem para investigá-la com imparcialidade a fim de apontar o que há de “ruim” nela a não ser o fato de ter caído no gosto de milhões de leitores do mundo inteiro, ou seja, como valor de força e de mercado, a produção ficcional de Paulo Coelho é superior a de qualquer escritor brasileiro vivo, e superior, inclusive, a de todos os principais escritores canônicos brasileiros juntos, se considerarmos os números de exemplares dos livros dele vendidos no mundo todo; como valor simbólico, as tensões se manifestam entre as posições dos leitores (valor máximo) e as dos críticos (nenhum valor). Este fato nos lembra a afirmação de Sartre (2004) sobre a incapacidade de críticos literários para suportar (sem ter colapsos por ressentimento e inveja) a existência de autores com grande sucesso popular; e para ficar no espaço da crítica brasileira, nos lembra a afirmação mais famosa de

Nelson Rodrigues “O brasileiro só é solidário no câncer”. A cultura (e o conhecimento científico) na sociedade contemporânea, portanto, ainda é um bem simbólico a serviço de práticas de dominação e segregação: “Só terá acesso a este capital artístico ou científico quem contar com os meios, econômicos e simbólicos, para dele se apropriar”. (CANCLINI, 2007, p. 81).

Sobre essas questões, Guattari nos esclarece que:

O que caracteriza os modos de produção *capitalísticos* é que eles não funcionam unicamente no registro dos valores de troca, valores que são da ordem do capital, das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento. Eles funcionam também através de um modo de controle da subjetivação, que eu chamaria de “cultura de equivalência” ou de “sistemas de equivalência na esfera da cultura”. Desse ponto de vista o capital funciona de modo complementar à *jeição econômica*, e a cultura, da *sujeição subjetiva*. E quando falo em *sujeição subjetiva* não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. *É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade.* (GUATTARI, 2013)

Pensar o lugar onde a figura autoral escreve na contemporaneidade, portanto, é pensar no não-lugar, nos espaços de fronteiras, nas brechas sociais. Para a visão multiculturalista em voga na segunda metade do século XX, os espaços sociais, artísticos e geográficos eram ocupados por grupos diferenciados que se toleravam mutuamente e precisavam enfrentar exercícios constantes de alteridade para aceitar o Outro e ser por ele aceito, num processo que também referenda a tese de que as relações culturais são pautadas em intercâmbios de bens simbólicos com valores de troca, de força e, por conseguinte, de dominação. Nesse cenário multicultural, muitos avanços foram conquistados, uma vez que os “silêncios dos vencidos” foram em parte erradicados e as pessoas foram se agrupando em função de suas próprias identidades, para juntas fazerem com que “a voz rouca das ruas” passasse a ser ouvida por aqueles capazes de alterar os cursos da História. Assim, passaram a ter uma identidade própria grupos formados por mulheres, por negros, por povos indígenas, pelos que assumiam identidades sexuais antes tidas como “desviantes”, pelos portadores de limitações físicas e mentais, pelos estudantes e trabalhadores, pelos sem-terra, sem direitos

e sem voz, encorajados pelos gritos de palavras de ordem como “unidos venceremos” ou “sonho que se sonha junto é realidade”.

Cada um desses grupos adquiria e perpetuava uma maneira singular de luta, e seus membros se protegiam contra “invasões” de seus territórios e não admitiam o entrelaçamento com outros grupos, razão porque feministas radicais expulsavam homens (gays ou não) dos seus congressos, das suas publicações e das suas *performances* públicas de reivindicação de direitos das mulheres. As pessoas insistiam na ilusão de possuírem identidades fixas, bem definidas e sem variações, por toda a existência. Eram tempos nos quais militar em mais de um partido, participar de mais de um movimento social, assumir comportamento bissexual, exercer atividades ou ter modos de pensar vistos como “conflitantes” resultaria no linchamento moral dos então chamados “pelegos”, “alienados” ou “desviantes”. As pessoas estavam em busca de suas “raízes” para nelas se fixarem e passarem a atuar num grupo fechado, todos em zonas de conforto onde não haveria segregações porque todos ali dentro eram iguais. As mulheres protagonistas das novelas da Coleção *Amores Extremos* assim também se situam por apresentarem identidades fixas, clichêizadas e arborescentes.

O tempo passou e trouxe mudanças: a raiz firme das coisas e das pessoas foi se esfacelando em rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Os movimentos sociais imóveis ganharam dinâmica, as identidades sofreram fraturas, os discursos perderam um lugar fixo de origem e as vozes se misturaram, de modo que é bastante complexa a posição de quem escreve assinando “eu” no espaço destinado ao nome do autor, como nos dizem Deleuze e Guattari:

(...) muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pôde encontrar e, sobretudo, o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para soldar o todo. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 220)

Do mundo multicultural e estruturalista, onde as cores, as ideias e as pessoas mantinham suas singularidades como matizes em um arco-íris ou em uma aquarela, chegamos ao da quase total impossibilidade de classificação estanque de coisas, pessoas e ideias. Na era da interculturalidade, cada um é

também o outro, dependendo de quem distribui os papéis sociais e de como e por quem eles são encenados:

As transformações recentes fazem tremer a arquitetura da multiculturalidade. Os Estados e as legislações nacionais, as políticas educacionais e de comunicação que ordenavam a coexistência de grupos em territórios delimitados são insuficientes ante a expansão das misturas interculturais (...). De um modo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro, *intercultural* e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. (CANCLINI, 2007, pp. 15-16).

Na literatura, tais mudanças recaem diretamente sobre a função escritor. Ser autor de narrativas ficcionais deixou de ser atributo exclusivo dos escritores que publicam livros, dos pertencentes às Academias de Letras, aos apontados pelos historiadores da arte como “Os canônicos” e aos que recebem atenção das pesquisas acadêmicas e da crítica especializada. Também soam estranhas e antiquadas hoje as afirmações de Roger Chartier (2012) quando ele afirma que autor é apenas quem publica uma obra em mídia física (papel), e quem escreve e não publica é apenas escritor; neste sentido, todo autor é escritor, mas nem todo escritor é autor. Essa concepção estruturalista da figura autoral não faz mais sentido hoje. As narrativas dos discursos historiográficos, etnográficos, filosóficos e até psiquiátricos passaram a assumir, nas últimas décadas, um caráter de *protoficção*. A antropologia, por exemplo, se dedica com mais afinco nos últimos anos ao estudo dos não lugares, das fronteiras simbólicas que fragmentam os espaços geográficos antes coesos, as rotas de passagem entre o real e o imaginário, as histórias de vida que se constroem apenas enquanto estão sendo contadas, e tais estudos são escritos sob forma de literatura vivencial, ou escrita de si.

Esta nova linha investigativa dos estudos antropológicos é herdeira da *teoria da desconstrução*, de Derrida (2014), que afirmava ser necessário entrar e sair de um objeto de estudo – de um texto - situando-se o estudioso numa zona intermediária onde tudo pode ser visto de modo a colocar as verdades em

suspeição. Como assinala Nestor Canclini (2007), ao comentar as pesquisas de Marc Augé e de outros antropólogos estudiosos dos *não lugares*, “O realismo etnográfico é um gênero literário-científico”. E como afirmou Clifford Geertz, discorrendo sobre a ausência de fronteiras entre os romances contemporâneos e os escritos etnográficos: “(...) a antropologia está praticamente toda do lado dos discursos “literários”, e não dos “científicos”. (GEERTZ, 2005, p. 19). A dependência dos escritores brasileiros dos estudos historiográficos, econômicos e sociológicos, ao longo de toda a nossa produção literária, resultou em notória limitação temática, na comparação com a maioria dos autores latino americanos. Quase todos os romancistas brasileiros, até meados do século XX, permaneceram enraizados em seus espaços geográficos, históricos, estilísticos e identitários, sem ciência das possibilidades que a condição autoral oferece para além da publicação de livros: “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”. (DELEUZE, 2011, p. 17).

Uma aproximação da literatura brasileira com a antropologia talvez tivesse resultado em obras mais criativas, mais autônomas em relação aos ditames europeus, mais diversificada e imaginativa como as ficções indígenas e africanas que enterramos debaixo do tapete da invisibilidade estendido pela cultura colonialista, de sotaque francês, sob argumento de serem produções primitivas, selvagens, estranhas e ágrafas. De todas as disciplinas, a antropologia é a que pode servir melhor à literatura pela curiosidade que desperta; pelo gosto em entender o distante, o exótico, o estranho, e pela eterna postura de enfrentamento e combate das tradições engessadas que lhe é característica. A antropologia (ao contrário da literatura ficcional que ainda tem um longo caminho a percorrer antes de ser livre) já nasceu *queer*, como podemos perceber a partir das afirmações de um dos mais importantes antropólogos da contemporaneidade. A citação é longa, mas a lição que ela apresenta para atuais autores e leitores de literatura ficcional justifica sua transcrição nesta tese:

Examinar dragões, não domesticá-los, nem afogá-los em barris de teoria, é tudo em que consiste a antropologia (...). Temos procurado, com sucesso nada desprezível, manter o mundo em desequilíbrio, puxando tapetes, virando mesas e soltando rojões. Tranquilizar é tarefa de outros; a nossa é inquietar. Australopitecos, Malandros, Chiques Fonéticos, Megalitos: apregoamos o anômalo, mascateamos o que é estranho,

mercadores que somos do espanto. Vez por outra, sem dúvida, fomos longe demais nessa direção e transformamos idiosincrasias em charadas, charadas em mistério e mistério em farsa. Mas essa atração pelo que não se enquadra e não se conforma, pela realidade deslocada, ligou-nos ao tema condutor da história cultural dos “Tempos Modernos”. Pois essa história tem consistido numa sucessão de campos de pensamento que têm que descobrir como continuar vivos sem as certezas que os desencadearam. Fato bruto, lei natural, verdade necessária, beleza transcendental, autoridade imanente, revelação única até o self aqui-dentro defrontando-se com o mundo-lá-fora, tudo isso foi submetido a um ataque tão pesado que hoje em dia essas coisas parecem simplicidades perdida de um passado menos árduo (...). Fomos os primeiros a insistir numa série de coisas: que o mundo não se divide entre devotos e supersticiosos; que há esculturas nas selvas e pinturas nos desertos; que a ordem política é possível sem o poder centralizado, e a justiça, proba sem regras codificadas; que as normas da razão não foram estabelecidas na Grécia nem a evolução moral se consumou na Inglaterra. Mais importante, fomos os primeiros a insistir em que vemos a vida dos outros através das lentes que nós próprios polimos e que os outros nos vêem através das deles. Não é de surpreender que isso tenha levado alguns a pensar que o céu estava desabando, que o solipsismo se apoderara de nós e que o intelecto, o juízo e até a simples possibilidade de comunicação haviam desaparecido. A redefinição de horizontes e a descentralização de perspectivas já tiveram esse efeito antes. (...) como alguém observou acerca dos polinésios, é necessário um certo tipo de cabeça para sair em alto-mar numa casquinha de canoa. (GEERTZ, 2001, pp. 65 - 66)

A crítica literária pós-estruturalista, portanto, tem aprendido com a antropologia a ver e ouvir os vivos, e este campo do saber nos parece ser hoje o único a dar conta de abordagens da literatura contemporânea, principalmente a do *neobrutalismo* e a *queer*. Guimarães Rosa, J. J. Veiga, Clarice Lispector e Campos de Carvalho estão entre os pouquíssimos autores dos últimos cem anos que tiveram “um certo tipo de cabeça para sair em alto-mar numa casquinha de canoa”, e conseguiram criar terceiras margens dentro do rio estreito e linear de nossa literatura.

Pesquisas realizadas sobre documentos historiográficos de nosso passado cultural, realizadas pelo pesquisador Durval Miniz de Albuquerque Júnior (2009; 2007), comprovam as teses foucaultianas sobre as construções discursivas que vão adquirindo estatuto de verdade para atenderem aos aparelhos sociais disciplinadores, e mostram que conceitos tais como Nordeste, cultura popular, literatura regionalista e literatura de cordel, por exemplo, são “invenções” que há

séculos moldam nosso modo de viver e de pensar a cultura letrada e a oral. A constatação de que o discurso literário na contemporaneidade se dilui em diversos outros antes restritos a variados campos da arte e da ciência também é apontada por Leyla Perrone-Moisés: “A ciência contemporânea, fundada na criatividade e na invenção, está mais próxima da arte do que nunca”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 24). Esse entrelaçamento de vários campos de saberes científicos, artísticos e ideológicos se configura dentro do que Arjun Appadurai define como cultura dentro dos estudos culturais:

A característica mais valiosa do conceito de cultura é o conceito de diferença, uma propriedade de certas coisas mais constrativa do que substantiva. Embora o termo *diferença* se tenha apropriado de um vasto leque de associações (principalmente por causa do uso especial que Jacques Derrida e os seus seguidores lhe deram), a sua principal virtude é ser uma heurística útil, capaz de destacar pontos de semelhança e contraste entre qualquer tipo de categoria: classes, gêneros, papéis, grupos e nações. Assim, quando apontamos numa prática, distinção, concepção, objeto ou ideologia, uma dimensão cultural (note-se o uso adjectivo), estamos a sublinhar a ideia de diferença situada, isto é, diferença em relação a uma coisa local, com corpo e significado. Podemos resumir isto mesmo da seguinte forma: não vale a pena encarar a cultura como substância, é melhor encará-la como uma dimensão dos fenómenos, uma dimensão que releve da diferença situada e concretizada. Salientar este dimensionamento da cultura em vez da sua substancialidade permite-nos pensar a cultura não tanto como propriedade de indivíduos e grupos, mas como um instrumento heurístico ao nosso alcance para falarmos de diferença. (APPADURAI, 1996, p. 26)

O desaparecimento do autor com o único participante da escritura do texto não é uma ideia do nosso século, uma vez que já nos anos sessenta do século passado a Estética da Recepção teorizou sobre o papel ativo e imprescindível dos leitores na construção dos sentidos das ficções literárias. A literatura perde então seu carácter de obra “fechada”, inalterada e unívoca, pois cada leitor reescreve o texto lido a cada leitura, dando a ele novos sentidos e sobrepondo diferentes discursos ao já dito. Sem mais um centro que sirva de modelo, sem mais um gênero textual puro, sem mais uma voz autoral solitária, a crítica hoje deve enfrentar o texto literário como um produto cultural permeado por todos os conhecimentos, por variados estilos, por ideologias contraditórias, e isso provoca a derrocada de conceitos caros à teoria literária até poucos anos atrás, como as

antinomias literatura popular x literatura erudita, relato histórico “verídico” e “verdades” ficcionais, literatura canônica x literaturas marginais, conotação x referencialidade, verdade científica x livre interpretação, e mundo real x espaço virtual.

Às alterações percebidas na literatura, na teoria e na crítica literárias correspondem também mudanças dos homens e das mulheres da contemporaneidade que, se não são todos leitores de ficção, são todos leitores, autores e personagens dos enredos que performatizamos em todas as relações, em todos os espaços e em todos os instantes. Sobre esse momento de revisões históricas de papéis, quando não há mais como insistir em concepções maniqueístas, que situavam os conflitos de gênero apenas nas relações entre mulheres vitimizadas e homens opressores, nos fala Elisabeth Badinter:

É inútil fechar os olhos: as relações entre homens e mulheres não progrediram muito nestes últimos anos. É possível até que, com a ajuda do individualismo, tenham-se deteriorado. Não apenas o litígio não se esvaziou, como tornou-se mais tenso. Os dois sexos colocam-se como vítimas um do outro, exceto pelo fato de que as mulheres falam em alto e bom som, enquanto os homens murmuram. Elas expressam seu cansaço ou sua cólera diante da divisão sempre desigual dos poderes e dos deveres. Eles se sentem despojados de qualquer especificidade e objeto de expectativas contraditórias. São solicitados, ao mesmo tempo, a conservar as virtudes do avô (força protetora, coragem, senso de responsabilidade) e a adquirir as da avó (escuta, ternura, compaixão). Em suma, os homens experimentam com frequência uma desagradável impressão de confusão identitária, diante de mulheres que hesitam cada vez menos em se comportar como os homens de outrora, ou até em lhes ditar a lei. Nos sentidos concreto e figurado, individual e socialmente. Mas convém nos abstermos de qualquer generalização. A relação homem/mulher pode diferir inteiramente, conforme as classes sociais e as gerações. É indecente fazer um amálgama entre a situação das mulheres das periferias mais desfavorecidas e a das que estão nas classes média ou superiores. É incorreto dar a entender, sem maiores esclarecimentos, que as mulheres em geral são vítimas dos homens. A realidade é infinitamente mais complexa, oferecendo a cada um dos sexos argumentos para se dizer vítima do outro. (BADINTER, 2005, pp. 146 -147).

A escrita autocentrada foi a primeira tendência literária que se ambientou no Brasil ainda no século XVI. Se considerarmos as produções viscerais de autores como Gregório de Matos Guerra e a de todos os dramaturgos e poetas



jesuítas, constatamos que elas são essencialmente biográficas, como também eram as “Cartas de viagem” e toda a chamada “literatura informativa e formativa”. Este primeiro conjunto de obras também vai instaurar em nosso país o hibridismo textual que subverteu as classificações esquemáticas de estilos e gêneros literários das produções europeias de então. Essa liberdade no trato dos gêneros literários perpassa nossa literatura até hoje e explica por que aqui se dissolveram num todo inclassificável as diversas escolas literárias que se distinguiam na literatura europeia. Para Michel Foucault (2014), a escrita de si é sempre catártica; para Mariluci Novaes (2006), que discorre sobre as relações entre escrita e psicose, ela será, a um só tempo, sintoma e instrumento de cura; consideramos que com essas funções, principalmente, nossos primeiros autores praticavam a escrita autocentrada.

Esse *esboço* de escrita de si que marca nossas origens literárias sofreu transformações significativas, até tangenciar muito de perto uma quase total escrita do outro, como visto no chamado “alto Modernismo” de meados do século passado, quando houve uma volta à adoção da representatividade aos moldes da literatura realista, principalmente na vertente regionalista e nordestina da literatura brasileira. Autoficção, autobiografias e memórias, como visto no Modernismo em produções de um enorme contingente de autores, dentre eles Clarice Lispector, Jorge Amado, Pedro Nava, João Cabral de Melo Neto, Dalton Trevisan, Manoel de Barros, José Lins, Graciliano Ramos, Drummond de Andrade, Raquel de Queiroz, só para lembrar de alguns dos mais conhecidos do acervo literário nacional, estão pautadas em um único fator motivacional: a experiência. Para o narrador primitivo, como ressaltou Walter Benjamin (1985), a escrita tinha a função instrumental de transmitir ensinamentos: o autor se colocava numa posição de detentor de uma sabedoria ainda interdita aos jovens, e com esta autoridade repassava conhecimentos através de uma literatura muito didática e, por conseguinte, autocentrada e de mão única, pois ao leitor cabia concordar com as ideias do autor e, no máximo, aplicá-las e reproduzi-las à exaustão.

A literatura das últimas décadas já apresenta aspectos diferentes porque precisou se moldar às mudanças ocorridas nos próprios leitores, que não mais se dispõem à recepção passiva de lições de vida dos mais velhos. Os narradores de agora continuam apresentando suas experiências ficcionalizadas em diversas formas de escrita de si, autoficção e memórias, mas o foco de atenção se

direciona com muita envergadura para os fracassos de quem escreve, para suas dúvidas, seus medos, seus erros e derrotas, suas inseguranças e culpas. Desta forma, o narrador se destitui da arrogância, do nacionalismo, da introspecção e do elitismo, típicos dos autores do Modernismo, e se assemelha aos leitores como pessoas que padecem dos mesmos problemas e das mesmas inquietações filosóficas porque compartilham agora um espaço único e praticamente sem divisórias culturais, como o mundo vem se apresentando hoje.

Estes fatos estão em total sintonia com o que esperam os leitores do século em curso: menos ficção e mais verdades ditas em linguagem ficcional. Como afirma Diana Klinger (2012), toda obra literária é autobiográfica e toda autobiografia é ficcional; com esta afirmação, ela recupera a tese de Carl Gustav Jung de que “é possível ler a psique de um escritor ao estudar-se os textos que ele produz” (JUNG, 1985, p 68). Na literatura contemporânea vamos encontrar duas tendências que nas obras às vezes acabam por se fundirem em uma só: *a escrita de si* e *a escrita do outro*. A cultura pós-estrutural não mais se pauta na objetividade de relatos, na transposição de verdades inquestionáveis aos moldes positivistas. A perspectiva de hoje assume a *subjetividade* do relato como marca forte de toda representação analítica, mesmo quando posta em formato autobiográfico, e neste caso estamos vendo os autores se posicionarem dentro da visão antropológica da literatura: ao falar de si na verdade se fala de outros, porque somos sempre vários, quer na condição de autores quer na de leitores, e uma vida sempre é perpassada por infinitas outras em constante intercâmbio e sem possibilidades de singularização identitária. Sobre estes fatos, nos diz Peter Burke:

O espelho foi quebrado. Lançou-se dúvida sobre a suposição de que uma representação “corresponde” ao objeto representado. A suposição de transparência, cara aos acadêmicos tradicionais, foi posta em questão. As fontes históricas agora parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar. (BURKE, 2013, p. 100).

O foco centra-se agora no questionamento do antigo significado de *representação literária*: se antes indicava uma visão autoritária, fruto de experiência de vida, agora é jogo, encenação, suspeição, performance. Nada mais é imutável, inquestionável ou autêntico, como assinala Stuart Hall quando

disse que nossa obsessão em fortalecer uma identidade cultural localista é mecanismo de defesa contra o medo de aceitar que nenhum tipo de identidade é fixa, unívoca ou eterna (HALL, 1990).

Com o advento da História Cultural, a partir dos anos oitenta do século XX, as divisões que separavam Literatura, Filosofia, Sociologia e Antropologia perderam força. Dali em diante essas grandes vertentes de estudo das práticas humanas passaram a ser co-dependentes e centraram atenção ao estudo das “mentalidades”, dos sentimentos, da mitologização discursivas e das suposições, abandonando de vez a tentativa que se mostrou vã do Formalismo russo e do seu produto mais dileto, o Estruturalismo, de fazer da Teoria da Literatura e das demais disciplinas que se dedicam às culturas ciências exatas. O discurso da Teoria Literária hoje, de acordo com a História Cultural, só tem razão de existir se for aceito como tão transfigurado em sua essência quanto são os discursos literários, conforme nos ensina Clifford Geertz (1978), e o mesmo pode ser dito da crítica literária.

A História Cultural se apresenta como um grande campo de investigação dentro do qual se localizam todos os ramos dos estudos culturais, inclusive o que diz respeito mais diretamente à literatura: a “poética cultural”. Sistematizada por Stephen Greenblatt, esta vertente da crítica literária nos diz que a literatura deve ter os mesmos interesses das demais disciplinas culturalistas – as subculturas urbanas e as cidades como palco onde os sujeitos se reinventam diariamente – rejeitando a visão que sobrepõe mimeticamente literatura e sociedade, por achar que nenhum texto literário é reflexo de uma dada sociedade, como supôs a literatura engajada dos tempos da Guerra Fria, pois nenhuma delas é igual a dois olhares e todas se modificam incessantemente a ponto de não poderem ser aprisionadas em qualquer discurso que as imobilize, havendo sempre “trocas e negociações entre domínios” que fazem a permanência – em qualquer tecido social – das “transfigurações”. (GREENBLATT, 2009).

Nesse sentido, estabelecendo diálogos entre essas teorizações e nosso objeto de estudo, somos levados a crer que o enfoque crítico da literatura que parte da concepção de que a sexualidade pode ser fatiada em gêneros opostos e binários deverá ceder espaço para comportar também outras vertentes de compreensão dos fatos literários, que se aproximam mais do que vem sendo feito nos grupos de produção e recepção da literatura *queer*, como discutimos em

outro estudo acadêmico (RODRIGUES, 2012). A literatura *queer* questiona, via paródia, não apenas o passado cultural (como fez o Modernismo): o *queer* parodia todos os estilos, os gêneros (sexuais e literários), as metanarrativas, as ideologias, as bandeiras de luta, e por esta razão ele provoca muito medo aos movimentos feministas e aos demais elencados dentro das ações *afirmativas* e *politicamente corretas*. Além de implodir todos os conceitos de gênero, ele implode até mesmo qualquer categorização do que vem a ser *queer*, e nesse aspecto ele se constitui como o primeiro estilo de fato niilista das artes literárias.

A rigor, a literatura *queer* e a ficção científica são os dois únicos gêneros textuais cabíveis, sem restrições, dentro da literatura pós-estruturalista, razão pela qual essas duas modalidades textuais têm caminhado juntas. Em seus primórdios, a narrativa *queer* se voltava para a ficcionalização do *estranho* ligado aos gêneros sexuais não-normativos; como hoje o contingente que escapa das classificações sexuais normativas não é mais visto como *estranho* (ao menos nas grandes nações do mundo pós-colonialista e capitalista) o universo *queer*, sob forte influência das recentes pesquisas sobre o mundo judeu e árabe empreendidas por Judith Butler, tem se direcionado bastante para questões que agitam o cenário mundial, que não estão necessariamente atreladas ao tema sexualidade como fundante, como antes era feito. A literatura *queer*, por se pautar na paródia, é o estilo mais subversivo da contemporaneidade. Sobre essa possibilidade de a literatura ser um construto capaz de questionar, denunciar e subverter as sociedades disciplinares e de controle, sendo um mecanismo laico, civil e de burla, por seu poder de alcance abrangente entre nações, classes, etnias e gêneros diversificados, Butler afirma que: “É importante ressaltar que várias formas de regulação de gênero, hierarquia social e exclusão operam através de domínios de poder que não estão reduzidos à lei, mas isso também significa que as formas de resistência e exigência por liberdade que fazemos não podem ser integralmente conceitualizadas sob a rubrica da lei”. (BUTLER, 2014, p. 4).

O crescente avanço da cultura midiática, do final do século passado até este segundo decênio do século XXI, favoreceu bastante a quebra de barreiras entre as posições que antes distinguiam o lugar do autor e o quase nulo espaço do leitor. Há hoje uma espetacularização do privado que cresce em proporções geométricas, com exploração das intimidades, exposição coletiva em busca dos

“quinze minutos de fama”, busca desenfreada pela vivência do tempo presente e uma quase total distopia. O leitor de agora cada vez mais dispensa a leitura do outro para a prática da escrita de si, no que ela tem de mais ensimesmado e até rudimentar, pois ele quer ser autor de sua própria “história em migalhas” e quer escrevê-la neste estilo imperioso em nosso tempo: a *autoficção*. E hoje essas histórias de vida não se restringem mais ao mero passatempo, uma vez que passaram a fazer parte do *corpus* analítico não só da antropologia (como sempre foi), mas da sociologia, da história, das teorias literárias e da linguística. Sobre essa mudança que alçou a escrita de si da condição lúdica para a de objeto de pesquisa científicas, assim nos fala o antropólogo Bourdieu:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que (...) uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. (BOURDIEU, 2006, p. 183)

O espaço privilegiado dessa nova escrita, sem dúvida, são as redes sociais; se antes eram nos *blogs* que as pessoas comuns e poetas se alçavam à condição de escritores conhecidos, hoje é em ferramentas como *facebook*, *twitter* e *instagram* que os “novos autores” apresentam suas armas e obras. Todos criam *personas*, verdadeiros duplos de si mesmos, e postam à exaustão capítulos diários de suas vidas folhetinescas, mostrando suas crenças religiosas, viagens, opções políticas, amizades, famílias, preferências culturais, seus animais de estimação, suas crises, suas dores e doenças, seus amores e desafetos, até o extremo de mostrar em tempo real o que estão comendo, o tênis que estão calçando, a estrada que veem ao dirigir ou a lua por trás das grades de uma janelinha de banheiro de apartamento. Um mesmo vídeo, uma mesma piada, um mesmo texto informativo ou uma mesma mensagem de autoajuda são compartilhados por milhares de pessoas de diferentes orientações sexuais e ideológicas, de classes econômicas e etnias diversas, de escolaridade e opção religiosa distintas, de continentes e faixa etária diferentes, o que poderia indicar que está havendo cada vez mais uma tendência à erradicação das chamadas “diversidades” e um

crescente nivelamento cultural que certamente repercutirá, de forma surpreendente, nos arranjos sociais das próximas décadas em todo o mundo.

Os indivíduos mais resistentes a mudanças (notadamente os religiosos fanáticos) mostram os últimos estertores das suas identidades pretensamente fixas através do estímulo e da propagação do chamado “discurso do ódio”, voltado contra os que lhes parecem *estranhos*, fato comum em períodos de fortes mudanças culturais. As marcas da maioria desses escritos são a concisão, a provocação, a agressividade, a confissão, a ironia e o deboche. Nesses espaços supostamente niveladores, no entanto, a elite intelectual que produz e consome produtos artísticos se diferencia, como sempre fez, ao elaborar e/ou compartilhar mais textos informativos, literários e depoimentos com conteúdos relativos às culturas letradas. Por este aspecto, a democratização dos saberes esbarra num paradoxo: quanto mais os não “elitizados” ocupam os espaços de cultura e neles expressam suas opiniões e seus produtos culturais, mais se distanciam da casta de intelectuais e artistas da chamada alta cultura. Na prática cotidiana do mundo virtual e do real, a pretendida erradicação de distinções entre cultura de massa e cultura de elite, proposta pelos estudos culturais, ainda está longe de ser efetivada.

Henri Bergson, muito antes do cenário dessacralizador no qual a literatura hoje se situa, já apontava, com a ironia que sempre lhe foi peculiar, o perigo da supervalorização da figura de quem escreve ou de quem analisa criticamente a literatura em detrimento do que se escreve, em tempos de espetacularização da autoria:

Como hoje as escolas [literárias] não são mais rentáveis, temos uma organização ainda mais obscura: uma espécie de marketing, onde o interesse se desloca e não recai sobre os livros e sim sobre artigos de jornais, programas, debates, colóquios, mesas-redondas a propósito de um livro incerto que, em última instância, não precisaria sequer existir. (BERGSON, 1999, pp. 36 - 37)

Sobre essas questões que remetem à benjaminiana “perda da aura” da literatura como produto de “alta cultura”, nos diz Ricardo Goldenberg:

A condição pós-moderna, finalmente, destitui o autor de seu lugar de privilégio, esvaziando a noção mesma de criação. O artífice se torna um administrador do já feito, um burocrata de uma estética do descartável. Novos gêneros (ou pseudogêneros) surgem aos

montes da ruptura de fronteiras entre gêneros anteriormente estanques (...). À palavra de ordem da Vanguarda – criar sempre – sucede sua reversão: morte ao autor, morte ao pai. (GOLDENBERG, 1994, pp. 95 - 96)

Todo este universo de fazeres, saberes e dizeres que se metamorfoseiam a cada instante na pequena aldeia em que se transformou o mundo, presente nas ficções contemporâneas que esmiúçam todos os recantos das cidades, dos intercâmbios emocionais e das ideias que fazem do espaço urbano o palco coletivo das micro-histórias, ficaram à margem da Coleção *Amores Extremos*. Passemos, pois, ao interior das malhas tecidas com as *histórias em migalhas* das personagens protagonistas da Coleção em pauta.

## 2. CAPÍTULO SEGUNDO: LITERATURA E METALITERATURA COMO INSTRUMENTO DE AFIRMAÇÃO DO BIOPODER

Neste capítulo, abordaremos as novelas *Recados da lua: amor e romantismo*; *Através do vidro: amor e desejo*; *Estrela nua: amor e sedução*, e *Para sempre: amor e tempo*.

O ponto de interseção entre as novelas aqui agrupadas é a literatura, vista sob diferentes perspectivas: a metaliteratura, a condição de produção do texto literário, a autoria feminina, a recepção crítica e leiga, a autoficção e o uso da literatura como instrumento de disciplinarização e controle das mulheres.

Veremos, nos estudos analíticos deste capítulo, como as autoras da Coleção *Amores Extremos* colocam em discussão personagens situados na categoria autor(a) ou leitor(a). Estudaremos, então, a escritora que vence um concurso literário com um livro de poemas eróticos escritos para reconquistar o esposo; a professora de literatura que pontua fatos da própria vida amorosa com os textos literários que estuda com os alunos em sala de aula; a mulher que escreve três versões de uma autoficção para reviver sua iniciação amorosa na adolescência; o rapaz que cria um enredo surrealista a partir de relações dialógicas com um romance de Oscar Wilde.

Nas quatro novelas elencadas neste capítulo, a literatura assume funções catárticas e serve como mecanismo de autoajuda. Com exceção de *Estrela nua: amor e sedução*, que tem como protagonista um homem, as demais novelas apresentam personagens femininas que escrevem ou leem obras literárias para suprir carências afetivas ou sexuais, e estabelecerem relacionamentos amorosos que implicam na subordinação delas à dominação masculina.



Sedução pela escrita em *Recados da Lua: amor e romantismo*, de Helena Jobim



**“Só se escreve por amor,  
toda escritura é uma carta  
de amor: a Reel-literatura”  
(Gilles Deleuze)**

Helena Isaura Brasileiro de Almeida Jobim nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Graduiu-se em Criatividade Literária e Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Suas principais obras são *Trilogia do Assombro* (adaptada para o cinema com o título *Fonte da Saudade*); *Os Lábios Brancos de Medo* (poesias) e *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado* (biografia do maestro Tom Jobim, irmão da escritora). Em 1993 recebeu o *Prêmio Destaque em Prosa*, da União Brasileira de Escritores.

*Recados da Lua: amor e romantismo* apresenta o enredo estruturado de modo mais próximo ao gênero novela de toda a Coleção *Amores Extremos*. As personagens femininas dominam núcleos representativos de diferentes tipos de mulheres que habitam o Rio de Janeiro, e suas histórias de vida se entrelaçam em relações de parentesco e amizade. A trama mescla capítulos dedicados a cada uma das personagens femininas de forma alternada, e os acontecimentos marcantes no cotidiano de cada uma delas são mostrados de forma simultânea a fim de nivelar os dramas pessoais de mulheres muito diferentes (em relação aos padrões econômicos, aos interesses culturais e aos papéis sociais que exercem) a um único aspecto: a necessidade de ter a presença constante, a proteção dominadora e o amor incondicional de um homem.

A protagonista da trama é Dora Fontana, uma linda mulher de quarenta anos, dedicada apenas à vida doméstica e aos eventos festivos da elite econômica carioca, que escreve um livro de poemas eróticos dedicados ao esposo Ricardo (Core) como forma de reconquistar o desejo sexual que ele mantinha por ela, no início do relacionamento, e salvar um casamento mantido há anos às custas das conveniências sociais. Dora é mãe de Ângela, estudante de Artes, que mantém um conturbado namoro com o jornalista e biógrafo Antonio Valério (Val), ainda oficialmente casado com Leda, de quem está se divorciando. Dividindo o espaço doméstico com Dora e Ângela, encontramos Jurema, que trabalha há muitos anos para a família Fontana, é confidente da patroa e é

casada com Jair (o Bonito), considerado o homem mais cobiçado pelas mulheres do morro onde o casal vive, e é objeto de estudo biográfico do livro a ser publicado por Val, namorado de Ângela. Do núcleo formado por personagens que habitam favelas do Rio de Janeiro fazem parte mais duas personagens femininas da trama: Oswaldina, que sobrevive da “leitura” de búzios na comunidade onde vive, é amiga e vizinha de Jurema, e mãe de Luquinha (menino aliciado e sequestrado por traficantes de drogas), e Carminda, mulher misteriosa e muito bonita que chega ao morro através da associação com traficantes, a mando de quem ela é assassinada no final da trama.

A ação principal do enredo gira em torno da revelação de Dora Fontana como autora de poemas eróticos. Ela conquista o primeiro lugar no Concurso de Novos Poetas e a notícia do resultado é publicada no jornal que o esposo dela lê todos os dias ao acordar. Este fato desencadeia os conflitos familiares e identitários da protagonista Dora:

O primeiro lugar do Concurso Novos Poetas foi concedido a Dora Fontana, com seu livro de título bastante sugestivo: *Core, vinte poemas de amor*, versos de forte erotismo e sensualidade. Dora Fontana, sempre presente nas colunas sociais, é casada com o industrial Ricardo Donne. O belo casal...  
(JOBIM, 2001, p. 21)

O jornal reforça a imagem de Dora como mulher fútil (“sempre presente nas colunas sociais”) em contrapartida à construção imagética de Ricardo (“o industrial”), assim como, de modo subliminar, banaliza a relação deles ao colocar em relevo, como marcante na união do casal, o índice *aparências* (“O belo casal”). A reação de Ricardo ao saber através da imprensa do prêmio conquistado por Dora é violenta. Ele expressa profunda recusa em aceitar a esposa como uma mulher capaz de ter uma vida sentimental e intelectual independente dele, como podemos verificar na cena abaixo transcrita:

Ela interrompe a leitura [do jornal], admirada e satisfeita.

- Meu Deus... Nunca pensei...

- Você não respondeu à minha pergunta. Você agora é escritora?

- Foi numa das minhas noites de insônia. Esses versos chegaram até mim... e resolvi mandá-los para esse concurso. Mas nunca imaginei que...

- Os versos chegaram até você?... Psicografados?  
(JOBIM, 2001, p. 21)

O narrador onisciente afirma haver “raiva e ironia na voz dele” (JOBIM, 2001, p. 22). O ápice dessa atitude se encontra na pergunta retórica que ele faz: “psicografados?”. Ao insinuar que o livro escrito por Dora foi *ditado* para ela por entidades espirituais, Ricardo reafirma todo um discurso androcêntrico sobre os papéis tradicionalmente impostos a homens e mulheres: os homens intelectualmente capazes e produtivos X as mulheres belas e acéfalas. Subjaz à fala dele estereótipos indicativos da incapacidade feminina para a produção artística/literária e, por conseguinte, para o exercício de qualquer tarefa realizada por mulheres no plano intelectual. Na atribuição da autoria dos poemas aos espíritos está implícito, portanto, o discurso que reconhece a produção literária como atributo reservado apenas aos homens, mas também uma escondida esperança de que Dora não tenha sido responsável diretamente pela escrita de um conjunto de textos eróticos dedicados a um garoto desconhecido de dezoito anos. Este fato é o que realmente desnorteia Ricardo, e duplica a traição da esposa: além de escrever textos eróticos às escondidas, ela teria um amante jovem. A indignação de Ricardo, portanto, também resulta da repentina tomada de consciência que o faz pressupor uma mudança em sua própria constituição identitária dali em diante provocada por Dora:

- Então agora você escreve poemas eróticos? A matéria diz que o livro é dedicado a um jovem.

- Isso te perturba?

- Acho ridículo. O que pensarão nossos amigos? E nossa filha?  
(...)

- Que palhaçada é essa de concurso?  
(JOBIM, 2001, p. 22)

A reação negativa de Ricardo incita um esboço de estado epifânico em Dora; sempre tão abnegada, apaixonada, submissa, ela ousa pela primeira vez questionar as atitudes do esposo e enfrentá-lo:

Ela se vira lentamente e olha-o com irritação. Por um instante, seus olhos, de um azul estrangeiro, brilham intensamente.

- Pois é. Acho até engraçado... Você nem toma mais conhecimento da minha existência e fica furioso porque escrevi versos.

- Você sabe que trabalho muito. Mas sempre que posso te acompanho.

- Não é verdade. Há muito tempo você nem olha para mim. Antes você também trabalhava muito e tínhamos tempo um para o outro.

- Agora é diferente. Estamos casados há vinte anos e temos uma filha moça.

- Diferente por quê? Depois de vinte anos não existe mais amor?  
(JOBIM, 2001, p. 23)

Um dos pontos fortes da escrita de Helena Jobim é a condensação de muitas questões relativas à condição feminina em diálogos rápidos e aparentemente banais que ela vai pincelando nas brechas dos relatos do narrador. Também autora de poesias, Helena Jobim lança mão na trama em pauta de inúmeros recursos imagéticos fincados em tropos, principalmente em metáforas e sinestésias. Ao chamar a atenção dos leitores para o olhar que Dora direciona ao esposo, ela emprega um epíteto impertinente de grande poder discursivo: “Olhos de um azul estrangeiro”. O termo *estrangeiro* aciona sentidos que trazem à baila todo um misto de sensações mascaradas por Dora até então: distanciamento, estranhamento, outridade, confronto cultural (colonialismo/servilismo), dentre outras.

Tais deslocamentos de sentidos são amplificados pelo narrador: enquanto escuta a fala raivosa de Ricardo, Dora direciona os olhos para a janela e observa o mar, sentindo seu rumor e a maresia; o cair da noite (metáfora para os dias difíceis que ela enfrentaria dali em diante); o tom roxo (sentido isotópico de paixão e de morte) que passa a colorir as águas e, demoradamente, Dora fixa seu olhar nas ilhas distantes (evocando solidão, incomunicabilidade, separação).

A tensão que assola Ricardo após a revelação da vida secreta de Dora como poetisa, mostrada pelo narrador também via descrições gestuais e comportamentais (amassando o cigarro com fúria, o suor escorrendo de sua testa, seus gritos ensandecidos), se avoluma com a entrada em cena de Jurema repassando uma chamada telefônica para Dora, de um jornalista, que queria entrevistá-la sobre o prêmio e o livro:

Ricardo se levanta da poltrona:

- Entrevista aqui em casa?

- E onde você me autoriza a atender a imprensa?

- Não é questão de autorizar. Nunca mandei em você. Mas acho uma invasão em nossa privacidade.

- Pode ficar tranquilo, que não é sobre escândalos de empresas que vou falar!

Ele empalidece.

- Estou chocada com isso que você disse.

Atravessa a sala, bate a porta e sai para a rua.

(JOBIM, 2001, p. 24)

Para entendimento de como foi construída a protagonista, e das questões pertinentes às discussões sobre a escrita de mulheres, esses diálogos se apresentam como ponto alto da trama. O romance de Helena Jobim é um esboço de ficção metaliterária, e a adesão da protagonista ao exercício da escrita poética como condição para a escritura de sua própria vida (escrita de si) é uma possibilidade vislumbrada em muitos momentos da trama.

As motivações que provocam Dora e a impulsionam ao fazer literário apenas tangenciam um direcionamento artístico espontâneo, e se inserem no rol de saídas exemplares de escapes mentais, deslocamentos, sublimações e transfigurações, característicos de todo um leque de negação da realidade presente na escrita de feições catárticas. A concepção de autoria feminina de escritos literários que Helena Jobim entrega aos seus leitores é demasiadamente dissociada da realidade sócio-histórica das mulheres contemporâneas: Dora escreve apenas por carências afetivas extremas, por necessidade da atenção do único leitor que a interessa (Ricardo), para clamar cuidados para suas feridas emocionais e para lembrar o quanto foi feliz.

Essas concepções do que é literatura (e das suas motivações) apresentadas por Helena Jobim são contrárias ao que pensou Deleuze sobre o fato literário. As teses deleuzianas sobre autoria, escrita e escritos literários apontam sempre para a literatura como um *processo*, que parte de vivências, mas não ligadas a memórias ressentidas, traumas, frustrações: a literatura deve partir disto e ser um devir, extravasando essa “matéria vivível ou vivida”; a literatura é uma “passagem de vida que deve atravessar o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11). Transpondo essas ideias para a trama em pauta, questionamos se Dora escreve de fato sobre o homem com quem está casada no presente ou sobre este mesmo homem que ela amou no passado (o esposo quando jovem), e esta última hipótese se apresenta como a mais coerente dentro da trama.

O título do romance (*Recados da Lua: amor e romantismo*) por si só é um forte indicativo dessa concepção utilitarista do fazer poético para fins ensimesmados assumida por Dora: o termo *recado* pode atrelar a produção literária de Dora tanto ao sentido de pouca relevância estética/ideológica, já que recados são textos de transmissão rápida de conteúdos sucintos e/ou banais, quanto ao caráter de transitoriedade, descartabilidade e pragmatismo que ele congrega. Ao imputar a autoria dos poemas/recados à Lua, a autora expande a subjetividade e remete os leitores a inúmeras isotopias utilizadas desde tempos imemoriais para associar o feminino aos sentidos mitológicos, misteriosos e místicos que o termo *lua* abarca.

A escrita de si empreendida por Dora em seus poemas eróticos apresenta-se como um reforço de modos de sujeição, ao referendar todo um discurso de dependência do corpo feminino ao poder androcêntrico. Ricardo representa a ordem masculina, que sempre foi a voz de mando e de comando, de poder (em seu nome, *Ricardo*, está contido o termo *rico*, e também o anagrama imperfeito *ardor*, que é, por sua vez, anagrama imperfeito do nome *Dora*), e Dora será na trama a voz feminina que “sempre foi de (levar) recado”, e em seu nome está contido o termo *dor*: Dora (Lua) escreve recados para Ricardo (Sol que ela orbita sem atingir o seu centro, o seu *ardor*, metaforizado na trama como desejo sexual).

Ao se deixarem dominar pelo poder masculino, é comum que mulheres internalizem o modo como os homens as veem, num espelhamento dilacerador para elas. Como exemplo desse estranho fenômeno, que em muito se assemelha à *Síndrome de Estocolmo*, lembramos que é sabido e vivenciado em todas as



camadas sociais (com ênfase nas mais altas) que as mulheres escolhem suas roupas, seus adereços, suas maquiagens, enfim, seu *figurino performativo* social, muito mais para serem vistas, admiradas e invejadas por outras mulheres. Não há, nesse caso, intenções de seduzir pessoas do mesmo sexo, mas sim usá-las como um filtro de aprovação: como as mulheres internalizam o olhar, os padrões estéticos e os valores de distinção dos homens, ser invejada por elas equivale à certeza de ser desejada por eles. Talvez a violência dos poderes disciplinadores do biopoder e do androcentrismo recaia com mais intensidade sobre o corpo feminino, como nos diz Tina Chanter sobre imposições severas que resultam no:

(...) minucioso disciplinar do corpo feminino, que ocorre por meio de exercícios, dietas, moda e maquiagem. A produção da feminilidade é realizada por meio de uma vasta gama de regimes disciplinares, que regulam a aparência, o formato do corpo, seu tamanho, configuração e ornamentação. (CHANTER, 2011, p. 17)

Dora apaixonou-se por Ricardo ainda adolescente, e ele não só foi o primeiro amor da vida dela como também foi o único homem com quem ela se relacionou afetiva e sexualmente em seus quarenta anos de vida, vinte dos quais viveu na condição de esposa, mãe e dona de casa. Com apenas quarenta anos incompletos, Dora se sente uma mulher muito velha, e de fato é, se considerarmos que a idade é também uma condição mental, como nos ensinam Deleuze e Guattari: “Saber envelhecer não é permanecer jovem, é extrair de sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude *desta* idade”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 70). O antropólogo Bourdieu (2005) afirmava ser próprio das sociedades androcêntricas colocar as mulheres em permanente estado de insatisfação com o próprio corpo, a fim de discipliná-lo; desse modo, há uma orientação constante para que as mulheres sejam femininas (de acordo com o padrão do homem branco e burguês), sensuais, belas, simpáticas, submissas, acessíveis sexualmente, invisíveis politicamente e, acima de tudo, mudas.

A autora põe em discussão nesta novela um fato marcante na vida de mulheres que casam, ainda muito jovens, com os primeiros homens que despertaram a sexualidade delas num arroubo de paixão típico das efervescências hormonais da adolescência: essas mulheres tendem, na grande



maioria dos casos, e mesmo que não revelem explicitamente, a demonstrar uma incapacidade de distinguir desejo sexual de amor; quando seus homens deixam de manifestar o mesmo impulso desejante dos primeiros anos de união, elas entendem que não são mais amadas, caem em depressão, somatizam a frustração em diversas doenças de origens difusas ou se rebelam através de comportamentos agressivos e discursos ressentidos. Segundo Erich Fromm, este fato acontece porque há um deslocamento interpretativo: o amor, que é uma *atitude*, é confundido com um *objeto* (a pessoa supostamente amada):

O amor não é principalmente uma relação com certa pessoa. Ele é uma *atitude*, uma *orientação* de *caráter* que determina como alguém se relaciona com o mundo como um todo, e não com um “objeto” de amor. Se uma pessoa ama apenas outra pessoa e é indiferente ao resto dos homens, seu amor não é amor, mas uma relação simbiótica ou um egoísmo ampliado. No entanto, a maior parte das pessoas acredita que o amor é construído pelo objeto, não pela faculdade. Na verdade, elas acreditam inclusive que dão prova da intensidade do seu amor quando não amam mais ninguém, salvo a pessoa “amada”. (FROMM, 2000, p. 57).

O conceito de amor que norteia nossa tese está muito vinculado a esta noção de “amor como uma atitude”, formulada por Fromm: entendemos o amor como um caminho duplo que preserva as subjetividades, os querereres, a satisfação e a realização pessoal do amante e os da pessoa amada; o amor, portanto, implica em um estado de “felicidade” de quem ama e da pessoa a quem este amor é destinado. Muito próximo do conceito de alteridade, o amor seria a disposição de querer, e em certa medida promover, o bem do outro, sem contrapartidas que impliquem em relacionamentos por interesses, por imposições, por desejo de aprisionamento ou aniquilação do outro.

Sendo assim, Dora vive uma vida sem amor e sem enredo: ela só existe em função de Ricardo e para ele, ou seja, ao escrever sobre si mesma, Dora está irremediavelmente presa a um só tema: o outro que lhe subjuga dando a ela uma vida luxuosa, mas reclusa ao espaço doméstico, e que ela tenta subjugar através da escrita literária erótica, confirmando a tese de Erich Fromm de que o discurso amoroso se traveste de erotismo quando não é uma atitude ontológica. Nessa relação de dependência extrema, nem mesmo condições para o pleno exercício da maternidade existe: Dora é uma mãe distanciada da filha, com quem se

relaciona mais como uma amiga não muito íntima. A escrita de si produzida por Dora também se manifesta como um instrumento construído na tentativa de dominação do outro, de pragmatismo, de chantagem emocional, e quanto mais escreve *para* e *sobre* Ricardo, mais ela tolhe a liberdade dele de não mais querer manifestar desejo sexual por ela, de buscar outros amores ou simplesmente viver totalmente voltado para o trabalho, como ele fazia questão de demonstrar a ela, e como acontece comumente na meia idade, quando o trabalho passa a exercer um atrativo muito próximo ao proporcionado com a satisfação erótica.

Dora e Ricardo formam o que a sociedade de controle e androcêntrica designa como sendo um casal perfeito: eles são ainda jovens, bonitos, ricos, têm uma filha linda, inteligente e socialmente ajustada, são cultos, elegantes, invejáveis, frequentam a alta sociedade e performatizariam com sucesso um *comercial de margarinas*: ele no papel de chefe de família, e ela no de esposa linda, fiel, submissa, docilizada, exemplar. No entanto, foram esses elementos todos juntos que arruinaram a relação dos dois, pois ninguém suporta performatizar um mesmo papel por décadas, principalmente em uma relação pautada no prazer sexual, como se houvesse uma condenação para se encenar infinitamente felicidade tipo *perfil-casal-feliz* de redes sociais. Segundo Roland Barthes, a saída nestes casos seria subverter os papéis socialmente impostos, deixar de copiar padrões e criar uma relação original:

É a originalidade da relação que é preciso conquistar. A maior parte das mágoas me vem do estereótipo: sou obrigado a me apaixonar, como todo mundo: ser ciumento, rejeitado, frustrado, como todo mundo. Mas, quando a relação é original, o estereótipo é abalado, ultrapassado, evacuado, e o ciúme, por exemplo, não tem mais espaço nessa relação sem lugar, sem *topos*, sem “*topo*” – sem discurso. (BARTHES, 1981, p. 26)

Ao não ir a fundo nos seus dilemas de ordem mais essenciais, ao não procurar se ver de outra forma a não ser como uma esposa, Dora se apaga enquanto protagonista de sua própria história de vida, negando a si mesma o direito de expressar (inclusive por escrito) sua revolta, seus erros, seus fracassos, seus medos, suas frustrações, e tudo o que não está atrelado à retomada da capacidade de sedução do esposo lhe escapa enquanto escrita: Dora é reduzida

na trama a um corpo feito para dar e receber prazer sexual, e sua capacidade de escrita literária é posta a serviço dessa função orgânica.

A escrita de si em *Recados da Lua: amor e romantismo*, portanto, paradoxalmente é um mecanismo de silenciamento da voz de Dora, e podemos afirmar que há um falso protagonismo da personagem na trama, resultante do fato de que ela pauta sua existência pela cultura positivista de sucesso material e matrimonial, este último visto como a manutenção de seu poder de sedução erótica. Ricardo construiu sua própria trajetória de vida e se tornou um industrial de sucesso, Ângela tem sua própria carreira universitária e uma vida amorosa vivida à revelia dos pais, e Jurema administra a casa com muita competência, então a Dora só resta a solidão doméstica tediosa e o passar dos dias contemplando o mundo (o mar) através das janelas do apartamento; como o capital social dela se restringe ao corpo belo e sedutor, ela não é necessária às demais pessoas de seu círculo familiar que possuem vida material, intelectual e emocional autônomas. Diante deste fato, ao praticar o que alguns estudiosos apontam como a *escrita com o corpo*, Dora só é capaz de escrever sobre um único tema, em razão de seus horizontes limitados: o sexo.

A escrita com o corpo, defendida por várias feministas, visa ressaltar na fala das mulheres aquilo que seria intrínseco ao sexo biológico feminino, sendo, portanto, uma concepção de base essencialista, que no seu bojo esconde um discurso androcêntrico: às mulheres cabe falar sobre a gestação, a maternidade, os afetos, as sensibilidades, o sagrado, o místico, o doméstico, o erotismo, ou seja, tudo o que os discursos masculinos sempre indicaram como pertencente ao campo da emotividade e, por extensão, à irracionalidade; assim sendo, essa escrita com o corpo reverbera uma prática de sujeição das mulheres a uma performance já ensaiada por elas desde os tempos das cavernas. Nesse sentido, a chamada escrita com o corpo revela ser um dos vários mecanismos do biopoder para segregar as mulheres no restrito espaço tido como essencialmente feminino.

Dora é moldada como uma heroína romântica que interage com o seu entorno através de atitudes quase sempre passionais. Por trás de sua aparente fragilidade, no entanto, encontra-se uma mulher capaz de dominar as pessoas através de jogos de sedução e barganha a serviço de estratégias típicas da chantagem emocional. Ela representa um tipo de personagem feminina do estilo romântico: a que voluntariamente se mantém presa a um homem dominador, a

quem ela delega as tarefas mais pragmáticas e árduas da vida doméstica, como a gestão financeira do lar, numa posição de simbiose inibidora de sua autonomia como mulher para além do território restrito do espaço doméstico por mero comodismo. Tal comportamento cambiante fica evidente para o leitor quando Ricardo afirma categoricamente “Nunca mandei em você”, e ela reage agressiva lembrando que detém segredos dele e, por este motivo, pode subjugar-lo: “Não é sobre escândalos de empresas que vou falar!” (JOBIM, 2001, p. 24).

Como autora de textos literários, Dora se afasta do seu contexto sócio-histórico de mulher brasileira vivendo numa metrópole do século XXI e assume a *persona* de uma possível escritora típica do Romantismo oitocentista. Linguagem rebuscada, apelo excessivo às imagens sinestésicas, centramento nas inquietações de ordem pessoal, emoções exacerbadas, fixação em necessidades fisiológicas de contatos sexuais, idealização do homem objeto de seus desejos e delírios motivados por adoção de comportamento adolescente são as marcas fortes da produção literária de Dora, como pode ser verificado no trecho seguinte retirado de um de seus escritos:

Azul profundo, muito profundo, a chuva caindo sobre as águas, caminho descalça rente às espumas, livre, presto atenção ao marulhar das ondas que cobrem a areia, já vou, já estou indo, levo um amor e a alegria desse amor no peito, vou partir no navio branco que é meu sonho, o vento atira meus cabelos contra o rosto e eu deixo, arrebatada eu deixo, sou tão jovem, posso chegar assim, despenteada e louca, mas ainda não...  
... estou dormindo em meu leito de dossel, em minha cama de menina, a mão espalmada sobre o coração, a coberta escorregou, estou deitada sobre lençóis azuis, as cortinas arrepanhadas nos cantos da janela, de olhos fechados vejo a chuva escorrer pelos vidros, bagas brancas de uvas contra o céu negro, sinto frio e me acolho no sono, chega mais forte o cheiro acre do mar, vem sempre quando começo a sonhar, constrói o rosto de Core, jovem como eu, belo como eu, agito-me no leito, adormecida, e ao mesmo tempo estou lá, junto das ondas, sinto nas pernas agulhas da chuva que cai inclinada, incessante, sobre as águas quase roxas agora, pois que a tarde termina, cautelosa e lenta, nada pode quebrar o encanto, a magia dessa hora que prepara as cerimônias da noite, as delicadezas, aspiro fundo a maresia, abro os braços e corro, o vestido molhado se cola ao corpo, sinto a água em minha boca, então vejo o vulto no fim da praia, as brumas do sonho se afastam, Core... Core, meu amor... e já o tenho perto, o tremor da mão acariciando meu corpo, Dora, minha Dora... sonho e sei que sonho, te amo mais do que Deus permite, Core me disse um dia, ele vai me dizer, e deitamos na

areia fria que já não sinto, e nossos beijos, conheço o prazer em seus braços, meus olhos se fecham (...).  
(JOBIM, 2001, pp. 25 - 26)

A filha de Dora, Ângela, se configura como personagem coadjuvante da mãe, e exerce na trama a função de elemento estruturante revelador de características importantes da protagonista. É através dela que ficamos sabendo de muitos momentos de infelicidade conjugal de Dora, como no exemplo a seguir:

(...) pegou a avenida da praia, seguindo o caminho de casa. Mas logo se lembrou do almoço. Seu pai fazia anos. A casa estaria cheia, a mãe recebendo, fazendo de conta que estava tudo bem.  
(JOBIM, 2001, p. 27)

Mesmo se apresentando como uma projeção da mãe em muitos momentos da trama, em diversos outros Ângela funciona como contraponto de Dora. Independente nas escolhas afetivas que faz, determinada e contemporânea, Ângela é mais cética em relação às questões relativas a paixões, ao amor romântico e à fidelidade. O diálogo seguinte, entre ela e sua amiga Joyce, tem como assunto o jornalista Val, e como motivação da autora apresentar oposição entre Dora e a filha com relação às questões sentimentais:

- Estamos saindo juntos há uns meses.

Joyce faz um muxoxo:

- Hum... Cuidado com ele.

- Por quê?

- É muito mulherengo.

Ângela riu:

- Não estou preocupada com isso. Nos damos bem.

- Dou a maior força... mas presta atenção pra não se machucar.

- E onde é que você não se machuca?

Joyce olhou-a um pouco surpresa.

- Você sente assim, é? – e caçoando sem maldade: - Tão jovem e já tão desiludida...

- Sou realista, isso sim.

- Além de mulherengo, ele está se divorciando e tem uma filha. Você está arranjando sarna pra se coçar.

\_E você está careta, falando igual a meu pai e minha mãe.  
(JOBIM, 2001, pp. 28 - 29)

Ao negar influências dos pais em seu modo de pensar e de viver, Ângela se destitui de toda a roupagem romântica e irracionalista de Dora, e as atitudes dela são performatizadas de modo a ser cada vez mais a antítese da protagonista da trama. Um exemplo ilustrativo desse traço marcante da personagem encontra-se na cena que mostra um diálogo entre Ângela e sua amiga numa exposição de arte vanguardista. Na resposta à pergunta da amiga, percebe-se o quanto racionalista (realista) Ângela assumia ser:

- [Joyce] Você gosta? Eu acho forte.

- Tenho que parar pra pensar. Só depois posso dizer se gosto ou não. Assim de pronto me parece muito agressivo. Mas ao mesmo tempo muito inteligente.  
(JOBIM, 2001, p. 29)

Culta, livre para tomar suas próprias decisões e fazer suas escolhas, Ângela se frustra porque seu namorado só consegue vê-la através dos mais românticos dos estereótipos, e a trata como Dora gostaria de ser tratada: ressaltando sua (aparente) quietude, o rubor de sua face quando o beija, a sua “pele de lírio” e o fato de ela gostar de flores, ou seja, Val projeta em Ângela um modelo de mulher que ele aprendeu, por condicionamento social, a considerar ideal para merecer o amor dele. O que Val deseja em Ângela também é muito daquilo de que ele se ressentia: a pureza que se equipara a um certo tipo de ingenuidade, o equilíbrio emocional, a vida estabilizada, a juventude, a vivência no ambiente artístico da faculdade, a cor da pele indicadora de origens diversas da dele e a extrema liberdade. O exercício da outridade, aliado a uma atuação performativa típica de conquistador, mostra o quanto Val se apaixonou por um modelo de mulher que ele projeta em Ângela, como um decalque daquilo que nele se constitui como uma falta.

Outra personagem feminina que auxilia na composição da protagonista Dora é Jurema, que trabalha para a escritora como empregada doméstica, e de

fato é a única amiga com quem Dora pode contar para dividir suas dores emocionais. Através da constante e minuciosa observação da vida íntima de sua empregadora, Jurema vai entendendo melhor sua própria vida e, mesmo sem ter muita clareza disso, percebe que as estratificações econômicas e sociais, responsáveis culturalmente por estigmas capazes de separá-la de Dora, não são capazes de impedir semelhanças entre as duas no que se refere aos conflitos identitários, à feminilidade, à vida familiar e afetiva:

Voltou à sala levando na bandeja uma xícara de café recém-coado e pedaços de queijo sem sal. Percebeu que sua patroa tivera insônia outra vez e que isso tinha a ver com a discussão que tivera com o D. Ricardo. Adivinhava que tinham brigado por causa de uns versos que ganharam um concurso. Pensou em seu homem, e na diferença entre as duas. Ela, assombrada com os búzios, temendo perder Jair. E D. Dora, a quem servia há tantos anos, angustiada por causa de umas coisas escritas e elogiadas por muita gente.

(...)

- Não queria que a senhora estivesse triste hoje.

Dora sorriu palidamente. Havia entre as duas uma cumplicidade.

- É, Jurema. Mas você também parece triste. Já sei que o Bonito aprontou alguma...

(JOBIM, 2001, pp. 33 - 34)

Apesar de algumas estereotípias na construção da personagem Jurema, tais como a prática de sincretismo religioso, com muita crença em misticismos e superstições, baixa estima e intensa insegurança emocional, ela se parece muito mais com Dora que Ângela, e a autora mostra como um sofrimento partilhado iguala os diferentes; ao vivenciar estados depressivos após discutir com Ricardo, Dora entra e sai do luxuoso prédio onde reside usando o elevador de serviços, o espaço destinado pela tradição burguesa de raízes colonialistas a Jurema. O desgaste da relação entre Jurema e Jair (Bonito) é semelhante ao que há anos vinha minando o casamento de Dora e Ricardo: os motivos, as acusações e as atitudes se repetem nos dois casos. Como Dora, Jurema não aceita mudanças na relação com o esposo, e tenta de todas as maneiras frear o tempo, voltar atrás e reviver a fase de encantamento do namoro e dos primeiros anos de casada. Na

impossibilidade de impedir a dinâmica dos sentimentos, típica de qualquer relação conjugal, Jurema se transmuta e passa a ser vista pelo esposo como uma mulher dominadora, insegura, amarga e fria. A cena abaixo transcrita mostra o casal chegando a uma igreja, onde Jurema busca ajuda celestial para continuar sendo amada por Jair, e nos dá uma idéia do desgaste da relação:

- [Jair] Te espero aqui fora. Vai lá cumprir as tuas obrigações.
- Você não vem comigo?
- Não. Vou no botequim comprar cigarro.
- Você vai é beber.
- Vou te dar razão. Vou comprar meu cigarro e beber. Vai lá na gruta rezar e pede ao santo pra fazer você voltar a ser como era antes.
- E como eu era antes?
- Meiga. Carinhosa.
- E você era fiel. Se importava comigo.

Ele não responde, atravessa a rua, larga Jurema na calçada em frente à igreja.  
(JOBIM, 20001, p. 61)

No interior da igreja, dentre imagens de todos os santos, Jurema pede a interseção do *Santo das Causas Impossíveis* para reconquistar o marido, numa atitude reveladora do seu grau de consciência sobre a impossibilidade de manter Jair para sempre preso a ela. Nesse gesto, Jurema assume sua incapacidade de reconquista do esposo através de seus próprios esforços; ela sempre se inferioriza diante de Jair, porque ele é extremamente bonito, tem olhos claros, passa o dia de bar em bar bebendo e jogando na companhia de mulheres que Jurema considera sempre mais atraentes que ela; enquanto isso, Jurema trabalha o dia inteiro e ainda faz horas extras. Por condicionamento social e histórico, Jurema entrega o curso de sua vida às forças celestiais, ao destino, e emprega o discurso do sagrado para este fim, enquanto Dora, vivendo o mesmo drama ao temer deixar 'escapar' o esposo, vai usar outro tipo de discurso, o erótico, e outros meios condizentes com seu domínio de cultura letrada: a poesia e a conquista de um prêmio literário. As duas, no entanto, padecem da mesma



covardia impeditiva de traçarem suas vidas através de atitudes mais eficientes, pois não conhecem outros modos de viver fora dos ditames performativos que aprenderam a encenar, como se fossem bailarinas que não abandonam o palco, mesmo estando com os pés em carne viva. Em sua barganha com o Santo, Jurema assim se expressa:

Meu São Judas, você que é o Santo das causas impossíveis, você que me atende sempre que eu suplico, me ajuda agora que eu preciso tanto. Me ajuda a trazer de volta o meu Jair. Afasta ele daquela mulher que você sabe. Prometo três novenas e uma placa com meu agradecimento. Não me falte, meu Santo. Acalme meu coração com seu poder.

Faz o sinal-da-cruz e acende as duas velas, uma junto da outra. Jair e ela, até o fim da vida.  
(JOBIM, 2001, p. 62)

Ao mesmo tempo, na casa da empregadora de Jurema, a cena dos conflitos conjugais se repete com Ricardo e Dora, expressando o estranhamento que passa a marcar os sentimentos de um em relação ao outro:

Ricardo levanta-se do sofá, vai até o armário onde guarda as bebidas e serve-se de uma dose grande de uísque.

- Não quer gelo?

- Não. Assim puro, o efeito é mais rápido.

- É. Você agora se anestesia todas as noites.

- Claro. Venho da rua querendo descansar. Chego em casa e tenho vontade de voltar para descansar na rua. Nossa vida está um inferno.

- E por que nossa vida virou um inferno? Há muito tempo quero conversar com você e você foge. Agora, numa atitude simplista, você acha que tudo é por causa do livro que escrevi. Já estávamos distante muito antes.

(JOBIM, 2001, p.65)

Nesta fala de Ricardo, ao afirmar que prefere estar e se sente melhor fora de casa, encontramos uma situação que foi discutida por Félix Guattari em texto sobre conflitos conjugais inevitáveis, e que são sempre ameaçadores de uniões entre uma mulher dedicada apenas ao espaço doméstico e um homem com

atividades que o situam no contexto social do trabalho. O exemplo que Guattari apresenta, num discurso eivado de ironias, espelha a vida de Ricardo e Dora:

Não sou eu quem virá fazer um curso sobre o que é a vida de uma mulher completamente confinada em seu espaço doméstico, com todos os seus circuitos preestabelecidos – o supermercado da esquina, a novela a tal hora, um fim de semana não sei aonde. Nem sou eu quem vai falar sobre o quanto esse confinamento faz com que frequentemente haja uma grande superioridade do homem que trabalha em relação à mulher, pois, por mais opressivo que seja o campo de trabalho, nele sempre existe certo grau de liberdade, ainda que ínfimo. É por isso que muito frequentemente as pessoas que trabalham, quando chega o fim de semana, um feriado ou as férias, elas sentem uma espécie de tédio subjetivo e ficam inconscientemente na espera de que a folga termine logo, para reencontrar sua situação de inserção no trabalho. Isso desemboca num paradoxo extraordinário: o fato de que às vezes é no seio das relações de trabalho de maior grau de exploração e submissão, que são preservadas essas microdimensões, frequentemente insignificantes, de coeficiente de liberdade e de desejo. (GUATTARI, 2013, p. 151)

Os poemas de Dora são escritos com a perspectiva de um eu-lírico de primeira pessoa, em um estilo que se aproxima da prosa poética, e são dedicados a um rapaz de dezoito anos chamado Core. Ricardo não aceita o livro de Dora como um conjunto de escritos artísticos/poéticos transfiguradores da realidade; o que a visão autocentrada dele permite compreender limita-se ao que fere sua identidade masculina: ele considera o livro de Dora um atestado da sua incapacidade de satisfazer sexualmente a parceira e uma peça de acusação contra a esposa supostamente adúltera. A reação dele, a princípio manifesta em raiva explosiva, se refina e passa a manifestar-se de um modo milenarmente utilizado pelo poder falocrático a fim de aniquilar nas mulheres talentos artísticos, filosófico e de demais áreas ligadas ao intelecto: ele encontra nela uma (presumível) falha para convencê-la de ser intelectualmente disfuncional:

- Quem é esse Core? Esse *belo rapaz* de dezoito anos a quem você dedica esses versos?

- Core quer dizer coração, e eu...

Ele a interrompe, ferino:

- Coração em italiano, minha querida, é *cuore*!

- mas Core é mais bonito.

Ricardo se levanta furioso, volta ao armário e se serve de mais um uísque.  
(JOBIM, 2001, p. 66)

O diálogo acima é sintomático da difícil convivência entre pessoas com níveis de sensibilidade artística muito díspares: obedecendo aos padrões comportamentais estereotipados com que foi sendo moldado por toda existência, Ricardo é um homem tipicamente funcional, pragmático, preso às regras que ditam valores maniqueístas e supostamente imutáveis do que é certo, errado, permitido e interdito; Dora é movida pela emoção e coloca a beleza e a afetividade acima das práticas convencionalmente estabelecidas como unicamente válidas, inclusive as do enrijecido padrão culto da língua, do sexo e do casamento:

Ele volta a se sentar, nervoso. Ela percebe que suas mãos tremem ao pegar o copo:

\_ O que faltou em nossa vida, Dora? Quando eu te faltei?

Ela responde com tristeza:

\_ Era tudo tão diferente. A delicadeza, entende? A cumplicidade, as concessões mútuas... você fechou a sua sensibilidade. Até o sexo, que era tão bom, tornou-se uma coisa quase mecânica.

Ricardo, ofendido:

- Quer que eu volte a ter dezoito anos como o seu *belo rapaz*?  
(JOBIM, 20001, pp. 66 - 67)

Dora tenta em vão convencer Ricardo de que não há um *belo rapaz* além dele, mas a imaturidade, o temperamento agressivo e a possessividade do esposo parecem ser endêmicas. Ela também precisa combater o ciúme doentio da filha Ângela, que age em relação à filha do namorado Val do mesmo modo que Ricardo reage aos poemas da esposa. Quando Val cancela uma viagem de passeio a Angra para ficar com a filha, a reação de Ângela é condizente com a incapacidade dela de enfrentar as situações conflituosas da vida como mulher adulta, forte, que age às claras. Ela deixa de ir à faculdade, fica deitada o dia inteiro na cama com as cortinas do quarto cerradas, num estado de prostração

desproporcional ao fato que a entristeceu. Dora vai dialogar com ela sobre ciúmes, num nível bastante diverso do que adota ao falar do mesmo assunto com o esposo. Na cena abaixo transcrita percebemos uma mãe transmitindo à filha orientações de como se relacionar com os homens, num discurso ambíguo capaz de conduzir os leitores a uma interpretação anti-feminista ou não:

- O que aconteceu com vocês? Desabafa com sua mãe.
- A coisa entre nós está meio complicada. Papai tinha razão.
- A ex-mulher de Val está criando caso?
- Não. Ela não me incomoda em nada. Está saindo do apartamento numa boa. Acho até que já tem namorado. Ela é bonita, sabe, mãe.
- Você a conhece?
- Nos falamos duas ou três vezes. Sei que ela é eficiente no trabalho, muito boa mãe.
- Puxa! Quantas qualidades... Você tem ciúmes dela?
- Não. Acho que não... O que está pegando na minha relação com Val é a filha.
- Então é a filha dele que tem ciúmes de você?
- Deve ter. Ela é muito agarrada com o pai. Mas sou eu, mãe... sou eu que não consigo dividir o Val com ninguém.
- Imaginei que o problema fosse com a mulher dele. Não com a filha.
- Acho que sou muito imatura, mãe. Uma estudentezinha insegura e possessiva.
- Olha, Ângela... ter ciúme de filho não dá não. Presta muita atenção nisso. Se você não quiser perder o Val, aprenda a amar a filha dele.
- Ela é uma garota mimada, superprotegida.  
Dora sorri, segura a mão da filha.
- Como você, não é?
- Eu? Nunca me senti mimada.
- Você é filha única, Ângela. Seu pai e eu concentramos todo o nosso amor em você. – Sorrindo: - possessivamente, talvez.

- Ah, mãe... não começa com Freud.  
(JOBIM, 2001, pp. 70 - 71)

A trama de Helena Jobim, como já referenciamos, aproxima-se da ficção metaliterária ao centrar a ação principal do enredo na recepção dos poemas eróticos de Dora por familiares, amigos, críticos literários, jornalistas e editores. Este poderia ter sido o mote para uma trama mais densa, questionadora, criativa e contemporânea, já que a metaliteratura é um dos temas fortes da ficção característica do século em curso, mas é provável que não seja um tema atraente para o tipo de leitor pressuposto pela *Coleção Amores Extremos*, a quem os conflitos amorosos provavelmente interessem mais, já que são privilegiados em todos os seus exemplares, inclusive nos títulos. A esses leitores, é provável que escape também a indissociação entre linguagem literária e erotismo, não importando o tema abordado pelas obras ficcionais ou poéticas, como ressalta Lúcia Castello Branco:

A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos “toca” e nos “conecta”, ou nos é indiferente. Nesse sentido a arte corresponde a uma modalidade perversa de erotismo, tomando-se como paradigma a noção de perversão que se cristalizou no século XIX. Perversas, na época, seriam todas as manifestações de Eros que não se justificassem através de objetivos louváveis, como a procriação, base para a constituição da família nuclear. A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. Essa é uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão, de alguma forma, sempre à margem da ordem social – a arte carrega a possibilidade de completude, de “androginia”; é, portanto, poderosa e subversiva. (BRANCO, 1984, p. 68)

Em *Recados da lua: amor e romantismo*, as questões intrínsecas relativas ao fazer poético, à literatura escrita por mulheres e à literatura erótica ficam camufladas nas entrelinhas do retrato da vida cotidiana dos núcleos formados pelos personagens pertencentes à elite econômica branca e pelos típicos habitantes mestiços dos morros do Rio de Janeiro. Helena Jobim é precisa ao

mostrar o preconceito que vitimiza a protagonista, por ela ser mulher que escreve literatura erótica num contexto sócio-histórico moralista e repressor, que sempre buscou negar às mulheres a condição autoral e a fala sobre sexualidade e erotismo. No entanto, ela desvia a atenção dos leitores sobre a escritora Dora e a direciona para as opiniões de ordem pessoal do esposo ofendido, acendendo os holofotes para as performances dele, o que para nós se constitui como um equívoco de percurso na trama.

Outro ponto problematizador dessa trama diz respeito ao valor (uso/barganha) que o texto poético assume. Como visto, os poemas de Dora foram escritos para *declarar* o amor dela pelo esposo; para Roland Barthes, a declaração amorosa é: “Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o seu amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada da relação amorosa”. (BARTHES, 1981, p. 64).

Percebemos nesta fala de Barthes que é uma necessidade de quem ama falar sobre a relação, e falar com o objeto amado, como se o amor exigisse uma verbalização para marcar sua existência (se possível escrita em versos, como preconizam os códigos de performances românticas), e isto pode não ter, de fato, nenhuma relação com o amor. Dora usa três estratégias de barganha com seus textos eróticos: 1. Ela desvia a atenção da figura para quem os poemas são dedicados (transmutando Ricardo em Core) para provocar ciúmes no esposo e, por conseguinte, se valorizar como mulher (mercadoria) que pode ser adquirida (e *declarada/cantada*) no mercado matrimonial por outro. 2. Não entrega os poemas eróticos ao homem que a inspirou: ela esconde dele os poemas e os remete em segredo para um concurso; ao vencer a disputa, imediatamente ela muda de *status*, deixa de aparecer nas vexatórias colunas sociais como ícone da futilidade para ser notícia na imprensa voltada para cultura como escritora, intelectual, aprovada por júri competente e insuspeito, assediada por jornalistas, fãs, editores e, conseqüentemente, pelo homem inspirador dos poemas. 3. Há uma duplicação da identidade esposa como característica de Dora: ao escrever um livro erótico, ela desvia a atenção do esposo da Dora doméstica para a Dora produtora de bens de cultura.

Assim sendo, sem sair de sua zona de conforto entre o sofá e a cama, ela dará a Ricardo a oportunidade de estar com uma nova mulher (intelectual, ativa,

produtiva, poética). Com poemas que narram o passado amoroso deles, ela vai tentar fazê-lo regredir no tempo, se ver adolescente e, por conseguinte, facilmente manipulável em termos afetivos: o Ricardo ingênuo, bobalhão e inexperiente se apaixonaria por uma mulher como Dora, mas o Ricardo maduro, focado no trabalho e bastante vivido após décadas de casamento, provavelmente não; sendo assim, ela usa o código da escrita erótica para produzir uma fratura identitária e uma dissolução de personalidade no esposo, através da regressão de memória, e consegue o que quer depois disso com facilidade, pois ele volta a amá-la como antes.

Barthes coloca essas questões como fundamentais para a estima de quem escreve: quem ama a *persona escritor(a)* não ama quem escreve em sua vida fora do ofício de escrever, o(a) escritor(a) em sua vida privada, sem a performance autor(a), e o contrário também é verdadeiro: quem ama o(a) escritor(a) *por ele(a) mesmo(a)* geralmente não consegue amar sua escritura, o que para Barthes será causa de sofrimento (e Dora buscou quebrar esse impasse). Segundo Barthes, ao tornar-se escritor(a), a *persona* se fragmenta em dois significados diferentes: “Sem dúvida amar ao mesmo tempo dois significantes diferentes no mesmo corpo, é demais! Não se encontra por aí. E se excepcionalmente isso se produzir, é a Coincidência, o Bem Supremo”. (BARTHES, 1981, p. 69).

Luciana Borges (2013), parafraseando Bataille, afirma que a literatura erótica, e suas variantes, se escrita por mulheres, representa sempre um gesto transgressor, pois ocupa um *locus* desde sempre não previsto para a autoria feminina. Problematizamos essa afirmação porque o uso de um tipo de linguagem (ou o sexo biológico de quem escreve) por si só não implica em transgressão, como visto com a personagem Dora: é preciso investigar a serviço de quais ideologias, tradições e aparelhos disciplinadores essa escrita se apresenta ou, se for o caso, qual ordem ela subverte. Essa ideia de alguns feminismos que afirmam ser toda escrita feminina, em especial a erótica, destruidora de concepções falocráticas foi negada, a partir de estudos analíticos de várias ficções eróticas de autoria de mulheres, por Antonio de Pádua Dias da Silva no livro *Mulheres Representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão* (2010).

O uso que Dora fez de sua escrita erótica é um exemplo desse equívoco interpretativo de Luciana Borges: a literatura erótica na trama de Helena Jobim é mais um instrumento de dominação feminina (do biopoder), cruelmente usado contra quem o criou. A autora foi muito categórica ao traçar um plano circular para insular a personagem Dora num espaço fechado e restrito: sem ter consciência de que está usando o código poético-erótico contra si mesma, Dora, aos quarenta anos, reativa todo um ciclo de dependência emocional e material do esposo, que teve início quando ela era apenas adolescente, ao materializar seu livro como um instrumento também capaz de aprisionar Ricardo nesse círculo que liga dois tempos da vida do casal. Neste sentido, como as obras literárias sempre retificam ou atualizam as teorias sobre elas, temos na novela em comento um exemplo que nega a afirmação de Bataille (2004) de que a essência do erotismo é a transgressão: aqui ele se constitui como sujeição. Lacan, que preconizava a escrita poética como terapia, afirmava que a sexualidade feminina e a produção poética são diretamente associadas, como nos explica Thomas Bonnici:

Lacan favorece um discurso antilogocêntrico, lúdico, elíptico, altamente sugestivo, adverso às conclusões ou ao estabelecimento de verdades definitivas, aberto a várias interpretações. A **sexualidade** feminina está diretamente associada à produção poética, ou seja, aos instintos psicossomáticos que subvertem o despotismo do significado único e do discurso falocêntrico. (BONNICI, 2007, p. 169)

Não escapa ao leitor mais afeito aos meandros dos estudos literários que o gênero poesia carrega um grau elevado de simbologias ligadas ao erotismo, e os autores clássicos, como Ovídio e tantos outros, já discorriam sobre o uso de poemas como instrumentos de sedução amorosa. Em toda a história do uso da escrita, é possível rastrear casos em que, junto com uma confissão de amor, vai um poema, ou ele em si é a confissão poetizada. Rodolfo Franconi (1997, p. 28) nos diz que há uma "semiótica do erotismo" que se manifesta através de sinais, codificados culturalmente e socialmente marcados dentro de uma comunidade geográfica, que visam demonstrar e provocar reações ligadas à sexualidade. Por trás desses códigos que expressam através de gestos, palavras e objetos um desejo de união amorosa, se escondem outros, "protegidos pelas sombras do inconsciente", internalizados instintivamente como códigos sexuais, e a poesia



historicamente é um deles. Mario Vargas Llosa (2013) discorre sobre o uso do erotismo como um mecanismo da dominação masculina, como fez Helena Jobim. Para ele, a extrema exposição na literatura e em outras artes do sexo pelo sexo, se é um fim em si mesmo, tem erradicado o erotismo como uma prática de distinção das artes:

O erotismo desapareceu, tanto quanto a crítica e a alta cultura. Por quê? Porque o erotismo, que transforma o ato sexual numa obra de arte, num ritual que a literatura, as artes plásticas, a música e uma refinada sensibilidade impregnam de imagens de elevado virtuosismo estético, é a própria negação desse sexo fácil, expeditivo e promíscuo no qual desembocou paradoxalmente a liberdade conquistada pelas novas gerações. (...) O que ocorreu com as artes e as letras e, em geral, com toda a vida intelectual, também ocorreu com o sexo. A civilização do espetáculo não só deu o golpe fatal à velha cultura como também está destruindo uma de suas manifestações e êxitos mais excelsos: o erotismo. (LLOSA, 2013, pp. 46 - 47 - 93)

Para leitores afeitos à leitura das ficções de autoria feminina com motivação mais voltada para um discurso afirmativo sobre as mulheres, talvez pareça um tanto inverossímil a reação de Ângela ao saber do livro de literatura erótica da mãe. De uma personagem esquematizada como uma moça urbana, rica, inteligente, estudante universitária de História das Artes, amante de um jornalista aficionado por literatura e habitante da cidade do Rio de Janeiro, no século XXI, ou seja, para ser coerente com as condições subjetivas que moldaram a personagem, o leitor poderia esperar uma atitude performativa menos intolerante com a literatura erótica e com a carreira de Dora como escritora. No entanto, quebrando o pacto com a verossimilhança, Ângela reage como Ricardo, adotando o discurso retrógrado dele:

- Ora, mãe... você e papai têm vivido como cão e gato. Depois então que você escreveu esse livro, a coisa piorou muito.
- É. Isso ainda é proibido às mulheres – Manifestarem seus sentimentos com liberdade.
- Sentimentos? Meus colegas estão curiosíssimos para ler esses seus poemas eróticos. E ainda por cima você dedicou esse livro a um garoto de dezoito anos.

As pessoas sempre pensam que todo livro é autobiográfico.

- E não é?

Dora fica irritada:

- Ângela! Pelo amor de Deus! Socorro! Daqui a cinco meses vou fazer quarenta anos!

- E daí? Você não apreze ter nem trinta e é linda... sempre pensam que somos irmãs... Entendo o ciúme de papai.  
(JOBIM, 2001, p. 72)

No diálogo acima, há três informações muito reveladoras da percepção de Dora sobre si mesma e sobre sua produção literária: ela entende literatura apenas como “manifestação de sentimentos”, ignorando diversas outras possibilidades do fazer literário; não tem conhecimento do que é autobiografia, pois não percebe sua produção poética como fincada nesse gênero, como de fato é, e não aceita a possibilidade de uma mulher de quarenta anos ter um relacionamento amoroso extraconjugal ou poder se apaixonar por um homem mais jovem.

Na trama de *Recados da Lua: amor e romantismo*, encontramos apenas uma mulher que percebe a importância do livro de Dora para o que seria uma *escrita feminina* e, em razão do seu local de trabalho, num contato diário com livros e autores, afirma haver um traço distintivo na escrita de mulheres “o ponto de vista feminino”. Trata-se da secretária do editor, que assim se expressa ao encontrar Dora pela primeira vez:

- Dr. Alípio está ansioso para conhecê-la pessoalmente. Eu já li todos os seus versos... São tão fortes! E muito femininos. É a primeira vez que eu leio uma mulher falando assim. Com classe, mas dizendo tudo, sabe? Seu modo de escrever vai deixar muitos homens com inveja.

Dora, perplexa, tenta falar. Mas a moça continua, entusiasmada:

- Os homens escrevem pensando que sabem o que nós, mulheres, sentimos. Com a senhora, a coisa é outra. Mostra muito bem o ponto de vista feminino. Gostei mesmo...  
(JOBIM, 2001, p. 46)

O talento para escrita literária de Dora será reconhecido sem preconceitos de natureza sexista por dois homens da trama (além dos componentes da comissão julgadora do Concurso): Sr. Alípio, o editor responsável pela publicação do livro, e Val, o jornalista namorado de Ângela. A erudição e o conhecimento do

mercado editorial de obras literárias conferem ao editor uma capacidade de recepção da produção de Dora ímpar na trama, responsável por um diálogo que se destaca como um dos melhores momentos do enredo, no que se refere às questões ligadas a escrita de mulheres:

- Quanto prazer! Conhecer uma autora que vai mexer com a estrutura da poesia e dos homens!

Dora fica apavorada e pensa: “Que é que eu fiz, meu Deus?” Disfarça seu espanto e o cumprimenta. Ele retém sua mão longamente e a encaminha para dentro de sua sala. Ela fica surpresa quando vê o escritor João Carlos Marques sentado numa poltrona. Alípio os apresenta e diz:

- Foi desta escritora que te falei, João. Ganhou o maior concurso de poesia da atualidade. São poemas eróticos. Um júri formado pelos mais sérios críticos do país.  
(...)

- Esta moça, com os poemas que escreveu, está se jogando às feras. Muito corajosa ela.  
(JOBIM, 2001, p. 47)

Dora, em certa medida, consegue se desvencilhar do protecionismo do esposo para escrever poemas eróticos a ele destinados, mas nos demais setores, por onde ela poderia atuar com independência, mostra-se completamente incapaz de tomar decisões sem recorrer à autoridade que a figura masculina, na sua concepção distorcida de esposa, consegue impor em assuntos ditos “sérios”, em oposição à visão do fazer literário como um exercício lúdico e descompromissado. Ao tratar da edição do livro (contratos, vendas, noite de autógrafos, publicidade), Dora ficou “afogada nas informações” e disse que iria consultar o marido. O editor Alípio lastima, ao tempo em que constata com muita ironia o quanto as mulheres, mesmo as que circulam nos espaços de cultura letrada, se subestimam, se assumem co-dependentes dos homens e perpetuam a dominação masculina em todos os setores:

- É muito natural. Infelizmente, as mulheres do mundo inteiro, não é só aqui – não entendem nada de negócios. Têm mesmo é que falar com os maridos. Fica até mais fácil para mim.  
(JOBIM, 2001, p. 48)

Visto em seu sentido amplo, o que o editor deixou escapar em seu comentário pode ser entendido como uma crítica à literatura de mulheres que, como Dora, só conseguem escrever para “(...) falar com seus maridos”, e este fato explica por que *fica mais fácil* para ele, na condição de editor: sem fazer uso da literatura como instrumento de barganha nos seus relacionamentos amorosos, as mulheres simplesmente não seriam capazes de escrever, e ele não teria como publicar poemas eróticos semelhantes aos de Dora. A poetisa demonstra fragilidade nas questões de negócio ao correr em busca da ajuda do esposo, que paradoxalmente é a última pessoa a querer ver publicado o livro dela: “É... o editor falou um monte de coisas. Eu não entendi nem a metade. Não quis me comprometer antes de falar com você”. (JOBIM, 2001, p. 48). Este dado da trama reproduz uma situação performativa de subserviência que se arrasta ao longo da história das mulheres e, na literatura como na vida, chega aos nossos dias ainda, segundo Dulcinéa Monteiro (1998), fazendo parte da “essência feminina”:

A fraqueza feminina, sua incapacidade de lidar com os aspectos do mundo prático e lógico, sua inabilidade para a competição no mundo masculino, a falta de compreensão das leis que regem o social, forma qualidades negativas impostas à mulher, uma invalidação de sua personalidade. As mulheres acabaram incorporando estas características como fazendo parte de sua essência, e guiando seus comportamentos de acordo com esses parâmetros. (MONTEIRO, 1998, p. 87)

A questão crucial da condição de Dora “autora” parece ser a incapacidade dela perceber a linha tênue – mas que define hoje o sucesso na carreira de um escritor – que separa a *literatura como missão* da *literatura como profissão*, e em essência esse acaba sendo o ponto fulcral a ser observado como motivação das autoras em quase todos os livros da *Coleção Amores Extremos*. O narrador observa essa dissociação que há entre a Dora *escritora* e a que apenas *transmite recados da lua*, e que é capaz de enovelar a escrita literária numa postura essencialmente lúdica, aos moldes da que se percebe na relação das crianças com a literatura, como lembra Dora:

Desde criança sonhava em ser escritora. Mas os ventos da sua vida a tinham levado para outros lados. Coisas muito distantes do

que tinha imaginado. Ou talvez tudo aquilo não passasse de uma quimera. (JOBIM, 2001, p. 45)

O jornalista Val tem um posicionamento em relação à literatura, à escrita feminina e ao livro de Dora, em especial, que reflete conhecimentos de arte muito mais profundos em comparação aos de Ângela, estudante de História das Artes, pois ele vive o cotidiano dos bastidores dos jornais e dos seus cadernos de artes, perceptível no trecho abaixo transcrito:

- O mundo é pequeno, Ângela. Imagine que bateu na minha mão o original do livro de sua mãe. O editor dela mandou para o Elias fazer um *release*. Ele é do caderno de literatura, e é meu chapa. Quando vi que era o original de Dora Fontana, não resisti.

- Você leu?

- O livro é bárbaro, Ângela. Os poemas são lindos.

- Meu pai está morto de ciúme.

- Eu também sentiria a mesma coisa. Os poemas são de fato incrivelmente eróticos. Mas é pura literatura.

- Mas, Val, ela dedicou esse livro a um garoto de dezoito anos.

- Qual é, Ângela! Na criação existe a fantasia. Ultrapassa qualquer realidade.

- Mas é real demais, Val. Parece que tudo aquilo foi vivido. Não foi só imaginado. Aquele garoto existe!

- Então sua mãe conseguiu alcançar o objetivo de todo escritor: fazer o leitor acreditar no que escreve (...). Por que todos insistem em pensar que o escritor vive o que escreve? Se fosse assim, a maioria deles tinha se matado. A machadadas!  
(JOBIM, 2001, p. 104)

Val é leitor voraz, enquanto Ângela e Dora não são mostradas em nenhum momento do enredo lendo textos literários. Ele tem em seu escritório, ao lado do computador, dois textos que refletem bem sua abertura para a criação literária, seu interesse pela linguagem subjetiva da poesia, pela estética verbal e autobiografias, perceptíveis na cena em que Ângela bisbilhota os papéis dele no escritório e Val pega uma folha com transcrição dos dois textos:

“E não nos esqueçamos nunca da melancolia, do gasto sentimentalismo, perfeitos frutos impuros de maravilhosa qualidade esquecida, deixada de lado pelo frenético livresco: a luz da lua, o cisne ao anoitecer, ‘vida minha’, são, sem dúvida o poético elementar e imprescindível. Quem foge do mau gosto cai no gelo”. É do Pablo Neruda.

- E o outro?

- “O que é um criador? É um homem que, em algo ‘perfeitamente’ conhecido, encontra aspectos desconhecidos. Mas, sobretudo, é um exagerado”. É de Ernesto Sábato. Acho ótimo.  
(JOBIM, 2001, p. 137)

Enquanto Dora anseia um inacessível retorno ao passado, típico do saudosismo romântico, Ângela projeta um futuro utópico, um tempo quando ela poderá ser feliz; nos dois casos, a fuga da realidade é sintomática da inabilidade feminina de vivenciar a vida sem retoques ‘poéticos’. Para Ângela, o presente é tedioso, o que a impede de usufruir plenamente do modo de vida economicamente privilegiado que os pais lhe concedem, e também é quase sempre pela perspectiva disfórica que ela percebe as relações de amizade, o namoro com Val, o convívio com os pais e até mesmo o que mais poderia empolgá-la a sair do marasmo característico da vida dela: seu curso de *História da Arte*. O tédio de viver, uma das marcas mais contundentes do Romantismo brasileiro em sua segunda fase, revela traços comportamentais de Ângela indicadores de uma mentalidade presa a certo tipo de adolescência tardia; para este tipo de pessoa, é comum haver uma rejeição natural por tudo o que não diverte ou não traz prazer imediato sem esforço mental investido em sua obtenção, e isto fica evidente no trecho a seguir, transcrito de um diálogo entre Ângela e Val:

- Estou estudando estilo agora. Até de mobiliário. Enquanto você estuda pinturas, esculturas, desenhos e tudo o mais, é bom. Mas esses detalhes são muito chatos. E os professores, quadrados. Sem imaginação.

- Como é que você quer que eles sejam imaginativos, ensinando o passado da arte?  
(JOBIM, 2001, p. 56)

Em outro trecho, percebemos com mais clareza esse escapismo que marca o comportamento de Ângela, que é também marcante em Dora. Após ter ficado “encantada” com um beijo de Val, ela afirma querer ficar sempre nesse estado de êxtase em detrimento de viver a realidade; o que extasia Ângela, no entanto, não é o componente sexual que o ato de beijar implica, mas sim a perda de contato com os problemas do mundo: “Queria ficar assim a vida inteira. Não me conformo com esta outra realidade. Só isso. Queria ficar era lá. Lá é que é bom. Aqui, a gente se machuca muito”. (JOBIM, 2001, p. 56).

O retorno das personagens românticas nas ficções do século XXI, com todas as estereotípias das heroínas romanescas, pode indicar um dado social subjacente bastante incômodo: não é um apego aos modelos arcaicos de literatura que direciona a escrita das autoras de *Amores Extremos*, mas a permanência de um modo de vida tacanho, opressor e estigmatizado que perdura historicamente, fazendo com que poucas mudanças paradigmáticas de fato aconteçam no modo de vida das brasileiras com o passar dos séculos. Neste sentido, não se constitui de fato apenas uma anacronia a construção de personagens femininas (na contemporaneidade) tão próximas das que foram desenhadas por José de Alencar, Machado de Assis e Lima Barreto; por esta razão, as mulheres ficcionais, principalmente desses dois últimos autores citados, nos parecem tão atuais: a vida privada das mulheres no século em curso ainda mantém aproximações em vários aspectos com a que se vivia nos anos finais do século XIX e nos iniciais do século XX. Um diálogo entre Dora e Ricardo exemplifica esse descompasso temporal e aponta as mulheres como responsáveis pela manutenção dos arcaísmos comportamentais, pelo fortalecimento do falocratismo, pela dissolução da realidade e por desajustes entre idade mental e idade cronológica:

- [Dora] Éramos felizes antes. Tenho saudade das rosas que você me trazia da rua. E da garrafa de vinho debaixo do braço quando entrava em casa. Eu acendia os castiçais e jantávamos à luz de velas, lembra?...  
Ouvíamos música com as luzes apagadas.

- Esse passado é piegas e muito distante. Dois jovencinhos tolos. Não sei por que as mulheres têm de ser sempre tão românticas.  
(JOBIM, 20001, pp. 88 - 89)

Um aspecto da trama de Helena Jobim relevante para nosso estudo é o conceito de amor que a autora reitera através de falas e atitudes dos principais personagens. Em *Recados da Lua: amor e romantismo*, o amor é um sentimento motivado, mantido e almejado apenas por uma das suas inúmeras possibilidades de manifestação: a atração física restrita aos padrões de beleza do senso comum de viés romântico/burguês. Com o fim da juventude, e a conseqüente perda de atrativos sexuais do corpo feminino, o amor cortês típico do Romantismo vai sendo paulatinamente erradicado da relação entre Dora e Ricardo. E o fim da juventude, na trama em comento, acontece aos quarenta anos, de acordo com o discurso de Dora, o que pode ser indício de uma possível senilfobia da protagonista, voltada contra ela mesma e, por extensão, a todas as mulheres que ousam envelhecer em tempos de proliferação de corpos plastificados; o homem da trama também reflete esse posicionamento ao se afastar sexualmente da esposa à medida que ela envelhece.

Aqui chamamos à discussão Zygmunt Bauman, com as distinções que ele apresenta entre amor e desejo; enquanto este último é autodestrutivo e egoísta, o amor é uma força que remete o amante para o mundo, para a expansão de si mesmo, para a alteridade e a auto sobrevivência:

Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de *auto*-destruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer. Esse é, porém, seu segredo mais bem guardado – sobretudo de si mesmo.

O amor, por outro lado, é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que “está fora”. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto, e não vice-versa, como no caso do desejo. Amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. No amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo. O *eu que ama se expande doando-se ao objeto amado*. Amar diz respeito a auto-sobrevivência através da alteridade. E assim o amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo, ou a – ciumentamente – guardar, cercar, encarcerar. Amar significa estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem. Mas também pode significar expropriar e assumir a responsabilidade. Domínio mediante renúncia, sacrifício resultando em exaltação. O amor é irmão xifópago da sede de poder – nenhum dos dois sobrevive à separação.

Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. Enquanto a realização do desejo coincide com a aniquilação de seu objeto, o



amor cresce com a aquisição deste e se realiza na sua durabilidade. Se o desejo se autodestrói, o amor se perpetua. (BAUMAN, 2004, p. 24)

Sendo assim, os casais formados na trama não se ajustam em questões que vão além da satisfação orgânica de natureza sexual. Bonito deseja Jurema por ela ser o estereotipo da mulata brasileira ‘tipo exportação’, e de acordo com o narrador (e do discurso do próprio personagem) tem *porte de princesa*, corpo escultural jovem e rijo, pele morena e feições *belas* porque, paradoxalmente, distantes dos traços afro-descendentes de sua ancestralidade; adota padrões de pensamento e comportamento copiados da patroa branca e rica, principalmente os que marcam sinais de distinção da classe burguesa, de acordo com Bourdieu (2007), e veste *penhoar* de cetim (igual ao de Dora) e acende o *abajur* do quarto como códigos para indicar a Bonito que deseja sexo, como se às mulheres a expressão verbal desse desejo fosse impronunciável. Jurema deseja Bonito justificando que (o próprio apelido confere) ele tem corpo *perfeito* dentro dos padrões de beleza da sociedade carioca contemporânea: olhos verdes e feições belas “herdadas da avó espanhola”, que são muito exaltadas pelas mulheres do morro onde ele vive por diferenciá-lo dos outros homens nos quais os traços europeus não estão marcados; mesmo sendo ele afro-descendente, a autora ressalta serem belos os traços da raça branca presentes na configuração do personagem, reafirmando como modelo padrão de beleza, pois, os valores culturais da elite de mentalidade ariana. Os traços de beleza valorizados pelos brasileiros, descritos em pesquisas realizadas pela antropóloga Mirian Goldenberg (2007; 2005), revelam com muita contundência nossa ainda presente subordinação cultural e intelectual à mentalidade europeia vitoriana, a qual Helena Jobim também se curva.

Val deseja Ângela porque ela é jovem, tem “pele de lírio e de pêssego”, gosta de flores, fica ruborizada sempre que alguma palavra a faz sentir emoção mais forte (o que ela explica ser herança nobre dos ‘bem nascidos’), veste-se como uma figura saída diretamente do *Woodstock* ou de um conto de fadas para a Ipanema do ano 2000, e todo esse conjunto de características associadas ao temperamento pacato, à infantilidade e a um certo bucolismo ativam em Val desejos sexuais bastante próximos dos fetiches de origem neurótica. Ângela

deseja Val, e isto fica claro nos momentos de fluxo de consciência da personagem, por ele mimetizar a figura do príncipe encantado, que vem de um reino muito distante para resgatar, da torre do castelo, a donzela dominada por um pai tirano: ela diz que “ama” os dentes, os lábios, os olhos, os cabelos, o nariz, as orelhas e o dourado da pele de Val que revelam para ela a origem *moura* dele, mas não ressalta amar com tanta ênfase aspectos ligados à vida introspectiva do namorado.

Para esta personagem feminina, e para tantas da Coleção *Amores Extremos*, o amor é motivado por atração física; paradoxalmente esta atitude tem sido apontada por alguns discursos feministas como sendo típica dos homens nas sociedades onde impera a dominação masculina. Prevalece, na relação entre Val e Ângela, a noção de que *os opostos se atraem*, que ao contrário do que parece não é ideia do senso comum, mas sim referendada por teorias comportamentais, como nos indica o filósofo Simon May, numa visão sobre o desejo que se contrapõe a de Bauman, já referendada neste estudo analítico, por ter base psicanalítica, mas que se aproxima do que parece ter sido a ideia norteadora de Helena Jobim ao traçar o perfil dos namorados:

(...) o amor é um desejo, e o que desejamos é aquilo que ainda não temos. Como nossas carências são muitas vezes reveladas com mais clareza por alguém diferente de nós, talvez nos sintamos atraídos, no final das contas, não pela semelhança, mas pela diferença (...). Essa ideia de que somos atraídos pelo que não temos suscita a intrigante possibilidade de que parte (mas apenas parte) da atração de um homem por mulheres, tanto por seus corpos quanto por suas mentes, surja de um desejo de possuir uma feminilidade que ele não tem em si mesmo. E o inverso para a atração de uma mulher por homens. (MAY, 2012, p. 68)

A concepção de amor sendo sinônimo de desejo erótico e atração física foi determinante para a composição da trama de Helena Jobim, e é decalcada das teorias psicanalíticas. Para Freud (1988a; 1988b; 1988c), é a libido – a pulsão erótica – que pauta as relações amorosas. O desejo direcionado a um homem protetor, dominador, presente e poderoso (semelhante ao desejo de Dora) é nomeado por Freud *anaclítico* (“de apoio”) e está preso à satisfação dos prazeres do corpo, principalmente a nutrição, o abrigo e o sexo. E essa pulsão sexual só convergiria em amor quando truncada, desviada, reprimida ou sublimada,

havendo uma substituição da centralização sexual no corpo físico para a esfera dos sentimentos, ou seja, de acordo com a teoria psicanalítica onde há desejo erótico e sexual o amor tende a se ausentar. No âmago dessa teoria está presente, de modo subliminar, concepções de amor platônicas: o sentimento amoroso, mesmo abarcando uma enorme carga de energia libidinal, neste caso desviada através da sublimação, é tão sublime que implica na inibição do desejo sexual, e disso resulta o tabu do incesto. Do ponto de vista psicanalítico, o amor tende a ser visto como um reforço narcísico, um sentimento egoísta que superdimensiona a autossatisfação em detrimento do prazer do outro, como podemos perceber na relação de Dora com Ricardo: ele, para ser amado por ela, precisa estar fixado no papel de provedor das satisfações sexuais, psicológicas e materiais dela. Tanto para Dora quanto para Helena Jobim, a ideia do amor anaclítico é fundamental.

Essa teoria se contrapõe ao conceito de amor derivado das filosofias orientais (principalmente do Budismo e do Xintoísmo) e, aparentemente, do Cristianismo, e aqui não podemos deixar de observar que Freud teve uma formação familiar judaica e que a psicanálise é uma filosofia primordialmente voltada para o ocidental branco, urbano, judaico ou cristão. O amor na concepção cristã é, em síntese, sinônimo de abnegação; o cristão deve amar ao próximo (incluindo seus inimigos) como a si mesmo, dar a outra face à tapa, praticar a caridade, não desejar ou se apropriar do que é do próximo. Uma visão mais aprofundada dessa direção que o amor cristão assume nos leva justamente para as teorias freudianas sobre o amor: o cristão ama de forma aclítica e narcísica, pois não é movido pelo altruísmo: ele se esforça para amar porque acredita que assim agindo conseguirá a proteção divina (Deus como um pai provedor, acolhedor e onipresente), a vida eterna e um bom lote de terreno no céu. Desconsiderando o aspecto libidinal (que na filosofia cristã é subliminado), psicanálise e cristianismo se aproximam na concepção do que é o amor.

Observando o casal protagonista (Ricardo/Dora), temos uma noção mais precisa de como o amor se traduz na trama em desejo sexual. Para o narrador e para os leitores, fica evidente que o amor descrito por Bauman (2004) não mais existe na relação entre Ricardo e Dora, mas para ela, principalmente, é difícil perceber com clareza que os dois estavam mantendo um casamento apenas convencional. Após décadas de união conjugal, Ricardo se retirou da vida de

Dora: não mais conversavam, não mais se divertiam juntos, compareciam unidos apenas em eventos sociais a fim de manter as aparências de um relacionamento feliz, e raramente praticavam sexo (sempre ‘mecânico’, segundo Dora). Quando ela cobra do esposo a mesma atenção que recebia dele quando eram namorados e nos primeiros anos de casamento, sem aceitar a dinâmica corrosiva de qualquer relação duradora, ele responde da maneira mais sincera possível explicando por que dedica mais atenção às empresas que ele administra do que a ela, que não trabalha, não tem nenhum tipo de problema ou preocupação de ordem material/financeira, e apenas se beneficia do enorme esforço que ele faz para manter o alto padrão econômico da família.

Para Cecil Zinani, o amor se estabelece em uma relação quando está atrelado a uma partilha de interesses, propósitos, cuidados, afetos, com cada um dos envolvidos conseguindo manter uma autonomia, sem precisar abrir mão de sua identidade (o que constatamos que não acontece no casamento de Dora e Ricardo):

O amor pode ser entendido como um fenômeno que, respeitando a autonomia dos seres, tende a reforçar a realidade individual, através do cuidado recíproco, em que cada um procura o bem do outro como seu próprio. Assim, pode-se afirmar que a existência do amor está condicionada a sua reciprocidade, podendo ser considerado como união de intentos, de interesse, de propósitos. Como fenômeno humano, é objetivamente constatável e muito significativo para o equilíbrio da personalidade e a conservação da identidade.

ZINANI, 2006, p. 107)

Ricardo sabe que Dora não o ama como o amou no passado, e o que a mantém presa a ele e ao casamento é a segurança econômica; são fortes as palavras dele em resposta às cobranças de Dora: “Gosta das jóias, do carro, das coisas tenras e quentes que eu te proporciono. Dos melhores restaurantes, de nossas viagens...” (JOBIM, 2001, p. 88). Deleuze e Guattari apontam que o medo de perder as coisas materiais e subjetivas, que prende as pessoas numa zona de conforto, representa uma tentativa de estabilidade que, em linhas gerais, se reporta a um tipo de fuga:

O medo, podemos adivinhar o que é. Tememos, o tempo todo, perder. A segurança, a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias

onde entramos, o sistema de sobrecodificação que nos domina – tudo isso nós desejamos. “Os valores, as morais, as pátrias, as religiões e as certezas privadas que nossa vaidade e autocomplacência generosamente nos outorgam, são diferentes moradas que o mundo arranja para aqueles que pensam, desta forma, manter-se de pé e em repouso entre as coisas estáveis; eles nada sabem desse imenso desarranjo no qual eles próprios se vão... *fuga diante da fuga*. Fugimos diante da fuga, endurecemos nossos segmentos, entregamo-nos à lógica binária, seremos tanto mais duros em tal segmento quanto terão sido duros conosco em tal outro segmento; reterritorializamo-nos em qualquer coisa, não conhecemos segmentarismos (...). (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 119)

Com o passar do tempo, o casamento de Dora e Ricardo foi se firmando cada vez mais como um *contrato*, e menos como uma relação afetiva. Dora não encontra outra contrapartida ao dinheiro e ao luxo que o esposo a ela destina a não ser se doando sexualmente, numa espécie de prostituição coberta com os véus da hipocrisia ou da sujeição. Quando ele se desinteressa sexualmente, ela se dilacera e percebe a dor de não ter vida própria.

Ilustrativa desse retrato em preto e branco da protagonista, apresentado ao leitor por Ricardo, é a capa selecionada para o exemplar *Recados da Lua: amor e romantismo*: a tela impressionista *Gabrielle com estojo de jóias*, de Pierre-Auguste Renoir, de 1910, retratando uma mulher branca, ruiva e lânguida como Dora, de olhar inexpressivo, cabisbaixa, vestida com um *penhoar* dourado, deixando à mostra o seio nu, e com luxuoso colar de esmeraldas dando várias voltas no pescoço, numa alegoria indicativa de que a riqueza material traiçoeiramente a sufoca. Os índices exteriores de riqueza e distinção (*penhoar* e colar) impactam como um artifício incapaz de fazer feliz a mulher que os ostenta.

Dora restringia seus dias a acompanhar o esposo em eventos sociais, a dormir sob efeito de soníferos e a contemplar o mar (*vestida de penhoar de cetim*) pelas janelas do apartamento. O mar assume uma importância fundamental na vida da protagonista, pois era nele que Dora e Ricardo passavam os momentos felizes de namoro na adolescência, e sobre esse tempo idílico ela o indaga: “O mar, para sempre, e em todas as vidas, o mar. As ondas verdes, a espuma, corríamos tão inocentes pela beira d’água, lembra?” (JOBIM, 2001, p. 51). Dora “Via no mar seu grande aliado em todos os momentos da vida” (JOBIM, 2001, p. 37).

A personificação do mar como aliado de Dora é recorrente em toda a trama: a editora responsável pela publicação do livro dela é a Editora *Sereia*, e esse dado se estabelece como uma alegoria: é imagem recorrente na literatura que as sereias cantam hipnotizando os homens num convite ao prazer, e Dora tenta “cantar” (para) o esposo com a literatura que escreve; os olhos dela mimetizam os tons azuis do oceano; a força das ondas, o odor embriagante da maresia e o rumor acalentador que a induzia ao sono são metáforas para a presença dominante, imponente e viril de Ricardo; ao finalmente conseguir a reconciliação com o esposo no final do enredo, é para o mar que eles se dirigem e é nas suas águas que eles se amam outra vez.

É significativa a relação metafórica entre *o mar* (anagrama imperfeito de *amor*) e Ricardo quando conhecemos as principais simbologias sobre os oceanos: de acordo com Gaston Bachelard, a água do mar é essencialmente *inumana* porque lhe falta o principal *dever* dos demais elementos (ar, terra, fogo, água doce), que é o de ser útil à vida humana, contribuindo para a permanência e perpetuação da espécie (BACHELARD, 2002, p.158). Bachelard também mostra o quanto são pueris, inverossímeis e primitivas as fabulações construídas a partir da simbologia das águas, como fez Helena Jobim na trama em pauta:

As “imagens” de que a água é o pretexto ou a matéria não têm nem a consistência nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas. Não têm a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constroem “mentiras verdadeiras”. É necessária uma alma muito perturbada para realmente se deixar enganar pelas miragens do rio. Esses doces fantasmas da água costumam estar ligados às ilusões factícias de uma imaginação divertida, de uma imaginação que quer divertir-se. Os fenômenos da água iluminada por um sol de primavera proporcionam assim metáforas comuns, fáceis, abundantes, que sustentam uma poesia subalterna. Os poetas secundários abusam delas. (BACHELARD, 20002, p. 21)

Um amigo dos tempos da faculdade (representando a autoridade masculina, o saber descontaminado das ‘mentiras femininas’ e a imparcialidade) chega da Itália e lembra a Ricardo como ele era chamado quando jovem: Coração de Leão. Este fato induz Ricardo a um momento epifânico e só assim ele acredita

no que a esposa dizia há muito tempo e assume sua identificação com o mar. E assim nos diz sobre esse momento o narrador:

Coração... Coração... Seu corpo se retesa no banco. Uma luz acende sua memória. Ofusca-o por dentro e por fora, num susto. Ricardo Coração de Leão... Meu Deus!... Como fui estúpido... Coração... Cuore... Core!

E o mar de antigamente voltou. Existiu de novo em seu sangue. Batia no pulso. Cobria tudo. (JOBIM, 2001, p 111).

Para resgatar o que na concepção pueril da protagonista era amor conjugal, Dora tenta anular sua identidade de mulher de quarenta anos, cronologicamente madura, portanto, e voltar a ser a menina que foi aos dezoito; nessa fragmentação identitária ela carrega consigo o esposo, a quem passa a ver tal qual o jovem adolescente que a conquistou no passado.

Este fato é um dos mais emblemáticos da trama: Dora não consegue, ou não deseja, escrever poemas eróticos para o homem sério, de cabelos grisalhos e um pouco *fora de forma* com quem está casada no presente da narrativa, pois o seu desejo erótico só se manifesta diante da lembrança do corpo do esposo quando jovem, belo, esguio, viril. O mesmo sentimento é perceptível em Ricardo: ao finalmente aceitar que os poemas eróticos de Dora lhe eram destinados, imediatamente ele entra em dieta restritiva de alimentos (“É... agora tenho que me cuidar para não perder a forma”) e passa a observar a esposa tentando encontrar nela os traços de beleza juvenil (supervalorizados na cultura ocidental) presentes quando eles se conheceram; apenas quando volta a desejar sexualmente a esposa, Ricardo assume que conseguiu voltar a amá-la. Para um esclarecimento sobre essas questões, chamamos à discussão Octavio Paz, que separa amor e erotismo de um modo que nos auxilia a entender melhor a relação entre Dora e Ricardo:

O erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso. (PAZ, 1994, p. 28)

A consciência típica das sociedades disciplinares, regidas pelo biopoder, de que amar significa sentir atração sexual é muito mais sincera em Ricardo: ele se desespera e demonstra extremo ciúme ao saber que o livro erótico da esposa foi dedicado a um garoto de dezoito anos, mas afirma não sentir ciúmes da convivência íntima e constante dela com o editor do livro porque investigou e descobriu que Sr. Alípio era gordo, velho e se vestia mal, ou seja, mesmo sendo o editor bastante inteligente, rico, influente no mercado das obras literárias e nos jornais, e com possíveis outras qualidades capazes de seduzir uma escritora romântica como Dora, ele jamais seria amado por ela em razão de seus atributos físicos (ou da falta deles). Quando o casal protagonista se reconcilia e Dora afirma querer escalar o Monte Everest, Ricardo mostra o quanto os dois ainda pensam e sentem os afetos à maneira de adolescentes imaturos, e nós, leitores, percebemos a autora apequenar sua protagonista até contê-la no papel risível de mulher balzaquiana que só se apaixona por “homem galã” :

- [Dora] Eu quero escalar o Monte Everest!

- Depois disso tudo que passamos, você quer enfrentar outra pedreira? Essa não, Dora. Leva o teu editor!

Caem na gargalhada.

- Ele é um homem grande, mas muito gordo para esse tipo de empreitada. Além do mais, com aquele paletó curtinho que ele usa, tem cara é de ficar trancado no hotel lendo sem parar.

Ricardo fica sério de repente:

- já sei tudo sobre ele. Sei que não é nenhum galã.  
(JOBIM, 2001, pp. 151;152)

A sinonímia entre amor x sexo em narrativas ficcionais pode induzir leitores menos afeitos à teoria e às críticas literárias a entenderem tal associação como índice de contemporaneidade da obra, pois para essa camada de leitores ‘leigos’ a presença de erotismo e sexo num texto literário conferem a ele um caráter ‘de vanguarda’, quando sabemos, a partir de estudos de historiadores da cultura, que já na antiguidade clássica havia produção de literatura erótica feminina. Os que acompanham mais atentamente a história da literatura, através das variações temáticas e estilísticas dos últimos três séculos, facilmente identificam o ponto



alto da indistinção entre amor e sexo: a literatura ficcional e poética do Romantismo do século XVIII. O amor à primeira vista, o fetiche por partes específicas do corpo, a paixão exacerbada pela mulher vista através de véus e neblinas eram a tônica da literatura erótica, fescenina e lírica das produções literárias brasileiras desde Gregório de Matos Guerra, e ganharam ênfase no século XVIII (com raízes nas tragédias gregas). A produção literária romântica brasileira, quase toda exclusivamente masculina, consagrou o desejo de posse do corpo feminino em máxima representação do amor, o que foi ratificado e amplificado pela maioria dos autores pertencentes ao Realismo/naturalismo; para eles, todo o lirismo do amor platônico deveria convergir para a possibilidade de consumação do ato sexual.

Vista por esta perspectiva, a trama de Helena Jobim se ancora em um conceito bastante arcaico de amor, por construir personagens femininas que justificam suas existências e funções na trama porque são jovens, belas e se contentam em serem objetos de satisfação sexual dos seus parceiros. O dado inverossímil mais evidente, dentre tantos na trama, está no estilo de Dora compor sua produção erótica, adotando um padrão totalmente destoante da literatura erótica de autoria feminina produzida desde a francesa Anaïs Nin, passando por Adelaide Carraro, Hilda Hilst ou Cassandra Rios. Consideramos, no mínimo, improvável que escritos semelhantes os de Dora conseguissem, em pleno século XXI, chegar ao menos entre os finalistas de algum concurso literário ou conseguissem conquistar leitoras interessadas nas formas de amar e de se relacionar da contemporaneidade. A convivência diária com os textos literários produzidos por mulheres de nosso tempo nos dá a certeza de que escritos iguais aos de Dora não representam o que poderia ser classificada como 'escrita feminina afirmativa'. Transcrevemos a seguir um trecho exemplificativo desse que seria um anti-modelo da possível literatura de autoria feminina contemporânea:

... e a lua subiu no céu, ouvi bater meu próprio coração, e o júbilo que existe nesse sonho, como se guizos o povoassem, quase acordo, eu sou do meu amado, e o meu amado é meu, fios luminosos escorrem nos vidros das janelas do meu quarto. O véu da noite cai e você vem, Core, e te beijo em azul, em dourado, em resplendor...  
(JOBIM, 2001, p. 52)

Se há uma possibilidade de ganho qualitativo na montagem de personagens femininas nesta ficção de Helena Jobim, em relação aos autores oitocentistas, deve-se apenas ao fato de que, em *Recados da Lua; amor e romantismo*, quem escreve poemas eróticos é uma mulher, mas a trama encerra uma ironia cruel: a autora dos poemas eróticos é quem primeiro cai na própria armadilha.

Ao vencer o Concurso de Novos Poetas, Dora obteve a oportunidade de realizar o sonho que acalentava desde criança: de seguir a carreira de escritora. O júri do Concurso, formado por críticos literários de reconhecida competência, as resenhas críticas elogiosas publicadas em cadernos literários dos jornais, o contrato com uma editora importante e a aprovação dos leitores situados fora de seu núcleo familiar poderiam ter impulsionado Dora a uma carreira literária de muito sucesso. Aqui encontramos um avanço da autora Helena Jobim no trato de personagem feminina: Dora não assume o antigo papel de musa para um escritor homem, como a literatura canônica tradicionalmente fez até meados do século XX: ela transcende a condição de musa e se torna autora. Vemos aqui também uma marca muito forte da opressão das mulheres quando elas buscam discutir as relações conjugais: Dora precisou lançar mão de um ardil, o texto literário, para poder dizer do seu descontentamento com o casamento, e nesse sentido, o livro de poemas que ela escreve é a prova de toda uma vida de cerceamento da palavra. Sobre esse fato, nos serve aqui uma discussão proposta por Foucault:

(...) todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “já-mais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele diz; e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo o que ele diz.  
(FOUCAULT, 2005, p. 28)

A coragem de escrever e publicar poemas eróticos seria uma possibilidade ímpar para que ela se desvencilhasse da vida doméstica mesquinha que levava, deixasse de ser apenas um simulacro de boneca Barbie sempre exibida pelo

esposo nos eventos e nas colunas sociais, e conquistasse independência intelectual, financeira e emocional, livre das convenções provincianas de seu contexto sócio-histórico que a reduziam ao papel de mãe e o de esposa de um rico industrial. Aqui consideramos imperioso evocar o que Deleuze aponta como sendo o maior erro de quem escreve: usar a literatura para se apartar da realidade, quando a literatura é um caminho que sempre leva à realidade:

Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa.  
(DELEUZE; PARNET, 1998, p. 56)

Ao escrever seu livro erótico, Dora poderia ter se reescrito em um novo papel de mulher, deixado de ver a si mesma reeditada em adolescente 'bela e burra' e demarcado caminhos capazes de conduzi-la a uma existência menos figurativa, e isto não implica em um divórcio como condição para a felicidade dela: ser feliz é uma condição que independe de se estar casado ou não, e a mulher com baixa estima será infeliz mesmo quando vivendo um casamento "perfeito" com seu grande amor. Podemos dizer que faltou a Dora (e principalmente à autora da novela) uma consciência das possibilidades que a condição autoral pode conferir, entre elas uma das mais contundentes – partir do texto para a vida, de encontro ao Outro e à alteridade - que nos é apontada por Sartre: "Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo". (SARTRE, 2004, p. 34).

De acordo com Betty Friedman (1971), a *mística feminina* (expressão que ela emprega para denominar o biopoder) é responsável por iludir as mulheres ao canalizar todas as frustrações femininas em relação ao poder androcêntrico no plano da sexualidade, o que as impede de crescer nos demais setores da vida:

Minha tese diz que o âmago do problema feminino não é de ordem sexual, e sim de identidade – uma atrofia ou evasão do crescimento, perpetuada pela mística. É minha tese que assim como a cultura vitoriana não permitia à mulher aceitar ou gratificar suas necessidades sexuais básicas, a nossa cultura não lhe permite aceitar ou gratificar a necessidade básica de crescer e alcançar sua plenitude como ser humano, necessidade que não se define unicamente pela função sexual. (FRIEDMAN, 1971, p. 66)

Como quis o poder criador da autora Helena Jobim, no entanto, Dora escreveu um livro com o único intuito de reconquistar o esposo; isto feito, não poderia haver mais nenhum destino final para ela, a não ser encerrar a carreira como escritora, voltar a sentir-se uma adolescente feliz por proporcionar prazer sexual a Ricardo e sentir-se desejada por ele. Para se adequar ao que poderia ser de fato uma escrita de mulher, em franca oposição à dominação masculina, Dora precisaria deixar sua relação falida com o esposo no passado, um tempo bom que viveu, e se reinserir sexualmente e financeiramente num devir; para tanto, o seu livro erótico não teria apenas a função reconquistar Ricardo, mas sim reconciliá-la com ela mesma e com o mundo além do espaço doméstico. Como disse Barthes: “A história de amor (“a aventura”) é o tributo que o enamorado deve pagar ao mundo para se reconciliar com ele”. (BARTHES, 1981, p. 4).

Para Dominique Maingueneau (2010), a linguagem erótica (que busca seduzir o leitor através do estetismo) faz parte do discurso de “acomodação” da sociedade, e não chega a exercer papel subversor ou libertador dominante:

(...) o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão.

(...)

A literatura, particularmente, mantém uma relação privilegiada com o erotismo, que, como ela, joga com o deslocamento e o embelezamento para seduzir um espectador ou leitor. O texto erótico é sempre tomado pela tentação do estetismo, tentando a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras. (MAINGUENEAU, 2010, pp. 32 - 33)

É essa a concepção de mulher que Helena Jobim constrói e repassa: a mulher que se constitui e se identifica mulher apenas porque um homem ao seu lado referenda esse papel que a ela cabe dentro da estrutura androcêntrica; sem a presença desse homem, ela não é nada, a não ser uma “velha” solitária e depressiva, como ela mesma se define na trama. Sobre esse posicionamento da autora, chamamos a atenção para uma afirmação de Margareth Rago que nos chega aqui bem a propósito para entendimento dessa protagonista “anti-feminista”: “Uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as mulheres

da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX” (RAGO, 2013, p. 28). Também ressaltamos, a partir de afirmações de Antonio de Pádua Dias da Silva feitas sobre ficções de autoras vivas, que a protagonista de Helena Jobim ser detentora de um corpo e de um discurso eróticos em nada modifica os padrões androcêntricos que ela internalizou em sua formação como mulher e que exterioriza enquanto escritora de poemas eróticos:

O fato de parte das mulheres da ficção aqui delimitada ser esteticamente representada como aparentemente eróticas, donas de seu corpo, independentes na questão do amor, pode parecer, à primeira vista, uma marca da *emancipação* feminina tão buscada por várias feministas e movimentos em favor dos direitos da mulher, que ganharam corpo no século XX. Todavia, analisando de forma profunda, percebemos que a erotografia, por exemplo, seja no plano da enunciação (de quem escreve) ou do enunciado (de quem é escrito e representado), não atribui totalmente um *tratamento igual* às mulheres. O benefício que elas adquirem é o de ser possível, nos âmbitos público e privado, usar da linguagem antes de uso exclusivo de homens e em locais não próprios para pessoas “decentes”. (SILVA, 2010b, pp. 70 - 71)

O longo beijo que encerra os momentos finais do enredo também fecha as possibilidades de Dora dar prosseguimento à escrita de novas obras literárias. Os *recados da lua* desta trama são muito claros: às mulheres cabem orbitar, sem luz própria, o espaço marcado pela dominação masculina, até ficarem passivas, cobertas e de lábios colados/calados sob os homens que as subjagam em diversos aspectos. Sendo assim:

Nadam para o barco, sentindo a água mais morna que o ar do fim do dia. Ricardo segura no barco com as duas mãos. E num impulso forte sobe e senta-se na borda. Estende a mão para Dora e puxa-a. E neste instante voltam aos vinte anos (...). A lua cheia sobe ao céu por trás da mata e ilumina seu corpo, como se fosse prata. Seus lábios se colam e seu corpo de homem rola sobre o dela até cobri-la por inteiro. (JOBIM, 2001, pp. 153 - 154)

Enquanto Dora e Ricardo voltam aos vinte anos, o estilo de Helena Jobim volta ao século dezenove. Ao construir uma protagonista marcada por extremo narcisismo, a autora a destitui de traços essencialmente humanos, como a

aceitação das marcas deixadas no corpo físico pelo tempo: “O eu narcísico só tem um corpo morto, tendo perdido o corpo ao mesmo tempo que os objeto”. (DELEUZE, 1988, p. 165).

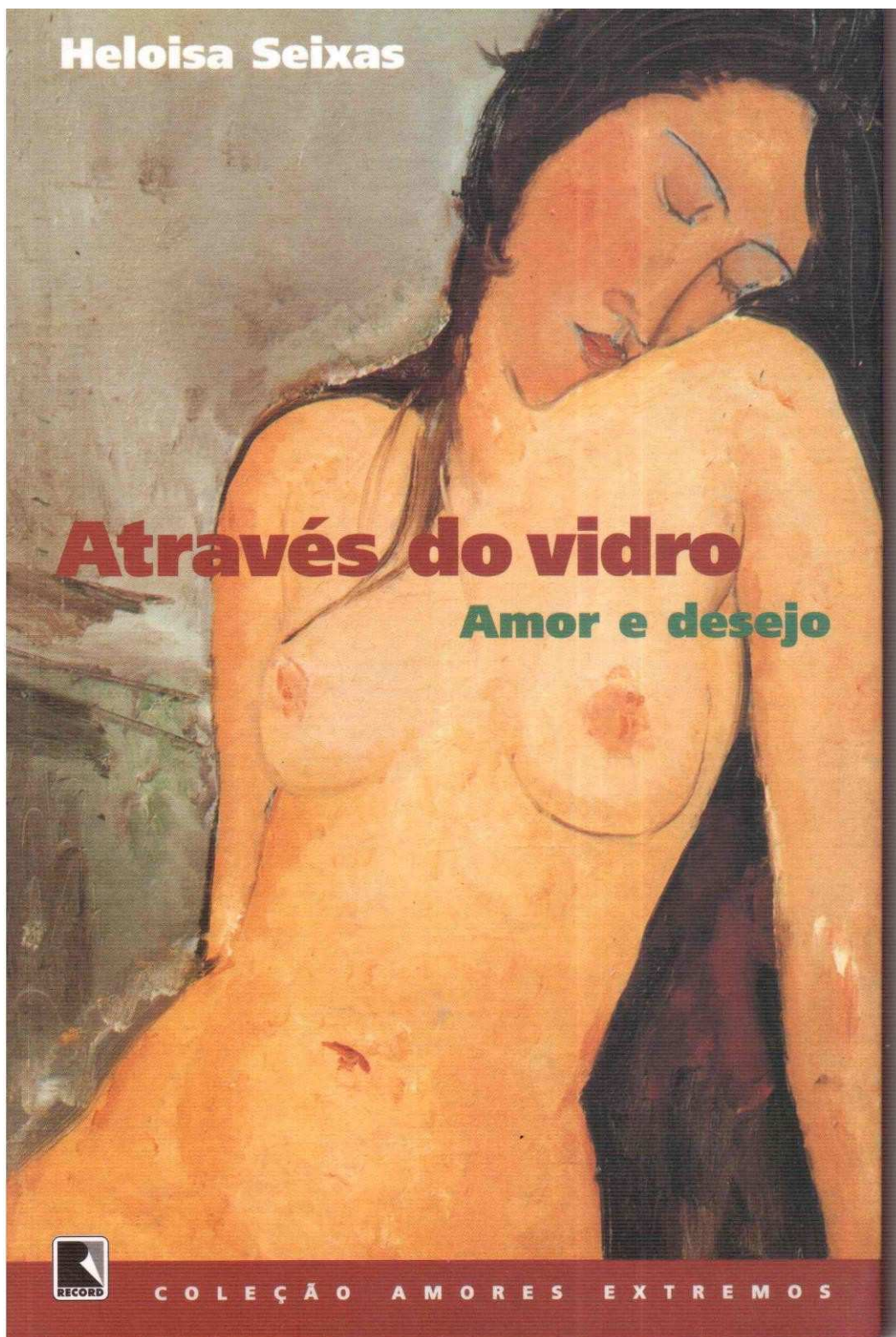
De acordo com a classificação por etapas da escrita de mulheres feita por Elaine Showalter (1999), na primeira fase os textos eram limitados em relação às questões temáticas e estilísticas, e reforçavam valores tradicionais e androcêntricos situados tanto na sociedade quanto na literatura canônica masculina. Imitando padrões da escrita dos homens, as autoras da chamada Fase Feminina (*Feminine*) exaltavam a submissão, a beleza, o casamento, a maternidade e o comportamento passivo das mulheres. Isto tudo pode ser visto na trama de Helena Jobim, principalmente ao compor uma personagem mulher que, aos quarenta anos, se acha desestruturada emocionalmente, pois seu único valor, enquanto pessoa, foi direcionado para seus atributos físicos, e até o talento para a produção literária a personagem reduziu à função pragmática de sedução sexual pela escrita. O narrador por ela construído é pomposo, ingênuo (apesar de onisciente), pudico, e só é capaz de encerrar a trama lançando mão da fórmula mágica, cara aos escritores de contos de fadas: “E foram felizes para sempre!”. Contrapondo-se à aceitação acrítica deste tipo de final para uma história de amor, Betty Milan se desvencilha de qualquer ilusão romântica e categoriza: “Contrariando a idéia que se quer fazer dele, o amor é infeliz, frustra invariavelmente a promessa de um *happy end*”. (MILAN, 1983, p.39).

A obra premiada de Dora, que poderia ser exemplar de uma escrita de si feminina, portanto, não conseguiu deixar de ser uma louvação da escrita do outro, inserida como adorno em uma ficção que reforça os modos de sujeição feminina ao referendar todo um discurso de dependência do corpo da mulher apenas ao desejo do homem. Dora não tem história de vida pessoal para contar: ela só existe em função de Ricardo e para ele, ou seja, ao falar sobre si mesma e ao tentar criar uma autoficção (ainda que usando a linguagem da prosa poética), Dora está irremediavelmente presa a um só tema: o outro que a subjuga. A escrita de si ensaiada por Dora, portanto, só pode ser a escrita sobre o outro, e quanto mais ela *fala* para e *sobre* Ricardo, mais ela some enquanto escritora e protagonista de sua própria história. A realização da escrita de si ou da autoficção por uma personagem mulher, nesta trama, é apenas aparente, pois encobre o silenciamento da voz feminina que a autora tentou mascarar, mas este

silenciamento emerge de modo gritante nas entrelinhas do enredo. Quanto ao emprego da metaliteratura como gancho para o desenrolar das ações do enredo, portanto, constata-se que ela referenda apenas um aspecto da literatura do Realismo: sua função teleológica.

Assim sendo, o protagonismo da personagem Dora é ilusório: quem determina as principais ações do enredo é um homem, e o tema central da novela não é, o que uma leitura menos verticalizada indicaria, a escrita de mulheres, a metaliteratura ou a literatura erótica, mas sim através de quais estratégias a sociedade regida pelo biopoder, e por outros mecanismos de submissão feminina, consegue, em pleno século XXI (o que teria deixado Foucault, se vivo fosse, em estado de estupefação filosófica), transformar mulheres escritoras com mentalidade androcêntrica em corpos dóceis.

Aporias da condição autoral em *Através do Vidro: amor e desejo*, de Heloísa Seixas





**“Só as vítimas podem  
descrever as torturas”  
(Gilles Deleuze)**

Heloisa Seixas nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. É jornalista, autora de cinco livros de contos, cinco romances, peças teatrais, livros infantis e obras de crítica literária. Além de trabalhar como tradutora, Heloísa foi assessora de imprensa da ONU e colunista da revista *Seleções*. A escritora é casada com o também escritor Ruy Castro. Da ampla produção literária da autora, destacamos serem mais relevantes seus contos góticos, já que são poucas as mulheres no Brasil que se arriscam nesse gênero, tradicionalmente reduto masculino na literatura. Para a Coleção *Amores Extremos*, Heloísa Seixas produziu uma narrativa bastante instigante, do ponto de vista da técnica literária.

*Através do vidro: amor e desejo* é o exemplar da Coleção *Amores Extremos* que mais se aproxima de um *script* de filme pornô, e também é o que apresenta enredo mais limitado em termos de ações: uma mulher de meia idade reencontra o primeiro namorado dos tempos de adolescência e com ele mantém relações sexuais durante dias numa ilha deserta. Amor e desejo, termos indicados no título, nesta narrativa são postos como sinônimos. A banalidade desse enredo, no entanto, esconde do leitor menos inquieto, do ponto de vista da investigação das técnicas narrativas, uma armadilha muito bem engendrada que só ao final da trama se revela com mais ênfase. Como aos críticos e analistas de textos literários é concedida sem restrições a prática do *spoiler*, daremos início à abordagem da trama de Heloísa Seixas desatando seu *nó górdio*: a “narradora esquizoandrógina” que, ao final da trama, explica por que a protagonista (que é a própria narradora vista em processo de dissolução identitária) resolveu escrever uma história de amor na qual assume o papel central:

Nós, escritores, somos assim. Sofremos de uma espécie de esquizofrenia. Vivemos possuídos, mergulhados em devaneios que nos arrastam e envolvem até não sabermos mais onde estão as divisas, quem somos e onde pisamos. Muitas vezes, deixamos-nos mergulhar de propósito, para fugir à aridez dos dias, ao medo da morte – à certeza, que nos acompanha sempre, de que caminhamos em direção ao fim. Fora por isso, talvez, que ela começara a escrever. Sua sensação de inadequação diante do

... mundo, a solidão, a inexistência de canais através dos quais se comunicar, tudo isso a impelira a fugir, a deixar-se levar por caminhos desconhecidos, de mãos dadas com pessoas que ela própria criava, misturando-se, vivendo suas vidas, sentindo seus impulsos, amando e sofrendo com elas, dando-se a essa promiscuidade de forma tão completa e com tal intensidade que se tornasse impossível saber se era das personagens ou de si mesma que falava. Por isso, tudo o que escrevia era tão autobiográfico. Porque ela própria decidira destruir a fronteira. (SEIXAS, 2001, p. 109)

O que primeiro chama a atenção na narrativa de Heloísa Seixas é a perspectiva “masculina” com que o(a) narrador(a), focado(a) em terceira pessoa, vai delineando os contornos da escritora protagonista da trama. Temos dele(a) apenas a informação de que também escreve textos literários, o que nos permite classificar o enredo como fundamentalmente *metaliterário*, e uma visão de como ele(a) consegue dar vida a uma personagem feminina moldada com as mesmas técnicas caras aos escritores românticos e realistas/naturalistas do século XIX. Disso resulta o que consideramos ser a motivação da trama de Heloísa Seixas: mostrar de quais maneiras a literatura contemporânea escrita por mulheres problematiza o que querem, como vivem e como se constituem identitariamente as mulheres de agora.

O subtítulo deste exemplar (amor e desejo) também ludibria as expectativas dos leitores, já que o grande tema ficcionalizado por Heloísa Seixas é a morte, com todas as suas metaforizações cabíveis, dentre elas o prazer orgástico, a decrepitude física, a despersonalização, a viagem sem volta para um espaço desconhecido e a perda da capacidade criativa de produzir literatura ficcional. A protagonista não recebe na trama um nome próprio que marque sua existência e a identifique: o(a) narrador(a) a ela se refere sempre através do substantivo “mulher”, e esse modo genérico, impessoal e distanciado de mencionar a protagonista implode qualquer tentativa do leitor em querer singularizar a personagem, pois ela ou simboliza todas as mulheres ou de fato não se refere a nenhuma delas.

A mulher que o narrador nos faz conhecer nos remete em diversos aspectos a uma comparação com Dora Fontana, do romance de Helena Jobim, estudado no tópico anterior: a protagonista de Heloísa Seixas também é dona de casa de meia idade, rica, ociosa, belíssima, obcecada pelo mar que contempla da

varanda de casa e extremamente romântica, à espera de ser protagonista da mais linda história de amor já escrita. A progressiva perda da juventude, a inevitável aproximação da morte e o medo de não mais ser desejável sexualmente impulsionaram essa mulher ao único gesto de que ela foi capaz para reverter a vida infeliz que mal suportava: ela decidiu escrever um romance que, a exemplo das narrativas das *Mil e uma noites*, é um exercício de escrita para adiar a morte, e sua última chance de ser novamente amada como foi na adolescência, já que na vida adulta não mais se reconhece no próprio corpo que habita:

A morte dos dias que observava da varanda sobre o mar, contava-lhe a história de sua própria morte. Cada anoitecer era um dia a menos. Não tinha por que se enganar. Sentia a passagem do tempo na pele, nos pés, no brilho do olhar quando se encarava no espelho. Já não sangrava com a mesma regularidade, toda ela começava a murchar. Cremes, líquidos, poções. Agulhadas, massagens, choques, exercícios. A luta para tentar deter a passagem do tempo – inútil, porém. Seu corpo lhe dava adeus, todos os dias.

Como então recusar?

Era sua última chance.

(SEIXAS, 2001, p. 15)

A trama tem início com a imagem da mulher na varanda de casa, olhando o mar. O marido a convida para a caminhada diária, mas ela decide ficar sozinha. A linguagem utilizada pelo(a) narrador(a) é bastante imagética, rebuscada, já dando pistas das limitações temáticas e estilísticas que caracterizam a produção literária da protagonista:

Ela olhava a tarde, da varanda de seu apartamento, quando aconteceu. Era uma sexta-feira. No prédio antigo, *art déco*, os tubos de ferro na sacada davam-lhe a sensação de estar a bordo de um navio, navegando em algum cruzeiro luxuoso dos anos 40. Sempre que olhava todo aquele mar, o crepúsculo lilás que os últimos bandos de pássaros cruzavam, com sua formação em cunha, voltava a tempos que nunca vivera, a lugares onde jamais estivera. Divagava. Estava assim, respirando fundo, sentindo o cheiro de maresia que se desprendia das pedras lá embaixo, os antebraços pousados sobre os tubos de ferro, quando um alarme cortou seu sonho. Era o som do telefone.

(SEIXAS, 2001, p. 7)

O transcorrer dessa cena é paradoxal: ao mergulhar no delírio de estar navegando num cruzeiro dos anos 40, vivendo como uma realidade concreta o

que era fantasia motivada pela relação metonímica entre as grades da varanda e a estrutura de uma embarcação, a protagonista voltou à “vida real” com o som da chamada telefônica; no entanto, é esse “alarme” que serve como veículo de transporte para uma outra realidade paralela, feita toda de matéria ficcional, e a escritora começa então a ser enredada por sua própria trama, anulando as fronteiras movediças entre autora e personagem, realidade vivida e realidade imaginada, expressão artística e dissolução identitária, quando ela “escuta” a voz do próprio cérebro:

Um nome antigo, muito antigo. Saído de velhas sagas romanas, com forma, cheiro e cor de passado, que lhe entrou pelos ouvidos num doce gorgolejar, desceu pelas paredes internas da garganta e, depois de explodir no centro do plexo solar, espalhou-se por sua corrente sanguínea. Só então, quando a sensação do nome já lhe impregnava o sangue, foi que a mulher pôde compreender. Só então, franzindo a testa, percebeu quem estava do outro lado da linha. E seu cérebro, afinal registrando a mensagem, falou-lhe de um tempo que ela julgava morto, de alguém que conhecera quando criança, uma paixão fugaz cujas marcas, camufladas por um corpo, afloravam agora num jato, maculando seu cotidiano – sem aviso.

Intuíra, desde o primeiro instante, que aquela voz lhe trazia um perigo, que seu tom guardava um poder desconhecido. Murmurou qualquer coisa banal. Sua própria voz lhe soou falsa, a frase recheada de clichês.

(SEIXAS, 2001, p. 9)

Uma voz “registrada no cérebro” capaz de trazer perigo, uma linha de transmissão capaz de unir duas pessoas distintas no tempo e no espaço, a incapacidade de reconhecer a própria voz e clichês, muitos clichês: eis os elementos que passam a reger o destino das duas protagonistas (a de Heloísa Seixas e a criada pelo(a) narrador(a) do enredo em moldura) desse ponto da trama em diante. A escritora inicia a escrita de um romance, muito colado no estilo naturalista, que conclui de forma abrupta por achar o desenrolar das ações do enredo excessivamente dramáticas, e então reinicia a mesma história passando a adotar um estilo muito mais próximo da estética romântica, até que finalmente adota uma outra perspectiva para contar a mesma história pela terceira vez: a autobiográfica; a partir deste ponto, a protagonista é quem passa a assumir a voz narrativa.

*Através do vidro: amor e desejo* se apresenta, portanto, como uma espécie de oficina de criação literária, e nela a autora cria um espaço para a demonstração de exercícios de escritura e reescritura de um romance, apresentando as rasuras, as falsas memórias, os equívocos, as pluralidades interpretativas, a construção de personagens e os acertos criativos da extenuante tarefa de escrever literatura. É uma trama, sem dúvida, destinada mais ao crítico literário do que ao leitor comum, que certamente poderá ver naquilo que, para um crítico, seria o melhor da trama apenas truncamentos, inverossimilhanças e anacronismos estilísticos.

Na primeira versão do romance que pretende escrever, a mulher pega como “gancho” para a construção do enredo o toque do telefone. Do outro lado da linha, está um homem que diz ter lido, num jornal, uma entrevista dada por ela sobre seu trabalho como escritora e visto uma foto, ilustrando a reportagem, que o fez reconhecer a menina (com quem namorou há décadas) por trás daquela escritora de sucesso. A autora Heloísa Seixas também não nomeia esse personagem, e ao longo de todo o enredo, ele será citado apenas como “homem”, à semelhança do tratamento impessoal dado à protagonista. Sem dar maiores explicações, “o Homem” convida “a Mulher” para ficar uns dias com ele, diz que enviará passagens de avião (sem dizer para onde ela viajaria) e que irá recepcioná-la no aeroporto. A razão para ter ligado para a escritora, segundo ele, foi uma frase dita por ela na entrevista, e que o deixou completamente obcecado: “O silêncio é a soma de todas as palavras de amor”. (SEIXAS, 2001, p. 11).

Assim como o toque do telefone transporta a mulher para o interior da ficção, a frase lida por ele irá cindi-lo, como acontece em casos de dissociação identitária: “A frase dela sobre o silêncio abriu nele uma fenda”. (SEIXAS, 2001, p. 12). Este dado é significativo para o desenrolar das ações: eles adotam o silêncio como “linguagem” na relação que se restabelece após décadas. Não trocam informações básicas (sabemos apenas que o homem foi casado duas vezes e que está solteiro), não conversam sobre nenhum assunto, se comunicam através de gestos ou de palavras monossilábicas, e esse silêncio que impera na interação dos dois se estabelece como um pacto logo no primeiro contato telefônico: “Nenhum dos dois disse nada durante alguns segundos, segundos imensos, elásticos, que parecem distorcidos por um espelho de parque de diversões” (SEIXAS, 2001, p. 11). É significante como a autora remete os

personagens de volta para o passado, especificamente para a infância, usando a alegoria do parque de diversões: eles se reencontram como imagens refletidas em espelhos côncavos e convexos, que são termos comumente empregados na literatura para metaforizar a complementariedade dos corpos masculinos e femininos no ato sexual. Nos espelhos dos parques de diversões, as imagens refletidas, no entanto, são apenas risíveis, e neles ninguém consegue se ver como de fato é e nem ver os outros como eles são.

Alguns aspectos relativos à construção dessa personagem feminina nos chama a atenção logo nas primeiras cenas do enredo. Constata-se que essa mulher pauta as ações importantes do curso da vida dela pelo arrebatamento emocional; pelo desapego absoluto aos seus familiares, ao seu lar e à sua própria constituição identitária e subjetiva, devido à completa entrega dos rumos de sua vida à dominação masculina: um “desconhecido” pede que ela abandone tudo e todos que fazem parte da vida dela, e vá encontrá-lo, sem dizer motivos, destino, consequências. Em toda a Coleção *Amores Extremos*, nenhuma das personagens femininas age de modo tão inconsequente, falocrático e em desacordo com o que seria uma mulher dona de si (ou ao menos conhecedora dos perigos do mundo que a companhia de um desconhecido representaria numa trama mais verossímil). Ela parte em busca de uma suposta aventura sexual com um sujeito que quer lhe sequestrar o corpo, a vida, a liberdade e o domínio de si, e ela, como um ser destituído de discernimento, aceita sob todos os riscos, o que nos lembra uma afirmação de Tina Chanter:

Às vezes, é menos desafiador tomar o caminho mais fácil, deixando que outra pessoa decida em nosso nome. As mulheres têm sido tentadas a permitir que os homens tomem as decisões éticas importantes em seus nomes. Fazer isso é abster-se da responsabilidade por suas próprias vidas.  
(CHANTER, 2011, p. 17)

Essa atitude da personagem – abandonar tudo e todos e partir para uma viagem quase aos moldes de um turismo sexual – poderia indiciar, por outro lado, uma autonomia dessa mulher, um exercício pleno de liberdade e de rompimento com uma vida infeliz, o que não se confirma porque ela em todos os momentos ao lado do antigo namorado atua de modo subserviente, obedecendo ao enredo que ele vai traçando para ela, silenciada, sem demonstrar de fato estar sendo

mais feliz e realizada do que era até então, até mesmo porque nada é dito sobre como ela vivia antes de fugir de casa. Além do rápido diálogo por telefone que reaproxima os antigos amantes, não há conversas entre o homem e a mulher em todo o enredo. Ao convidá-la para ir ter com ele, o que o homem diz vai sendo recebido pela mulher como mensagem hipnótica, capaz de transformá-la num ser sem vontade própria, marionete do desconhecido que dali em diante irá guiar seu destino como um sequestrador de almas: “Ele falava como se cada sílaba fosse fruto de uma longa maturação, vinho, veneno e perfume que se infiltravam no sangue dela, enquanto ouvia calada”. (SEIXAS, 2001, p. 11). Essa voz que a mulher escuta, e que de fato é criação mental dela mesma, diz que irá transportá-la para uma outra realidade feita de ficção, delírios e inconsciência, pois seguiriam os dois para “(...) um lugar de sonhos”. (SEIXAS, 2001, p. 12).

O telefonema, o reencontro com o passado e a viagem para o desconhecido, se vistos como fruto da criatividade fabulativa da personagem, indicia uma epifânica fratura identitária, capaz de deslocá-la não para outro espaço geográfico, mas sim para um desenraizamento subjetivo e rizomático, aos moldes do que fala Tomaz Tadeu da Silva:

(...) é a viagem em geral que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade. Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro”, posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro”. A viagem proporciona a experiência do “não sentir-se em casa” que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. (...) A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas. O “cruzamento de fronteiras” é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. (SILVA, 2000, pp. 88 - 89)

A literatura pode desencadear reações emocionais fortes nos leitores, algumas até mesmo extremas, como discutiu com farta exemplificação Ricardo Piglia, em *O último leitor* (2006), assim como o exercício continuado dessa tipologia textual modifica estruturas físicas, cerebrais e subjetivas nos que a praticam. Quem escreve é duplamente atingido, uma vez que está na condição de produtor e receptor de conteúdos que podem afetar os modos como o

inconsciente se (re)estrutura, como podemos perceber nas afirmações de Ruth Brandão:

O gozo da leitura pode ser também a entrada do real, do horror. O lugar do pesadelo em que as máscaras caem ou em que o último véu se rasga. Diz-se que a beleza é o último véu antes do horror. Qualquer brecha, trinca, escara, fura e a ilusão se desfaz. Minha escrita me leva para onde nem sempre quero, mas desejo. Estamos acostumados a pensar a escrita como remédio, como cura, consolo, como esse lugar em que nos reinventamos, esquecendo a morte, a castração, o real. Mas a escrita pode ser veneno ou remédio; sua função de sublimação, um êxito ou um fracasso, se pensarmos em sua relação com a vida do escritor. Alguns revelam sua necessidade visceral de escrever, como algo que os sustenta; a outros não detém o fluxo da dor e da pulsão de morte. A literatura como tóxico, como veneno, aponta para uma outra dimensão do ato de escrever: assim é possível pensar que a escrita pode levar o sujeito para o horror, para que não deve aparecer, para a mudez, pois a experiência do real pode ser devastadora, avassaladora. (BRANDÃO, 2006, pp. 15 – 18)

O tema insanidade, de modo explícito, aparece pela primeira vez na fala ambígua do homem quando ele tenta explicar por qual motivo quer vê-la: "... mesmo que fosse apenas uma forma de inundar de real aquela fantasia, para que encharcada, ela não mais flutuasse dentro dele – e parasse de enlouquecê-lo aos poucos". (SEIXAS, 20001, p. 13). Homem e mulher apresentam os mesmos comportamentos no trato com a realidade: se deslocam dela para adentrar numa realidade transfiguradora do espaço, dos fatos e do tempo:

A mulher ouvia aquilo num torpor. As nuvens do horizonte pareciam ter penetrado em seus olhos, carregando-a para muito longe dali, para um tempo esquecido de sua juventude, quase meninice, quando começou a aprender o significado do proibido e do prazer. (SEIXAS, 2001, p. 13).

O homem vindo do passado era filho de um casal amigo dos pais dela, e conviviam nos finais de semana e nas férias. Separaram-se quando a família da menina foi morar em outra cidade. Agora, ela tenta "amarrar as duas pontas da vida", como uma Capitu vendo o passado com seus "olhos de ressaca", e projeta um futuro utópico quando os fantasmas da velhice, da solidão e da morte seriam erradicados ante a possibilidade de um amor perfeito: "Precisava ir. Em nome da menina que tinha sido um dia, em nome do corpo rijo em cujas veias corra um



sangue quente e limpo”. (SEIXAS, 2001, p. 16). É intrigante, nesse discurso de convencimento que profere para si mesma, que a mulher assinale ter tido “sangue quente e limpo”, pois numa reversão interpretativa deduzimos que ela se encontra fria, de “sangue impuro”, provavelmente por ter deixado de ser menina nos braços daquele homem disfarçado de criança, como ela o via, e com quem transpôs a fronteira da inocência para a eterna inquietação em busca de satisfação sexual:

Nos dias assustados que antecederam a partida, os dois adolescentes olhavam-se nos olhos, entre beijos, sem saber o que dizer. Não fizeram amor, mas naquelas loucas batalhas ele conseguiu um feito: dera-lhe prazer. Com ele, ela vivera a suprema vertigem, pela primeira vez. E embora ao se separarem seu corpo continuasse virgem, a verdade é que ele fizera dela uma mulher. Fora seu primeiro homem. Guardava dentro de si a memória do toque preciso, mãos, braços, boca percorrendo-a sem pressa, num encaixe perfeito. Era pouco mais que um menino, mas já parecia tão sábio nas coisas do amor. Como estaria agora?  
(SEIXAS, 2001, p. 16)

Um dado que não pode passar despercebido é a sensação expressa pela mulher de não ter controle sobre as próprias ações: ela passa a agir como se estivesse possuída, sob efeito de algum entorpecente, sob as rédeas do destino, sem opção de escolha, e parte mesmo assumindo estar vivendo uma fantasia:

Como escapar de um desejo que sobrevivera alimentando-se apenas de si mesmo, vencendo o silêncio após tanto tempo? Não. Ninguém tem o direito de fugir a uma fantasia que durou trinta anos. (SEIXAS, 2001, p. 17).

A narrativa apresenta cenas truncadas, com deslocamentos espaciais das personagens que mimetizam uma imaginação criadora rápida, que pula etapas para chegar ao clímax como se o resultado final fosse uma narrativa breve como um conto. Por outro lado, os “saltos” do enredo podem refletir também a manifestação da confusão mental, fruto do estado de delírio vivido pela protagonista que, além de “ouvir vozes de comando”, passou a ter alucinações visuais com uma menina vestida de branco, que aparece mais de uma vez na trama indiciando uma projeção da mulher quando criança, a quem ela dá adeus,

como se com esse gesto marcasse uma divisão entre seu “estado de pureza” e a “aventura pecaminosa” a qual se lançava:

Seus olhos, como o tato, tinham agora um poder sobre-humano. Ela enxergava coisas que nunca tinha visto antes. No último andar de um prédio, viu uma menina vestida de branco, debruçada no parapeito, e deu-lhe adeus, sem saber por quê.  
(SEIXAS, 2001, p. 22)

No carro, indo ao aeroporto, ela começa a estabelecer uma relação erótica com as coisas à sua volta, resultante de um estado de excitação incontrolável muito próximo ao verificado em pessoas bipolares, acometidas de surtos eufóricos. Ela acaricia os bancos do táxi e do avião como se fossem corpos humanos, associando o tecido inorgânico ou inumano com pele humana, ao ponto de praticar masturbação dentro da aeronave durante o trajeto que a levaria ao encontro do homem do passado. Esse estado de carência sexual passa a marcar todo o comportamento da mulher: finalmente, ao chegar à ilha deserta para onde foi atraída pelo antigo namorado, ela passa a sentir prazer sexual a todo instante e em todos os lugares. Não há conversas entre eles, ela não exerce nenhuma atividade prática, não faz nada que não implique na erotização dos corpos e das situações.

Quando ainda estava viajando para a ilha, sem ter a menor ideia do destino final de sua viagem, ela “decidiu” que, para onde iria, haveria um barco “(...) *um barco*. Talvez houvesse um barco no lugar de sonho para onde estava indo” (JOBIM, 2001, p. 23). A narrativa é outra vez truncada e já nos deparamos com a mulher na ilha, num barco, esperando seu parceiro sexual: “Não se viam há trinta anos. A caminho da ilha, tinham conversado um pouco, mas nada sabiam um do outro. Quem era aquele homem?” (SEIXAS, 2001, p. 36). Os dias na ilha transformam a escritora em uma personagem adolescente, saída de uma fantasia idílica aos moldes do filme *A lagoa azul*: ela dorme, faz sexo, come, volta a dormir e a manter relações sexuais.

Aqui percebemos como a autora trabalha com a questão da liberdade feminina: uma mulher casada larga a casa e o esposo para viver uma aventura sexual com um homem que não via há décadas, numa ilha deserta, e lá ela se sente liberta para realizar todas as suas fantasias eróticas, pois retrocedeu

mentalmente ao tempo em que era criança e conheceu aquele homem, mas essa liberdade é apenas aparente porque ela permanece sob a dominação masculina, e cumpre o traçado que ele determinou para ela: satisfazer as fantasias sexuais dele, que planejou e executou a ida dela para aquele espaço. Logo que posta longe do lar, ela entra em um estado que Henri Bergson (1999) chamou de “retorno ao animalesco”, em contraposição à “espontaneidade sensível” dos que se guiam tanto pelos sentimentos quanto pelo intelecto:

A liberdade não é de modo algum reconduzida por isso, como se disse, à espontaneidade sensível. Quando muito seria assim no animal, cuja vida psicológica é sobretudo afetiva. Mas no homem, ser pensante, o ato livre pode ser chamado uma síntese de sentimentos e de idéias, e a evolução que conduz a isso, uma evolução racional. (BERGSON, 1999, p. 217)

As descrições da personagem, pinceladas no enredo, quase sempre indicam que ela está levemente embriagada, sonolenta, de olhos fechados ou com ar sonhador. Quem narra nada diz sobre a vida dela e nada informa sobre quem é o homem responsável por seu insulamento. A linguagem empregada por quem narra carrega muita ironia, que é uma das marcas da produção ficcional de Heloísa Seixas, e mostra o descompasso da escritora/protagonista da trama e o nosso tempo, a nossa linguagem, a nossa literatura:

Fechou novamente os olhos, sentindo o sol, e a mulher viu explodir acima de seu rosto uma tempestade de luz. Fechou novamente os olhos, sentindo-se levar outra vez pela vertigem dos arabescos, espirais, raios, pequenos pontos cintilantes que se moveram num céu de fogo, crescendo e girando em sua louca dança, até que o pequeno apocalipse materializou-se no calor de um corpo que a tocava, num hálito morno que soprava sobre seu rosto. E ela abriu os olhos, apenas para mergulhar naqueles dois pontos escuros, agora tão próximos, sombreados pelos mais longos cílios que jamais vira (...). E das carnes úmidas subiam eflúvios marinhos, cheiros que sabiam a velhos barcos de pesca, a galões naufragados, a emaranhados de redes, a crepúsculos e auroras. (SEIXAS 2001, p. 38)

Chama a atenção do leitor a referência à androginia na trama, encontrada em vários pontos do enredo e sob diferentes metáforas. O homem a quem a escritora deseja tem, em várias cenas, modos de pensar, agir e sentir tidos culturalmente como femininos, o que (inicialmente) seduz ainda mais a escritora:

“Um amor feminino, de enorme delicadeza, como se a porção mulher daquele homem tão másculo fosse por um momento a parte dominante, vencedora”. (SEIXAS, 2001, p. 44). Essa ‘porção mulher’ do homem se revela em detalhes de seu comportamento, pois ele assume na relação o papel que a tradição familiar brasileira delega às mulheres: ele cozinha, arruma a mesa e a casa, tem um quarto essencialmente ‘feminino’, com cama de dossel, cortinados de filó rendado, colchas de bordado inglês, penteadeira de mármore com bacia e jarro de flores, travesseiros de penas de ganso, tudo cheirando à lavanda e destoando de uma casa rústica, numa ilha deserta, pertencente a um homem solitário, segundo os padrões normativos que disciplinam como as pessoas devem “vestir” suas casas. Ela afirma que ele tinha dedos com ‘memórias femininas’, o que nos parece bastante ambíguo.

Todos os papéis tradicionalmente divididos entre mulheres e homens vão sendo trocados quando os amantes se isolam na ilha deserta, como se o distanciamento da civilização e o abrigo longe dos olhares moralistas da sociedade disciplinar os deixassem despidos das demarcações socioculturais de comportamento, aos moldes do que diz Deleuze: “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação”. (DELEUZE, 1998, p. 74). Esse posicionamento cambiante, que faz com que ele e ela troquem de papéis sociais relativos ao que é tido como masculino ou feminino, é mais um índice desestruturador da identidade mulher da escritora, já cindida desde antes de chegar ‘à ilha de sonhos’, e essa bipolaridade masculino/feminino se expressa de modo mais contundente nas relações sexuais entre eles:

O homem era sábio. Ela não se enganara. Singrava seu corpo a um só tempo com delicadeza e força, lábios e mãos agindo como se pertencessem a um ser andrógino, homem e mulher. As mãos viris, de dedos rudes e palma áspera, deslizavam com vigor sobre a pele, como só um homem é capaz de ousar, mas, nesse deslizar, desvendavam segredos que apenas às mulheres é dado conhecer. As pontas daqueles dedos tinham em seus sensores uma memória feminina, que ela já pressentira muitos anos antes, ao ser tocada pelo menino apaixonado, quando estava prestes a ir embora para sempre. (SEIXAS, 2001, p. 40)

Nas atitudes frente ao irrefreável desejo sexual da mulher, porém, ela fica incomodada quando ele assume comportamento ‘muito feminino’:

Esperou. Deitada, de olhos fechados, passiva – indefesa. Como da primeira vez. Queria ser dominada. Que ele a tomasse não mais com delicadeza quase feminina com que se tinham encontrado no leito, mas sim com o vigor de um animal, a rudeza de um macho.  
(SEIXAS, 2001, p. 47)

Para aflição dos feminismos mais tradicionais, estruturalistas, androcêntricos e maniqueístas, há uma tendência da literatura contemporânea (principalmente da europeia) em se aproximar cada vez mais de um certo modo *queer* na composição de personagens. O ser andrógino, o hermafrodita, o holográfico, o zumbi, o *ciborg* ou simplesmente o que antecipa um devir pós-humano, como estudou Lúcia Santaella (2003), ocupam cada vez mais espaços nas tramas ficcionais. Deleuze apostava em um devir para as relações sociais pautado em *afetos femininos*, e a trama de Heloísa Seixas dialoga com essa tendência irreversível da literatura e da sociedade.

Longe de se constituírem como meros delírios ficcionais, esses direcionamentos que amplificam a importância de personagens de gênero *neutro* ou andrógino são marcantes hoje nos grupos humanos situados no interior das grandes metrópoles mundiais. Pessoas “comuns” e, principalmente, artistas (considerados por muitos como as *antenas do mundo*) percebem na androginia oportunidades para expressão de afetos e de exercícios de liberdade sexual inimagináveis até pouco tempo atrás pelos movimentos feministas. Vemos hoje casos bastante interessantes (para um investigador com olhar antropológico) de mulheres que não abrem mão do pertencimento a uma suposta categoria mulher, mas adotam performances andróginas. Um exemplo típico (só para ficar em um dos milhares conhecidos dos brasileiros) é o modo de ser mulher da atriz, bailarina e cantora Claudia Raia: é assumidamente mulher, heterossexual, mas mimetiza toda uma performance pertencente a uma travesti. No trabalho como atriz, na vida fora dos palcos, nos eventos, nas entrevistas e em todos os momentos em que sua imagem é transmitida ela se veste, se pinta, anda, fala, gesticula e verbaliza ideias que são paródias do modo travesti de ser, e como resultado transparece sempre a imagem de um ser andrógino, plastificado e *ciborg*. Discorrendo sobre o papel do corpo nas discussões feministas de agora,

Lúcia Santaella apresenta uma tese da feminista Donna Haraway, para quem, na atualidade, já atingimos o estágio pós-humano e somos todos *ciborgs*:

Em um mesmo corpo, reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social. A declaração de Haraway de que somos todos *ciborgs* deve ser tomada em sentido literal e metafórico. No sentido literal, porque as tecnologias biológicas e teleinformáticas estão, de fato, redesenhando nossos corpos. Metaforicamente, porque estamos passando de uma sociedade industrial orgânica para um sistema de informação polimorfo (...). Ao transgredir as fronteiras que separam o natural do artificial, o orgânico do inorgânico, o *ciborg*, por sua própria natureza, questiona os dualismos, evidenciando que não há mais nem natureza nem corpo, pelo menos no sentido que o iluminismo lhes deu. O manifesto de Haraway despertou muitas controvérsias porque ele não apenas denuncia a concepção ocidental de mundo, mas também o próprio feminismo, quando, mantendo-se no universo dos dualismos forjados, este glorifica o lado dos atributos do feminino nas equações opositivas entre masculino e feminino. (SANTAELLA, 2003, pp. 186 - 187)

Na condução do romance que escreve, a mulher toma novas diretrizes justamente devido a esse estranhamento diante da formatação excessivamente feminina com que ela vai delineando o homem de sua trama, e passa a adotar uma linguagem mais rápida, descrições mais 'cruas', um estilo mais naturalista de escritura. Essa guinada, na elaboração do seu livro, vai ser responsável por algumas encruzilhadas que colocarão a escritora em situações limites de violência, responsáveis pelo abandono abrupto da trama e subsequente reinício de outra versão do mesmo enredo. O homem que ela cria reassume comportamento mais másculo, segundo os padrões performativos tradicionais, enquanto à mulher são dadas características ligadas à passividade, à subserviência e à vitimização. A reprodução na trama desse tipo de conduta, diferenciada para homens e mulheres, mostra que a autora não deu à protagonista o protagonismo de sua própria vida enquanto mulher autônoma. É importante ressaltar que nesse ponto da trama eles não usam a linguagem verbal, uma vez que estão reduzidos ao plano da animalidade, tal qual propunha a literatura do alto Naturalismo:

Decifrara-a, e, agora, ia devorá-la. Sob um céu plúmbeo, o homem e a mulher travavam sua batalha. Com gestos agrestes,

ele a despiu, enquanto ela mordida e soluçava (...). O beijo teve um gosto de sangue, o olhar que trocaram, uma chispa de pavor. (SEIXAS, 2001, p. 47)

Com a mulher subjugada, o homem se colocou sobre ela, preparando o ataque. E no momento em que a penetrou, de um só golpe, um trovão sacudiu os céus. Na vertigem do gozo, ela ainda sentiu os grossos pingos que lhe escorriam pelo rosto e, por um louco instante, pensou que chorava de prazer. Mas era a chuva caindo. (SEIXAS, 2001, p. 48)

Ainda presa aos modelos tradicionais de construção de personagens femininas, essa personagem escritora, que se funde com a personagem que cria, passa a sentir culpa por estar cometendo adultério e inicia um doloroso processo de arrependimento pela condução de seu enredo:

Chegou o rosto para perto do vidro, quase encontrando-o na janela, e fechou os olhos. Suava. A sensação de vertigem era algo real, a escuridão uma massa palpável. Precisava respirar fundo, afastar os pensamentos mórbidos, interromper aquele fluxo que a tomava toda, a poderosa mistura que circulava em seu sangue, feita de saliva e medo, de esperma e terror. Não compreendia como podia fabricar, dentro de si própria, uma trama tão precisa, de contornos tão nítidos, um mundo com espessura e profundidade, sabor, cheiros e cor, um mundo cuja textura podia sentir agora mesmo. (SEIXAS, 2001, p. 55)

A culpa será responsável por mudanças no rumo das ações da trama. O barco onde estão os amantes, em alto mar, é castigado com uma tormenta, punindo a mulher adúltera e eliminando a possibilidade de redenção através do amor:

A mulher começou a sentir-se nauseada. Agarrando-se às laterais, levantou-se com dificuldade, ouvindo, em meio ao rugido do vento, o homem gritar, perguntando o que estava fazendo. Mas ela não respondeu. Caminhou até a parte externa da popa, tentando a todo custo respirar, engolindo o ar em grandes haustos, enquanto o homem continuava gritando alguma coisa, palavras que o vento, com seu soprar furioso, abafava. Assim que saiu da parte coberta, ela recebeu no rosto e no corpo as chicotadas de chuva, gotas frias que lhe bateram na pele como se fossem feri-la. Lembrou-se das nuvens que vira do avião, dias antes – quantos dias? – e, pensou em seu próprio desejo saciado. Mordeu os lábios, sentindo uma dor fina, um frio enorme

inundando de repente seu ventre, seu plexo, sua garganta.  
*Talvez aquela tormenta fosse um castigo.*  
 (SEIXAS, 2001, pp. 49 - 50)

Ao sentir-se culpada, nauseada, impura, a mulher tem outra alucinação visual com a menina vestida de branco, agora não mais no alto de um prédio, mas dentro de uma embarcação azul em alto mar: "... uma menina vestida de branco olhou para a mulher. E ela deu adeus, sem saber por quê. Acabara adormecendo". (SEIXAS, 2001, p. 47). Durante a tormenta, ela vê passar pedaços de madeira azul do barco onde estava a menina, simbolizando a morte da criança que ela trazia dentro de si, e este fato será um dos motivos para a mudança radical no enredo que ela estava criando: ela sente a madeira do chão do barco nas costas, o ladrilho frio e o chicotear dos pingos da chuva como um prenúncio de morte, e pela primeira vez pensou na casa que deixou para trás, na impossibilidade de usar telefones e na sua verdadeira condição de insulada. Chama a atenção dos leitores a enorme semelhança dessa parte da trama com o conto "O Arquivo dos Portais", do escritor paraibano Aldo Lopes, publicado nos anos 70, que apresenta o dilema de um escritor que provoca no texto em produção uma chuva torrencial, arrastando a casa humilde onde viviam um menino e a família dele, levando-os à morte; são tamanhas a emoção e a culpa no homem que escreve o enredo que ele decide encerrar rapidamente a história, aos prantos. Sobre as subjetividades implícitas no ato de leitura do próprio texto (no caso de escritores) nos fala Ruth Brandão que:

Tanto já se disse sobre o ato de escrever, das dores e da solidão do escritor, sua necessidade intensa de escrever, nascendo em outra vida gerada noutra lugar diverso desse de todo dia. E quantas vezes as palavras vêm de forma tão inesperada, que espanta aquele que as escreve e as lê ao mesmo tempo, num mesmo gesto de escrever e ler, ao mesmo tempo conduzido pela mão e pelo olhar. Gesto às vezes espetacular, em que a página é espelho, mas também espaços perigosos e infernais, que podem levar para além dos limites da ficção, confundindo-se com ela ou invadindo-a com não-sabidos demônios, moradores da loucura que em todos nós, de alguma forma, habitam. (BRANDÃO, 2006, p. 32)

A mulher escritora desta novela deixa vir à tona todo um imaginário que atrela sexo a pecado, aos corpos impuros, à culpa e à perda da inocência, e este



condicionamento, no qual a personagem foi forjada, deve-se muito ao controle do sexo pelo biopoder, que sempre o considera como prática subversiva, quando não atrelada à reprodução, como indica Octavio Paz: “O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite, dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir”. (PAZ, 1994, p.17).

Na trama de Heloísa Seixas, o mar, a chuva e os ventos, representando fúria descomunal da natureza indomável, são alegoria para o turbilhão de sentimentos contraditórios, marcantes naquela mulherilhada com seu amante, e é para o mar que ela transfere seus impulsos incontroláveis, sua necessidade de liberdade e proteção, sua força e fúria autodestrutivas:

Há, na vida de uma mulher, espaço para amores vários, paixões diversas, que se podem sobrepor, sem susto, pensou. Por que, então, encarar como traição, passível de castigo? *Trair*. Palavra detestável. O que significava, afinal? Onde há mais traição – no ato de beijar outra pessoa ou na mais louca, detalhada, desvairada fantasia? Por que, então, a imaginação permeada de pesadelos? (...)

Por que o mar? O mar engolindo tudo, o mar que era o desejo, o desconhecido. O mar que era calor e seio, que era mãe, sensação de prazer infinito, feito de gosto, tato e cheiro, um prazer que jamais se repetiria, que seria para sempre apenas lembrança, fantasia. O mar que era o prescrito, o esquerdo, o proibido, que eram as águas, secreções escoando sem controle, avançando sobre a terra seca e tomando tudo. (SEIXAS, 2001, p. 56)

Após esse momento de epifania, o enredo é reiniciado, a partir do encontro da mulher com o antigo namorado no aeroporto. E as ações são todas recontadas em versão mais leve, sem melodramas, sustos, culpas ou más lembranças. A mudança mais evidente, nesta reescrita da história, é que eles passam a se comunicar verbalmente, conversam muito e se divertem bastante. O primeiro contato entre os dois é, desta vez, narrado com riqueza de detalhes, assim como todos os momentos felizes vivenciados por eles quando chegam à ilha:

Fora um almoço delicioso, de muita conversa. Divertiam-se como antes, como antes, como quando eram meninos. Juntos, pareciam retomar as brincadeiras do ponto onde as tinham deixado, observando as pessoas, fazendo comentários mordazes, estourando em risadas.  
(...)

Terminado o almoço, tinham entrado no carro, e, já na estrada, a conversa continuava, um e outro competindo para ver quem lembrava de mais coisas. (SEIXAS, 2001, pp. 60 - 61)

Para uma ideia mais precisa da mudança de perspectiva na construção do romance que a protagonista escreve, rasura e reescreve, citamos a cena que mostra a chegada dela à casa do amante: na primeira versão da história, ele entra no quarto para deixar a maleta que a mulher trouxe e sai, de modo quase indiferente, e ela vai sozinha tomar banho de mar. Na segunda versão, eles entram juntos e felizes no quarto, deixam a maleta e saem de mãos dadas até uma lagoa. Há uma fala muito significativa no início desta segunda versão da história: a mulher diz que não quer mais 'queimar etapas', e talvez por esta razão a narrativa adquira um ritmo muito mais lento:

O reencontro se daria em camadas, como cortinados se abrindo para o aconchego de um leito. Lentamente, em etapas bem definidas, as revelações se fariam sem atropelos, em um exercício de cuidados inimaginável, prova de uma longa dedicação, de um aprendizado com enorme esforço. (SEIXAS, 2001, p. 73)

A mulher 'repaginada', não mais tão ansiosa como a de antes, perde seus impulsos incontroláveis que a aproximavam muito de uma ninfomaníaca caricata. Agora ela não mais se identifica com o mar revoltado, traiçoeiro, masculino, insalubre e ácido: na segunda versão, o mar é substituído por uma lagoa de águas mornas, calmas e femininas, onde ela mergulha para demorado banho noturno, e é com esse novo ambiente que ela vai se fundir num jogo de muito erotismo:

A água morna foi subindo lentamente por suas pernas, como carícia, a cada passo ganhando um pouco mais de seu corpo, até tocar-lhe também os dedos das mãos, que se deixaram boiar, docemente. Ao afastar os braços, num gesto de entrega, seu sexo recebeu o primeiro contato da superfície quente, calor tocando calor, líquidos que se misturam num louco abraço, superfícies que se abrem uma para a outra, elementos femininos que se interpenetraram, a mulher e a água transformando-se pouco a pouco em um só corpo (...). Umbigo, cintura e braço foram sendo vencidos pelo abraço da água, enquanto do fundo lodoso começavam a surgir as primeiras vegetações, longa cabeleira de mulher que a envolvia, chamando-a. Pensou nas lendas das lagoas assombradas, onde espíritos femininos puxam as pessoas para o fundo, envolvendo-as nos cabelos de algas para roubar suas almas. (SEIXAS, 2001, p. 69)

Movimentou as pernas, deixando que os cabelos do fundo lhe lambessem a pele, o sexo. Entregou-se, com gestos lascivos, às deusas misteriosas que habitavam aquelas profundezas, fazendo amor com elas. Sentia-lhe o toque macio, envolvendo-a, chamando-a de volta toda vez que subia à superfície para respirar. E tornava a mergulhar, entregando-se sem medo. Só depois de muito tempo, parou, deixando-se boiar no fundo, frouxa. Estava cansada. A lagoa também parecia saciada, ela própria. Pois aos poucos, lentamente, começou a empurrar o corpo da mulher para a superfície, despedindo-se. Ambas, mulher e água, sabiam que o encontro estava terminando. Era hora de voltar. (SEIXAS, 2001, pp. 69 - 70)

Além da imersão na lagoa, que se personifica como fêmea para amar a mulher que penetra em suas entranhas, há uma fusão entre os amantes no momento em que ela reconhece ser também suas próprias personagens: “Ele a conhecia melhor do que ela mesma, como se houvesse estado oculto sob a sua pele, correndo em suas veias, todos aqueles anos”. (SEIXAS, 2001, p. 83).

Ao contrário da primeira versão da história, a segunda se arrasta excessivamente ao detalhar o sentimento de amor descomunal que toma conta dos ‘desconhecidos’. O casal se infantiliza, recria situações de quando namoravam, trinta anos antes do presente da narrativa, e recriam cenas do mais puro amor romântico das prosas ficcionais do século XIX. As quinze últimas páginas dessa nova versão do reencontro dos amantes, em linhas gerais, são dedicadas às descrições dos gestos de carinho, das palavras de amor e das longas relações sexuais que eles mantêm. Nada agora lembra a força do estilo naturalista, presente na primeira versão: o privilégio nesse ‘segundo livro’ é dado ao amor cortês, à atemporalidade, à alienação dos problemas do mundo e à redenção pela natureza virgem, simbolizada na metáfora do paraíso primitivo, descrito por Zaira Turchi:

A fuga do espaço concreto e do tempo definido para o espaço ideal e o puro tempo do paraíso eterno corresponde àquela ilha que se impõe ao imaginário coletivo, com uma regularidade constante, como uma exigência do ser humano. O paraíso, ilha verdadeira cercada de águas ou ilha ideal construída pela utopia, permanece estranhamente fixa através dos tempos, presente em todos os gêneros literários, na mente dos pensadores e nas obras dos filósofos do imaginário. O tema da ilha feliz, arquétipo primordial no imaginário do homem, manifesta-se, sobretudo, pela

sua força de atração para o desconhecido que faz o homem sonhar com o paraíso e com o reencontro de um novo tempo, seja na Atlântida perdida ou numa ilha primitiva, ao contato com a natureza virgem. (TURCHI, 2003, p. 160)

A terceira e última versão do enredo, ensaiado pela mulher escritora, é a mais visceral, pois ressurgue das duas anteriores como depurada pelo processo catártico vivido pela protagonista. Após a linguagem quase agressiva da primeira e a demasiadamente deslumbrada da segunda versão, surge a que reflete um ponto de equilíbrio, quando finalmente o passado traumático da mulher pode ser lembrado, narrado e superado. Os dois últimos capítulos do livro são um ajuste de contas da mulher com a adolescente ingênua que ela foi, num relato que a princípio continua a escamotear a verdade dos fatos vividos, mas que se verticaliza num crescendo capaz de ser encerrado com um depoimento forte, sincero, sem meias palavras. O relato final da trama se inicia contundente: ela finalmente desperta de seu estado de delírio, e começa a entender os porquês da necessidade de ficcionalização do seu passado e do seu futuro:

Fechou os olhos.

Onde estava? Em que dimensão vagava agora, se prazer e medo, mesclados, tinham criado uma mistura poderosa, esgarçando as fronteiras e esfacelando os sentidos?

Não sabia.

Olhos trancados, moveu o rosto devagar, muito devagar – e sentiu o contato de uma superfície fria.

O que seria aquilo? O cheiro das flores, a brisa de verão, a voz do homem, tudo de repente desaparecera. Em torno, a noite estava morta. Seus sentidos também. Na estranha dimensão em que se encontrava – talvez flutuando entre vigília e sono – apenas seu tato restara. E ela ficara só. Só com aquela matéria fria, desconhecida.

Podia senti-la com toda nitidez, percebia sua textura contra a pele, num contato de alcance e precisão sobrenaturais.

Parecia vidro.

Ante esse pensamento, estremeceu. Que vidro seria aquele? (SEIXAS, 2001, p. 107)

O vidro é revestido de inúmeras simbologias na trama, o que já é sinalizado no próprio título do exemplar. Por separar e ao mesmo tempo dar idéia de integração de espaços, o vidro será principalmente símbolo da clivagem identitária da protagonista, presa ao vislumbre de um passado remoto e impossível de ser retomado inalterado, e um presente paralisante, duro, frio, frágil

e vítreo. Ele está presente, de forma excessiva, em todo o enredo, sob diferentes formatos e funções, mas sempre mantendo a imagem de inacessibilidade daquilo que está à vista. Como um sintoma impossível de ser oculto, sempre que a mulher está próxima de uma superfície vítrea nela se escora, ora colando o corpo todo ora só o rosto, e nesses gestos, como num passe de mágica, ela se transporta para o mundo dos sonhos, recupera memórias já gastas ou cria utopias em torno de um futuro liberto dos traumas antigos.

A capa selecionada para esta novela reproduz um óleo sobre tela de Amedeo Modigliani – *Nu feminino* – de 1916. A leitura desta tela nos indica que sua escolha foi fortemente influenciada pelo conteúdo da obra, já que a protagonista mimetiza a mulher ilustrada pelo artista: a pintura figurativiza uma mulher nua, de corpo escultural, cabelos ruivos, com olhos fechados e semblante triste que indicia sono, exaustão, desfalecimento ou morte; ela tomba a cabeça sobre o ombro e se escora em uma superfície, numa pose que será encenada à exaustão pela protagonista de Heloísa Seixas. O que poderia passar despercebido, numa leitura menos verticalizada, é um indício da associação entre a protagonista e o tipo de mulher que era representado nas artes e nas demais instâncias sociais do final do século XIX e início do século XX: inerte, indefesa, sozinha, fragilizada e de olhos fechados para a realidade. Cabe ao leitor a pergunta: por que não ilustrar a capa do exemplar com uma obra figurativista do século em curso, do contexto de produção da novela? Como resposta só podemos apontar o que provavelmente haveria neste caso: um descompasso imagético, estilístico e temático com a contemporaneidade, entre a tela e o texto.

A trama de Heloísa Seixas é predominantemente tautológica. Há cenas mostrando a dependência da mulher do contato com vidros, como uma espécie de transtorno compulsivo, que se repetem, quase sem alterações, ao longo de todo o enredo, pois toda sintomatologia é repetitiva, como podemos constatar em alguns dos inúmeros exemplos encontrados nesta narrativa:

Chegou o rosto para perto do vidro, quase encostando-o na janela, e fechou os olhos.  
(SEIXAS, 2001, p. 55)

Chegou o rosto para perto do vidro quase encostando-o na janela, e abriu bem os olhos.

(SEIXAS, 2001, p. 57)

Chegou o rosto para perto do vidro encostando-o na janela, e espiou.

(SEIXAS, 2001, p. 87)

Chegou o rosto para perto do vidro, quase encostando-o na janela, e olhou a paisagem lá fora.

(SEIXAS, 2001, p. 23)

Encostou-se à porta de vidro que dava para a sala (...). E sorriu, sentindo-se subitamente forte, imensa.

(SEIXAS, 20001, p. 16)

Pode-se pensar na reiteração da imagem (e da estrutura sintática) da mulher enconstada aos vidros como um recurso anafórico, ou paralelístico, o que reforçaria o código da escrita literária numa prosa que, em alguns momentos, também se apresenta como poética. As relações entre mulheres e vidros, principalmente os espelhados, é bastante antiga na literatura. Na obra em comento, a protagonista constantemente se mira: ora no papel de um Narciso cego para o que não é espelho, ora no de alguém que busca atravessar o lacaniano estágio do espelho para ver quem de fato é, ou adquirir a junguiana individuação, ou ainda reencontrar sua freudiana *persona*, perdida num passado distante; ela sabe precisar passar através do vidro (como indicia o título) e não apenas enxergar o que há do outro lado: se transpor, se desterritorializar, correndo o risco de quebrar-se junto com o vidro, e de não conseguir recompor os cacos de sua subjetividade estilhaçada. É encostando o corpo numa parede de vidro, no início da trama, que toda a história que ela intenta escrever lhe chega à mente, e é também colada a um vidro, no final da trama, que ela consegue retornar à realidade fora do mundo ficcional:

Podia ser a janela do táxi que a levava ao aeroporto, ou o vidro oval do avião, em seu vôo sobre as nuvens. Podia ser a janela do carro dele, daquele homem surgido de seu passado, conduzindo-a pelos caminhos de algum lugar encantado. Mas também podia ser um sonho. Talvez ainda estivesse encostada à porta de vidro de sua própria sala, diante da varanda onde – debruçada sobre o mar – ouvira o som do telefone. Não sabia. E tinha medo de descobrir.

Por um instante em suspensão, a existência daquele vidro foi sua única certeza, alguns centímetros de superfície fria ardendo contra a testa – âncora, porto e placenta. Precisava agarrar-se a ele, era seu prumo. Nada a faria descolar-se dali. Era, naqueles segundos, a única evidência do mundo real. Mesmo que tudo o mais tivesse desaparecido, o vidro existia. O universo existia – e, dentro dele, o vidro – um universo feito de moléculas, átomos, núcleos, e não de matéria implacável do delírio. (SEIXAS, 2001, pp. 107 - 108)

O vidro como porto, âncora, placenta e prumo era seu escudo contra o que ela mais temia: o delírio. Delimitando fronteiras, o vidro é para a personagem escritora como um “espelho de Alice”, e por isto ela o teme tanto, pois o mundo para onde ele pode levá-la é o da insanidade, do desequilíbrio, da ilusão, do sonho, da autoficção e do maravilhoso: “A mulher sabia muito bem. Conhecia os perigos de oscilar entre dois mundos – pode-se resvalar e nunca mais voltar”. (SEIXAS, 2001, p. 109).

Nas duas primeiras autoficções que a mulher elabora para narrar, enquanto tenta entender sua história de vida, ou um capítulo dela que ficou obscuro, tudo foi visto e revisto “através do vidro”, dos véus, das brumas e dos sonhos, como é típico das ficções pertencentes à estética romântica, mas esse escamoteamento das ações vivenciadas serve como elemento de cartase, capaz de dar suporte à personagem para a escritura de suas memórias, agora mais límpidas e menos fantasiosas. Ela consegue, na terceira versão que trata de sua primeira experiência sexual com um homem, narrar sem sofrer e sem mascarar os fatos: aquele menino, de quem ela se despediu num final de semana antes da viagem sem volta que faria para outra cidade, a levou a uma espécie de ilha, formada pela maré alta que afastou por algum tempo os familiares dos adolescentes do mar, e lá viveram a fantasia do amor eterno, a troca de carícias e afetos intermináveis e estereotipados dos relacionamentos juvenis, o sexo angustiado de quem sabe estar vivendo um primeiro e último encontro.

Ela consegue, enfim, lembrar desse pedaço de passado em detalhes, com todas as falas, medos, dores, anseios e prazeres do momento até então nebuloso em suas memórias. Num caso típico de quem lembra para poder esquecer, após o fluxo de consciência que as lembranças provocaram, a mulher enfim se sentiu capaz de sair daquele estado de delírio das tramas ficcionais de sua própria vida. De acordo com Lehrer: “Nossas memórias não são como

ficções. Elas são ficções”. (LEHRER, 2010, p. 137). Spinoza também discorreu sobre o quanto as memórias guardam de corporeidade e de subjetividade:

A memória se fortalece também sem o auxílio do entendimento, ou seja, pela força com a qual a imaginação, ou o sentido, que é chamado comum, é afetada por alguma coisa corporal singular. Digo *singular*: de fato, a imaginação é afetada somente por objetos singulares. Por exemplo, se alguém leu uma única história de amor, ele vai retê-la muito bem enquanto não ler muitas outras histórias do mesmo gênero, porque então só ela permanece viva na imaginação; mas se houver várias do mesmo gênero, nós as imaginamos todas ao mesmo tempo e facilmente se confundem. Digo também *corporal*, porque a imaginação é afetada unicamente pelos corpos. Como, portanto, a memória é fortalecida pelo entendimento, mas também sem a ajuda deste, conclui-se que ela é qualquer coisa de diverso do entendimento e que, para o entendimento considerado em si, não há memória nem esquecimento. (SPINOZA, 2007, p. 75)

Deleuze afirmava que há pouquíssimos escritores no mundo. Para ele, a escrita literária só pode partir de um acontecimento expresso de modo visceral, de quem trilhou todos os círculos infernais dantescos sem uma Beatriz como guia: a escrita marca um ajuste de contas com um devir. Desta afirmação do filósofo, depreendemos por qual motivo às vezes autores que escrevem em vida um único romance (caso de Guimarães Rosa) ou um único livro de poemas (como Augusto dos Anjos) conseguem mudar paradigmas ideológicos, históricos e estéticos de seu tempo e do vindouro.

A literatura, para Deleuze, é uma doença e uma cura, uma saúde e uma morte, uma saída e uma eterna permanência. Assim como Nietzsche e Foucault, Deleuze via uma extrema necessidade de o escritor (e não só ele) se aceitar, aprender a cuidar de si, se conhecer, evitar ser um mal para si mesmo, pois assim é possível atingir o Outro em suas subjetividades e interagir, estabelecendo empatias, fortalecendo afetos, ampliando redes de atuação e tudo o que caminha para fazer do exercício da escrita literária uma potência:

(...) o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (...), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais,



irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (DELEUZE, 2011, p.13)

Para Arthur Schopenhauer (2003, p. 79), as pessoas enlouquecem quando, após enormes sofrimentos, substituem lacunas da memória traumática por imagens puramente ficcionais ou por ideias fixas, o que é perceptível na trama através das sobreposições de imagens ficcionais que a personagem fabrica e da obsessão dela em relação à necessidade de permanente contato com superfícies vítreas; por isto ela teme estar, de fato, enlouquecendo, como afirma por mais de uma vez, ao se ver cravada num incômodo *entre-lugar* ficcional. Foucault acreditava que a expressão do delírio fazia parte da busca pela sanidade:

(...) apesar de suas críticas [à psicanálise], Foucault também escutou a formulação de Freud de que o delírio, como discurso, seria uma “tentativa de cura” e que, nessa medida, a psicanálise se inscreveria na tradição trágica sobre a loucura. Não seria essa “tentativa de cura” que estaria hoje interdita com as camisas de força bioquímicas? (BIRMAN, 2015, p. 41)

Além de Foucault, J. Lacan, como atestam seus biógrafos, estimulava em seus pacientes o exercício da escrita de si, dos diários, das ficções e, principalmente, dos poemas como forma de auto cura através da escrita, o que se coaduna com as teses sobre o cuidado, o governo e o conhecimento de si desenvolvidas por Foucault. Segundo Durval Albuquerque Júnior, ao traçar uma síntese biográfica de Foucault, publicada na *Edição Especial da Biblioteca do Professor* dedicada ao filósofo, foi exatamente isso que Foucault fez a vida inteira: escrever para se cuidar (curar). Segundo o historiador, Foucault sempre foi uma criança e um adolescente com muitos problemas de relacionamentos sociais, em casa e principalmente na escola (que para ele sempre foi uma prisão cruel), e a mãe dele sempre o aconselhava nos seguintes termos: “Aprenda a governar a si mesmo”. Desse modo, toda a filosofia foucaultiana (a rigor ele não tratou de outros temas) foi um traçado em busca do entendimento dos mecanismos de atuação do poder, do domínio de si, do autoconhecimento e da sujeição voluntária

ou não dos indivíduos, e, por isso, ele acreditava na catarse através da escrita, como também acredita a protagonista de Heloísa Seixas.

Esse posicionamento também é central dentro dos estudos feministas sobre a escrita de mulheres: acredita-se que ao dominar um sistema historicamente interdito a elas – a escrita literária – as mulheres podem conquistar não só a construção de si como, em consequência, subverter os poderes patriarcais e androcêntricos, de um modo geral. Essa tese tem muitos adeptos, principalmente entre os que praticam hoje a *filosofia clínica*, mas ela também tem sérios problemas ainda não resolvidos. Caso escrever sobre sua condição no mundo, entendendo a si e aos outros, resolvesse questões mais profundas dos indivíduos, pessoas como Deleuze não se jogariam para a morte da janela de um hospital, e Foucault não teria tentado suicídio dezenas de vezes, e com os conhecimentos médicos que ele tinha (era filho de um deles e trabalhou durante anos em hospitais), morrer de AIDS não deixa de ter sido um suicídio. Aplicando essa tese do poder de cura da escrita à interpretação da narrativa em pauta, constatamos que para a protagonista, predisposta a disfunções neuroquímicas, a escrita literária desencadeou delírios e dissociação identitária.

O grande mérito dessa trama de Heloísa Seixas é colocar em discussão, através de uma personagem essencialmente romântica, a imagem da mulher como um ser passivo, que entrega a própria felicidade nas mãos de um homem situado sempre num devir, considerando platonicamente que o ‘grande amor da vida’ é sempre o próximo, o que ainda não se realizou, mesmo encarnado em alguém que ficou num passado inacessível. É a eterna e arrasadora imagem, mil vezes incutida na formação cultural das mulheres, da Bela Adormecida à espera do príncipe salvador. A protagonista de *Através do vidro: amor e desejo* passou aqueles que poderiam ter sido os melhores trinta anos de sua vida em estado ‘vegetativo’, presa, olhando o mundo através dos vidros da varanda de casa, criando falsas memórias e esperanças. E esse duplo caminho que leva a protagonista ora para o passado, onde foi feliz com um namoradinho de infância, ora para um futuro, onde reencontraria o antigo amor agora maduro, provoca na protagonista um apego excessivo ao momento ao mesmo tempo atemporal e presente: na ilha deserta, ela anula tanto o passado idílico quanto o futuro utópico para cravar os dentes no instante em que vive, sem precisar refletir sobre nenhuma das questões incômodas da sua vida infeliz. Esse olhar demorado para

o passado e o apego excessivo ao tempo presente são marcas de dois tipos problemáticos, segundo Bergson: o sujeito *animalizado* e o *sonhador*:

Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior: o homem que procede assim é um *impulsivo*. Mas não está melhor adaptado à ação aquele que vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual: este não é mais um impulsivo, mas um *sonhador*. (BERGSON, 1999, p. 179)

A protagonista faz um esforço hercúleo para acordar, sair do estado de delírio, se reintegrar e tomar as rédeas da condução de sua história de vida:

(...) agora compreendia que, um a um, seus sentidos iriam despertar, até que ela não mais pudesse fugir, até que fosse impossível adiar o momento da revelação. Era isso. Estava chegando a hora. Suspirou, tomando coragem. Era melhor acabar de vez com aquela agonia.

\_ Vamos, abra os olhos – disse em voz alta.

E a ordem cerebral, mais rápida do que a luz, percorreu os canais em direção aos músculos das pálpebras, que vibraram, num primeiro entremecimento. Seus olhos obedeciam. Agora, a mulher vai conhecer a resposta. E saber onde está, que mundo é esse que a rodeia, para além do pedaço de vidro, sua fronteira de cristal.

(...)

Verá se ainda vaga pelo mundo impalpável do sonho, onde tece e retece seus próprios contos, temendo encarar a caminhada para o desaparecimento, que se acelera. Ou se conseguiu transpor a divisa do medo e viver por fim a paixão tardia, a aventura terminal – sua última chance. Quando seus olhos se abrirem, ela vai saber.

(SEIXAS, 2001, pp. 110 - 111)

Sendo a única saída viável para quem vive sob o signo do medo, a literatura, nesta trama, é usada como tábua de salvação: só ficcionalizando um reencontro com o que seria seu grande amor é que a mulher se realiza, e nisso está a grande lacuna da narrativa de Heloísa Seixas: a escrita feminina de literatura ficcional continua presa ao círculo de tentativa e erro, ao pragmatismo da autoajuda, à transfiguração da realidade, sem fins outros a não ser o deleite do

leitor, à escrita terapêutica e ensimesmada. Não há o salto esperado para os discursos afirmativos sobre as mulheres, para uma escrita que coloque a autoria feminina no mesmo patamar que sempre esteve a literatura produzida por autores homens, e em casos assim não há como atribuir essa disjunção desfavorável às escritoras a nenhum tipo de androcentrismo externo a elas.

A protagonista da novela em pauta escreve porque tem medo da morte, baixa estima, inadaptação ao real, temperamento depressivo, fixação no passado e delírios, responsáveis por transtornos dissociativos de identidade capazes de desintegrar vários aspectos ligados à memória, à consciência e à imersão na vida como ela de fato é. Transtorno dissociativo é bastante comum às mulheres vítimas de abuso sexual na infância ou na adolescência, o que parece ter sido o fato mascarado pela mulher através do recurso catártico da formulação de falsas memórias.

Deleuze afirmava que viajar é sempre um risco, pois este ato nos obriga a falar num espaço de exílio, e também nos obriga a voltar, também para falar sobre o vivido (o que a protagonista de Heloísa Seixas teme fazer), e esse duplo trânsito é ato que repercute, às vezes de modo perigoso, quando marca uma interdição para outros devires:

É muito agradável não ter opinião nem ideia sobre tal ou qual assunto. Não sofremos de falta de comunicação, mas ao contrário, sofremos com todas as forças que nos obrigam a nos exprimir quando não temos grande coisa a dizer. Viajar é ir dizer alguma coisa em outro lugar, e voltar para dizer alguma coisa aqui. A menos que não se volte, que se permaneça lá. Por isso sou pouco inclinado às viagens; é preciso não se mexer demais para não espantar os devires. Fiquei impressionado com uma frase de Toynbee: “Os nômades são os que não se mexem, eles tornam-se nômades porque se recusam a ir embora”. (DELEUZE, 1992, p. 172)

De todas as protagonistas da Coleção *Amores Extremos*, esta do exemplar em pauta (a “nômade que não se mexe” e não sai da ilha de sua infância), sem dúvida, é a mais solitária, imatura e romântica, a que viveu uma vida inteira sem enredo, muito embora possa ser vista como a mais inteligente e criativa de todas na elaboração de suas (falsas) memórias ficcionais, ainda que não assuma sem pudores a voz narrativa, mascarando uma possível autoficção. Se a personagem escritora estivesse consciente de estar de fato produzindo uma autoficção, estaria também enredando dentro do que Eneide Souza indica ser uma “aventura

teórica”, típica da metaliteratura e sempre desestabilizadora. Segundo esta pesquisadora, a autoficção é uma saída rumo à desestabilização e ao deslocamento dos referentes, dos espaços e tempos, e por isso ela se contrapõe à autobiografia, que é justamente o que a protagonista da novela em pauta assume querer fazer, pois ainda se prende à recuperação de “verdades” a serem lembradas:

A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular de narrativa. (SOUZA, 2011, p. 23)

Outro aspecto a ser destacado como uma *falta* percebida pelos leitores desta novela em pauta diz respeito a um dado preliminar na escrita de qualquer autor que não escreve por mero diletantismos: saber quem serão os seus interlocutores/narratários. A protagonista desta trama em nenhum momento menciona a quem sua narrativa de vida se dirige, e talvez deste fato resultem suas indecisões, reescrituras e rasuras. Escrever sem ter em mente para qual leitor se fala é cair na esfera do diário de adolescentes, e escrever para si mesmo, como nos diz Sartre, é o pior dos fracassos:

Não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhe um prolongamento enlanguescido. O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quando quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação. (SARTRE, 2004, pp. 36 - 37)

A protagonista está presa a um espaço ilusório, atemporal e inumano, a uma bolha de felicidade estéril, feita de vidro, descontaminada de todos os problemas e conflitos de uma existência como de fato a vida é, tanto nas ficções como fora delas. O corpo dela reflete essa impressão de corpo “vítreo” através do qual as imagens passam: as sensações que atingem a personagem, como o

ininterrupto apetite sexual e o contínuo apelo sinestésico, a nivelam ao plano da animalidade, como marca da literatura do alto Naturalismo, e paradoxalmente impõem à personagem um caráter demasiadamente artificial, robótico, bem aos moldes do que Maria Marzano-Parisoli fala sobre o corpo nas sociedades contemporâneas:

(...) o objeto “corpo” dos discursos socioculturais contemporâneos é, cada vez mais, um *fetiche* e uma *abstração*: um corpo que equivale a não ter odor, salvo aquele de algum perfume que está na moda, nem medidas, salvo aquelas controladas pela ginástica e pelos regimes alimentares; um corpo do qual não se fala a não ser que ele manifeste desejos e necessidades aceitos e codificados pela sociedade. Um corpo, enfim, que não coincide com o nosso corpo real, porque é antes um corpo idealizado e perfeito, capaz de comunicar os valores da sociedade contemporânea, como também de homogeneizar os gostos, as preferências e os comportamentos dos indivíduos. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 24)

A trama de Heloísa Seixas apresenta-se presa às marcas de distinção da classe burguesa usadas para ostentar riqueza e subjugar as classes a ela inferiores, de acordo com mapeamento feito por Bourdieu (2007). Percebemos tais marcas refletidas na pureza das águas límpidas, nos vidros, nos copos de cristais do barco, nos vinhos caros que o amante lhe oferece, nas rendas e bordados do quarto onde eles se amam, na louça fina e destoante para uma rústica casa de praia, numa ilha sem a incômoda presença de grupos humanos, na presença quase surreal do mordomo servindo o jantar como se fosse uma figura holográfica, nos corpos perfeitos, no amor perfeito e na construção de um Éden particular: em tudo isso a personagem protagonista perde sua participação política no mundo, deixa de ser um agente histórico, ideológico e ativo nas engrenagens sociais, nos agenciamentos maquínicos, no dizer de Guattari (1992), pois o único lugar possível de instalação da felicidade para ela é um não-lugar, um espaço de passagem, impessoal e anódino aos moldes do que pensa o antropólogo Marc Augé como sendo um dos traços da supermodernidade:

Se um lugar pode se referir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços

que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 2012, p. 73).

Passar a habitar um não-lugar pode se constituir como modo positivo de um indivíduo viver e de exercer a liberdade plena, negando condicionamentos impostos socialmente, mas nisso está implícita uma vontade de ruptura política com os sistemas repressores, de rebelião contra as sociedades disciplinares e um modo diferenciado de atuação que implica necessariamente na inclusão do indivíduo como uma força transformadora da sociedade; no caso da protagonista da trama em comento, essa consciência política e a vontade de ocupar um espaço de fronteira como ruptura de padrões não existe em razão do modo desconectado com a realidade com que ela atua.

Para construção do espaço ficcional da ilha deserta e da casa do seu morador ermitão, Heloísa Seixas optou por adotar todo um cenário paradisíaco que nos remete à ideia do sublime, como uma tentativa de sobrepor lirismo a um enredo em que quase todas as principais ações se reduzem à prática de atividades sexuais, que em contextos mais orientais também poderiam ser vistas como líricas e sublimes, mas dentro da sociedade brasileira, em regra muito moralista e construída dentro dos padrões comportamentais religiosos e coercitivos, ainda não são. Para Arthur Schopenhauer (2003), a impressão do sublime pode se manifestar através de vários ícones de pureza, transcendência e elevação (de acordo com ideais burgueses).

Na trama em pauta, encontramos vários dos índices do sublime classificados pelo filósofo, a exemplo dos seguintes (as transcrições de Schopenhauer se destacam do meu texto por estarem sublinhadas):

- Isolamento (o casal se afasta para uma ilha deserta);
- Lugares amplos, com horizontes vastos a ponto de não serem vistos em sua finitude (a praia, a ilha e o oceano que formam os espaços das ações principais do enredo);

- A costa marítima (os personagens ficam encenando suas performances de frente para o mar);
- As tempestades: “Vemos então ampliada a luta das forças da natureza: as ondas descem e sobem, a rebentação golpeia violentamente os penhascos, espumas saltam no ar, a tempestade uiva, o mar grita, relâmpagos faíscam das nuvens negras e trovões explodem em barulho maior que o da tempestade e do mar”. (SEIXAS, 2001, p. 109).
- A noite, a observação do céu noturno e a consciência da grandiosidade do Cosmo (boa parte das ações da trama acontecem à noite);
- Visão da natureza, vales e florestas (elementos que compõem o espaço ficcional da trama);
- A calma (tudo é tão calmo no enredo que a própria Escritora - a protagonista - decide criar uma tempestade para afastar o marasmo da narrativa);
- Contemplação do que é excitante (este índice do sublime é a tônica da trama).

Além dos apelos ao sublime, com sua forte vinculação à metafísica, a aporia também chama a atenção na trama como um conceito filosófico problematizador do enredo. *Através do vidro: amor e desejo* é uma narrativa essencialmente aporética, principalmente no que se refere à *ironia* presente na abordagem do enredo, ao tema viagem, à metaliteratura e ao recurso da bioficção com efeitos catárticos. Apresentaremos a seguir como a aporia se verifica a partir dos quatro itens aqui citados.

Heloísa Seixas pode ter lançado mão da ironia para mostrar com olhar crítico a dependência que algumas mulheres escritoras ainda mantêm com o modelo canônico de escrita androcêntrica, mas pode ter pretendido apenas



constatar a existência de um possível modo feminino de narrar, eivado de truncamentos, redundâncias, evasões, afasias e rasuras, indicando a extrema insegurança demonstrada por algumas mulheres quando escrevem textos literários.

O retorno do reprimido, alegorizado na imagem do homem que volta de um passado longínquo e jamais rasurado, pode ser lido como o fator de libertação e de construção de si da protagonista ou como a ratificação do aprisionamento perpétuo dela ao caso de amor que poderia ter acontecido, mas que não passou de breves momentos em que ela e o garoto se relacionaram sexualmente.

O tema da viagem, um dos mais emblemáticos da literatura para expressar a conquista da libertação física, emocional, cultural ou psíquica, pode ser visto na trama como responsável pela “saída de si” da protagonista rumo a um outro patamar existencial, capaz de torná-la, enfim, uma mulher adulta sem a sombra da menina que se deixou seduzir por um “amor de final de semana”, mas pode apenas ter servido para mostrar que a saída possível para aquela mulher a conduz apenas ao passado, ao insulamento e à insanidade. Assim sendo, a trama repassaria a ideia de uma profunda distopia com relação à independência física e emocional das mulheres escritoras, e a produção ficcional feminina seria uma eterna reescritura de *As mil e uma noites*.

A metaliteratura na trama também deságua em aporias: a escrita autobiográfica (ou a bioficção) da protagonista, a reelaboração das memórias afetivas, a escrita catártica e a introspecção se constituem como um modelo possível de conquista do autodomínio por mulheres incapazes de lançar mão de outros mecanismos mais efetivos de libertação, ou não passam de mais uma “concessão cordial” (dos diversos modos de sujeição das mulheres), capaz de dar-lhes uma falsa sensação de liberdade enquanto as mantém ilhadas e condenadas à escrita interminável de suas “cantigas de amor”, de seus solilóquios e de suas fantasias irrealizáveis. Estaríamos vendo aqui o que Bourdieu (2005) nomeava de *dominação sutil*, a que não é percebida por suas vítimas.

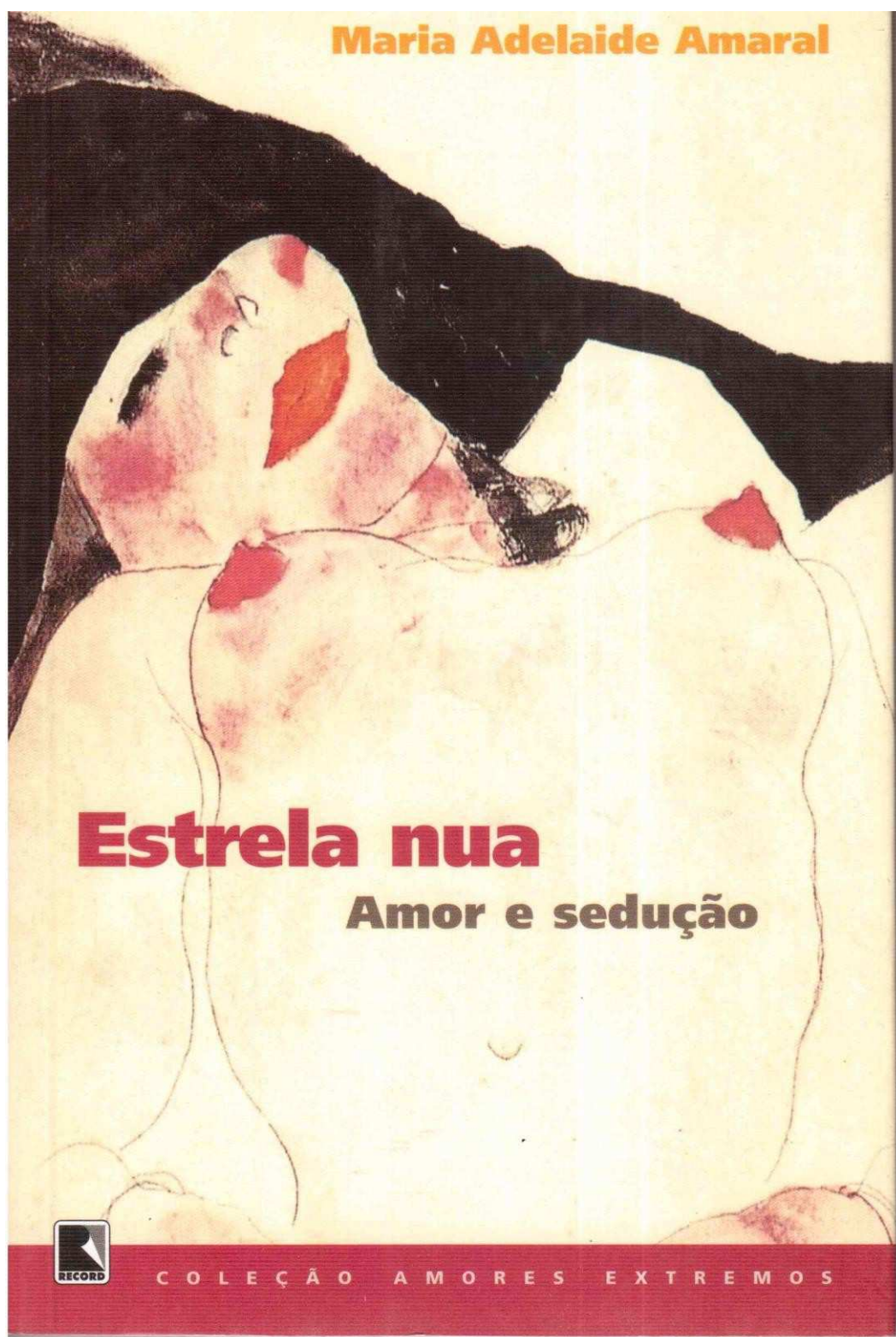
O dado efetivamente positivo do emprego da metanarrativa nesta trama, como também da metacrítica, de modo mais contido, se revela na ficcionalização das possibilidades que autores têm de fazer da escrita literária um laboratório capaz de abrir rotas de fuga até outras artes, ciências, tecnologias e saberes, como afirma Néstor Garcia Canclini, partindo de uma atividade a princípio lúdica

para interferir diretamente nos arranjos sociais, nas identidades e no curso da história:

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtiva, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia. Às vezes essa concepção da arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida. Assim como a história conhece descobertas científicas que se transforma em soluções tecnológicas, também há experimentos artísticos que desembocam em renovações do desenho industrial e dos meios massivos (citamos a Bauhaus e o construtivismo; é necessário acrescentar o op e o pop, o expressionismo e o hiper-realismo, uma longa lista de aplicações inesperadas no começo das buscas). (CANCLINI, 2003, p. 113)

As saídas interpretativas antitéticas que a trama oferece aos leitores, no entanto, indiciam uma falta, algo que poderia inscrever com mais verticalidade esta ficção nos espaços da escrita feminina pós-colonialista, como a realização de uma metanarrativa em que a autora e sua personagem feminina escritora se deslocassem dos modelos canônicos da ficção romântica do século XIX. Aqui não estamos estabelecendo um juízo de valor que colocaria a ficção produzida em nosso passado cultural como inferior ao que é produzido hoje, mas apenas apontando um possível descompasso entre estilo e temporalidade capaz de provocar um desinteresse dos leitores, principalmente dos mais jovens e iniciantes na leitura sistemática de ficções, que como é constatado em salas de aulas do ensino Fundamental, Médio e Superior tendem a apreciar menos narrativas aos moldes das praticadas no Romantismo. A tendência mais recente da maioria dos leitores especializados (os críticos e comentadores) também é preferir discorrer sobre ficções diferenciadas daquelas produzidas até o século passado, observando novos caminhos que as ficções estão traçando e como elas reverberam nos espaços sociais e artísticos de agora.

### 2.3 Autoficção como catarse em *Estrela Nua*: amor e sedução, de Maria Adelaide Amaral



***“A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considera-se inocente diante dele”.***

**(Sartre)**

Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral nasceu em 1942, em Conselheiro do Valongo, Portugal, e reside em São Paulo desde 1964. Graduada em jornalismo, atua como dramaturga, escritora, tradutora, roteirista e telenovelistas. Mais conhecida do grande público por seus trabalhos para a Rede Globo de Televisão, Maria Adelaide produziu as novelas *Meu Bem, meu Mal*; *Anjo Mal*; *Plumas e Paetês*, além de várias outras novelas e minisséries.

*Estrela Nua: amor e sedução* (2003), sem dúvida, é o mais lúdico no enfrentamento dos temas mulheres e amor dentre os livros que compõe a Coleção em tela. Ao contrário das demais tramas que apresentam narradores observadores em terceira pessoa demasiadamente distanciados, incógnitos, sem identidade sexual claramente definida, e oniscientes, a novela de Maria Adelaide nos traz um narrador em primeira pessoa demasiadamente visceral, e não hesitamos em afirmar que ele se configura como protagonista da trama, numa subversão dos papéis assumidos por homens e mulheres nos demais exemplares da Coleção *Amores Extremos*. E é através do olhar desse narrador que as mulheres do enredo nos são apresentadas. Ao fazer escolha de tamanha perspicácia, perigosamente a autora tanto pode refutar como referendar os discursos androcêntricos sobre as mulheres. Semelhante ao exemplar *Através do vidro: amor e desejo*, de Heloísa Seixas, esta novela de Maria Adelaide Amaral também apresenta uma narrativa dentro de outra narrativa, ou “em moldura”: trata-se da história de um jovem rapaz que escreve uma história de amor, se colocando como protagonista, sob efeito de um delírio esquizofrênico e de substância psicodélica. De todos os sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*, este é o mais próximo de uma autoficção, do ponto de vista estrutural, mas para frustração dos leitores mais

curiosos, Maria Adelaide Amaral criou um personagem narrador, eliminando possíveis rastros biográficos da trama.

A trama centra-se em um longo monólogo de Carlos Eduardo que, ainda preso à recente infância, faz questão de ser chamado de Cadu. Ele é um rapaz de classe média alta, músico, de dezoito anos, que atravessa no presente da narrativa o auge da fase de rebeldia adolescente e decide sair da casa dos pais como um rito de passagem para a conquista da autonomia emocional e financeira. Típico “filhinho da mamãe”, Cadu chegou aos dezoito anos como uma criança mimada que passou a existência sem traumas, sem problemas de qualquer ordem, e que adota o “estilo anos sessenta de viver” no que esse período tem de mais estereotipado: sexo, drogas e *rock roll*. Cadu namora Júlia, toca numa banda, é usuário de drogas (álcool e maconha); abandonou a graduação em Direito e tem um grande amigo e confidente: Rubinho. Para conseguir manter-se sem ajuda da família, Cadu atende a um anúncio de jornal e se apresenta como pianista para a mulher que irá mudar a vida dele dali em diante: a decadente cantora de ópera Hilde Brandão, que nos é apresentada na trama, desde o início, como a materialização fantasiosa de uma mente ainda juvenil e delirante.

A construção da personagem Hilde é deliberadamente pautada na inverossimilhança. A autora deixa muito explícita a configuração clichê dessa mulher, misto de cantora, atriz, professora e heroína folhetinesca, que de modo sintomático se apresenta como sendo uma estrela: “Precisa-se de um pianista para acompanhar estrela de bel-canto”, escreve Hilde no anúncio que fisga Cadu para o espaço da irrealidade, da fantasia e do delírio. Ao longo de todo monólogo, a ex-celebridade Hilde Brandão será nomeada por Cadu como “estrela”, palavra que a autora sintomaticamente registra sempre com inicial minúscula.

O enredo é um dos mais explorados em novelas: a sedução e concomitante educação sexual de um jovem por uma mulher mais velha. Nesta escolha da autora, no entanto, percebemos, de modo subliminar, uma crítica a um comportamento cada vez mais estimulado nas sociedades capitalistas pautadas no aumento desenfreado do consumo inconsequente, que parte da adultização precoce das crianças e dos adolescentes. É comum neste tipo de sociedade, onde o valor econômico se sobressai sobre os

demais, a ação de “queimar etapas” e considerar adolescentes ainda carentes de atenção e cuidados como adultos autosuficientes e emocionalmente maduros, o que tem transformado as últimas gerações num paradoxal coletivo desconexo de pessoas deprimidas, fragilizadas e mergulhadas numa profunda distopia.

O que a autora nos lembra nesta trama é que os homens demoram mais (do ponto de vista emocional) no longo processo de ingresso na maturidade, e que aos dezoito anos ainda estão clivados entre o desejo de permanecer cuidados como crianças e o de ter liberdade de ação, normalmente restrita à possibilidade de manter uma vida sexual e à experimentação de ícones da vida adulta, como o acesso a drogas lícitas e ilícitas, morar longe dos pais ou largar os estudos para se dedicar a atividades essencialmente lúdicas como tocar em bandas, exatamente o que fez Cadu.

Tal fato nos é apresentado em várias cenas da novela, dentre as quais destacamos estas falas de Cadu, quando ele se conscientiza de que estava estabelecendo uma relação afetiva e erótica com uma mulher com idade para ser sua mãe ou avó; ressaltamos que as cenas referidas acontecem quando, finalmente, após meses de assédio, Hilde determina que aquele era o momento da realização do ato sexual entre ela e o inseguro rapaz: “ Sabe do que eu tinha vontade? De voltar a ser criança. É. Tinha vontade de retroceder, de voltar ao tempo em que obedecia a meu pai.” (AMARAL, 2003, p. 69).

Ao subir as escadas em direção ao quarto de Hilde, Cadu reproduz mentalmente, e quase em pânico, a cena romântica, típica de algumas produções do cinema hollywoodiano, que mostra o homem carregando nos braços a mulher amada até o leito, numa demonstração da força dele e da passividade dela: “Eu jamais conseguiria subir com ela em meus braços com a virilidade do Schwarznegger”. (AMARAL, 2003, p.70). Esta é uma das falas mais importantes na trama, do ponto de vista simbólico, se consideramos que a falta de virilidade que Cadu reconhece em si, ao se comparar com um dos maiores símbolos de masculinidade do cinema, não tem relação alguma com a sua sexualidade ou com o seu porte físico, já que ele apresenta tipo “atlético” e Hilde tinha físico de criança, bem ao estilo *mignon*, mas é uma consequência direta da epifania que o assola naquele momento decisivo: ele, com dezoitos

anos e vida sexual ativa com a namorada Julia, não passava de um menino assustado diante de Hilde nua exigindo uma performance sexual dele.

Essa epifânica consciência de si será responsável por uma das cenas mais alegóricas e bonitas da novela, e que nos mostra como uma autora contemporânea, conectada com os ritmos, condicionamentos sociais, usos e costumes culturais deste tempo percebe a importância do questionamento de papéis tradicionais da mentalidade androcêntrica. O comportamento agressivo e ao mesmo tempo sub-reptício, adotado por Hilde na sedução de Cadu, é o mote para a revelação de um estado de atordoamento percebido em alguns homens ainda inseguros diante desse novo padrão de mulher ativa, segura de si e determinada a realizar suas fantasias sexuais com homens escolhidos apenas com o intuito de serem objetos descartáveis de satisfação física. No quarto de Hilde, vendo pela primeira vez quem de fato ele era, para além da aparência refletida no espelho de homem adulto, Cadu mal consegue verbalizar o que sentia: "... fiquei acachapado pela quantidade de espelhos que multiplicavam minha imagem de garoto assustado". (AMARAL, 2003, p. 71 – grifo nosso).

Não há como ler *Estrela Nua: amor e sedução* sem rememorar *Amar, verbo intransitivo*, publicado por Mário de Andrade em 1927, e sem associar Hilde Brandão a Elza (Fräulein). A referência direta ao romance modernista nos é dada quando Rubinho diz que Hilde provavelmente era uma atriz contratada pelo pai de Cadu para convencer o filho a ir estudar na Europa. A exemplo da protagonista de Mário de Andrade, ao ser flagrada por Cadu pagando a um homem com quem acabou de manter relações sexuais, Hilde também defende a contratação de pessoas que prestam serviços sexuais sem nenhum tipo de envolvimento sentimental, e ela mesma faz uso de um desses profissionais: "Você não paga para ir ao cinema, por um bom jantar? Por que o sexo tem que ser de graça?" (AMARAL, 2003, p. 59). Hilde certamente publicou o anúncio no jornal buscando mais um parceiro sexual do que um pianista, e isso explica por que ela ficou decepcionada com a pouca idade de Cadu, a quem estranhamente ela sempre pagava com moeda estrangeira. Hilde também perturba o rapaz ao dizer que nunca foi casada, mas teve dezenas de amantes, dentre eles um irmão dela, e defende a prática das relações incestuosas com o argumento de "estar defendendo o direito de as pessoas se

deitarem com quem lhe apetece”. (AMARAL, 2003, p. 45), numa alusão muito direta às bandeiras de luta de certa parcela dos movimentos feministas.

É importante ressaltar que nesse ponto a personagem feminina desta novela transgride comportamentos convencionais e assume uma posição que sempre foi considerada tipicamente masculina na sociedade brasileira, como atestam as seguintes falas de Cadu: “Hilde me esmagava não porque fosse mais velha, mas porque revelava a todo o momento o meu lado tolo, imaturo, convencional” (AMARAL, 2003, p. 77); “ \_ [Cadu] Quando vou saber que estou pronto? \_ [Hilde] Quando você enxergar nesse espelho um homem e uma mulher. E foi assim que começou a minha instrução sexual”. (AMARAL, 2003, p.78).

O homem desta trama era completamente maduro, ativo, resoluto e realizado sexualmente com a sua namorada jovem e adolescente, mas diante de uma mulher adulta e muito mais experiente, no campo da sexualidade, ele não conseguia passar de um menino, fruto de uma educação familiar machista e da assimilação dos piores preconceitos sociais contra mulheres, o que faz com que ele e quase todos os homens, ainda em nossos dias, as separem entre as “santas” (as pertencentes aos seus círculos familiares) e as “putas” (as demais mulheres). O descompasso aqui se insere porque ela tinha experiências de vida que ele, com a pouca idade, desconhecia, e a relação dos dois é marcada pelo signo da *diferença*, enquanto ele e a namorada Júlia se igualam em vivências, preferências, hábitos e conhecimento de mundo.

Um dos índices de que a autora lança mão para desconstruir concepções do falocratismo que atribui às mulheres determinados padrões de comportamento indicadores de mais fragilidade, como o medo da realidade, extrema sensibilidade emocional e pensamento mágico, pode ser verificado em várias cenas nas quais Cadu se comporta com sintomas quase histéricos. Por não entender mulheres autosuficientes como Hilde, pois sua pouca idade não favorecia esse conhecimento, e principalmente por não conseguir aceitar racionalmente o fato de estar amando uma mulher cinco décadas mais velha do que ele, Cadu passa a atribuir tudo o que vê e sente a intervenções do plano espiritual, como percebemos nestas falas dele: “Precisava procurar um centro espírita, uma benzendeira, um pai-de-santo”. (AMARAL, 2003, p. 52). “Minha vontade era bater em retirada, cortar o acesso dela aos meus



pensamentos, impedir que comandasse a minha mente”. (AMARAL, 2003, p. 52).

Comportamentos assim são tidos, desde os tempos das fogueiras medievais, como típicos das mulheres, pois rotular o universo feminino como irracional foi e ainda continua sendo uma das principais armas dos homens para subjugar as mulheres e deixá-las de lado no trato dos assuntos “sérios”, como o gerenciamento de assuntos econômicos, militares, políticos e científicos. Paradoxalmente, no campo das artes, sempre foram os homens os maiores consumidores de filmes, livros e dramas nos estilos terror e gótico; também são eles os maiores apreciadores de ficções sobre zumbis, fantasmas, extraterrestres, paranormalidade e temas afins, comprovando que a arte serve de elemento catártico para que os homens vivenciem, em surdina, suas crenças místicas sem serem tidos como irracionais.

Ao transferir o pensamento mágico para um personagem homem, portanto, Maria Adelaide Amaral rompe com mais um preconceito que teima em atravessar o curso da história sem muitos questionamentos. Aparentemente banal, o diálogo entre Cadu e seu amigo Rubinho (que reproduziremos em seguida) pode surtir mais efeitos na formação identitária de uma mulher leitora ou nos arranjos sociais de hoje do que dezenas de passeatas feministas, porque vai atingir, através de um discurso subliminar e sem o tom professoral de alguns dos discursos afirmativos, questões basilares do inconsciente coletivo:

- Ela tá te possuindo. É como naqueles filmes de terror, explicou Rubinho, em que o sujeito passava a obedecer ao comando de uma mente perversa. Tem que resistir, cara, se não, vai acabar virando zumbi.

- [Cadu] Eu tinha que ficar atento.  
(AMARAL, 2003, p. 50).

A autora denuncia tais comportamentos retrógrados pondo em uma das falas de Hilde uma sentença que se afina bastante com as posturas norteadoras dos estudos pós-estruturalistas, negando o pensamento binário típico da mentalidade patriarcal, homofóbica, misógena e machista, e se aproxima de uma concepção livre das amarras de uma identidade fixa,

característica das mulheres que superaram a condição de subserviência: “Sabe qual é o seu problema? O pensamento binário. Sabe que existem mil e uma possibilidades entre o sim e o não?”. (AMARAL, 2003, p. 65). Num outro trecho da trama é Cadu quem sintetiza em poucas palavras o tom “subversivo”, característico da novela de Maria Adelaide Amaral: “Quando eu era pequeno, morria de inveja do filho da vizinha, porque a mãe dele era gerente de banco. Se a minha mãe trabalhasse fora, a gente seria mais feliz (inclusive ela)”. (AMARAL, 2003, p. 34). É imperioso apontar que o senso profissional de Hilde era sua característica mais forte, e a impressão que a personagem nos passa é de estar fazendo um enorme sacrifício em nome da arte ao seduzir Cadu, como depreendemos de várias falas dela, inclusive desta:

Parceria. Isso não tem a ver com sexo nem com romance, mas com outra natureza de afeto, ou de afetos. Eu quero um tipo de relação que não necessite de palavras nem de grandes gestos. Quero que a gente se entenda por música, no sentido figurado e no sentido literal. (AMARAL, 2003, p. 43).

Há um outro diálogo bastante revelador de como uma autora de agora consegue, com sucesso, tecer uma possível *escrita de mulher* realmente comprometida com a busca pela superação do androcentrismo que ainda resiste em nossa sociedade. No diálogo ao qual nos referimos, Hilde diz que um homem jamais compreenderá uma mulher e Cadu, sentindo-se ferido por ser incluído por uma mulher entre os seres de baixa capacidade cognitiva (todos os homens), reage sendo extremamente rude como a maioria dos homens em situações semelhantes, e tenta humilhar Hilde, chamando-a de velha (“... principalmente quando há cinquenta anos de diferença entre eles, tive coragem de falar”). A resposta de Hilde a essa tentativa de ofensa revela então o embate constante, na trama e na nossa sociedade, de duas correntes (a que reifica as mulheres e a que luta pela erradicação do androcentrismo): “Às vezes, você é muito mais velho do que eu”. (AMARAL, 2003, pp. 52 - 53).

Em outras cenas, Cadu reproduz novamente em sua fala bastante rude o preconceito que ainda hoje paira sobre mulheres que não abdicam de uma vida sexual na maturidade: “É o seguinte: envelhecer todo mundo envelhece,

mas você não espera que uma pessoa daquela idade resolva fazer um joguinho de sedução”. (AMARAL, 2003, p. 39). Cadu assume que de certo modo ele se prostitui na relação com Hilde, o que é mais digno para ele do que admitir amar uma “velha”: “O fato é que, quando você é duro, também fica mais difícil ser digno. O negócio era engolir o orgulho e o sapo”. (AMARAL, 2003, p. 41); “Eu já estava começando a achar que a estrela me pagava muito pouco para ter que agüentar aquela encheção de saco”. (AMARAL, 2003, p. 21). O preconceito etário, ao longo de toda a trama, se constitui como um escudo com o qual Cadu se protege dos seus próprios desejos e do crescente afeto em relação a Hilde: “Era só olhar para ela e para mim. Uma mulher que podia ser minha avó, não fazia diferença que o corpo fosse jovem. Mais uns dez anos, estaria morta”. (AMARAL, 2003, p. 75); “Não gosto de velha!”. (AMARAL, 2003, p. 16).

O insucesso de Cadu em não deixar de amar Hilde vai se revelando crescente a cada cena. Ao contrário do que acontece nos demais volumes da *Coleção Amores Extremos*, nesta novela de Maria Adelaide Amaral o amor erótico ou o ato sexual em si não são ponto de chegada, mas sim ponto de partida para que sejam postas em relevo questões mais contundentes dos relacionamentos sociais. Neste sentido, é dado realce na trama ao paulatino amadurecimento emocional do personagem masculino, responsável por diversas quebras de paradigmas existenciais do personagem a ponto de ficar evidente que o cerne da narrativa está na construção de um homem jovem capaz de manter uma relação madura com uma mulher semelhante às que agora existem nas malhas de nossa sociedade. Cadu, de fato, só consegue amar a própria mãe e a avó após ter passado pela sofrida metamorfose que favoreceu seu amor por Hilde: “Foi nessa época que eu comecei a visitar minha avó. Achava que, se a gente ficasse íntimo, eu poderia compreender melhor uma pessoa mais velha”. (AMARAL, 2003, p. 56). Falando sobre a reaproximação com os pais e com a avó, Cadu reconhece que este fato foi motivado pelo amor dele por Hilde: “Uma coisa eu tinha que admitir: Hilde começava a ter sua utilidade”. (AMARAL, 2003, p. 26).

No contexto das relações atuais, a união entre um homem jovem e uma mulher idosa ainda se revela como exceção, e causa reações de preconceito e espanto não percebidas com tanta intensidade quando na relação o homem é

bem mais velho que a mulher, mas em ambos os casos os envolvidos de idade inferior acabam sendo vistos como oportunistas, usurpadores ou levianos. Em sociedades que supervalorizam a juventude, a beleza e a “geração saúde”, estabelecer relações afetivas com conotações sexuais na terceira idade chega a ser um ato de resistência, de atuação política contra os arranjos sociais disciplinadores impostos pelos discursos do biopoder, e na trama de Maria Adelaide Amaral esse é, ao nosso ver, o maior indício de que a autora escreve para se inserir nos debates e questionamentos do contexto social do século em curso com uma contundência e uma participação política (via ficção) não percebidas nas demais autoras da Coleção em comento.

Do ponto de vista formal, a tessitura desta novela também se destaca dentro de nosso *corpus* analítico por ser a mais bem planejada com o intuito de surpreender o leitor. Apenas no final do enredo se confirma a impressão inicial de que a personagem Hilde é uma projeção imagética do personagem Cadu, não tendo, pois, uma existência real dentro da lógica interna na trama. Cadu apresenta seu longo e caótico monólogo a um interlocutor que se manifesta apenas nas últimas cenas do enredo, num recurso estrutural que nos remete a Guimarães Rosa, com a técnica narrativa de Riobaldo Tatarana em *Grande Sertão: veredas*.

Quem seria o ouvinte privilegiado a quem Cadu narra sua fantasiosa “educação sentimental”? As pistas nos são dadas logo no início da trama, quando Cadu diz que ele mesmo considera totalmente inverossímeis os fatos que narra sobre Hilde e atribui a irrealidade deste acontecimento ao fato de estar narrando sob efeito de uma droga, com potencial estímulo ao delírio e à alucinação: “Talvez fosse o efeito da maconha em meus neurônios, como o Dr. Drauzio havia mostrado naquela reportagem do fantástico”. (AMARAL, 2003, p. 08). “E todo mundo que me enchia o saco porque uma vez ou outra eu fumava um baseado principalmente quando estava tenso, como aliás era o caso ali”. (AMARAL, 2003, p. 08).

No início da trama, ele confessa que se apaixonou por Hilde por ser esquizofrênico, ou seja, ele é portador de uma alteração neuroquímica que também provoca delírios e alucinações. O interlocutor de Cadu, portanto, se justifica como um terapeuta em uma sessão de análise; Cadu delira durante a consulta e “escuta” o terapeuta revelar sua identidade desconhecida: ele (o

terapeuta) é o irmão com quem Hilde mantinha uma relação incestuosa, e que foi morto numa guerra nos Bálcãs. O fato de Cadu ser um personagem construído fora dos padrões estreitos de uma certa normalidade explica então toda a inverosimilhança do enredo: Hilde ter em torno de setenta anos (o rosto dela seria condizente com esta idade) e manter um corpo de uma garota adolescente; o sumiço de Hilde, no final do enredo, e de todo o mobiliário da casa dela, estando preservados apenas os móveis e quadros do seu quarto, suas roupas e demais objetos de uso pessoal; o fato de ninguém, além de Cadu, ter visto Hilde, e de não haver entre ela e o mundo exterior nenhum vínculo como telefones, rádios, computadores, aparelhos de televisão, correspondências, dentre outras pistas que indicariam uma existência real dela.

Ao falar de Hilde para seus amigos e familiares, no entanto, as pessoas começaram a contar para Cadu casos de uma velha cantora de ópera, louca, com aparência física semelhante a de Hilde (inclusive com os mesmos cabelos cor de berinjela, o corpo “magnífico” e as roupas “de festa de gala” que ela usava), que havia protagonizado episódios de insanidade nas ruas e em teatros da cidade. Disso resulta a certeza para o leitor de que Hilde era uma paciente também esquizofrênica a ocupar talvez um mesmo ambiente de internação que Cadu, o que motivou a criação das fantasias sobre ela. Ao estudar o universo mental dos esquizofrênicos adotando uma via paralela à psicanálise de orientação freudiana, Félix Guattari nos fala da potência discursiva e criativa dos delírios nos seguintes termos:

O fato de que o doente psicótico seja incapaz de um restabelecimento heterogenético não desmerece a riqueza de experimentação ontológica com a qual é confrontado, apesar dele. É isso que faz com que a narratividade delirante enquanto potência discursiva voltada para a cristalização de um Universo de referência ou de uma substância não-discursivos, constitua o paradigma da construção e da reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos, até mesmo científicos. (GUATTARI, 1992, p. 104)

A cena final da trama mostra Cadu olhando um quadro com a imagem de Hilde retratada (o interlocutor “morto” diz ter pintado a tela) e ele vê a si mesmo como imagem pictórica por trás de Hilde: “De repente eu estava lá,

olhando para ela. Era como se a vida inteira fizesse parte do quadro”. (AMARAL, 2003, p. 95). Esta cena coloca o leitor novamente em suspensão, ao deixar pistas de que Cadu pode ter fantasiado todo o texto do monólogo ao observar, na parede da sala do analista, a pintura com uma mulher de “cabelos de berinjela” e *penhoar* de cetim roxo, num processo inconsciente semelhante ao que acontece na pareidolia. Cadu era, portanto, um criativo autor de ficções, esquizofrênico, capaz de se transportar mentalmente para o cenário de uma tela e de conversar com um pintor já morto. Ele usa as imagens advindas das alucinações visuais e auditivas que o acometem e “escreve” um romance no qual ele e uma paciente também esquizofrênica são protagonistas, e coloca o terapeuta como personagem adjuvante, também transposto, como paciente esquizofrênico, para o mundo das alucinações e irrealidades. Como grande crítico da psicanálise que foi, Deleuze certamente teria gostado de ler essa trama na qual os enunciados de um paciente, suas poéticas, seus agenciamentos, amores e ódios não foram silenciados, e nela não se “representam” os discursos de um paciente, pois ele mesmo se encarrega de apresentá-los:

A psicanálise é uma empresa bem fria (cultura das pulsões de morte e da castração, do sujo “segredinho”) para esmagar todos os enunciados de um paciente, para reter deles em duplo exangue, e rejeitar fora da trama tudo o que o paciente tinha a dizer sobre seus desejos, suas experiências e seus agenciamentos, suas poéticas, seus amores e seus ódios. Já havia tanta gente, tantos padres, tantos representantes que falavam em nome de nossa consciência, foi preciso essa nova raça de padres e de representantes falando em nome do inconsciente. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 31)

A Maria Adelaide não escapou a observação de um fato pitoresco, mas também bastante comum do cotidiano de uma clínica para pacientes de transtornos mentais: muitos dos internos acham que os médicos é que são loucos, como Machado de Assis ficcionalizou em *O Alienista*. Carl Gustav Jung estudou esse fenômeno e afirmou: “(...) homens ligeiramente desequilibrados tendem a ser alienistas. É humanamente compreensível, porque dá uma tremenda satisfação, quando não se está muito seguro de si próprio, pensar: Ah, os outros são ainda piores” (JUNG, 1985, p. 79). “As emoções dos pacientes são sempre ligeiramente contagiosas e isto se

acentua cada vez mais quando os conteúdos que o paciente projeta são idênticos aos elementos do inconsciente do próprio terapeuta” (JUNG, 1985, p. 131).

Félix Guattari, que durante décadas cuidou de pacientes esquizofrênicos na clínica que criou com esta finalidade, postula que a *caosmose* se caracteriza, dentre outros aspectos, por seu caráter de transversalidade de fluxo incessante de conhecimentos, paixões, linguagens, memórias, gestos, imagens e tudo o que se constitui enquanto subjetividade que se expande para além dos territórios existenciais auto-referentes, e sendo assim, ela se assemelha ao território mental do esquizofrênico, que por este aspecto seria alguém com percepções sensoriais e cognitivas desenvolvidas além do comum, o que nos ajuda a entender como Maria Adelaide Amaral situou o paciente Cadu diante da autoridade detentora do biopoder, o terapeuta:

Ao desfazer a heterogênesse ontológica que confere sua diversidade ao mundo e sua distração, no sentido pascalino, à subjetividade da *caosmose*, sua aptidão em atravessar os estratos e em transpor as paredes. Daí a capacidade, frequentemente destacada, que um grande número de esquizofrênicos possui de revelar, inadvertidamente, as intenções mais secretas de seu interlocutor, capacidade para ler, fluentemente, de algum modo, o inconsciente com facilidade. A complexidade, liberada de suas sujeições discursivas significantes, se encarna então em danças maquímicas abstratas, mudas, imóveis e extraordinárias.  
(GUATTARI, 1992, p. 105)

Assim como Guattari, Carl Gustav Jung também estudou essa capacidade que os esquizofrênicos possuem de “ler” o inconsciente dos terapeutas: “(...) os senhores conhecem certos pacientes que têm uma capacidade diabólica de descobrir o ponto fraco, o lugar vulnerável da psique do analista. A essa falha eles tendem ligar todas as projeções do inconsciente” (JUNG, 1985, p. 131). Foucault também observou essa capacidade que os loucos possuem de revelar verdades que mais ninguém percebe, como é o caso do personagem de Adelaide Amaral, e dizer a verdade sem o interdito da hipocrisia é um dos motivos para o silenciamento imposto a eles através do encarceramento e das práticas medicamentosas:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. (FOUCAULT, 1996, pp. 10 - 11)

Esse aspecto da trama, portanto, revela um avanço muito significativo no trato ficcional de outra minoria identitária, além da mulher e da idosa sedutora e com vida sexual ativa, especificamente, que é a construção de um personagem com traços comportamentais que os discursos reguladores sociais rotulam como loucura. Para Lúcia Castelo Branco (2000), ao tematizar sobre comportamentos mentais não normativos, o autor precisa subverter a linguagem para *falar a loucura*, e não *sobre a loucura*:

Levar a linguagem a seu limite, a seu exterior. (...) trata-se de *escrever a loucura* e não *sobre a loucura* (...) escrever esse “interior louco” sem mergulhar na dimensão psicologizante e intimista de uma primeira pessoa, senão lançando-a à própria exterioridade de loucura que consiste em levar a linguagem a seu limite, a seu silêncio?. (BRANCO, 2000, p. 63).

Mesmos sofrendo a violência do cerceamento imposto pelos aparelhos reguladores da sociedade de controle, da sociedade disciplinar e das famílias, no caso a reclusão imposta pelos discursos e pelas práticas da psiquiatria, Cadu mostra com sua inteligência, criatividade e, principalmente, com sua capacidade de articulação linguística, literária e discursiva que o conceito de loucura é absolutamente relativo e aplicado quando convém aos discursos sociais disciplinadores. Inúmeros estudos médicos apontam estreitas ligações entre imaginação artística aplicada à construção de narrativas literárias e



estados mentais não normativos, principalmente os delírios e as alucinações esquizóides.

Para Deleuze e Guattari (1998), os discursos que não trazem as marcas da fala esquizóide (abrir-se em rizomas, desterritorializar-se, usar a parrésia) é que se constituem como anomalias em nosso tempo, e é preciso um tanto de delírio para ter coragem de ser artista em meio a tudo o que representam as sociedades disciplinares e de controle. E estes mesmos filósofos revelam que Foucault também acreditava num devir para o conceito de loucura, que seria esvaziado das isotopias negativas a ele atribuídas pelos poderes disciplinadores, e todas as pessoas seriam revestidas de um estado de delírio:

Foucault anunciava uma era em que a loucura desapareceria, não apenas porque seria vertida no espaço controlado das doenças mentais (“grandes aquários mornos”), mas, ao contrário, porque o limite exterior que ela designa seria transposto por outros fluxos que escapariam por todos os lados ao controle, arrastando-nos com eles. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 425)

Cadu era usuário de maconha, e para algumas pessoas o uso dessa planta favorece a imaginação criativa aplicada à produção literária, e pode ter sido vítima de discursos reguladores semelhantes aos denunciados por Machado de Assis em *O Alienista*, e por Austregéssilo Carrano Bueno em *Canto dos Malditos*, obra autobiográfica que foi adaptada para o cinema no Brasil com o título *Bicho de Sete Cabeças*. A criminalização de estados não normativos estimulados por uso de substâncias químicas é, como disse Foucault (2005; 2007), essencialmente cultural; nas comunidades indígenas brasileiras, por exemplo, esse estado provocador de delírios e alucinações esquizóides é índice de elevação espiritual, moral e intelectual. Sintomaticamente, não existem pessoas tidas como loucas nas comunidades indígenas que ainda não tiveram contato com os brancos, o que mostra o quanto esse conceito é adquirido e se mantém como um discurso a serviço da transformação dos indivíduos em pessoas “dóceis”, como Foucault observou em *Vigiar e Punir* (2007).

Após décadas de dedicação a práticas terapêuticas com esquizofrênicos e drogados, Guattari chegou a conclusões semelhantes às de Foucault. Ele constatou que o estigma que recai sobre drogados e loucos resulta em grande

parte porque eles dominam a “coragem da verdade”, e colocam com isto os poderes disciplinadores em suspeição. Assim sendo, comumente a doença mental e a drogatização acontece com os “melhores”:

Penso mesmo que “somos todos drogados”; a diferença é apenas em que não somos drogados “a esse ponto” ou “sob essa forma” E, ao mesmo tempo – sem estar absolutamente fazendo a apologia nem da droga, nem da esquizofrenia (isso *nunca* fez parte de meus propósitos!) – é verdade que frequentemente são os “melhores” que chegam aos resultados mais catastróficos por causa de uma recusa tenaz, de uma vontade de afirmação a qualquer preço. Não são os mais deficitários frente à sociedade, à vida, à fala, mas sim aqueles que se chocam mais violentamente contra os obstáculos. O que estou dizendo é, sem dúvida, igualmente verdadeiro em relação à delinquência. (GUATTARI, 2013, pp. 306 - 307)

A chave de interpretação dessa novela está no trecho em que Cadu diz que tudo o que viveu com Hilde é semelhante ao enredo do romance de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray*, que ele está lendo. Para o leitor ciente do enredo mais famoso de Wilde, não só o nome da personagem - Hilde/Wilde - ganha explicação clara, como também ficam esclarecidos os porquês de toda a relação tecida entre os personagens, os quadros, as fotografias e os espelhos abundantes da trama. Como o protagonista da trama de Wilde, a mulher na novela em comento não envelhece (tem mais de setenta anos e aparenta fisicamente ter em torno dos dezoito). As associações entre as personagens da novela e Wilde são inúmeras, dentre elas o apego descomunal ao esteticismo demonstrado por Hilde, a subversão a padrões de moralidade que ela demonstra (reverberando a clássica afirmação de Wilde de que o estético deve se sobrepôr ao ético), a ideia sempre defendida por ele de que a arte está dentro do artista e não fora e, principalmente, de que a vida imita a arte mais do que a arte imita a vida.

Essa relação de intertextualidade se constitui, portanto, como o ponto forte da construção da novela: o protagonista da novela Cadu assume como *persona* a figura do escritor Oscar Wilde. Além disso, como acontece com o protagonista do romance que ele está lendo, a mulher figurativa do quadro que ele observa (Hilde) vai paulatinamente rejuvenescendo, enquanto ele vai se tornando mais maduro, deixando de ser adolescente, se constituindo como

homem. De acordo com Camille Paglia (1992, p. 473), Wilde foi um dos últimos artistas a associar arte e beleza, a considerá-las inseparáveis, antes do advento do Modernismo, e tal associação fica muito evidente na configuração psicológica de Hilde, e nesse sentido ela representa não só o *dandismo* de Wilde como um certo declínio artístico dele após ter sido preso.

O grande “achado” de Adelaide Amaral foi associar seu personagem Cadu a um escritor dos mais criativos da história da literatura, e que foi preso por dois anos sob acusação de assumir comportamentos tidos como desviantes dos discursos reguladores de seu tempo. Wilde saiu da prisão pobre, doente e completamente revoltados com as práticas repressoras do discurso psiquiátrico e do jurídico. Excluídos por Platão da sua utópica República, desde a Antiguidade Clássica escritores foram incluídos por determinados segmentos repressores no rol dos inúteis, desviantes e nocivos à sociedade, junto com as crianças, os velhos, as mulheres e os que apresentam limitações físicas ou cognitivas. Para Foucault, a loucura passou a incomodar as sociedades devido ao caráter economicamente não produtivo dos considerados loucos. Vejamos o que o filósofo fala sobre o início da classificação dos estados mentais e comportamentais não normativos como “desviantes”:

A partir da era clássica e pela primeira vez, a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho. Esta comunidade adquire um poder ético de divisão que lhe permite rejeitar, como num *outro mundo*, delimitado pelos poderes sagrados do labor, que a loucura vai adquirir esse estatuto que lhe reconhecemos. Se existe na loucura clássica alguma coisa que fala de *outro lugar* e de *outra coisa*, não é porque o louco vem de um outro céu, o do insano, ostentando seus signos. É porque ele atravessa por conta própria as fronteiras da ordem burguesa, alienando-se fora dos limites sacros de sua ética. Com efeito, a relação entre a prática do internamento e as exigências do trabalho não é definida inteiramente – longe disso – pelas condições da economia. Sustenta-a e anima-a uma percepção moral. Quando o Board of Trade publicou seu relatório sobre os pobres, onde eram propostos os meios de “torná-los úteis ao público”, deixou bem claro que a origem da pobreza não era nem a escassez dos gêneros nem o desemprego, mas o “esmorecimento da disciplina e a frouxidão dos costumes” (...). E, no fundo, é nesse contexto que a obrigação do trabalho assume um sentido: é simultaneamente um exercício ético e garantia

moral. Vale como ascese, como punição, como signo de uma certa atitude do coração. (FOUCAULT, 2005, pp. 73 - 74)

Vendo por esta perspectiva, a novela de Maria Adelaide Amaral se diferencia dos demais livros da Coleção *Amores Extremos* porque incorpora à tessitura da trama característica do realismo fantástico e do próprio surrealismo, e se apresenta como uma das poucas obras da literatura brasileira a ter uma trama construída a partir dos delírios de um personagem marginalizado que não delega sua narrativa a ninguém e não abre mão de sua fala esquizóide como elemento estrutural da narrativa. Nisso está o grande trunfo de Maria Adelaide Amaral: conseguir fazer narrativa de ficção internalizando o outro, assumindo seu universo interior, saindo de seu espaço fixo de autora para expandir sua subjetividade no exercício da alteridade ou, no dizer da teoria deleuziana, se desterritorializar em agenciamentos estabelecidos na confluência de afetos.

Desse romance surreal, as prováveis leitoras ávidas por uma bela história de amor romântico podem tirar como lição que o mundo poderia ser menos preconceituoso, violento ou falocrático se todos os homens tivessem o privilégio de ter, ainda na adolescência, uma educação amorosa com uma “personagem” semelhante a Hilde.

A autora traz como tema a loucura, porém retirando da configuração identitária do personagem esquizofrênico a carga dramática que estigmatiza o transtorno. O personagem Cadu, mesmo quando narra sob efeito de drogas e em delírio, apresenta um discurso coerente, com verossímil concatenação de ideias e sentenças, com riqueza vocabular, observação atenta na construção imagética de cenários e de demais personagens. Os delírios persecutórios característicos do transtorno de que Cadu padece são inseridos no enredo como atitudes comuns a todas as pessoas ditas normais, num caminho que aponta o que Guattari (1992) discorreu sobre a loucura. Ele não surta; não apresenta descontrole mental exacerbado; não assume o comportamento robotizado característico dos efeitos colaterais dos medicamentos usados por esquizofrênicos; não é visto “chapado”, mesmo após usar maconha; não carrega o peso imobilizador das atividades mentais e físicas que são típicas

dos pacientes dopados em clínicas psiquiátricas, que se arrastam como sonâmbulos.

Cadu é um louco destituído da loucura estereotipada e eivado dos estados de delírios criativos de que tratou Guattari (1992). Este fato não se constitui, no entanto, como um afastamento do plano da realidade a conferir inverossimilhança à trama, mas uma tentativa da autora de fazer ouvir a voz dos silenciados, num caso que apontaríamos como sendo talvez o verdadeiro objetivo da clínica psicanalista, se ela se voltasse mais para o que o paciente tem a dizer e não tanto à classificação de seu mundo interior dentro de uma CID qualquer. Estamos, pois, diante do que Diana Klinger (2014) aponta como sendo uma marca da escrita literária do nosso tempo: “A escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido”. (KLINGER, 2014, p. 54).

Comparando duas circunstâncias atordoantes para um indivíduo – ser esquizofrênico e dependente de drogas – Guattari (2013) aborda aspectos da dilacerante condição dos que se situam nas terceiras margens da vida, e o que ele diz serve para entender Cadu: seu modo *desagregado* de se relacionar com a família, seu profundo egocentrismo, seu total desinteresse por questões políticas, econômicas ou culturais, mas também, sua força para manter-se inteiro, para desembotar os afetos através da criação de sua amante imaginária, para conseguir tomar as rédeas de sua subjetivação. Com Guattari, e seu modo antipsiquiátrico de ver, entender e aceitar drogados e doentes mentais, passamos a compreender melhor as motivações que levaram Maria Adelaide Amaral a dar à luz um personagem complexo como Cadu:

Assim como os psicóticos exploram (apesar deles), e de maneira paroxística, dimensões “esquizo” presentes em nossas coordenadas mentais “normais”, da mesma forma os drogados exploram certas “matizes” da subjetividade ordinária, certas maneiras de se constituir territórios egoicos onde não há mais território vivenciado, onde “tudo está se desagregando” (não há mais família, não há mais pátria, não há mais corporações profissionais, não há mais operários especializados...). Então eles reconstituem, para si, bem ou mal, pequenos terrenos íntimos, às vezes relativamente vivenciáveis (em todo caso, não menos vivenciáveis do que aqueles que conheciam antes) e, outras vezes, verdadeiros infernos – todas as variantes são possíveis. Mas não podemos negar que eles experimentam um certo domínio ou uma certa tentativa de retomada de domínios sobre a

subjetivação. *Não podemos nos contentar com uma visão “derrotista”, com uma abordagem da droga como algo que só estaria expressando a falta. Existe aí também uma micropolítica ativa, uma micropolítica de apreensão de si, do cosmos e da alteridade.* (GUATTARI, 2013, pp. 305 - 306)

Alfred Alvarez (2006) nos diz que o fazer artístico, e o literário em particular, é um ato perturbador tanto para quem produz quanto para quem recepciona, e ressalta que muitos dos maiores escritores atravessaram momentos de descompensação, histeria, alucinação e outros estados que o discurso médico (o biopoder como um todo) aponta como desviantes:

A arte é uma busca pela ordem e pela sanidade empreendida por pessoas que quase sempre são perturbadas, nenhuma delas muito sã e raramente do tipo que se ama com facilidade. Piedosamente, a própria arte é maior do que a soma dos artistas. (...) é trabalho dos escritores criar vozes tão verdadeiras quanto puderem – pelo menos para mostrarem a si mesmos que isso pode ser feito, e na esperança de que alguém por aí esteja escutando (...). Todos os tipos de escritores talentosos já tiveram seus momentos na fronteira da histeria – Shelley, por exemplo, assim como Dostoiévski e Laurence. Perder o prumo é um risco profissional para um artista original, quando ele explora o desconhecido. (ALVAREZ, 2006, pp. 34 – 140 - 149)

Consideramos esta novela de Maria Adelaide Amaral como uma que, em certa medida, se filia ao que poderia ser de fato uma “escrita de perspectiva feminina”. Sem lançar mão do melodramático, da construção de personagens vitimizadas por um poder falocrático, de mulheres “de papel” que se comportam como princesas em busca insana por um príncipe encantado libertador, sem colocar nas falas femininas um discurso clichê marcado de referência à maternidade, ao universo doméstico ou a estados mentais infantilizados e neuróticos, a autora comprova que é possível escrever uma trama essencialmente “feminista”, do ponto de vista ideológico, que denuncia preconceitos milenares contra as mulheres e demais padrões de comportamento violentos contra elas, ainda em prática na sociedade brasileira do século em que vivemos, colocando todo esse discurso feminista na voz e nas ideias de um personagem homem.

Desse modo, estamos diante de um exemplo muito criativo do que Nelly Richard (2002) discutiu ao tematizar a possibilidade de homens falarem do

lugar “mulher” e praticarem uma “feminização da escrita”, como discorreremos no capítulo primeiro desta tese.

A presença de um narrador homem que profere todo um monólogo que é um verdadeiro manifesto feminista (se lido como “desconstrutor”) representa a prática textual mais subversiva no interior da Coleção *Amores Extremos*. Percebemos uma relação entre esta trama e o que diz Margareth Rago (2013) sobre as mudanças paradigmáticas nos modos como os discursos feministas se apresentam hoje:

Alguns anos atrás, as feministas tinham em seus horizontes uma “comunidade imaginada” de mulheres, reunidas em torno de um mesmo objetivo e de uma mesma identidade (...). Hoje, a discussão suscita outros olhares e tende a privilegiar as dispersões, as diferenças e as fragmentações, e não mais a unidade. (RAGO, 2013, p. 41)

Desse modo, Maria Adelaide Amaral deixa como lição, principalmente para nós que estudamos gênero dentro da perspectiva dos estudos culturalistas, que há diversas formas de produções literárias ficcionais contestadoras dos mecanismos patriarcais de submissão feminina além da que concebe a conquista do amor romântico de um homem como a única via possível para a felicidade das mulheres, como fica muito evidente nos demais volumes da Coleção em estudo. De fato, o exemplar *Estrela Nua: amor e sedução* nos parece ser o único da Coleção *Amores Extremos* escrito tendo a mulher brasileira adulta, independente e psicologicamente feliz como interlocutora.

Há, no entanto, uma ironia textual que marca o desfecho da trama de Maria Adelaide Amaral: a mulher que expurgou de si qualquer vestígio de comportamento típico das mulheres românticas do século XIX, por enquanto, só existe no plano da imaginação, da projeção ideativa de quem ainda não se deixou contaminar completamente por padrões machistas, mesmo que essa imaginação seja fruto do delírio de um menino assustado diante da vida adulta que o espera com seus riscos e medos.

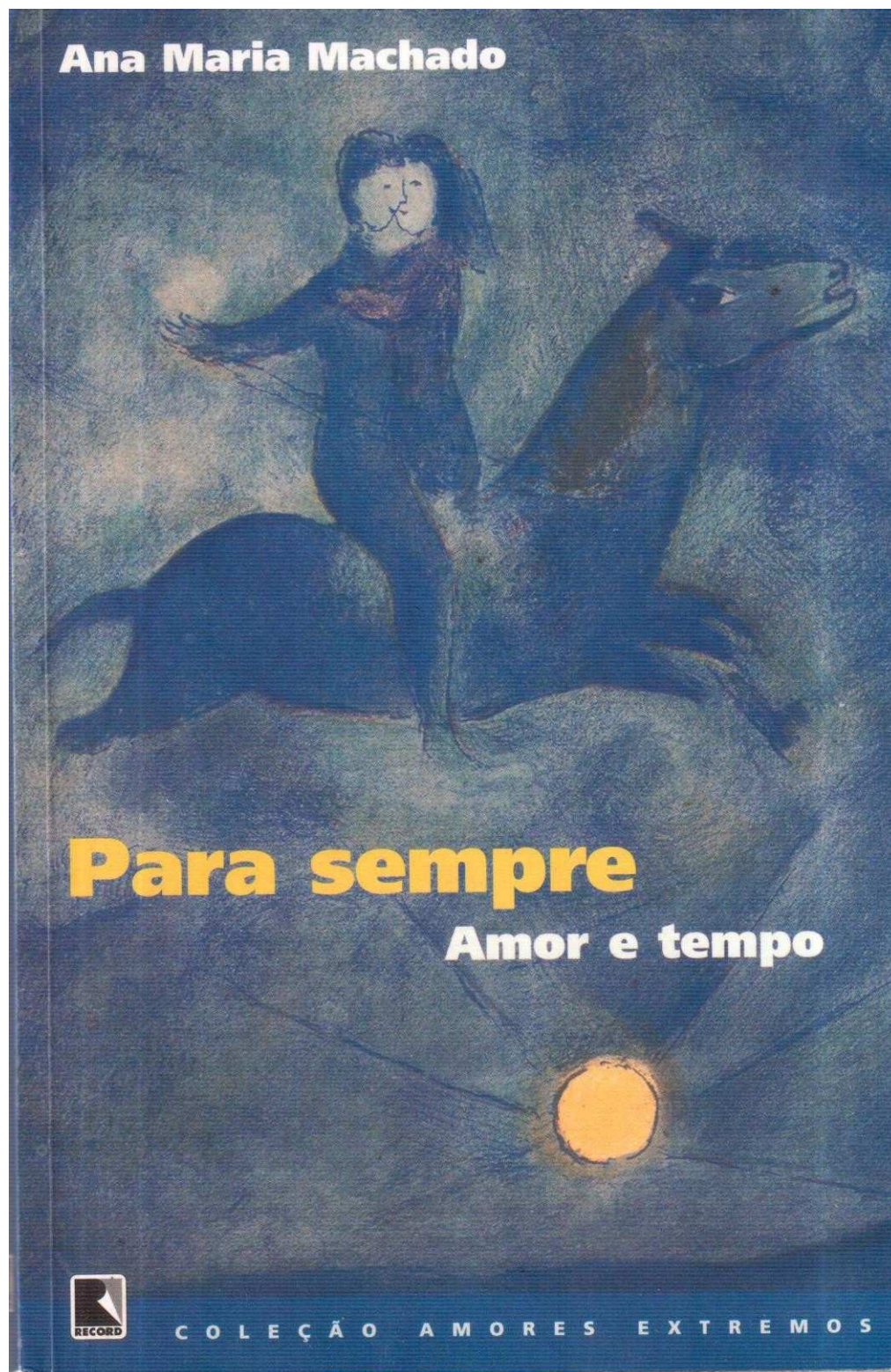
A novela *Estrela Nua: amor e sedução* também se destaca em nosso corpus analítico, portanto, por ser uma das raras produções ficcionais brasileiras produzidas por mulheres que emprega a perspectiva etnocêntrica autoral característica da literatura produzida hoje nos grandes centros urbanos

dos países com grande produção literária, dentro do que Diana Klinger (2012) aponta ser “a virada etnográfica” e da “virada afetiva” da literatura de agora. No momento em que todo um discurso de libertação das mulheres é viabilizado pela autora, por vias transversas, nas falas de um homem adolescente e imaturo, constatamos que a materialização no discurso ficcional da identidade feminina de quem escreve não precisa estar atrelada à fala de uma personagem mulher, já que a personagem feminina da obra assume na trama papéis tradicionalmente masculinos de investida amorosa, de pensar, de viver e de interagir com o diferente. É no exercício da alteridade que o menino da trama vai se construindo em homem adulto: Hilde é o espelho que mostra a Cadu o homem que ele deve ser e à leitora o que seriam as mulheres se elas assumissem papéis mais afirmativos na sociedade e em suas vidas privadas.

Por todos os aspectos apontados na análise desta novela, consideramos que ela se sobressai na Coleção *Amores Extremos* por apresentar uma escrita de mulher que em muitos aspectos subverte e supera o modo de composição literária do cânone brasileiro, masculino, burguês e criativamente tolhido devidos a dependências culturais de raízes colonialistas.



2.4. Amor e literatura como construções sociais do biopoder em *Para Sempre: amor e tempo*, de Ana Maria Machado



**“Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é porque ela me ajuda a viver”  
(Tzvetan Todorov)**

Ana Maria Machado nasceu no Rio de Janeiro em 1941. Formada em Letras, a autora foi professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da PUC-RIO; também foi professora de língua portuguesa na Sorbonne (França), em Oxford (Inglaterra) e na Universidade de Berkeley (Califórnia). Com mais de cem livros publicados e mais de 20 milhões de exemplares vendidos, Ana Maria Machado é uma das mais premiadas e traduzidas autoras do mundo, tendo recebido, entre dezenas de outros importantes prêmios, o *Hans Christian Andersen*, três *Jabutis* e o *Machado de Assis* concedido pela Academia Brasileira de Letras, da qual ela faz parte ocupando a Cadeira nº 01. Além de escritora, Ana Maria Machado é jornalista e editora. Foi presa pelo regime militar brasileiro em 1969.

A litografia de Marc Chagall que ilustra a capa de *Para sempre: amor e tempo*, de Ana Maria Machado, já indica para o leitor o cerne da obra. Um casal está montado na garupa de um cavalo que voa nas nuvens, sobre o sol poente. O homem segura as rédeas, conduz a cavalgada, mantém os braços abertos indicando liberdade, autonomia e domínio do próprio caminho a seguir, enquanto a mulher está voltada para o homem e o abraça, de costas para a cabeça do animal, deixando-se guiar apassivada sem saber e sem escolher qual trilha segue, pois o homem é o condutor de seus caminhos. Enquanto ele apresenta serenidade, com olhos fechados e boca sorridente, como quem está ‘curtindo’ a viagem, ela o segura como uma criança a um pai onipotente, mantém os olhos abertos, a boca fechada e a aparência tensa.

O enredo de *Para sempre: amor e tempo* coloca os leitores diante de mulheres apaixonadas que entram sem reservas em relacionamentos amorosos porque acreditam que os amores são eternos e que estão destinadas, como se

fossem personagens de uma tragédia grega perseguidos pelo destino, a serem a única (ou a última) escolha amorosa possível de seus amantes. Com graus diferenciados de autonomia e consciência de suas vidas, as mulheres desta trama, quando encontram os homens que elegem como seus amantes perpétuos, atravessam os estágios de deslumbramento, paixão, amor, decepção e solidão, até conseguirem tentar tomar as rédeas das suas histórias de vida, o que nem sempre conseguem.

Nesta narrativa, muitas mulheres vão (re)vivendo seus amores, encenando momentos de felicidade extrema, até que o tempo, implacável com seus corpos, quando elas perdem a juventude e a beleza, trama para que sejam preteridas por seus homens, que as substituem por mulheres mais jovens, mais belas e muito mais ingênuas. Acompanhamos as histórias de vida de Susana, Antônia, Tânia, Zezé, Sheila e Manuela, dentre outras com participações menores na trama, e constatamos que a narrativa de Ana Maria Machado, no que concerne ao binômio amor romântico x mulheres contemporâneas, se apresenta como uma *distopia*, como demonstraremos mais adiante. Para esta trama vale o que afirma Bauman sobre a ideia de amor associado a um contrato firmado com pretensa validade eterna: “No todo, o que aprendemos é que o compromisso, e em particular o compromisso a longo prazo, é a maior armadilha a ser evitada no esforço por *relacionar-se*”. (BAUMAN, 2004, p. 10).

Dentre as diversas personagens do romance em comento, há uma que se destaca pela força da presença dramática, pela inteligência das intervenções que faz, pela maneira lúcida com que procura discutir o papel da mulher na contemporaneidade e pelo modo contundente com que enfrenta o poder androcêntrico na trama; sem temer uma possível superinterpretação, arriscamos dizer que se trata de um elemento estruturante que assume a função de *alter-ego* da autora. Sobre essa personagem sabemos muito pouco, e não nos é dado obter informações essenciais como o seu nome próprio, sua idade, sua classe social, sua relação com os demais personagens da trama, sua origem, sua história de vida: sabemos apenas que é uma pessoa que entrevista (dentro de um hospital público de Brasília) o personagem Nelson, que se encontra em estado terminal de vida, e que está fazendo uma recolha dos fatos marcantes da vida do paciente para posteriormente escrever e publicar um livro que servirá para “ajudar pessoas em seus relacionamentos”.

Tal personagem, ao investigar e recompor as memórias de um idoso, mostra a importância de alguém com muita vivência narrar para não esquecer o passado, para compartilhar experiências, para entender os pontos obscuros de sua própria vida e para expurgar possíveis culpas, sem dar pistas da pessoa culta que registra suas memórias. No entanto, pelo modo como essa pessoa interfere em defesa das mulheres nos relatos de Nelson, podemos afirmar que é alguém com subjetividade feminina quem narra (de acordo com o conceito de identidade que apresentamos no primeiro capítulo desta tese), e mesmo sendo marcado linguisticamente como um homem (ele se auto referencia como *um cronista*), ele assume uma subjetividade e uma performance *femininas* ao se contrapor ao falocratismo, ao patriarcalismo e a diversos outros tipos de sujeição das mulheres.

O grande salto criativo dessa trama de Ana Maria Machado é justamente fazer o leitor ler um romance histórico (trata-se da vida amorosa de três gerações de mulheres de uma mesma família – uma mãe, uma filha e uma neta) ao mesmo tempo em que este romance está sendo escrito. O leitor vai então entendendo os mecanismos de composição de um enredo, de criação de personagens, de ajustes de linguagem, de escolhas estilísticas e, principalmente, pode perceber que sob a capa de narrativa ficcional encontra-se uma bioficção que congrega um longo ensaio sobre a condição feminina na contemporaneidade. Tais ilações só são perceptíveis aos leitores que notam que a pessoa que entrevista o personagem Nelson em seu leito de morte é a mesma que narra todo o enredo de *Para sempre: amor e tempo*, ou seja, tempo passado e presente, narrador e personagens, espaço diegético e extradiegético, trabalho de composição ficcional e crítica literária se mesclam para compor uma obra de ficção metaliterária, metacrítica e, em certo sentido, metabiográfica, que só se constrói de fato no exato momento da leitura. E para compreender a trama de *Para sempre: amor e tempo*, principalmente as personagens femininas, foco principal de nossa tese, é necessário partir para responder à pergunta: quem é Nelson?

Rapaz bonito, sonhador e pobre, empregado numa loja de ferragens e morador do interior de Minas na década de 40, Nelson saiu um dia de sua estafante rotina e foi a uma festa de formatura de um amigo, sem saber que aquele seria o dia mais importante de sua vida: na festa ele conheceu Susana, sua futura esposa e, como ele dirá décadas depois, “o grande amor de sua vida”. A história do encontro entre Susana e Nelson é o fato mais importante da trama,

pois é deles que Antônia Lousada, a protagonista filha do casal, recebe uma herança emocional forte que direciona todo o enredo. Para iniciar a história de amor entre Suzana e Nelson, o narrador onisciente, com focalização em terceira pessoa, adota um estilo típico de cronistas, e mescla à crônica que escreve trechos de ensaios filosóficos (mesmo afirmando, com certa ironia, não estar escrevendo ensaios) sobre o que significa o “amor eterno”:

Pode chamar de amor eterno. Tem muita gente que chama. Com muito mais frequência em poemas, novelas e romances do que em ensaio. A rigor, também não é uma novela. Mas numa época que vem abolindo cada vez mais as distinções entre os gêneros masculino e feminino, também é natural que as fronteiras entre os gêneros literários deixem de existir. Chamemos, portanto, de amor eterno. Claro que depende do que se entende por eterno. E por amor.

(...) Com ou sem eternidade, o fato é que esse amor pode não ser considerado tão eterno assim, porque, afinal de contas, começa. Quer dizer, não tem vida eterna – porque antes houve um momento em que não existia. E nem sempre nesse início dá para se saber que é amor – quanto mais se é para sempre e outras categorias ligadas a essa idéia. (MACHADO, 2001, p. 7)

O narrador já anuncia no início da trama seu posicionamento frente a questões contemporâneas ligas às classificações de gêneros: se no campo da sexualidade as distinções se anulam cada vez mais, o mesmo deve valer para os gêneros textuais/literários, e ele é impiedoso com os estilos literários ‘beletristas’ do passado. Ao mostrar como o amor pode começar, o narrador apresenta fatos banais, corriqueiros na vida de quase todas as pessoas, sem auxílio de Cupidos, de comadres, do destino, de amuletos ou poções, numa rua, na escola, na praia, no banco ou numa festa. O amor principia como obra do acaso, como ele ressalta no trecho da crônica que escreve e que destaca com itálico:

*Quando você chega. Quando um cálice quebra e o licor se derrama nuns joelhos, o amor pode começar. Quando as linhas do telefone se cruzam e um susto resplandece do lado. Quando ele encontra em si antenas para ver que alguém está usando saltos altos pela primeira vez. Quando sentimos falta da terceira datilógrafa à esquerda de quem entra, no escritório onde estivemos pela última vez há quatro meses.*

Esses e muitos outros exemplos (cuja citação trato de interromper aqui, antes que o delírio poético se aposses do cronista e ele passe a falar em *quando amanhecemos para uma*

*dourada disponibilidade e há galeras de alabastros na bandeja de prata).*  
(MACHADO, 2001, p. 8)

O narrador, de quem sabemos apenas ser uma pessoa bastante culta e que está escrevendo um livro ao mesmo tempo em que teoriza sobre seu próprio fazer literário, é bastante irônico ao tecer considerações sobre o “amor à primeira vista”, que marcará ao longo do enredo as histórias de amor de todos os personagens principais. Ele mostra o quanto é pueril esse arrebatamento amoroso que toma conta dos jovens amantes e que o tempo se encarrega de dissipar sem piedade. O amor à primeira vista estaria, portanto, na visão do narrador, muito ligado à inocência, à inexperiência e ao condicionamento a que os jovens em (trans)formação identitária, na transição da fase de juvenil para a adulta, são submetidos:

Um garoto vê de longe uma menina, que pode até estar dançando ou conversando com outro cara. Às vezes, antes mesmo que os olhares se cruzem, já bateu alguma coisa forte no peito dele. Tipo: “Era isso que eu estava procurando e não sabia”. Um poeta espanhol, Pedro Salinas, resumiu essa sensação de maneira definitiva: *me responde ao que perguntou minha vida no primeiro dia.*

(...) As variantes possíveis são quase infinitas, descrevendo essa sensação de ser atingido por um raio, aquilo que os franceses chamam exatamente de *coup de foudre*, e que se abate sobre o pobre (ou feliz) amador, na hora exata em que começa o amor à primeira vista. (MACHADO, 2001, pp. 9 - 11)

O tempo narrativo mergulha em analepse para dar lugar a uma reescritura do tipo *atualização estilística e contextual* da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare: dois jovens adolescentes, uma festa, uma troca de olhares e a possessão dos dois jovens pelos encantamentos das artimanhas de Cupido. A retomada do drama shakespeariano acontece para que o narrador tenha oportunidade de dizer que o amor é recorrente e pouco criativo em seus métodos tanto na vida quanto na ficção, já que boa parte da literatura romântica, que de certo modo se estende até nossos dias (a exemplo das narrativas da coleção *Amores Extremos*), não consegue falar de amor sem deixar de revisitar, em maior ou menor grau, o amor, as interdições, as falhas de comunicação e o final trágico de *Romeu e Julieta*: “Vários começos são assim. Fulminantes. Ver e gostar. O famoso amor à primeira vista. E não ocorrem apenas nos livros, mas podem dar o



ar de sua graça em plena vida real”. (MACHADO, 2001, p. 13). As treze páginas iniciais da trama são compostas de reflexões sobre como o amor inicia, e só então o foco é direcionado para os jovens que comparecem a uma mesma festa, se olham e se apaixonam como obra do acaso, já que aquele ambiente de festa de formatura de burgueses não era o natural de Nelson naquele contexto, que estava ali “(...) na linguagem dos folhetins baratos, ‘por artimanhas do destino, para encontrar aquela que a vida lhe reservara’.” (MACHADO, 2001, p. 14). E ao ver Suzana pela primeira vez, “(...) ainda que sem a mesma poesia, lá veio a eterna pergunta que ecoava Romeu: \_ Quem é aquela moça? Você conhece?”. (MACHADO, 2001, p. 14).

Roland Barthes situa as escolhas amorosas no plano do insondável (e nisso ele é essencialmente romântico), mas também ressalta que o objeto de amor escolhido define o que o amante é a partir do seu desejo. Como numa imagem espelhada, e aplicando essa afirmação do filósofo à análise da trama em pauta, ao conhecer quem é a mulher Susana estaremos conhecendo também quem é o homem que a elegeu como aquela a ser companheira constante e eternamente amada por ele. Assim Barthes justifica sua tese:

Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas, mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo. Esta escolha, tão rigorosa que só retém o Único, estabelece, por assim dizer, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a Imagem que entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? (BARTHES, 1981, p. 14)

O narrador se vale de sua cultura letrada de escritor de ficções e conhecedor de um vasto leque de obras da literatura universal para, através de poemas, canções e ficções, apresentar e explicar o comportamento das personagens. Este uso de referências a um vasto acervo de produtos culturais para pontuar ações do enredo é um dos mais difíceis e criativos de serem produzidos nas ficções, e é responsável por aspectos que supervalorizam a obra porque promove o hibridismo de gêneros ao unir ficções e ensaios; seleciona “por cima” os possíveis leitores ao demandar um nível de erudição alto para

entendimento da trama; promove a integração proposta por Antonio Candido entre texto e contexto; confere um caráter bastante didático ao apresentar ao leitor um rol de produtos culturais compostos como um fragmento da história das artes, e comprova como a cultura, através de seus variados produtos, interfere de modo contundente nas configurações identitárias não só dos artistas, como também das pessoas que apreendem esses produtos, assimilando os seus sentidos, se inserindo como co-autores e divulgadores. E isto é o que percebemos como principal aspecto da novela de Ana Maria Machado.

As reflexões sobre estruturação de narrativa ficcional nos indicam que a trama que temos em mão foi sendo construída ao longo das entrevistas com Nelson, uma narrativa dentro de várias outras, como *matrioscas*, que acabam sendo todas de um mesmo criador, responsável pelo livro finalizado e pelo livro em processo de tessitura:

De qualquer modo, todas essas perguntas são mesmo formuladas e respondidas num futuro em relação ao tempo que vinha sendo narrado (...). Uma espécie de *flashback*, retrospectivo comumente usado nas narrativas, com um *flash-forward*, muito mais raro mas igualmente útil, uma forma de antecipação do que vai acontecer. Uma combinação de recursos que pode levar a um tipo de narrativa em costura, que dá um ponto em cada tecido temporal e os vai aproximando à medida que a agulha anda e a linha aperta. (MACHADO, 2001, pp. 94 - 95)

As referências culturais indicam transversalmente, e em ordem cronológica, a história do amor através dos textos de modo muito lúdico e didático, como é característico da produção infanto-juvenil da autora. Assim, desfilam pelas linhas da trama, tanto nas falas do narrador quanto nas de Antônia Lousada, protagonista e professora de literatura do ensino médio, além do bardo inglês, autores e compositores como Wagner, Strauss, Eurípedes, Homero, Camões, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Manuel Bandeira, José Carlos Oliveira, Pedro Salinas, John Lennon, Paul McCartney, Paulo Mendes Campos, Paulo Pontes, Chico Buarque, Cazuza, Vinicius de Moraes e diversos outros referenciados em citações indiretas ou subliminares capazes de dar aos leitores a sensação de estar assistindo a uma aula sobre história da arte literária através do tema amor ou mesmo uma história do amor através da literatura. E todas as estereotípias relativas à sedução amorosa são postas em cena para mostrar com



muita ironia ao leitor que os métodos de conquista, e até mesmo as obras literárias, não se atualizam *pari passu* às mudanças sócio-históricas, estilísticas e ideológicas dos tempos de Eurípedes até nossos dias, além de comprovar o dado mais problematizador da trama: a tradição que coloca os homens como elementos dominantes nas relações amorosas e as mulheres como seres passivos e, principalmente, pacíficos, sempre postas em plano de inferioridade, traídas, permanece pontuando nossas produções literárias desde que o código escrito passou a ser empregado com fins estéticos. E essa *atemporalidade* dos códigos de conquista, que não deixam de remeter a uma incômoda *ancestralidade* que nos liga ao reino animal, é de fato mecanismo de reforço da sujeição feminina, da tão propagada fragilidade da mulher e de sua incapacidade para tudo que não esteja relacionado ao amor, ao acasalamento e à procriação:

No dia seguinte, na hora de se despedirem na estação do trem, quando cada um embarcaria num horário diferente para uma cidade diversa, já tinham trocado endereços. E, supremo gesto de galanteria!, depois de se afastar do grupo por alguns minutos, Nelson reaparece com dois raminhos de flores delicadas. Um de violetas, prontamente oferecido à futura sogra.

- Para enfeitar a Viagem, D. Elsa...

O outro ramallete era de miosótis, refletindo o azul em suas flores miudinhas. Mais que isso, numa espécie de código ainda bem vivo e conhecido de todos na época, o pequeno buquê valia por um pedido, tradução viva do nome da flor em inglês: “não se esqueça de mim”. Nem precisava dizer essa frase. Estava implícita.

(...)

Argh! Que estilo!

Todas as cartas de amor são ridículas

Não seriam cartas de amor se não fossem

Ridículas.

Mas precisava haver uma bem-humorada dose de cinismo para que um poeta como Fernando Pessoa veja isso. Um jovem apaixonado não vê. E eternamente repete essas tiradas.

Até mesmo porque elas ensinam que elas dão certo.

(MACHADO, 2001, pp. 17 - 18)

Um ano e meio depois, Nelson e Susana casaram. Com sua permanente crítica implacável aos costumes que regulam os afetos, o narrador mostra ao leitor que os rituais de consagração das uniões familiares permanecem os

mesmos, fincados na ostentação, nos simbolismos de pureza e ingresso na vida adulta, e nas utopias de progresso que movem a necessidade narcísica de perpetuação dos *genes* através das proles:

Como impunha a tradição: fraque alugado, vestido branco com véu, grinalda e cauda, marcha nupcial, bolo em vários andares, docinhos enfeitados, buquê da noiva lançado às amigas. Em novela, é cena de último capítulo. Em cinema, anda meio fora de moda, é mais insinuado que mostrado. Mas costumava vir simbolizado por um abraço e longo beijo, sob as palavras THE END que irrompiam na tela. Ou FIM mesmo, em bom português. Final feliz. (MACHADO, 2001, p. 18)

O rito de passagem que o casamento simboliza sela o fim do amor cortês, cerimonioso e romântico, sendo mesmo um final de ciclo feliz que marca o início de uma vida em comum capaz de provocar nos apaixonados mudanças paradigmáticas em relação ao conceito de amor: “Final? Ou começo? No mínimo, continuação. Na verdade, aí é que o amor eterno vai mesmo começar a ser testado, no dia-a-dia. Porque, senão, o amor à primeira vista pode ser confundido com amor à última vista. Se nem resiste ao fim do primeiro encantamento ...”. (MACHADO, 2001, p 21). Susana conseguiu realizar o sonho da maioria das mulheres adolescentes, interioranas e sonhadoras dos anos 40: casou “de papel passado”. O preço por tal conquista, no entanto, foi estratosférico: interrompeu a promissora carreira profissional como graduada em bióloga, sofreu muito ao sair do interior de Minas Gerais para o Rio de Janeiro com dificuldades de adaptação à cidade grande e à separação dos familiares, passou por muitas privações financeiras nas diversas vezes que Nelson ficou desempregado, lutou de modo incessante para conseguir administrar a casa e enfrentou seis gestações seguidas. Susana também precisou resistir:

Aos ocasionais porres dele, à tensão pré-menstrual dela. Aos atrasos, às impaciências, às irritações. Aos cheiros e ruídos do dia-a-dia, aos roncos, arrotos e peidos. Aos resfriados e alergias, à comida queimada, ao jornal espalhado na sala, à calcinha secando na torneira do chuveiro, à tampa da privada respingada. Até mesmo a eventuais escapadelas conjugais sem importância, que o marido conseguia manter bem escondidas da mulher – a ponto de que ela jamais tivesse dúvidas e pudesse por a mão no fogo pela fidelidade de Nelson. (MACHADO, 2001, p. 22)

Susana vivia numa cidade grande e ao mesmo tempo profundamente provinciana, o Rio de Janeiro, e este fato servia como um amortizador de maiores sofrimentos conjugais, já que o conceito de felicidade socialmente cabível às mulheres era muito restrito: felizes eram consideradas as mulheres que tinham casas, maridos, filhos e comida na mesa. A falta de outros modelos de vida dava a falsa impressão de que elas, as que cabiam no confortável rótulo de donas-de-casa, eram de fato felizes. E muitas, ao menos as pouco exigentes, de fato eram.

No entanto, como o registro da história das mulheres revela, desde tempos bastante remotos algumas conseguem perceber, através de buracos no véu e nas máscaras da vida feliz, que existem outras possibilidades de realização feminina, outros modelos de relacionamento, outros diferentes níveis de felicidade. As amigas de Susana sofriam por nunca poderem escolher os filmes aos quais assistiam na companhia dos esposos, mas Susana dava “graças a Deus porque Nelson ia com ela ver musical romântico”. Susana sofria por questões ínfimas, até pueris, que naquele tempo e espaço poderiam por ao rés do chão a autoestima feminina: Nelson esquecia os aniversários de casamento, levava amigos para jantar em casa sem aviso prévio, às vezes saía apressado para o trabalho sem dar a ela a “honra” de almoçar, comemorava demoradamente com os amigos as vitórias do Fluminense. Todo esse sofrimento era motivado por condicionamentos do contexto sócio-histórico no qual Susana foi se fazendo mulher. Os momentos felizes de Susana eram raros e se diluíam rapidamente no confronto com questões do cotidiano doméstico, como visto na cena em que Nelson a convida para jantar fora de casa:

- Mude a roupa, meu bem, que hoje a gente janta fora.

- Algum motivo especial?

- Nada. Só vontade. Saudade de conversar com você, só nós dois, sem essa criançada em volta...

Criançada, aliás, que era consequência do amor (e da inexistência de métodos contraceptivos eficientes), multiplicando-se pela casa em meio a fraldas e mamadeiras, rodeando a mesa do jantar com pratos ávidos, enchendo as horas de algazarra. Sinais e efeito do tempo. Quem mandou ser eterno e durar?  
(MACHADO, 2001, p. 24)

O amor de Nelson e Susana foi eterno enquanto durou, ou seja, umas três décadas, comprovando a afirmação de Spinoza: “Ninguém, que eu saiba, determinou a natureza e a força dos afetos nem, por outro lado, que poder tem a mente para regulá-los”. (SPINOZA, 2013, p. 161). Susana engordou, os filhos cresceram e começaram a sair de casa. Nelson se aposentou e entrou na famigerada “fase do lobo”, andropausa ou, como acusam as feministas mais radicais, na fase do “descarte da velha esposa”, quando os impulsos sexuais, num arroubo quase juvenil, são canalizados para a sedução de mulheres bem mais jovens. Nelson sentiu demasiadamente o luto devido à entrada na terceira idade porque perdeu quase todos os papéis sociais que exercia: não era mais útil como força de trabalho, não era mais o “chefe de família” protetor e provedor, nem mesmo o marido imprescindível que antes fora. E Nelson foi lendo os códigos dos relacionamentos afetivos e percebeu, dentre muitos, um que o incomodou em demasia: ninguém mais ria das piadas dele. Pode parecer um dado banal, mas quem já enfrentou o definhamento de um longo relacionamento sabe que quando um cônjuge deixa de rir das piadas do(a) companheiro(a) está possivelmente anunciando um *game over*. Ele sentia necessidade de se impor como chefe de família, de concentrar todas as atenções, e para tanto usava o humor como estratégia.

A insistente adoção do humor, no caso dele, era provocada por dois motivos: as crianças embevecidas riam muito com os casos e as piadas que ele contava e recontava infinitas vezes, e Susana ria porque fazia parte do papel de esposa naquele tempo ser receptiva e aplaudir qualquer afirmação do esposo, mesmo após ouvir por décadas as mesmas piadas. Quem ama, no entanto, não cansa de ouvir por décadas as mesmas histórias da pessoa amada, pois cada vez que se narra um fato é uma outra história que está sendo engendrada, como fazemos com as músicas de nosso repertório predileto que ouvimos dezenas de vezes sem cansar ou com a leitura recorrente de um mesmo livro ou poema. Quando as piadas de Nelson deixaram de fascinar seus familiares, sua capacidade de liderança também foi se esvaindo, e ele sofreu ao perceber que o poder patriarcal apresenta variações de intensidade e de limites de acordo com a época, o espaço e as necessidades específicas de quem o exerce e de quem sofre suas consequências:

A Susana também achava muita graça em tudo, os meninos morriam de rir com as histórias do pai. Depois que cresceram é que ficaram com umas bobagens, da idade, uma fase. Ficavam implicando: “Começou o programa cômico...” ou então, pior ainda, “De novo? Essa você já contou...”. Às vezes me atropelavam para falar antes de mim e contavam o final, só para mostrar que já conheciam. Ou iam levantando, dando desculpas de que tinham alguma coisa para fazer, e saindo de fininho. Uma total falta de respeito. No meu tempo, com meu pai, ninguém...”. (MACHADO, 2001, p. 79)

Em estudo sobre a representação das mulheres no Romantismo, Realismo e Naturalismo, Salete Santos (2010) nos apresenta descrições e reflexões perfeitamente cabíveis aos estudos da Coleção *Amores Extremos*, em especial estas que transcrevemos, que parecem ter saído da leitura da novela escrita por Ana Maria Machado:

(...) é possível observar como os interesses da ideologia patriarcal têm prescrito a formação da identidade feminina, sobressaindo-se determinados períodos em que a mulher, por exemplo, foi compelida a acreditar que lhe cabia proteger o corpo de qualquer “leviandade”, visto tratar-se de um “santuário” destinado à maternidade, ou ainda, em certas circunstâncias, a mulher agiu como se o seu corpo fosse um instrumento útil para proteger, apoiar, alimentar e nutrir. De qualquer forma, rituais cotidianos, coerentes com a ideologia patriarcal, foram “minando sua [das mulheres] identidade e transformando-as em pessoas dóceis, submissas, abnegadas e tolerantes”, atitudes coerentes com a ideia de uma suposta natureza feminina. Esse comportamento foi reforçado pela preocupação das mulheres de serem cada vez mais competentes em suas atividades, como forma de reação à dominação masculina. Entretanto, essa postura não favoreceu a reflexão sobre as bases dessa relação, tampouco contribuiu para a mulher superar a condição de objeto para alcançar o status de sujeito. Concordando, assim, com o processo de sujeição à razão patriarcal, origina-se uma espécie de dominação “consentida”. (SANTOS, 2010, p. 88)

Em pesquisa realizada com informantes brasileiros, Eliane Vasconcellos (2003) entrevistou pessoas de ambos os sexos, entre 18 e 50 anos, a fim de constatar como o uso da língua marca desigualdades dos papéis masculinos e femininos. A pesquisa foi efetivada na década de 70, mas chamou nossa atenção por sua atualidade, e por refletir como a população brasileira considera as mulheres como seres inferiores, incapazes e intelectualmente inúteis, exatamente como o personagem Nelson criado por Ana Maria Machado as considera também,

ou seja, a autora de *Para sempre: amor e tempo* veicula, numa ficção de 2001, os preconceitos de ordem falocráticas de quarenta e cinco anos atrás.

Como afirma Eliane Vasconcellos, quase meio século após a realização da entrevista, as mulheres ainda são valorizadas se forem bonitas. Os informantes foram categóricos e unânimes na afirmação de que o termo da língua portuguesa mais ofensivo para uma mulher é *gorda*, e para um homem é *burro*, ou seja, os valores das mulheres estão atrelados ao corpo, e os dos homens à inteligência, exatamente como visto na relação entre Susana e Nelson: “A inteligência, para ele, pelo menos do ponto de vista linguístico, ainda continua a ser fator de menor importância”. (VASCONCELLOS, 2003, p. 527). Para os brasileiros (segundo a pesquisa) são termos que devem ser usados para elogiar uma mulher *bonita, perfeita, interessante, linda, bela, maravilhosa, gatinha e gostosa*; para elogiar homens, os termos empregados devem ser (além dos ligados ao porte físico ideal para as sociedades de consumo) *inteligente, gostoso e garanhão*. A pesquisa foi realizada no Rio de Janeiro, mas reflete um uso da língua que encontramos em qualquer estado brasileiro. E o que está por trás desse uso falocrático da língua parece ter sido também o que motivou as caracterizações das personagens (homens e mulheres) da Coleção *Amores Extremos*.

Na comparação com o pai, Nelson constata o declínio do poder masculino sobre as famílias; no caso dele, o riso era o capital conquistado em troca do seu papel como provedor. Nelson necessitava de platéia, de aplausos e atenção ilimitada para alimentar o exercício do poder sobre o seu núcleo familiar. Centralizador, inseguro e narcisista, ele desmoronou ao perceber o quanto estava ficando escanteado depois que os filhos cresceram. Neste aspecto, a trama de Ana Maria Machado se coaduna com a literatura pós-colonialista que coloca na pauta de discussão a situação dos que ultrapassam o período produtivo dentro do sistema capitalista, e enfrentam diversos problemas muito visíveis em sociedades como a brasileira, que melhorou a expectativa de vida da população e caminha para ser uma sociedade predominantemente madura nas próximas décadas.

Nelson vivencia a solidão dos idosos, o abandono afetivo dos familiares, a incomunicabilidade entre sua geração e as mais jovens, a paulatina perda do poder de sedução e, talvez o aspecto mais sofrido nesse processo de envelhecimento, a condição de invisibilidade social. Não consideramos exagero afirmar que Nelson, como muitos idosos em nosso meio, passou a sentir em cheio

o peso da *desolação*, e como escape ele seguiu o mesmo tradicional roteiro há séculos encenado por homens em tais condições: começou uma nova relação amorosa com uma moça décadas mais jovem. Sendo assim, entra em cena a vilã da trama: Tânia, a típica e avassaladora personagem “destruidora de lares”. Eis o diálogo sobre ela travado entre Nelson e a pessoa que o entrevista:

Colega de uma das minhas filhas, Carla. Estudaram em cursos diferentes, mas na mesma universidade. Uma moça muito boazinha, por sinal. De família modesta, perdeu o pai muito cedo, a mãe é uma batalhadora.

(...)

- E ela disse que o admira como pai?

- Não, isso eu percebia, mas ela disfarçava, acho que não queria me deixar constrangido. E não era exatamente como pai, era como um chefe de família, um homem protetor, forte, seguro, capaz de enfrentar as responsabilidades, tomar conta, proteger. Tudo o que ela nunca tinha tido.

(MACHADO, 2001, pp. 77 - 78 - 79)

Tânia entrou na vida de Nelson como uma compensação e percebeu de imediato a maior carência dele, seu ponto de maior fragilidade e a brecha por onde ela poderia se inserir na vida dele: a falta de alguém capaz de escutá-lo. Em sua condição de “menino apaixonado”, Nelson não conseguia distinguir as sutis delimitações entre ser caça e ser presa, seduzido e sedutor, dominador e vítima, mas o narrador, quando ‘encarna’ a figura do interlocutor que o entrevista no leito de hospital, não só é capaz de fazer tais distinções como assume uma posição de enfrentamento e rebate, com um misto de ironia e raiva contida, as estratégias defensivas utilizadas pelo entrevistado para não assumir que se deixou arruinar pela moça “desprotegida e ingênua” que ele assumiu como nova esposa:

(...) não disfarçava que gostava de ouvir o que eu dizia, me admirava e respeitava. Sempre me pedia conselhos, prestava atenção no que eu falava, ria muito...

- Ria dos seus conselhos?

- Claro que não! Já disse que Tânia é uma excelente moça, me admira e respeita...

(...)

- Sempre soube ouvir com atenção, rir nas horas certa.

- E quando não era história de rir?

- Também ouvia com atenção. Mais ainda, se fosse possível. Sempre teve muita consideração comigo. E curiosidade por tudo da minha vida. Perguntava, pedia para eu contar mais. Às vezes, as pessoas todas da família iam levantando da mesa, até Carla, amiga dela, que chamava para irem lá para dentro ouvir música ou conversar. Mas ela ficava, interessada.

- Que histórias eram essas?

- Nada de mais. Qualquer coisa. Tudo o que eu tivesse vontade de contar (...).

(MACHADO, 2001, pp. 79 - 80)

Tânia é uma personagem fundamental na trama, mas Ana Maria Machado a colocou na sombra e, numa atitude androcêntrica, não lhe deu voz. Tudo o que dela sabemos nos é informado através do memorial que Nelson dita: suas artimanhas de sedução, seus medos, suas mentiras, sua mudança de comportamento após ter um filho com Nelson, sua identidade fraturada entre a mulher desprotegida que aparentava ser e a forte e arrivista que de fato era. Ela aprendeu a arte da dissimulação, a usar o papel de vítima diante de um homem mais velho e poderoso para virar o jogo e colocá-lo no exato lugar onde ela desejava vê-lo: em total dependência dela para sobreviver.

A composição da personagem Tânia segue à risca o traçado histórico preconceituoso que aponta o dedo para a “outra” e joga sobre ela todas as culpas pela falência do casamento desfeito com sua presença. A personagem reflete um discurso das sociedades disciplinares de demonização de qualquer elemento que venha compor uma triangulação amorosa clássica: uma mulher pura, bondosa, mãe, de meia idade e rejeitada pelo marido; uma outra mulher jovem, bonita, dissimulada e disposta a arrancar o último centavo do amante, e um homem-marionete, que pensa estar no controle de sua vida, mas acaba só e arruinado financeiramente pelas duas mulheres que farão de tudo para vê-lo bem longe delas.

Tais estereótipos na trama em comento demonstram que a autora ressaltou uma defesa da família tradicional, e não abre espaço no enredo para outros modos de relações afetivas felizes. Em uma novela com caracterização de personagens mais representativa dos comportamentos amorosos e sexuais de



nosso tempo, provavelmente haveria uma punição menor (ou nenhuma) para o homem e para a mulher adúlteros, que poderiam estabelecer uniões afetivas prazerosas, serem felizes e se amarem, sem que preconceitos com relação a diferenças etárias, sociais e econômicas podassem essas relações. Ana Maria Machado ecoa em sua novela os valores morais da burguesia cristã e da sociedade disciplinar, que neste caso são a síntese do biopoder, o que implica na irremediável infelicidade dos seus personagens.

Em *Para sempre: amor e tempo*, na contramão das tendências dos costumes atuais, as personagens são felizes apenas quando jovens; da meia idade em diante, serão amargas, desesperançosas, sarcásticas, deprimidas e solitárias. Como é recorrente nas demais novelas da Coleção *Amores Extremos*, a possibilidade que uma pessoa pode ter de conquistar o amor de alguém está muito atrelada à juventude, à beleza (no caso das mulheres) e ao dinheiro (no caso dos homens). Ao nosso ver, este posicionamento da autora é o *supra sumo* do falocratismo.

Por este viés, a composição da personagem Tânia repete e reforça clichês sobre a chamada “amante” (como se a *legítima* esposa não sentisse e não merecesse amor) que julgávamos já erradicados da literatura de autoria feminina das últimas décadas, e os relatos de Nelson sobre ela questionam essa imagem ao mostrar o quanto, do interior de uma sociedade androcêntrica, alguns homens conseguem enxergar com mais compreensão e aceitação uma mulher que burla o biopoder do que as próprias mulheres:

(...) tinha até o cuidado de procurar não ser visto com ela em público. Mas percebi que isso a humilhava, a fazia sofrer. Ela ficava triste, dizia que eu a tratava como se fosse apenas um objeto sexual, que só servia para a cama. Como se eu me envergonhasse dela. Não se pode fazer isso com uma pessoa com quem a gente está transando, é uma falta de humanidade... Então, de vez em quando, eu saía com ela mais normalmente. Se alguém nos visse, eu sempre podia dizer que era uma amiga da família e a gente tinha se encontrado por acaso.  
(MACHADO, 2001, p. 87)

- Ela ia a sua casa e o senhor a levava depois?

- Não. Sempre respeitei a Susana. Quando percebi o que estava acontecendo, procurei não estar em casa quando Tânia ia lá. E aos poucos, ela foi deixando de ir.

- O que estava acontecendo?
- Percebemos que nos completávamos.
- O senhor era o pai maduro e compreensivo que lhe faltava, e ela era sua platéia atenta que sabia rir e aplaudir?
- Não distorça o que lhe contei em confiança. Esses aspectos eram secundários, foram só etapa para explicar. Nós estávamos atraídos como homem e mulher. Uma coisa de pele, de corpo. Estava me fazendo muito bem, mostrando que eu estava vivo, inteiro, saudável, cheio de vida. Sabe lá o que é ficar trepando com a mesma mulher por quase trinta anos? Por maior que seja o carinho, o respeito, tem uma hora que não dá mais. A gente comparece, claro. Mas perde a graça.  
(MACHADO, 2001, p. 85)

Nessa fala de Nelson há muitas questões sobre a condição feminina que a autora joga para os leitores como provocações. Através de Nelson, velhos posicionamentos socialmente forjados na construção de identidades masculinas aparecem sem eufemismos, como se ele estivesse desabafando com um amigo em uma mesa de bar, mas não: ele está ditando suas memórias de um modo extremamente sincero como poucas vezes visto na literatura contemporânea, ainda cheia de amarras *politicamente corretas* para satisfazer determinados discursos afirmativos, mas Nelson só aceita participar da pesquisa sem ser identificado nominalmente: “Porque você me disse que vai trocar nossos nomes e contar tudo num livro, e que assim talvez possa ajudar outras pessoas” (MACHADO, 2001, p. 93). Nesta fala é perceptível o sentimento de fracasso e vergonha desse homem, que sabe ter sido ludibriado justamente na fase da vida supostamente marcada pela sabedoria, por conhecimento de si e dos outros. Escolhas amorosas equivocadas na adolescência ou juventude são comportamento padrão para homens e mulheres, mas na maturidade parece ser o que é: falta de maturidade. Como afirma Homi Bhabha: “Relembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectiva. É um doloroso re-lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente”. (BHABHA, 1998, p. 101).

Homens e mulheres são condicionados a repetir comportamentos tradicionalmente válidos pelo biopoder que colocam as mulheres em condições sofríveis depois que ultrapassam o período fértil, perdem a juventude e a beleza,

e esta situação provoca o que a psicologia comportamental classifica como a “síndrome do ninho vazio”: os filhos crescem, saem de casa, e os maridos passam a vivenciar relacionamentos extraconjugais com mulheres mais jovens, geralmente abandonando as esposas à solidão da velhice, e ainda hoje há em menor número mulheres que se reinventam nesse período e buscam outras relações, ocupações e novos afetos. Susana “engole” a traição, que a corrói por dentro até matá-la:

Ao engolir as lágrimas, incorporava também o fato real: tivera que engolir Tânia e a nova vida de Nelson. Mas não conseguia digerir. Talvez por isso estivesse ultimamente tendo tantos problemas de saúde no aparelho digestivo, que a sucessão de exames, tratamentos e cirurgias ainda não conseguira vencer. (MACHADO, 2001, p. 115)

Num trecho muito revelador dessa desigualdade de papéis sociais, Nelson tenta justificar seus atos mostrando o quanto a velhice lhe era insuportável, e como Susana assumiu o passar dos anos com muito mais maturidade, o que Nelson via como sendo “uma vida anulada”: Susana “Nunca se queixou” (MACHADO, 2001, p. 82). Ele é ciente das amarras impostas nas sociedades disciplinares e nas de controle que impedem nossa livre expressão dos sentimentos da infância até o final da vida e diz: “Não sabemos viver, perder, amar, envelhecer, morrer”. E é assim que ele responde quando a pessoa que o interroga questiona sobre a velhice do casal:

- Mas ela também não estava ficando velha?

- E como! Engordando, despencando, precisando de óculos para tudo, dormindo pouco, mal-humorada de vez em quando, perdendo o pique. A tal da menopausa é uma barra... Mas depois que passou aquela história dos calores e de chorar à toa, parecia que ela nem ligava, estava até gostando. Parece esquisito, né? Alguém gostar de envelhecer, se conformar com isso? Pois eu acho que às vezes ela gostava. Um lado dela sentia, é claro, estava acostumada a ser admirada, tinha sido sempre muito bonita, e a perda da beleza atinge muito as mulheres. Mas, por outro lado, dava para qualquer um ver que também estava feliz com a idade chegando, os filhos criados, menos trabalho, os netos em volta o tempo todo, eu ficando em casa com ela. Tudo na vida dela sempre foi dirigido para a casa, a família, os filhos. Isso não se pode negar – uma boa esposa, uma grande mãe, uma excelente dona de casa... Uma vida anulada, voltada para os outros. Por isso é que ela não entendia que os outros podem

não ser assim e ter necessidade de uma vida própria. Teve muita dificuldade de me compreender e aceitar o que eu estava vivendo com Tânia. (MACHADO, 2001, pp. 90 - 91)

Além dos problemas relativos ao envelhecimento feminino, a trama apresenta questionamentos sobre a vida profissional diferenciada entre homens e mulheres num passado próximo, mas ainda presente em boa parte das famílias brasileiras de nossos dias. Susana casou com Nelson logo assim que concluiu a graduação em biologia, e ser graduada nos anos 40 era uma condição extremamente rara para o contingente feminino, limitada às moças “bem-nascidas e brancas” que faziam parte da elite econômica do país. O casamento podou o que poderia ter sido uma carreira muito bem-sucedida: Susana passou o resto de sua vida ocupando o espaço restrito do lar. Após seis gestações consecutivas, Susana não tinha outros papéis possíveis, naquele contexto sócio-histórico, a não ser o de mãe, esposa e avó, e Nelson se beneficiou profissionalmente desse abandono profissional de Susana enquanto pode: aposentou-se com um ótimo emprego e excelente padrão de vida por ter ido do Rio para trabalhar na construção de Brasília, onde terminou seus dias. E ele, passados quase trinta anos após o casamento, irá dizer que Susana não tinha vida própria, parou no tempo e, com os filhos crescidos e ele com nova esposa, não servia mesmo para mais nada.

Ao estudar como historicamente foi se naturalizando o processo de sujeição das mulheres pelos agentes do biopoder, a pesquisadora Norma Telles aponta para a criação do *romance de família burguês*, no qual em certa medida a novela de Ana Maria Machado se ancora:

O discurso sobre a “natureza feminina” que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação artística e científica foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (...) A mulher passou a ser ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. Ou o oposto, as mulheres fatais e as decaídas. Sem dúvida, tanto anjo/perversa quanto “bom

selvagem”/selvagem traiçoeiro eram tipos ideais sem correspondência no vivido. A cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições tais como natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher como o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina. (TELLES, 1997, pp. 402 - 403)

Quem vai influenciar Nelson a ver a ‘nulidade’ de Susana é a amante Tânia, que passa a demonizar a esposa de seu companheiro como mais um ardil para seduzir Nelson e afastá-lo da família. Este dado aponta para mais um entrave na vida das mulheres, que é um leque de preconceitos impeditivos de um relacionamento cordial entre ex-esposa e “amante”. Há um ponto de união muito forte entre essas duas mulheres: elas se ligaram afetivamente a um mesmo homem, e supostamente o amaram; basta isso para mostrar que subjetivamente elas são extremamente parecidas. A sociedade moralista e disciplinadora, no entanto, promove sentimentos de ódio e competição entre elas, mesmo quando já não existe afeto ao homem motivador da disputa entre as duas.

[Tânia] me mostrou uma coisa que eu nunca tinha visto, em todo aquele tempo casado com a Susana. Parece mentira, mas eu nunca tinha reparado nisso: como a Susana me controlava! Como eu contava tudo da minha vida a ela, como dava satisfações... Uma prisão!

\_ Ela também contava tudo ao senhor?

\_ Claro! Eu era o marido dela. E que segredos uma mulher como a Susana podia ter? Ela não tinha vida própria, parou no tempo... Até mesmo um trabalho próprio ela nunca teve.

\_ Por quê?

\_ Bom, quando a gente casou, isso não se usava mesmo, e eu sempre me orgulhei de não precisar depender do trabalho dela. Mas mesmo que ela quisesse – e bem que ela quis, não só porque tinha estudado biologia, gostava mesmo daquilo, mas até mesmo porque teve umas épocas na vida da gente em que um salário extra dentro de casa teria sido uma mão na roda – mas, enfim, mesmo que ela quisesse, era impossível. Como é que uma mulher com seis filhos ia ficar entrando e saindo do trabalho cada vez que engravidava e tinha que parar para amamentar, cuidar de criança, essas coisas?  
(MACHADO, 2001, p. 89)

A personagem Susana ganha maior relevo na trama quando Nelson passa a narrar o processo de separação. É significativo como a autora apagou da trama o direito à voz das mulheres dos anos 40, Tânia e Susana, pois o que delas sabemos nos é dito por Nelson, mas outorgou este mesmo direito às personagens femininas contemporâneas nossas, como Antônia e a Manuela, indicando que os últimos sessenta anos foram marcantes para que as mulheres adquirissem poder de expressar seus sentimentos e idéias e de narrar suas próprias vidas. Todo o sofrimento de Susana no processo de divórcio nos é mostrado por Nelson. Ela atravessou as fases de negação, barganha, luto, vergonha e conformação, mas não conseguiu superar a perda; adoeceu e morreu em consequência dela, pois somatizou a dor contra a qual não tinha força para lutar e vencer: a rejeição do único homem que amou, e de quem dependia emocionalmente e financeiramente desde a saída da casa dos pais, onde era amada e acolhida sem receio do abandono afetivo e material: “Alguma coisa Susana aprendera nesse tempo de luto. Manifestava menos o que estava sentindo, escondia um pouco que seu coração era “um copo até aqui de mágoa”, como falava a canção. Agora engolia o choro, como se pedia das crianças antigamente” (MACHADO, 2001, p 114).

A história de vida de Susana nos revela um comportamento assimilado milenarmente das regras do biopoder: mulheres devem sofrer em silêncio, guardar segredo sobre a violência da qual são vítimas no espaço doméstico, e exercitar o hábito de engolir o choro sempre. Esse é um caso de subjetivação que pode levar, no dizer de Guattari, não a um processo de libertação, mas num “fechamento territorial” nos relacionamentos amorosos:

A subjetividade está sempre tomada em rizomas, em fluxos, em máquinas etc.; ela é sempre altamente diferenciada, sempre processual. Portanto, um empreendimento, digamos, esquizoanalítico, um agenciamento criador, produtor de sentido, produtor de atos, produtor de novas realidades, é algo que conjuga, associa, neutraliza, mostra outros processos. Mas os efeitos não são necessariamente cumulativos. Processos podem se apoiar uns aos outros para chegar em territórios mortos. É infelizmente o que costuma acontecer muito, o que acontece frequentemente, na economia conjugal, na economia doméstica. Duas pessoas estão envolvidas num processo amoroso e esse processo acaba desembocando num fechamento territorial, que neutraliza toda e qualquer possibilidade de riqueza (inclusive o desejo sexual), todas as aberturas. O mesmo pode acontecer com todos os outros modos de processo de expressão. (GUTTARI, 2013, p. 332)

Todo o sofrimento de Susana diante do divórcio comprova a necessidade que as mulheres de décadas atrás sentiam de performatizarem uma vida perfeita, construída sobre crenças em um ideal de amor romântico e capaz de erradicar da mente delas a imagem do casamento como uma união sexual, quase aos moldes de um “contrato de prestação de serviços”, com vistas à procriação e criação de filhos inteligentes e perfeitos a ponto de serem engendrados dentro do sistema de produção capitalista, das sociedades disciplinares e de controle, como atestam estudos sobre a história das mulheres no Brasil. Os amores arrebatadores que se iniciam “à primeira vista”, como o de Susana e Nelson, segundo estudo do psicanalista Erich Fromm, irremediavelmente acabam em profunda decepção porque não se ancoram na realidade, mas em projeções sofismáticas feitas sobre o outro:

(...) essa experiência de uma intimidade súbita, é por sua natureza mesma, de curta duração. Depois que o estranho se tornou uma pessoa conhecida na intimidade, não há mais barreiras a serem superadas, não há mais proximidade súbita a ser consumada. A pessoa “amada” se torna tão conhecida quanto você mesmo – ou talvez eu devesse dizer: tão pouco conhecida. Se houvesse mais profundidade na experiência da outra pessoa, se fosse possível experimentar a infinitude da sua personalidade, a outra pessoa nunca seria tão familiar assim – e o milagre de superar barreiras poderia ocorrer todo dia novamente. (FROMM, 2000, p. 66).

Esse *amor romântico*, que tanto sofrimento e satisfação trouxe à vida de Susana, foi definido de forma exemplar por Lawrence Stone, em texto que transcrevemos a partir de um estudo sobre o tema de Antony Giddens (1991):

A noção de que há apenas uma pessoa no mundo com a qual pode-se unir em todos os níveis; a personalidade dessa pessoa é tão idealizada que as falhas e tolices da natureza humana desaparecem de vista; o amor é como um relâmpago e atinge à primeira vista: o amor é a coisa mais importante no mundo, em relação a qual todas as outras considerações, particularmente as materiais, devem ser sacrificadas; e por último, entregar as rédeas a emoções pessoais é admirável, não importa o qual exagerada e absurda a conduta resultante possa parecer. (GIDDENS, 1991, p. 124).

Num momento de fluxo de consciência, narrado através do discurso indireto livre, numa mistura de vozes e troca de ideias entre o narrador e a filha de

Susana, encontramos um relato em preto e branco do sentimento de desolação por que passam algumas mulheres abandonadas:

Antonia se preocupava. Pressentia na doença da mãe a interiorização de tudo o que Susana não conseguira digerir e a levaria à morte. Não o ciúme de Tânia ou a inveja da juventude da rival. Nem mesmo a saudade – como Medéia poderia sentir saudade de alguém como Jasão? Um aparente herói que se revela covarde, imediatista e mentiroso? Ia ser preciso outro nome para esse sentimento – não saudade. Era uma dor de outra espécie. Cada instante de lembrança se revelava como um presságio não entendido de horror que estava sendo gestado e não foi suspeitado, dentro daquele tempo recordado como feliz. Um atestado de estupidez. Trazendo vergonha do amor antes sentido. Ciúme e saudade não são mortais. Fatal é não ter como reagir frente à ruptura do contrato moral em torno do qual se constituiu, a dois e aos poucos, toda a existência. É se ver impotente diante da perda do sentido dado à vida. É ter que engolir calada e tratar de assimilar a falta de chão trazida pela perda de confiança. (MACHADO, 2001, pp. 118 - 119)

Sem saber como enfrentar uma situação jamais imaginada para si, Susana tenta reconquistar o esposo com as únicas armas possíveis para uma mulher submissa como ela: a sedução pelo sexo e pela comida, num apelo aos instintos ancestrais de manutenção de sobrevivência, no caso, a dela própria. Nelson vai ser impiedoso com tal atitude e a acusa de ser patética:

(...) a Susana sabia, sofria, mas não ficava perguntando nem vigiando. Chorava, chorava, isso é verdade – Deus do céu, como chorava, de irritar a paciência de qualquer um. Mesmo quando tentava disfarçar, ficava com aquela cara de choro que valia por uma acusação (...). Engolia. Só pedia que, por favor, eu fosse discreto, não me expusesse a ser visto por nossos amigos, não provocasse situações que a humilhassem e nem nos jogassem num ponto sem volta.

\_ E além de chorar?

- Às vezes se arrumava toda para me esperar, ou então fazia meu prato preferido, preparava tudo como se quisesse me reconquistar. Era meio patético. Outras vezes, ficava meio amarga, irônica, dando indiretas e alfinetadas. Era insuportável. Outras vezes, conseguia ser doce, carinhosa, me lembrava que, afinal de contas, era a mulher serena que eu sempre amei e me trouxe paz. (MACHADO, 2001, p. 96)



Susana soube que Nelson havia entrado em um relacionamento conjugal através de um fato que chega a ser pitoresco: ele passou a comprar cuecas novas, o que jamais tinha feito em décadas de casamento, pois o ato de escolher, lavar e passar as roupas do marido se constituía como uma das inúmeras tarefas delegadas às esposas. O único gesto de autonomia de Susana foi marcante: ela pediu a separação, apesar de Nelson, como a maioria dos homens de seu tempo, insistir em manter os dois relacionamentos em paralelo: “(...) Se a Susana tivesse fechado os olhos, eu não ia embora. Até hoje tenho certeza disso. Mas ela não teve essa sabedoria” (MACHADO, 2001, p. 98). Nesta fala do personagem está posta uma das mais violentas imposições das sociedades disciplinares às mulheres: para ser sábia, uma mulher precisa fechar os olhos para todo tipo de humilhação, violência e sujeição de que é vítima. A sabedoria feminina, portanto, não é atrelada à razão, à inteligência ou à emancipação, mas ao silenciamento.

A atitude ousada de Susana rompe com uma tradição das típicas famílias mineiras responsável pela infelicidade de mulheres que eram obrigadas a manter um casamento arruinado em nome da moral e dos bons costumes. No entanto, a trama reserva um destino cruel para ela: após romper o casamento, ela adocece devido ao luto prolongado e morre, sem ter vivido livre e autônoma depois de sair do julgo paterno e marital: “Percebia-se que aquela dor desmedida ou sob medida apenas para o amor que se acreditara para sempre leal, infinito e eterno – continuava viva, latejava pulsante, num processo de transformação cruel, que corria o risco de se voltar para a destruição de si mesma” (MACHADO, 2001, p. 118).

O adoecer como resposta a um abandono amoroso é não só uma demonstração de derrota ou de fraqueza emocional, como também uma estratégia de enfrentamento, com fins de machucar quem provoca a derrocada do *contrato de amor eterno*, como nos diz Barthes:

Ascese. Seja por se sentir culpado em relação ao ser amado, seja por querer impressioná-lo com sua infelicidade, o sujeito apaixonado esboça uma conduta ascética de autopunição (maneira de viver, de vestir, etc). A ascese (a veleidade da ascese) se dirige ao outro: volte-se, olhe-me, veja o que você faz de mim. É uma chantagem: ergo diante do outro a figura do meu próprio desaparecimento, tal como ela certamente se produzirá, se ele não ceder (a quê?). (BARTHES, 1981, p. 24)

Como um painel exato do conservadorismo típico do androcentrismo apresentado sem eufemismos na trama, a autora mostra aos leitores, através do diálogo entre Nelson e o entrevistador, o que restou da relação do casal após o desgaste dos afetos: a imposição de força masculina manifesta através do poder econômico, e da violência física e psicológica contra as mulheres. A pessoa pergunta qual foi a reação de Susana quando ele assumiu o romance com Tânia:

- Disse que eu fosse passar a noite com Tânia, não precisava voltar. Que nem tentasse, porque ela não ia me deixar entrar em casa. Trocava a fechadura e deixava as malas com minhas roupas do lado de fora.

- O senhor cedeu?

- De jeito nenhum! Não faltava mais nada. Fui firme. Lembrei a ela que a casa era minha, eu é que a sustentava, pagava todas as contas, e ia entrar de qualquer jeito. Nem que tivesse que arrombar ou chamar a polícia.

- Qual foi a reação dela?

- Disse que, então, quem ia embora era ela.  
(MACHADO, 2001, p. 98)

A tortura psicológica, a ameaça de acionar as forças repressivas do Estado (polícia) e a posição mesquinha de afirmar que a casa era só dele são atitudes de Nelson (e de boa parte da população brasileira masculina nos términos de casamentos) que se revelam como mecanismos de ação do biopoder, e formam um outro tipo de triangulação amorosa: a esposa, o marido e os bens comuns do casal. Como nos diz o historiador Dante Moreira Leite, discorrendo sobre triângulos amorosos na literatura romântica: “Se o triângulo assume proporções dramáticas quando é composto de pessoas, pode também produzir-se com relação às coisas de outra pessoa. Embora as reações sejam, nesse caso, muito menos intensas, são, praticamente, as mesmas”. (LEITE, 2007, p. 33).

Ao longo do arrastado e tumultuado processo de separação do casal, Tânia concluiu a graduação em Direito, se firmou como uma competente advogada, engravidou de Nelson e passou a administrar todo o dinheiro dele, resultante de uma partilha de bens injusta: Susana e seus seis filhos ficaram com metade dos bens, e Nelson sozinho ficou com a outra metade. A Nelson é perguntado se ele

caiu numa armadilha ao ter que assumir o filho gerado com Tânia e ele mostra, sem entender por completo, que de fato foi levado a tomar atitudes impensadas, agindo mais uma vez “sob o comando de uma mulher”, sem se dar conta de como era imaturo, carente e facilmente enredado, pois só um *otário* (como ele mesmo diz) consegue a façanha de cair no milenar *golpe da barriga* quando está quase completando as seis décadas de vida:

- Achava que, na hora em que aquele fogo pela Tânia diminuísse, eu conversava com Susana, a gente saía para fazer uma viagem comprida, só nós dois, e começava uma fase nova na vida. Mas aí a Tânia engravidou.

- O senhor sentiu que caiu numa armadilha?

- De jeito nenhum! Está insinuando o quê? Que sou um otário? Ou que a Tânia é uma calculista sem caráter? Não admito uma coisa dessas...

- Desculpe, me expressei mal, não estou insinuando nada disso. Estou falando só por falar, numa “ironia da vida”, “armadilha do destino”, essas coisas que geralmente se diz. O senhor mesmo disse que a vida lhe pregou uma peça.

- Bom, nesse sentido, pode ser. No começo, quando a Tânia deu a notícia, me senti meio encurralado, preso. Com aquela eu não contava. Mas também fiquei contente, orgulhoso – não era qualquer um na minha idade que podia comprovar para o mundo que estava em forma dessa maneira... O nascimento do Júnior não foi uma coisa planejada, aconteceu. A Tânia era muito jovem, sem experiência...

- uma advogada competente? Profundamente conhecedora de direito de família?  
(MACHADO, 2001, p. 101)

À medida que Nelson vai (re)criando sua história de vida, a pessoa posta na trama para escutá-lo vai demonstrando uma antipatia crescente em relação a ele e a Tânia. Há uma ironia evidente de Ana Maria Machado ao delegar a revelação dos segredos familiares mais íntimos a um homem, quando é sabido que uma das armas do poder androcêntrico para silenciar as mulheres é acusá-las de tagarelice, prática de fofocas e incapacidade de guardar segredos. Sobre esse sofismático “falar demais” das mulheres, Deleuze e Guattari discorrem de modo muito revelador (e também irônico):

Os homens as acusam ora por sua indiscrição, seu falatório, sua traição. No entanto, é curioso como a mulher pode ser secreta não escondendo nada, à força da transparência, inocência e velocidade. (...) os homens tomam uma atitude grave, cavaleiros do segredo, “vejam sob que peso eu vergo, minha gravidade, minha discricção”, mas eles acabam dizendo tudo, e não era nada. Há mulheres que dizem tudo, falam até com uma terrível tecnicidade; no entanto, no fim, não se saberá nada a mais do que no começo; terão tudo escondido por celeridade, limpidez. Elas não têm segredo, porque tornam-se, elas próprias, um segredo. Seriam mais políticas do que nós? (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 85)

Respondendo ao questionamento dos filósofos acima citados, confirmamos que sim, as mulheres são mais políticas: elas apreenderam, com anos de sujeição, a saber o peso que cada palavra possui, o quanto custa proferir cada uma delas e quando é melhor um silenciamento auto imposto, aos moldes do que afirmava Foucault:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos. (FOUCAULT, 1988, p. 30)

Instigando Nelson a dizer a verdade sobre sua vida e, principalmente, sobre as duas mulheres com quem ele casou, essa pessoa com subjetividade feminina que realiza a entrevista provoca em Nelson uma tomada de consciência dos fatos, como verdadeiramente aconteceram, e ele vai aos poucos soltando as amarras da vergonha, da culpa e da escamoteação, assumindo ser o que ele mesmo denomina de “otário”, como mostram os excertos transcritos a seguir:

- Tinha horas que eu via com a maior clareza que a Tânia podia ser uma maravilhosa platéia, deslumbrada e aplaudindo entusiasmada, mas um dia eu ia ter saudades de não me sentir no palco nem ter que representar o tempo todo. Só que esse dia ainda não tinha chegado.

- E a Tânia?

- Era uma exaltação, uma euforia, uma viagem. Mas ia acabar, eu sabia, não era idiota. Podia estar apaixonado, mas nunca fui

imbecil. E um dia eu ia voltar para casa, para meu lugar junto de Susana.  
(MACHADO, 2001, p. 96)

Tinha que garantir o futuro do bebê... Uma criança gerada por um homem da minha idade, que muito provavelmente não ia estar por perto para assegurar sua educação... Precisava garantir tudo, para que meu filho tivesse um patrimônio em seu nome. (...) fui logo passando tudo para o nome do Júnior e da Tânia... Tudo certinho, correto e justo.

- ...

- Não ouvi bem. O que foi que você disse?

- Nada. Sem comentários.

- Então se acabaram as perguntas.  
(MACHADO, 2001, pp. 103 - 104)

Tânia é a personagem feminina que apresenta todos os traços apontados pelo senso comum como pertencentes às “mulheres destruidoras de lares”: ela é traiçoeira, mentiu dizendo que não tinha pai para ser ‘adotada’ por Nelson, quando de fato tinha, lançou mão de todos os ardis para separá-lo da esposa, ficar com metade dos bens e com a gestão da aposentadoria dele, usando como moeda de troca o filho que deu a ele, como compensação para uma velhice tranquila e feliz que ele poderia ter tido com a antiga família e ela o impediu de usufruir. De posse dos bens de Nelson, Tânia retira as máscaras sociais que usava, mostra que nunca o amou de fato, o deixa doente aos precários cuidados do filho num hospital também precário, porque ela não pagou as mensalidades de seu plano de saúde. E ele, como um herói trágico, acaba encontrando diante de si o destino incômodo do qual tentou escapar ao casar com Tânia: a solidão dos idosos abandonados que os parentes mantêm em hospitais enquanto a morte não chega, e por isso ele não quer ver o presente, e sim narrar e reviver o passado, se realizando através dos filhos.

A trama apresenta como ponto forte também a enorme carga de culpabilidade que os homens precisam suportar quando, após décadas de dedicação exclusiva à esposa, ao trabalho e aos filhos, decidem viver as últimas etapas da vida em liberdade, exercendo o direito de se reinventar como homens em outros relacionamentos, em outra família e com outro estilo de vida: a reação comum aos papéis sociais performatizados por familiares e pelo contexto social é

a execração. Ana Maria Machado, portanto, não titubeou na decisão de punir Nelson de forma exemplar, e ao contrário de Susana, que adoeceu e morreu em pouco tempo, o sofrimento de Nelson se arrasta por longo tempo, como sendo uma purgação homeopática de um delito, em razão de seu único crime: ter pretendido manter um relacionamento extraconjugal motivado, principalmente, na atração sexual por uma mulher jovem, sem buscar conhecê-la de modo mais profundo.

A morte de Susana, no entanto, se foi breve entre o adoecer e o falecer, foi extremamente mais sofrida. Ela sofreu até se ver em ruínas, culpando-se por não continuar sendo a mulher desejável capaz de satisfazer o esposo, e angustiada pela consciência desse fracasso. Sobre essa angústia comum aos preteridos em relações afetivas, Barthes assim pondera: “(...) a angústia do amor: ela é o temor de um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantado. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: “Não fique mais angustiado, você já o(a) perdeu”. (BARTHES, 1981, p. 22).

Erich Fromm mostra que amor e atração sexual não são excludentes em um relacionamento, mas as ligações provocadas apenas pelo desejo de posse física são sempre uma ilusão, e assim ele descreve uniões motivadas por atração sexual:

Mas todos esses tipos de proximidade tendem a ficar cada vez mais reduzidos à medida que o tempo passa. A consequência disso é que esse indivíduo vai procurar o amor de outra pessoa, de um novo estranho. Mais uma vez o estranho é transformado em “íntimo”, mais uma vez a experiência de se apaixonar é estimulante e intensa, mais uma vez ela vai ficando menos intensa, e acaba levando ao desejo de uma nova conquista, de um novo amor – sempre com a ilusão de que esse novo amor será diferente dos anteriores. Contribui muito para essas ilusões o caráter enganador do desejo sexual. O desejo sexual visa à fusão, e não é, de forma alguma, apenas um apetite físico, o alívio de uma tensão dolorosa. Ele pode ser estimulado pela ansiedade da solidão, pelo desejo de conquistar ou ser conquistado, pela vaidade, pelo desejo de machucar e até destruir, assim como pode ser estimulado pelo amor. Parece que o desejo sexual pode vir mesclado a uma emoção forte, ser facilmente estimulado por ela, e o amor é apenas uma dessas emoções. (FROMM, 2000, p. 67).

Sobre o estado deplorável de Nelson, ao se ver sem o amparo maternal de uma esposa e diante de toda a fragilidade masculina no enfrentamento da solidão, quem narra pondera:

Ele já está muito debilitado e confuso com a medicação. Porém, sem dúvida, está também grato pela oportunidade de fazer essa recapitulação, numa arrumação de lembranças que neste momento funciona como uma despedida da vida e o ajuda a ficar em paz consigo mesmo, enquanto eu aproveito para acompanhar até mais adiante o desenvolvimento daquela história de amor eterno que começou tão lindamente entre miosótis em Viçosa. (MACHADO, 2001, p. 95)

Nelson, enfim, chega ao ápice de seu momento catártico e assume seu maior arrependimento: não ter dito a Susana que a amava e não ter permanecido com ela até o fim de seus dias. A trama traz à tona, então, a formação emocional dos homens em um passado recente, quando a eles era recomendado evitar demonstração de afeto, chorar, deixar a emoção brotar sem vergonha ou simplesmente amar: amores e dores extremos são permitidos, nas sociedades disciplinares, aos loucos, às crianças e às mulheres. Por outro lado, essa pode ser apenas mais uma de suas inúmeras performances, e o que ele chama de amor ao final da vida provavelmente é falta da companhia morna e dos cuidados maternos característicos do papel que Susana sempre exerceu em sua companhia. Ele diz a quem o entrevista que não confessou seu amor a Suzana porque: “Esse gostinho eu não podia dar”. Nelson se torna um autômato, seguindo o roteiro tradicional de casar cedo e depois “trocar a mulher de quarenta anos por uma de vinte”; e ele chora ao tomar ciência desse embotamento afetivo, de sua incomunicabilidade com a mulher que amava, de ter rasgado o enredo de sua história de amor com possível final feliz. Talvez a impossibilidade de distinguir amor de atração sexual seja responsável por muitas dores emocionais e problemas materiais que os homens enfrentam:

Então ela morreu sem saber?

- Não sei. Mas acho que sabia sim. O que nos ligava era um vínculo muito forte, sabe? A gente adivinhava os pensamentos um do outro, conhecia os sentimentos por dentro. Ela nunca precisou me dizer, mas eu sabia que ela me perdoou, me entendeu e me amou até o fim. E eu também. A gente se

desencontrou, se separou, mas é dela que eu tenho saudades hoje, é ela que eu às vezes tenho esperança de encontrar, com meus pais e meus irmãos, quando de vez em quando penso que talvez exista alguma coisa assim do outro lado. Quando vai chegando a hora de morrer, a gente pensa muito na eternidade, sabe?

- Imagino que sim.

- E pode até dizer essas coisas meio piegas. A gente olha para trás, passa tudo em revista, vê que não era mesmo possível ser feliz para sempre. Não existe felicidade eterna. Mas desconfio que a única coisa eterna da minha vida foi mesmo o amor por Susana e pelos nossos filhos. Isso é para sempre.  
(MACHADO, 2001, pp. 104 - 105)

(...)

- Jeito como? Com a Susana morta e eu aqui nesta cama de hospital, casado com uma mulher tão cheia de compromissos que mal vem me visitar? E se estou aqui é graças aos filhos, porque essa mulher para quem depois da partilha eu trouxe metade dos meus bens, nem ao menos foi capaz de manter meu plano de saúde em dia... Mas não quero falar nisso. Melhor parar por aqui.

- Posso fazer só mais umas perguntinhas?

- Se não for sobre o presente... Para esse eu não quero olhar.

- Não, não é. É sobre o passado.  
(MACHADO, 2001, p. 94)

É muita dor, sabe? Um sofrimento atroz... Parece frase de livro, mas estou vendo que existe mesmo.

- Desculpe... Estou cansando o senhor. Quer que eu vá embora agora ou espere o Júnior chegar?

- Não, não vá... Quero só que segure minha mão e continue me fazendo perguntas. Ajuda a distrair. E é muito bom lembrar. Quero deixar tudo em ordem dentro de minha cabeça.

- Então vamos falar de coisas alegres. Qual sua maior alegria?

- Tantos filhos e nenhum patife...  
(MACHADO, 2001, pp. 102 - 103)

A constatação de que não existe felicidade conjugal eterna é feita por todas as personagens da trama, com exceção de Manuela (sobre quem discutiremos mais adiante), muito jovem ainda para entender como os amores eternos viram



éter. Nelson, em um dos seus momentos epifânicos, diz exatamente isto: os sentimentos de amizade, ternura, cumplicidade e amor entre os parceiros ao final de longos relacionamentos permanecem; o que acaba é o relacionamento conjugal, minado pelos atritos inerentes à vida cotidiana. Há um momento de reflexão do narrador a respeito das ilusões impostas aos amantes pela tradição disciplinadora dos afetos e das relações amorosas (entre elas a do “ser fiel até que a morte os separe” ou do “encontro de almas gêmeas”) responsável por desmontar a domesticação sentimental e apresentar por que as mulheres, por diversas questões mais resistentes ao fim das uniões, acabam sendo as maiores vítimas nesse processo:

Na vida real e moderna, entre pessoas que domesticaram as emoções primitivas porque se querem educadas e civilizadas, o caminho que resta ao sofrimento da rejeição é ser lentamente purgado em impotência, vivido como luto da perda, entregue ao tempo. Na esperança de que o tempo aja logo, de que a traição deixe de clamar por justiça, de que o amor afinal não seja eterno e não resista tanto assim, de que a dor seja aplacada ou capaz de se transformar simbolicamente em qualquer coisa mais suportável, antes que só lhe reste virar doença fatal. E razoavelmente rápido, sobretudo no caso de uma mulher, antes que vire um estigma público e quem sofre ainda tenha que levar a pecha de “rejeitada” ou “mal-amada”, ou ser acusada de estar somatizando histericamente. O coro em volta esquece como ajudou a construir a idéia do amor eterno e, em presença da dor, logo rejeita e ridiculariza aquelas sugestões de eternidade. Passa a esperar que o tempo trabalhe rápido, coisa que não é do costume de Cronos, mais afeito a situações crônicas. E cada amante rejeitado tem que fazer do coração tripas e descobrir sozinho um jeito de purgar e expelir o que antes o alimentava. Desta vez, sem a ajuda dos poetas românticos, tão fecundos na hora das promessas de eternidade (...). (MACHADO, 2001, pp. 115 - 116)

Uma das personagens que padecem mais com a ciência desse fato é Zezé, que tem participação rápida no enredo, mas revela em seus atos e idéias muitas questões norteadoras da vida sofrida de milhares de mulheres de baixa renda que prestavam serviços domésticos às famílias burguesas em meados do século XX, como a trama nos mostra, e ainda hoje. Trata-se de uma personagem representativa dos chamados “invisíveis” da sociedade, dos que se encontram na

situação de subalternos da elite econômica e, muito comumente, também padecem de invisibilidade na literatura: não sabemos ao menos o seu nome próprio, e ela é reduzida em sua identidade primeira ao apelido “carinhoso” de Zezé. Típica moça pobre retirada do lar para trabalhar em tempo integral em ‘casas de família’, ela saiu de Minas acompanhando Susana e Nelson para ser babá da enorme prole do fértil casal, e lá conheceu o seu amor eterno: o galante Ewerton, um eletricitista que também prestava serviços na casa de Nelson.

Ao contrário da relação de amor entre Susana e Nelson, inicialmente pautada no romantismo, descrita sem referências ao sexo e sem apelos ao erotismo, a relação entre Zezé e Ewerton é mostrada na trama de modo a confirmar muitas estereotípias relacionadas aos pobres. A relação de amor dos dois não acontece sob determinação do amor à primeira vista, entre jovens inocentes, movidos pelos mais profundos ideais românticos, como aconteceu com a rica e branca menina Susana: ela nos é apresentada pelo narrador como tendo início e fundamento único no amor sensual, na mera atração física e no desejo reduzido a satisfações instintivas, como foi comum na ficção de orientação realista/naturalista. Zezé ainda aciona na memória afetiva noções típicas do amor burguês, que assimilou dos valores da sociedade disciplinar, como a vinda de um príncipe salvador responsável por tirar a pobre moça do borralho, mas a trama revela com mais ênfase o poder que aquele homem branco exercia sobre ela sob forma de promessa de ascensão social:

Zezé estava nas nuvens. Nunca tinha visto um moço tão bonito assim – louro, alto, elegante, parecia um príncipe encantado de um reino distante, daqueles que ela imaginava desde menina, nas histórias que a avó contava. Na primeira vez que o viu, nem acreditou que aquele homem podia estar conversando com ela de verdade, com tanta consideração. Um sujeito tão preparado, entendendo todas aquelas coisas difíceis, que sabia mexer naquele monte de fios sem levar choque... Choque levou ela, quando foi entregar a ele o açucareiro e os dedos do moço encostaram nos dela. Nossa Senhora, uma quentura por dentro, e um frio subindo e descendo na espinha, tudo ao mesmo tempo...

(MACHADO, 2001, p. 50)

Aos ricos da trama é permitido viver um amor “nobre”, aos pobres restam as “delícias da carne”, que instigaram Ewerton a se aproximar de Zezé. De todos os exemplares da Coleção *Amores Extremos*, *Para sempre: amor e tempo* é o

mais contido em relação ao erotismo e ao sexo, muito mais sugeridos do que mostrados, talvez por refletir o estilo adotado por Ana Maria Machado em suas tramas infanto-juvenis. No entanto, percebemos como antigos preconceitos contra a mulher destituída de um parceiro, mestiça, pobre, desassistida material e afetivamente são postos nesta trama, que neste ponto, especificamente, nos remete à personagem Clara dos Anjos, de Lima Barreto.

Aqui, na novela de Ana Maria Machado, vemos um homem branco que, ao primeiro contato com essa moça marginalizada, estabelece estratégias para seduzi-la e transformá-la em objeto sexual, reproduzindo um imaginário falocrático de que toda mulher solteira está necessitada e desejosa de ser usada, violentada e subjugada, como nos diz Tina Chanter: “O mito perigoso e pernicioso de que as mulheres estejam clamando por estupro (...) tem vinculação com o imaginário masculino que constrói uma fantasia relacionada a mulheres disponíveis, periféricas e dispensáveis como se isso tivesse a ver com o que as mulheres querem”. (CHANTER, 201, p. 35). Todo esse imaginário misógino é acionado por Ewerton ao encontrar Zezé:

O rapaz nunca tinha encontrado alguém assim, e se viu pensando nela enquanto cuidava de outros serviços. Primeiro achou que estava com saudade do café cheiroso. Mas logo entendeu que o perfume dela era mais tentador do que o cafezinho. E também as promessas dos olhos brilhantes, do sorriso maroto, das formas fartas, da pele que só podia ser macia e ele ia ter que conferir.  
(MACHADO, 2001, p. 48)

Nenhuma outra mulher o deixara assim. Por outro lado, tinha certeza de que ela guardava surpresas inesgotáveis naquele corpo moreninho e cheiroso, de que aos poucos ele ia se aproximando com alguma dificuldade e muito gosto. Ela também gostava e levava jeito, ele tinha certeza, só não estava era preparada, ainda. Mas se divertia tanto quanto ele, num jogo em que a carne a todo instante passava de oferecida a arredia, de arisca a aconchegada, e já o deixava meio enlouquecido das idéias, pensando nisso sem parar.  
(MACHADO, 2001, pp. 50 - 51)

Zezé ainda não sabia que seu destino trágico seria mimetizar o de sua patroa: casou com Ewerton crente na união e no amor eternos, mas terminou seus dias de vida sozinha, pobre e desiludida com o amor. Após o casamento e o

indefectível período inicial de amor ameno, a realidade dos fatos tatuou cicatrizes na alma de Zezé: o distanciamento gradual de Ewerton, a diminuição dos desejos, a pobreza material e existencial, a conciliação entre gestações e criação de filhos com a profissão de empregada doméstica, a perda da beleza, a vida tacanha, as pequenas humilhações cotidianas, a luta para que os filhos conquistassem um modo menos sofrido de vida, a viuvez, a solidão e a descrença no amor. As imposições culturais de comportamento disciplinador, responsáveis por condenar as mulheres a uma velhice solitária, são marcantes no final da vida de Zezé, quando ela não se sente no direito de voltar a ser feliz, reativar uma vida sexual ou conquistar novas formas menos sofridas de viver. Quando perguntam a Antônia por que Zezé não voltou a casar após a viuvez, ela assim responde:

Ih, Daniel, nem fala nisso... não faltou quem quisesse, mesmo tendo que assumir três filhos. O dono da padaria fez de tudo para ir viver com ela. Nesse tempo a gente ainda morava em Santa Teresa, o cara foi lá em casa, botou até meu pai no meio, para convencer a Zezé. Mas não adianta. Ela diz que é mulher de um homem só. Que, depois de Ewerton, não consegue gostar de mais ninguém.

- Amor eterno? – brincou Daniel.

- Amor mais forte que a morte, pelo menos - corrigiu ela.

- Como o de Tristão e Isolda... – lembrou ele.

(MACHADO, 2001, pp. 121 - 122)

Zezé era babá da Antônia Lousada, filha de Susana. Três mulheres de gerações diferentes e um só destino: amaram muito e terminaram seus dias sem os seus homens e sem mais acreditar que os amores duram para sempre. Antonia, ao contrário da mãe, exercia uma profissão, era economicamente independente, viveu diversos relacionamentos amorosos, teve uma filha com um homem divorciado e decidiu não casar oficialmente com nenhum dos homens que amou, dado posto na trama como marca de uma importante conquista feminina nas últimas décadas do século XX. Antônia é professora de Literatura no ensino médio, e toda a construção dessa personagem protagonista é moldada a partir do envolvimento visceral dela com os textos poéticos e ficcionais que utiliza como instrumentos de trabalho e, principalmente, como manuais de autoajuda. Antônia é uma personagem ficcional construída como uma mulher moderna e verossímil

do final do século passado, que assume como modo de vida a realidade transfigurada das mulheres ficcionais, ou seja, Ana Maria Machado vai na contramão dos escritores obcecados por conferir às personagens que criam o chamado *efeito do real*.

Antônia possui um repertório de conhecimento artístico muito vasto, e pontua os acontecimentos da vida com poemas, óperas, romances de épocas diversificadas, músicas populares e clássicas, tragédias gregas e modernas. Ao lembrar do sofrimento da mãe ao ser traída, ela rememora Medeia, e a atualização dessa tragédia: *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; quando está amando, traz à tona sonetos de amor romântico, mas, quando está ferida, recupera poesias com abordagem disfórica do amor. Para cada acontecimento vivido, Antônia tem uma trilha sonora, um enredo, um poema ou uma peça para ajudá-la a enfrentar problemas, entender a si mesma e se relacionar com os homens; quando eles não gostam ou não entendem de literatura, saem rápido da vida dela. Mais do que um homem presente no papel de marido, Antônia deseja um interlocutor para suas reflexões sobre a natureza do fato literário, e como acontece com boa parte dos professores de literatura, esse intercâmbio se realiza entre ela e os alunos, de modo precário, em razão do desnível informacional, ou de modo mais satisfatório entre ela e os livros.

Antônia leva aos extremos a recusa do uso da literatura como pretexto apenas para obtenção de notas pelos alunos, gesto resultante na criatividade com que ela subverte os engessados currículos escolares limitados à historiografia das chamadas escolas literárias, centradas em biografias dos autores e características dos estilos literários com fins pragmáticos como aprovação dos alunos em concursos para ingresso no ensino superior. Ela rejeita o estudo literário com função utilitária, prioriza a leitura e a interpretação dos poemas e das ficções, abandona a visão cronológica e localista das obras e joga para o alto os “conteúdos programáticos”. Tal atitude revela uma consciência do fato literário singular, uma legítima revolução no trato literário com alunos adolescentes, e para tanto ela monta cursos temáticos, a exemplo de “A permanência dos mitos”, nos quais podem ser discutidos os autores contemporâneos ou da antiguidade clássica, objetivando mostrar como as concepções de amor são culturalmente construídas de acordo com as práticas sociais de cada época:

(...) para enfatizar a situação trágica além da visão épica, e para de alguma forma ligar esse primeiro contato com o relato da mitologia às concepções de amor que vinham discutindo em classe, Antônia, em seu resumo da história, fez questão de lançar uma luz especial sobre o sentimento amoroso. Afinal, se uma das hipóteses subjacentes a seu curso era justamente a teoria de que o amor é uma lenta e constante construção cultural da qual precisamos ter consciência, e se os mitos gregos marcam de tal maneira toda a civilização ocidental, seria inconcebível que eles ficassem de fora das suas aulas, mesmo que o currículo não as pedisse de maneira explícita. Mais ainda, e mais difícil de fazer com que os pais de alunos aceitassem: ela insistia em trazer esses temas clássicos, em incorporar a seu curso histórias como a de Édipo ou Ulisses, mesmo que esse conhecimento jamais fosse ter importância utilitária na hora de um aluno fazer vestibular. (MACHADO, 2001, pp. 113 - 114)

O narrador faz uso do discurso indireto livre para apresentar questionamentos de Antônia sobre mudanças sociais responsáveis, cada vez mais, por segregar em mundos estanques autores, obras, professores e leitores, e muito de uma certa incomunicabilidade e do sentimento de não partilha cultural vivenciados por Antônia advém deste fato:

Mais uma vez pensou que uma das coisas que dificultam a leitura nos dias atuais é a quantidade de notas de pé de página que ela exige. Devia ser muito mais fácil no tempo em que praticamente todos os leitores compartilhavam um acervo comum de referências, construído pela Bíblia, a mitologia, os autores clássicos. Hoje em dia, com tantas informações, todo mundo acaba ficando cada vez mais especializado. Mas também, naquele tempo, muito menos gente lia, o número de analfabetos era estarrecedor – no fundo, os autores pressupunham uma cumplicidade com os leitores, porque todos faziam parte da mesma minoria letrada. (MACHADO, 2001, p. 35)

Antônia é uma personagem marcada pela solidão, provocada por uma permanente sensação de não-pertencimento ao espaço e ao tempo no qual ela se situa, clivada na zona intermediária entre a mulher forjada desde o nascimento numa concepção de mundo romântica e a mulher racional e ‘moderna’ que precisava ser. Ela vivia o eterno conflito de precisar negar a tradição recebida e não saber “o que quer ser quando crescer”, em termos de identidade feminina. Esse conflito vai refletir um dado importante sobre a mulher autora da trama: ela sabe que a tradição precisa ser negada, mas não conseguiu construir uma mulher protagonista capaz de dar um salto histórico e se situar fora da tradição. Neste

sentido, é muito pertinente o que Deleuze afirma sobre o dilema em questão, que nos serve para entender tanto a autora quanto a protagonista:

A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc. (DELEUZE, 1998, p. 10)

Na infância, Antônia padecia com o abandono emocional dos pais (eles não conversavam com ela) e, quando adulta, não consegue vencer a falta de intercâmbios afetivos e culturais por não encontrar interlocutores possíveis entre colegas de trabalho, amigos, alunos ou amores. Ao mostrar como até mesmo com o namorado Felipe ela não conseguia intercambiar ideias e afetos de modo satisfatório, o narrador aproveita para indicar ao leitor o quanto o envolvimento visceral de Antônia com os textos literários conseguia retirar dela um certo senso de realidade, uma imersão mais profunda nos problemas de seu tempo e meio social, uma certa capacidade de vivenciar plenamente as partilhas da existência comunitária.

Com seu ensimesmamento cultural muito focado no mundo da poesia e das ficções, Antônia fazia parte de uma paradoxal minoria letrada analfabeta em termos de mundividência, e por só conseguir viver imersa na literatura seus relacionamentos amorosos esbarravam em afasias, como constatamos em uma cena em que o narrador retrata bem essa necessidade que Antônia tinha de discutir questões da supra-realidade em detrimento do mundo vivido por todas as outras pessoas:

Ai, como Antônia tinha vontade de poder discutir isso a sério com alguém... Por isso é que às vezes acabava ligando para Cláudio, na certeza de um entendimento mais completo. Bem que tentava às vezes falar com Felipe, mas quase sempre acabava esbarrando no fato de que a conversa não levava muito longe, não incitava a virar tudo de pernas para o ar, não espicaçava a enveredar por novos caminhos, porque as opiniões do namorado eram sempre previsíveis. Ele reduzia tudo a *slogans* políticos e palavras de ordem. Falava em visão elitista, classes dominantes, colonialismo cultural, imposição de modelos e outras coisas no gênero. Ela até concordava – até certo limite. Mas bastava querer

iluminar uns pontos esquecidos em cantos obscuros e pronto! A tempestade subia. Acabavam discutindo feio por bobagem. (MACHADO, 2001, p. 36)

Um dos momentos mais importantes do enredo diz respeito a questões fundamentais para nosso entendimento da Coleção *Amores Extremos*: as várias camadas interpretativas de um texto literário, a autoria e a construção de um eu-lírico ou narrador, as várias concepções possíveis sobre o que é amar, os modos diversos de expressão concreta dos afetos, as reelaborações das visões de mundo que os textos literários podem provocar nos leitores. O cenário é a sala de aula, o elemento motivador é um poema de Carlos Drummond de Andrade (*Balada do amor através das idades*) e os atores principais são os alunos, que discutem calorosamente o poema, enquanto Antônia assiste a tudo passiva e se espanta com o nível da discussão, responsável por uma tomada de consciência quase epifânica de que, em matéria de conhecimento sobre o amor, ela esteve ou ainda estava no mesmo patamar que seus alunos:

Estava sempre aprendendo com os alunos. Eles eram capazes de discutir o assunto a aula inteira, ora se afastando do poema, ora voltando diretamente a uma citação literal do texto. E iam levantando no debate tudo o que lhe interessaria retomar numa recapitulação final, para relacionar esse texto com outras leituras que já tinham feito ou para servir de ponte para as aulas seguintes: o amor mais forte do que os obstáculos, vencedor da própria morte, eterno... Toda a lenta construção cultural do amor impregnando as descobertas amorosas de seus jovens alunos e condenando-os à busca ilusória da possibilidade única, da alma gêmea, da metade mítica que faltava em cada laranja metafórica e à obsessão do “felizes para sempre”. (MACHADO, 2001, p. 37)

Antônia é a maior beneficiária das aulas que ministra, e não faz escolhas literárias aleatórias: ela quer redimensionar a própria vida através do entendimento sobre a história de amor de seus pais, pois com o divórcio deles ela finalmente percebeu que os relacionamentos não são eternos, que o final da vida tende a ser mais cruel com as mulheres, e foi entendendo então as razões pelas quais ela permaneceu sozinha, depois de tantos relacionamentos malogrados. A morte de Susana também trouxe a morte de algumas das identidades de Antônia: a aventureira, a que usava textos literários como manuais de autoajuda, a crente



na utopia do homem perfeito, a defensora dos amores eternos. Durante as aulas, toda a história de vida das sofridas mulheres de sua família vai sendo revista como um filme amarelado, mas ainda em exibição, pois Antônia se descobre como mulher capaz de escolher seu próprio destino, ao atar as pontas da vida pegando o fio desde sua bisavó.

Antônia, portanto, foi “se tornando mulher” ao deixar cair, paulatinamente, parte das marcas que a tradição androcêntrica e patriarcal foram fincando em seu corpo, sua subjetividade e sua história de vida. Ela estava, finalmente, deixando para trás pedaços de si mesma; este acontecimento se coaduna ao que Stuart Hall discute sobre o tema identidade:

Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (HALL, 2000, p. 110)

Toda essa tomada de consciência pode ser vista em vários momentos da trama. Transcrevemos, a título de exemplo, um dos mais significativos diálogos entre Antônia e seus alunos, quando ela vai refletindo sobre as relações até chegar à conclusão que os amores felizes são aqueles não realizados plenamente, o que indica uma orientação filosófica platonista da personagem:

E eu quero que vocês pensem numa coisa: amor pode não ser exatamente o que Hollywood mostra. Há alternativas.

- Você está querendo dizer... na vida real? – conferiu a aluna que tinha sido tão veemente poucos minutos antes.

- É, na vida real... Nesta vida em que todos nós vivemos e na qual, apesar de tudo o mais, nós não somos heróis da Paramount. Neste mundo de hoje em dia, em que a gente insiste no direito de ser feliz e exigir da vida tudo o que ela pode nos dar para essa felicidade. Nesta vida em que (bem ou mal) nós é que escolhemos nossos companheiros, em que a paixão pode levar ao namoro e ao casamento.

- Pois é, são os casamentos por amor...

- Exatamente. Diferente do tempo das nossas bisavós, onde as famílias é que resolviam tudo. Na vida de hoje, não.  
(...)

- Eu quero que vocês pensem sobre a vida real. Onde a gente se casa por amor – como nossos pais já fizeram, o que foi um passo adiante em relação a nossos avós. Onde o beijo e o casamento não são o final de um filme, mas o começo de alguma outra coisa. Será que essa coisa pode ser chamada de amor? Pode ser que, nessa balada de Drummond, se insinue a idéia de que os únicos amores eternos tenham sido justamente os outros – o sentimento dos amantes que não viveram o desgaste de seu amor. Talvez tenha sido exatamente por isso e só por isso que o sentimento não se acabou, durou até que a morte os separasse. (MACHADO, 2001, pp. 38 - 39)

No entanto, como todo(a) experiente professor(a) de literatura, Antônia percebia que, por mais imbricadas que sejam literatura e vida, há um limite para a apreensão e aplicação das lições dos grandes mestres da poesia e da ficção ao nosso pragmático cotidiano fora das salas de aula e longe das páginas dos livros: eles, autores e livros, nos legam suas experiências ontológicas, suas particulares concepções de afetos, seus tortuosos caminhos solitários por entre as tramas dos sentimentos, seus modos singulares e jamais reproduzidos de vivenciar as dores e os prazeres das relações afetivas, mas que são apenas deles, pois as vivências são como impressões digitais: identitárias. Toda lição de realidade transmitida por Antônia aos seus alunos, ao mostrar para eles a impossibilidade de existência de um amor eterno, se esvai diante do fato marcante responsável pela divisão da vida da protagonista em dois tempos: o encontro com o “homem da vida dela”, Daniel.

A bisavó e a avó de Antônia não tiveram direito de escolha em suas uniões matrimoniais; a mãe dela, Susana, amou um único homem em vida, por quem se apaixonou “à primeira vista”, e Antônia fez vir à tona toda a concepção de amor platônico que ela buscava insistentemente nos textos literários que lia ao perceber seu destino cruzando o de Daniel: ela se apaixonou por ele “à primeira ouvida”. Jornalista, Daniel apresenta uma reportagem no jornal matutino transmitido de Viena (via rádio) sobre um incidente internacional e Antônia, ouvindo a notícia enquanto se preparava para ir ao trabalho, percebe que o dono daquela voz era o seu *príncipe encantado*. Antônia talvez tenha sido mais romântica que Susana ao se apaixonar por uma voz, por aquele desconhecido ter sido espirituoso, inteligente e irônico na cobertura de um suposto atentado terrorista, e por estar vindo de muito longe, em ondas que chegavam até ela como um cavalo trazendo

um príncipe de reino distante: “A moça sorriu. Inesperado. Divertido. Tudo, aliás. (...) Com aquele fiapo de texto que ficou ecoando em sua memória, numa voz cálida e envolvente, tão próxima apesar de estar vindo de tão longe” (MACHADO, 2001, p. 30). Após ouvir a voz de Daniel, Antônia sai entusiasmada para dar aulas levando cópias de um poema sobre amor para leitura de seus alunos, novamente confiante no amor eterno e na possibilidade de ser feliz; outra vez carente de afetos e inocente, como na infância:

Entre as crianças, Antônia talvez fosse a mais sonhadora. A que suspirava quando via o pai sair para passear de mãos dadas com a mãe. Mas, ao mesmo tempo, percebia difusamente dentro de si uma mistura de sentimentos. De um lado, a vontade de chamá-los para que soltassem aqueles dedos entrelaçados, parassem de falar apenas um com o outro e lhe dessem um pouco de atenção. De outra parte, o sonho de um dia encontrar para si um amor igual àquele, tão perfeito como o do modelo que lhe davam os pais. Eterno.

Entretanto, quando chegou sua vez e encontrou Daniel, foi tudo diferente. (MACHADO, 2001, p. 24)

Daniel volta ao Brasil, se apaixona por Antônia ao ouvir (sem poder ver a imagem) uma entrevista dela para um programa de televisão, procura o telefone dela, marca um encontro e então o amor acontece, não mais com grinaldas, bolo em diversas camadas e docinhos “bem-casados”: Daniel estava se divorciando, Antônia estava tentando se refazer de inúmeros relacionamentos frustrados, e após alguma resistência dela (mais para cumprir a performance de “moça difícil” do que por algum outro motivo) decidem morar juntos. E, nesse enlace amoroso, percebemos um aspecto que destoa dos demais inícios de relacionamentos amorosos postos nas tramas da Coleção *Amores Extremos*: Antônia e Daniel formam o único casal que se apaixona sem ter por motivo a atração sexual. E vivem felizes os primeiros anos juntos, como um dia foram os pais de Antônia; fazem as indefectíveis milhares de promessas de amor eterno, prolongam por anos a embriagante lua-de-mel, crescem profissionalmente com apoio mútuo, enxergam um no outro a materialização de uma “alma gêmea” e encenam, como atores cientes de suas performances desde que nasceram, os mais românticos enredos com final feliz da literatura universal.

Antônia deixa de ser a professora tímida, enclausurada nas quatro paredes de uma sala de aula, e se firma passando a ser importante formadora de

opiniões no período pós-ditadura militar; Daniel consegue sucesso estrondoso como apresentador de programa televisivo, e até aquele momento conseguiram ser “felizes para sempre”. Antônia conseguiu viver a fase que a maioria das mulheres considera ser um ideal de vida:

Na redemocratização do país, foi muito solicitada nos meios pedagógicos, por suas idéias renovadoras e seu entusiasmo. Floresceu e se expandiu no seu nincho discreto, enquanto Daniel cumpria todo o trajeto do êxito: entrevistas, fotografias, abordagem na rua, pedidos de autógrafos. E muitas, muitas mulheres disponíveis se oferecendo o tempo todo, na frente de Antônia ou pelas costas. *Faz parte do meu show*, tinha cantado Cazuza. Ela entendia que era assim. Daniel era lindo, famoso, se expunha na televisão... era como mel para moscas numa sociedade que cultua esse tipo de coisa. Enquanto ela sentisse que ele a amava e respeitava – como não tinha dúvida alguma de que era o caso – podia até sentir algum ciúme de vez em quando ou se irritar ao ser invadida, mas não se deixava abalar. Ele também, quando a via sedutora e atraente no meio daqueles intelectuais todos, cheios de lábia, podia até ficar meio espicaçado e reclamar. Mas não temia perdê-la. Sabia que Antônia era o amor de sua vida, a mulher que o completava e preenchia. Não tinha qualquer dúvida a respeito. (MACHADO, 2001, p. 135)

Antônia e Daniel cumpriram o roteiro da maioria dos casais apaixonados: acumularam bens comuns, tiveram uma filha (Manuela), atravessaram unidos períodos muito difíceis, como o longo período em que Antonia esteve enferma e hospitalizada, compartilharam preferências, segredos, alegrias e tristezas, mas deus Cronos não os perdeu de vista: Daniel foi perdendo admiradores e espaços, nos programas de TV, à proporção que envelhecia, engordava, ficava calvo e apresentava problemas dentários, até que foi substituído por um “ex-modelo de cara bonita e corpo de atleta”. Além de todos os entraves da vida que o passar dos anos lhe trouxe, Daniel perdeu completamente o desejo sexual por Antônia e, apenas com ela, sentiu a frustração da impotência sexual. Sarcástico, o narrador ressalta que *amor eterno não implica em cio eterno*, e conjectura sobre a decadência progressiva do relacionamento do casal nos seguintes termos:

O que ocorre é muito simples: ao contrário da mentira repetida há muito tempo pelos poetas românticos (aliás, quase todos mortos aos vinte anos, no auge dos hormônios), e pela dobradinha Hollywood-publicidade (que descarta gente como quem joga

papel no lixo), na vida real amor eterno não é sinônimo de paixão duradoura – no fundo, uma contradição em seus próprios termos. E não tem como ser confundido com cio eterno. Essa sim, a origem do mal-entendido.

- Não há amor que resista à menopausa... – sentenciou uma tia, numa visita que Antônia fizera com a Susana logo após a separação dos pais.

- Engano seu... – Contestara Susana, apelando para a própria experiência, mas talvez também para sua longínqua formação de bióloga. \_ pode resistir, sim. Não resiste é à andropausa, se o homem não entender o que está acontecendo.  
(MACHADO, 2001, p. 139)

A andropausa será então a responsável pelo fim do casamento de Antônia, assim como a menopausa supostamente arruinou o de Susana, o que nos faz lembrar das afirmações de Camille Paglia (2014) sobre a importância das alterações hormonais para os estudos das relações de gênero. Daniel cumpriu à risca o roteiro que a sociedade impõe aos homens em casos semelhantes: culpou Antônia por não conseguir mais manter relações sexuais com ela, como é típico do poder androcêntrico, e evitou o quanto pode discutir a relação, mas o narrador não é conivente com esse silêncio e aproveita o mote para discorrer sobre os conflitos sexuais impostos na contemporaneidade:

De qualquer modo, a última coisa que queria era ficar analisando isso e falando em seus problemas. Um dia até viu no jornal a entrevista de um psicanalista que dizia:

Conformado com a realidade social, o indivíduo sente-se impotente e ganha a sexualidade como brinquedo. É como se pudesse tudo – mas limitado apenas à liberdade sexual. Nunca se teve uma sociedade tão conformada com tudo, estimulada a só investir na sexualidade. E como o indivíduo não ousa violar esse código sexual, acaba sendo ao mesmo tempo carcereiro e preso. (MACHADO, 2001, p. 143)

Não precisava ficar remoendo. E, na verdade, aquela história de diminuição de tesão não era um problema para ele. Se funcionava com todo mundo, menos com Antônia, evidentemente a culpa era dela. Talvez culpa fosse uma palavra forte demais. A responsabilidade. Ou a causa. (MACHADO, 2001, pp. 143 - 144)

Reencenando o roteiro que o destino traçou para sua mãe Susana, Antônia suportou calada todo o desgaste de sua história de amor eterno, até que outra

personagem feminina surge para formar o (quase) inevitável triângulo amoroso: Sheila, a amante de Daniel e uma espécie de reedição de Tânia, a “outra” que arruinou o amor eterno dos pais da Antônia. Sheila entra na vida de Daniel como Tânia entrou na de Nelson, e como muitas mulheres entram na vida de homens desesperados com o avançar da idade: para servir de platéia às manifestações narcísicas do homem. Jovem, linda, insegura e ingênua, Sheila desperta amor em Daniel por sua condição de fêmea domesticável, capaz de suportar tudo demonstrando amor incondicional por aquele homem que surge para suprir carências difusas dela:

Correia, chicote, cabresto, coleira, rédea, algema, sela, nada disso precisava ser real e concreto (mas nada impedia que fosse...) para criar um jogo sexual irresistível que o fazia se sentir vivo, quer na luta para alguma coisa vital, primitiva, masculina, de homem que comanda o terreno e manda em casa. Cada vez lembrava mais de como o pai e o avô eram respeitados quando chegavam do trabalho ou davam as ordens para a família. Em criança, ninguém fazia barulho para não atrapalhar a leitura masculina do jornal, ninguém desobedecia. O que o dono da casa dizia era uma ordem. Não tinha essa história de discutir opinião paterna como Manuela cada vez fazia mais mancomunada com Antônia para solapar a autoridade dele. Às vezes, eram tantos argumentos que ele acabava protestando, falando um pouco mais alto, e era um deus-nos-acuda. Como se um homem não pudesse nada, tivesse que se sentir impotente e ficar calado. Ruminando raiva. (MACHADO, 2001, pp. 145 - 146)

Daniel busca reorganizar-se internamente do estado de desolação provocado pela perda crescente de poder: do que exercia sobre esposa e filha, do que seduzia milhares de telespectadoras e fãs, do que fazia dele o “chefe” na família e no trabalho, do que controlava seu corpo e falhou, deixando-o sexualmente impotente no momento em que Antônia passou a fazer mais sucesso profissional que ele, a ganhar mais, a ser assediada por colegas de trabalho e a impor sua própria voz dentro de casa. Esse quadro, segundo Suely Rolnik, é um retrato da situação da maioria dos homens, quando passam a enfrentar mulheres bem-sucedidas profissionalmente:

Ora, no corpo da mulher autonomizada, ele capta uma dupla mensagem: no visível, o que esse corpo continua a lhe dizer é que ele é o principal senão o único objeto de seu desejo: mas, no invisível, o que o corpo transmite é que se diversificaram os

investimentos de seu desejo, e que o lugar que o macho ocupa não pode ser o mesmo. Diante dessa mulher transformada, que ainda gagueja uma nova linguagem de fêmea, ele não se sente sinceramente convocado como macho. Habitado a reconhecer-se através do desejo da fêmea inteiramente investido nele e de sua total dependência para existir, o homem não encontra no olhar ambíguo dessa nova mulher o espelho de sua virilidade. Preso, como as mulheres, a um padrão de erotismo de outro tempo, esse homem se estranha, apavora-se e fragiliza-se. (ROLNIK, 1998)

O narrador chega a ser implacável ao expor as limitações intelectuais de Daniel, e diz que se ele tivesse lido o romance *Além deste limite seu bilhete não vale mais nada*, obra de maior sucesso de Romain Gary que trata de um homem com história de vida muito semelhante a de Daniel, e que decide se matar por ter ficado impotente, compreenderia melhor os entraves reservados a ele pelo destino e pela velhice, ou seja, para o narrador, a literatura deve sim ser utilizada como um manual de autoajuda.

À falência sexual de Daniel corresponde a derrocada de seu papel como macho provedor de estabilidade financeira, emocional, intelectual e sexual: Antônia passou a ser maior do que ele em tudo. Um ponto forte da trama de Ana Maria Machado é justamente mostrar como o passar das últimas décadas no nosso país não trouxe mudanças comportamentais significativas concernentes aos modos como homens e mulheres se situam frente aos afetos e à sexualidade: Daniel é uma versão “moderninha” de Nelson, e Antônia caminha para o mesmo destino solitário de sua mãe, enquanto Sheila repete o velho papel de “inocente útil” nas mãos de um machista fracassado. E sobre as diferenças entre a esposa auto-suficiente e a amante submissa, Daniel chega à seguinte conclusão:

Vivera muitos anos ao lado de uma mulher que queria ser igual a ele. Junto a uma pessoa que, só porque fazia um certo sucesso na sua área, vivia cheia de discursos de independência. Era agora um alívio estar ao lado de alguém que se dispunha a fazer tudo o que ele queria, como ele queria, na hora em que queria. Alguém que telefonava para ele o tempo todo, controlava os horários, trazia no cabresto curto e não admitia nenhuma escapadela. Como ele escapava mesmo, as fugidinhas ficavam muito mais excitantes. (MACHADO, 2001, p. 145)

(...) E não tinha aquele papo de Antônia, de confiar e deixar correr solto... Não, nada disso. Sheila mostrava que se

preocupava com ele, tinha horror a perdê-lo, morria de ciúmes, dava a maior importância. Ficava o tempo todo vigiando, controlando. Um jogo excitante. Ele não podia demorar a ligar, olhar para outra mulher, deixar de estar ao alcance de um telefonema na hora em que ela costumava chamar. Ela se importava, precisava dele. E ameaçava sair com outros homens se ele não andasse na linha... Daniel ficava inteiramente enlouquecido, querendo controlá-la e adorando ser controlado... Pelo menos nessa área da vida, nesse momento em que tudo estava dando errado, as coisas não tinham fugido a seu domínio. Eram justamente o que ele queria e precisava. E ele podia se sentir forte, poderoso, dando as cartas e ditando as regras – mesmo se, aparentemente, como parte do jogo, deixasse Sheila pensar que estava mandando em alguma coisa. (MACHADO, 2001, pp. 144 - 145)

O fim do caso de amor provoca uma grande mudança na configuração da personagem Antônia, e ela ganha força, estabilidade emocional e nova dinâmica de vida; aos poucos ela vai se construindo mulher, segundo a perspectiva de Alain Touraine (2010), e passa a aceitar a precariedade das relações amorosas e a necessidade de ser feliz sem usar as relações de amor como muletas. Antônia não sofre com a mesma intensidade as dores da separação como aconteceu com Susana, e não assume o papel da esposa rejeitada que decide viver todas as relações de amor possíveis para provar ao ex-companheiro (e também a si mesma) ainda ser capaz de seduzir alguém e de se fazer amar. Ela vai se firmar cada vez mais na profissão, nos estudos e na participação política em suas palestras sobre o Brasil pós-ditadura militar.

Antônia se reinventa, sem precisar levantar bandeiras feministas, manifestar ressentimento contra todos os homens e sem se anular como mulher: ela, ao contrário de Susana, vai procurar entender o fim do seu “amor eterno” de modo racional, lendo livros de antropologia escritos por mulheres, e a literatura que sempre guiou seus passos deixa de ter importância fundamental: “Antônia achava interessante esse novo ângulo de encarar as coisas, mas percebia também a tendência de substituir um estereótipo por outro, cair apenas num novo clichê que permitia rotular fácil” (MACHADO, 2001, p 141).

No entanto, como afirma Antônio de Pádua Dias da Silva, com base em pesquisa sobre ficção de autoria feminina, esta mulher supera a dependência afetiva e material dos homens, mas no final da trama padece da solidão, castigo que a sociedade destina às mulheres que resistem à dominação masculina:



“Quando não admitem a lógica da dependência, ou quando resistem a ela, uma característica negativa que marca todas as personagens arroladas nesta pesquisa emergente: a solidão”. (SILVA, 2010b, p 28). Antônia parece ser a materialização ficcional do que diz Bauman sobre os relacionamentos amorosos e seus indefectíveis finais:

Enquanto vive, o amor paira à beira do malogro. Dissolve seu passado à medida que prossegue. Não deixa trincheiras onde possa buscar abrigo em caso de emergência. E não sabe o que está pela frente e o que o futuro pode trazer. Nunca terá confiança suficiente para dispersar as nuvens e abafar a ansiedade. O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável. (BAUMAN, 2004, p 23)

Antônia deixa de ser uma mulher romântica saída dos livros do século XIX para ser uma pesquisadora da realidade social na qual estava inserida, e a trama subverte os papéis estereotipados dados até então às esposas (passam então a serem vistas como “chatinhas”) e às amantes (transmutam-se em “mulheres livres e sinceras”):

Nas estantes, ao lado de inúmeros romances escritos por homens, que desde o século XIX celebravam o verdadeiro amor, incompatível com o casamento e só realizável na paixão do adultério, Antônia agora tinha também alguns livros bem recentes de antropologia, sintomaticamente escrito por mulheres, estudando a função social dos amantes na preservação do matrimônio monogâmico e descrevendo o peso da esposa chatinha e dependente frente à libertação trazida pela outra, esta sim, uma mulher sincera e livre. O modismo era diferente, o ponto de vista mudara. Outros tempos. Os novos livros racionalizavam o apoio a uma situação que os velhos romances exaltavam emocionalmente, mas que era criticada na sociedade, ainda que hipocritamente aceita na prática. Agora as coisas eram mais sinceras. Quem antes fora condenada, agora era exaltada. Quem tinha sido apenas objeto de compaixão passava a ser satanizada. (MACHADO, 2001, p. 140)

Ao longo do curso sobre amor ministrado aos seus alunos, Antônia vai paulatinamente entendendo, agora de modo menos emocional, que amar um(a) parceiro(a) amoroso(a), desde os escritos da Grécia antiga, é um risco quando amar se confunde com desejar sexualmente, e que atração sexual tem prazo de validade datado: quando a meia idade chega leva junto o “felizes para sempre” e

o “amor eterno”. Ao revisar de maneira mais racional os deuses gregos ligados ao amor, Antônia constata que eram todos volúveis, voluntariosos, egocêntricos, narcisistas, ciumentos e infantis, e nem sempre nos servem como guias para relações afetivas. Filosofando sobre os amores mitológicos, ela constata que todos convergem para a tríade Eros, Psiquê e Prazer: o amor eterno e feliz só se realiza com a perfeita harmonia entre corpos e almas; se um entra em declínio, o outro fenece junto:

Se é dessa forma, assim que os corpos se desentendem, o amor acaba. Nada a fazer, só resta constatar. Atrelados apenas ao corpo, o amor está condenado a jamais ser eterno, não dá para escapar. Por definição. Envelhece, fica pesado, se deteriora e se degrada, como todo corpo na decrepitude física da velhice enquanto a morte não vem. A Indesejada das gentes. A Libertadora das gentes. Sem direito a passar a limpo. Tendo que suportar irremediavelmente as consequências das decisões mal tomadas. (MACHADO, 2001, pp. 154 - 155)

Infinitamente mais sábia em relação à personagem que se deixava guiar por poemas românticos e reflexões de vida expressas pelos alunos adolescentes, Antônia vai rever toda a história de amor eterno em que acreditaram Susana, Zezé, Nelson, Daniel, Sheila (e ela mesma) no relato da filha adolescente Manuela, que conta à mãe como encontrou o “amor eterno” em uma festa. Um novo ciclo recomeça, com a mais nova personagem da trama, cheio de expectativas, sonhos, êxtases, desencontros e solidão, como Antônia era capaz de antever. Com ele a certeza da distopia em relação à autonomia feminina: o garoto é quem determina “quero ficar com aquela garota”, demonstrando a perpetuação do poder androcêntrico. Unindo as pontas das vidas, Manuela reencena uma performance que originalmente pertenceu a sua avó Susana:

- Conheci um garoto, mãe ... Demais...

- Que bom! Como é que ele é?

- Maravilhoso! O nome dele é Bruno. É amigo do Marcinho e do Zeca. E eu nunca tinha visto... Nem dá para acreditar, a gente vivendo na mesma cidade, conhecendo as mesmas pessoas, indo aos mesmos lugares, nunca tinha se encontrado.

- Vai ver, vocês já se cruzaram por aí e nem repararam.

- Não dá para não reparar nele, mãe. E ele disse a mesma coisa de mim.

(...)

- Acho que ele não gosta de dançar. Então ficou parado num canto, conversando com um pessoal que eu não conhecia, e de repente me viu. Depois, ele contou que na mesma hora pensou assim: “Eu quero ficar com aquela garota...”

“Já vi esse filme”, pensou Antônia. “Ouvi essa música, vi essa peça, li esse livro”.

Mas não disse nada. Sorriu e continuou ouvindo o eterno retorno da velha história que se repetia mais uma vez.

(MACHADO, 2001, pp. 156 - 157)

A trama de Ana Maria Machado resgata, de modo quase épico, gerações de mulheres e seus dramas pessoais relacionados ao confronto entre ser feliz e se adequar aos ditames das tradições. O amor, para elas, pode ser associado ao conceito dele que nos é apresentado pelo filósofo Simon May:

O amor é o enlevo que sentimos por pessoas (ou coisas) que inspiram em nós a experiência ou a esperança de enraizamento ontológico, um enlevo que desencadeia e sustenta a longa busca por uma relação vital entre nosso ser e os dela. Experimentamos sua mera presença como fundadora – ou como uma promessa de fundação – porque ela parece receptível ao que consideramos mais essencial a nós, ou reconhecê-lo, ou ecoá-lo, ou fornecer-lhe um ancoradouro sólido. Isso inclui em grande parte nossas origens, e as forças, vulnerabilidades, sensibilidade e destino de que elas nos dotam. E que, longe de ser puramente privados, são profundamente influenciados por modelos que absorvemos de nossos pais, sociedade e pares. (MAY, 2012, p. 309)

A história narrada nesta novela mostra que a personagem adolescente, que vive nos tempos de agora, mimetiza todo um comportamento diante do amor que foi adotado pela avó dela na primeira década do século XX. Neste sentido, a trama se constitui como um discurso de conformação: a mulher ainda está condenada a se apaixonar à primeira vista pelo primeiro garoto que notar a existência dela, a casar, ter filhos, envelhecer, ser substituída na relação afetiva por outra mais jovem e terminar os seus dias contando apenas com a companhia esporádica dos filhos e netos. As mulheres que se atrevem a tentar mudar toda a

programação identitária apreendida pelos condicionamentos sociais e familiares, como Antônia Lousada tentou fazer, pagam um alto preço: sofrem com o abandono, com a solidão da velhice e com a desesperança de quem não acredita mais nos relacionamentos amorosos.

A visão distópica do amor eterno entre um homem e uma mulher é ratificada pela autora no texto que finaliza a trama, que mostra a perenidade dos discursos do biopoder sobre as mulheres (que *precisam* acreditar no amor eterno) e a fugacidade das relações amorosas que marcam as micro-histórias de vida de cada mulher:

*... Às vezes o amor acaba como se fora melhor nunca ter existido; mas pode acabar com doçura e esperança; uma palavra, muda ou articulada, e acaba o amor; na verdade; no álcool; de manhã, de tarde, de noite; na floração excessiva da primavera; no abuso do verão; na dissonância do outono; no conforto do inverno; em todos os lugares o amor acaba; a qualquer hora o amor acaba; por qualquer motivo o amor acaba; para recomeçar em todos os lugares e a qualquer minuto o amor acaba (...). E para renascer sempre novo, nos filhos e nos netos dos amantes, em todas as gerações, poeta... Amores acabam e recomeçam. Mas Amor é eterno. Para sempre. (MACHADO, 2001, pp. 158 - 159)*

### 3. CAPÍTULO TERCEIRO: DISTOPIA, DESTINO E CONSTRUÇÃO DE SI

Neste capítulo serão analisadas as novelas *Obsceno Abandono: amor e perda*, de Marilene Felinto; *O pintor que escrevia: amor e pecado*, de Leticia Wierzchowski; *Solo Feminino: amor e desacerto*, de Livia Garcia-Roza.

A ênfase dos textos analíticos, reunidos neste capítulo terceiro, está direcionada para o estudo de personagens que por razões diversas podem ser classificados dentro do que Foucault (2007) nomeou de *desviantes*. Abordaremos os modos de atuação dos mecanismos coercitivos das sociedades disciplinares e de controle (biopoder e biopolítica) na transformação de indivíduos que, por causas distintas, são disciplinados a fim de tornarem-se “corpos dóceis”.

Assim sendo, veremos como padecem, nos arranjos sociais disciplinadores e de controle, personagens femininas caracterizadas por estarem situadas nas condições de migrantes, loucas, sádicas, exiladas políticas, mestiças, masculinizadas, incestuosas, depressivas, assexuadas, hipersexuadas, encarceradas nos espaços domésticos e, irremediavelmente, solitárias. Incluímos o estudo de um protagonista homem neste elenco de personagens femininas porque ele é vítima da dominação “falocrata” paradoxalmente exercida por uma mulher que assume um comportamento performativo que a tradição indicia como masculino.

Por serem vítimas de violentos modos de sujeição, os personagens que passamos a estudar padecem de extrema desesperança, de sentimentos de abandono, da sensação de serem vítimas de um destino trágico e cruel, da certeza de serem vistos como desviantes dos comportamentos impostos pela tradição, pela moral e pelos códigos socialmente aceitos. Nas três narrativas aqui elencadas, a loucura, o delírio, a psicopatia e a violência simbólica (BOURDIEU, 2005) são aspectos que moldam os perfis das personagens protagonistas.

Tais aspectos conferem às tramas aqui elencadas um caráter forte de distopia, comumente atrelado nos enredos a noções de destino trágico, de

sina ou de “carma”. O conceito de distopia que adotamos nesta tese é a concepção filosófica antitética ao conceito de utopia, podendo ser entendida, portanto, no sentido de uma utopia negativa. Enquanto na utopia não há um sistema social válido no presente, uma vez que ela se projeta num futuro distante ou num passado idílico, havendo por esta razão uma descontinuidade histórica, a distopia pauta-se no mundo presente. Os sentidos de desolação, desamparo, incertezas e desesperança são determinantes na distopia, e causam uma projeção disfórica em relação ao futuro, a exemplo do que é comumente feito nas narrativas de ficção científica.

A distopia refere-se aos arranjos econômicos, sociais e culturais de sociedades totalitárias, autoritárias e regidas por tecnologias usadas aos moldes de ferramentas de dominação, segregação e controle. Quer seja exercida por estados fortes, corporações capitalistas ou instituições disciplinadoras e de controle, a distopia pode ser percebida nos sentimentos de opressão, cerceamento e impotência dos indivíduos, que desenvolvem uma perspectiva sombria em relação ao futuro próximo e distante, individual e coletivo. De origem grega, o termo distopia é formado pelo prefixo *dys* (ruim) e pelo radical *topos* (lugar), que resulta no sentido filosófico de *lugar ruim*, comumente considerado por ser onde predominam o medo, a corrupção, as privações, a censura, as perseguições, as lutas intestinas entre grupos e o exercício do poder por uma minoria despótica.

Empregaremos o termo distopia na abordagem dos três exemplares incluídos neste capítulo fazendo as devidas adequações para o tecido literário (sem desconsiderar, no entanto, o social), apresentando personagens condicionados à aceitação de condições sofríveis de vida (um personagem chega a cometer suicídio) por estarem presos em estados disfóricos impostos pelos condicionamentos ditados pelos padrões de disciplinamento do biopoder. Para estudo das tramas aqui elencadas, o termo biopoder será prioritariamente empregado no sentido de regras sociais que modelam o padrão de felicidade e de comportamento social, individual e ético dos indivíduos.

Mapas da desterritorialidade em *Obsceno Abandono*: amor e perda, de Marilene Felinto



***“Deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer/deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente/deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes/como móveis inofensivos/pra lhe servir quando for preciso/e nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos”.***  
**(Chico Science; Jorge Du Peixe)**

Marilene Barbosa de Lima Felinto é pernambucana de Recife, onde nasceu em 1957, e mora em São Paulo desde 1970. Formada em Letras, Marilene foi professora de inglês; além de escritora, exerce as funções de tradutora e jornalista, atuando em diversos veículos de comunicação, a exemplo da *Folha de São Paulo*, onde manteve coluna por alguns anos, e da revista *Caros Amigos*. Com o livro *As mulheres de Tijucopapo* ganhou o Prêmio Jabuti e o concedido pela União Brasileira de Escritores. A escritora é conhecida por seu discurso feminista e por sua aversão aos ícones culturais do Nordeste brasileiro.

A novela *Obsceno abandono: amor e perda* (2002) se apresenta como narrativa exemplar da interdição amorosa atrelada a uma trajetória de vitimização voluntária. Dos sete livros da Coleção *Amores Extremos*, este é o que mais se distancia do formato de romance ou novela, já que a rigor não há um enredo com densidade de ações que sustente a trama. Esse dado é um diferencial bastante positivo do ponto de vista estético, pois ainda são raras as narrativas brasileiras que conseguem abandonar o velho modelo de cinco elementos estruturais da narrativa, que já era padrão antes mesmo do surgimento do romance como gênero literário.

Trata-se de um relato intimista de uma mulher inominada, solteira e desesperada, após o rompimento de um relacionamento de cinco anos mantido com um homem casado (Charles). Através do fluxo de consciência, a



protagonista expurga sua angústia, humilhação e dor na tentativa de conseguir odiar o homem que ama, trazendo à cena dramática diálogos imaginários com seu amante, lembranças da infância, delírios de grandeza, reflexões sobre a condição de mulher feia, solitária e migrante. O desabafo produz uma reificação da personagem ao ponto da quase total anulação da *persona*, como foi estudado pela psicanalista Myrna Maracajá Maia (2010), em dissertação de mestrado que aborda principalmente o sentimento de devastação sentido pela personagem feminina na obra em pauta.

Para o leitor de Clarice Lispector fica muito nítido, após a leitura das primeiras linhas de *Obsceno abandono: amor e perda*, o emprego da apropriação estilística e temática que Marilene Felinto promove da narrativa mais intimista de Clarice: o romance *Água Viva*. Seguindo a tendência contemporânea de visitar o passado através da retomada de obras que, por algum motivo, merecem ser rediscutidas, Marilene Felinto assimila ficcionalmente de Clarice a mesma personagem abandonada pelo amante, frustrada por ter sido preterida e em estado psicológico assemelhado ao surto psicótico, o que provoca o delírio e a fala desordenada, agressiva e regressiva a estágios da infância, bem como o interminável fluxo de consciência das personagens femininas dos dois “capítulos” que compõem a totalidade de *Obsceno abandono*. Como assinalam Deleuze e Guattari, é preciso observar a loucura de qualquer conversa, mesmo as interiores, como é o caso da personagem da trama em discussão, para retirar dela o que ela mesma não sabe que diz:

O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nos quais entram, e os compostos de sensação que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões. O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 242)

A necessidade que a protagonista de Marilene Felinto sente de aprender a odiar o homem que a deixou também mimetiza o conto “O Búfalo”, outra

narrativa clariceana, na qual uma mulher em surto só consegue matar o amor sentido pelo amante que a abandonou cometendo suicídio. Regina Dalcastagnè (2005) apresenta estudo em que também associa Marilene Felinto a Clarice Lispector a partir de *A hora da Estrela*, pois Macabéia é mimetizada por Marilene Felinto como um modelo de composição de personagens femininos, inclusive o da trama em comento. Semelhante a Macabéia, a mulher abandonada da trama em pauta vivia sentindo dores difusas, fruto de somatizações do abandono afetivo a que foi condenada, e encontrava no fato de sentir dores físicas (a exemplo de um tratamento dentário) uma saída para alívio das frustrações: “Doendo. Se ele soubesse o que é dor. Crateras e rombos e vazios e fisgadas de dores profundas era o que não me faltava, é o que não me falta”. “\_ Anestesia, não. Eu vim aqui para sentir dor física mesmo. Dessas de quando se abrem as crateras e se expõe os nervos inflamados dos dentes. Quero ver se, desse modo, me curo da outra, uma dor abstrata que estou sentindo não sei onde”. (FELINTO, 20002, p. 58). Jacques Hassoun (2002) mostra, em estudo sobre estados depressivos, que o sofrimento motivado pela perda do Outro (objeto amado) se estabelece no corpo e na mente, através de mecanismos de escape, provocando uma profusão de sentimentos disfóricos:

Face ao enigma que propõe a violência do Outro, o sujeito – aqui tornado sujeitado – se vê como confrontado a uma ausência de alteridade. No lugar daquilo que faz laço social – audível, compreensível -, surge repentinamente um espanto no qual o sujeito irá se alienar. Essa perda de referências – e seus efeitos de desligamento – encontra seu princípio numa ferocidade emprestada ao outro, e se impõe ao sujeito como a lembrança de uma dor, o sofrimento indefinível de uma perda que o mergulha no sofrimento, na indignação, na inibição e na passividade. (HASSOUN, 2002, pp. 19 - 20)

Alguns estudiosos da produção ficcional de Marilene Felinto também chamam à atenção para a semelhança entre o estilo da autora e o do romancista Graciliano Ramos, apontando como traços de aproximação a linguagem concisa, as frases curtas, o raciocínio direto, enfim, o “estilo seco” que eles empregaram. Em Marilene Felinto, como em Clarice Lispector e em Graciliano Ramos, nos deparamos com personagens fortes que se aventuram

ao rés do poço depressivo e da reificação máxima, sem possibilidade de retorno, num desatino tamanho capaz de apagar no ápice do sofrimento quaisquer marcações identitárias definidoras da segmentação dos personagens em gêneros binários e inconciliáveis; Marilene Felinto, inclusive, escreveu alguns ensaios críticos sobre romances de Graciliano e Clarice.

Orientamos nossa atenção para questões fincadas mais nos mecanismos sociais de formação identitária da protagonista de *obsceno abandono: amor e perda*. É sabido o quanto a escrita de mulheres busca inserir o corpo no discurso ficcional, mesmo em modelos narrativos mais voltados aos romances psicológicos. Na obra em comento, para engano do leitor, há uma aparente sobreposição de questões subjetivas, ligadas ao abandono sofrido pela protagonista, que em uma leitura menos verticalizada pode obscurecer o ponto alto da trama de Marilene Felinto: nela a trajetória de vida da personagem está inscrita na geografia de seu próprio corpo material, mestiço, disforme e desterritorializado. Como afirma Susan Bardo, o corpo é o *locus* dos discursos de sujeição:

O corpo – o que comemos, como nos vestimos, os rituais diários através dos quais cuidamos dele – é um agente de cultura. (...) o corpo não é apenas um *texto* da cultura. É também, como sustentam o antropólogo Pierre Bourdieu e o filósofo Michel Foucault, entre outros, um lugar *prático* direto de controle social. (BORDO, 1997, p. 19)

Em artigo sobre *As mulheres de Tijucopapo* (1982), outro importante romance de Marilene Felinto, Simone Pereira Schimidt ressalta a simbologia do corpo na ficção da autora como um corpo mestiço, contraditório, historicamente marcado: “O corpo feminino subalterno, palco de conflitos onde se desdobram as tensões resultantes das relações desiguais de gênero, raça e classe”. (SCHIMIDT, 2010, p. 23).

A protagonista de *Obsceno abandono* materializa esse corpo mestiço, feio, gordo e velho como o único da Coleção *Amores Extremos*, já que todas as demais personagens femininas protagonistas das outras seis novelas são brancas e ostensivamente “belas”, de acordo com os estereótipos sobre beleza predominantes no Brasil de hoje, categorizados por Mirian Goldenberg na obra *O corpo como capital* (GOLDENBERG, 2007). Marilene Felinto transpõe para o tecido literário o estilo *parrésico* que a caracteriza em escritos

tipificados como artigos de opinião publicados em diferentes mídias. Sendo assim, ela produziu a trama com grau mais elevado de *efeito do real*, dentre as sete do nosso recorte investigativo, e construiu uma personagem feminina bastante verossímil, com todas as cicatrizes emocionais que se agregam como tatuagens ao corpo físico e psíquico feminino ao longo da existência. Como *Água Viva*, obra escrita na fase terminal de Clarice Lispector, *Obsceno abandono* poderia ser uma narrativa exemplar da autoficção, da escrita de si, mas isto fica muito próximo apenas de uma possibilidade.

A personagem protagonista performatiza um estado emocional descompensado, mas por baixo da dramaticidade de seu discurso delirante e caótico encontramos uma mulher que foi se construindo como dona de seu destino e muito *consciente de si*, convicta de que ninguém será responsável por sua felicidade, ainda que repita inúmeras vezes a vontade de delegar seu estado de plenitude a um homem idealizado em suas fantasias desde a infância, porque assimilou esse modelo da educação que a moldou para ser personagem de um amor eterno. E o mais importante: ela assume a voz narrativa da trama, sendo a única personagem da Coleção *Amores Extremos* que reflete sobre sua condição de mulher, ainda que sobre efeito da devastação que a assola por ter sido preterida, e ainda que “falando para dentro”, como sobre ela disse o garoto Valmir (FELINTO, 2002, p. 24). Ela narra para esquecer o amante, mas sua lembrança apenas reforça a imagem do outro que lhe falta, confirmando esta fala de Spinoza: “(...) não está sob o livre poder da mente esquecer ou lembrar alguma coisa. É por isso que se julga que só está sob o poder da mente, por sua exclusiva decisão, a nossa capacidade de calar ou de falar aquilo do qual nos lembramos” (SPINOSA, 2013, p. 171).

Presas a um modelo romântico de amor, portanto, a personagem não reconhece a capacidade que tem para construir sua própria felicidade sem a presença dominadora de um homem forte (correspondente ao modelo que ela idealiza desde criança e ao amor aclítico), chegando ao ponto extremo de sentir prazer até mesmo quando era estuprada pelo amante, pois o que valia era ser objeto de desejo de alguém que a livrasse de um estado frequente de invisibilidade, desamparo e solidão: “Toda a minha vida foi a vida de uma anormal” (FELINTO, 2002, p. 28). Contra as marcas identitárias de origem,

restaria à protagonista promover desvios, como assinala Deleuze a respeito dos habitantes da contemporaneidade, construir seus padrões de sentimentos sobre ela mesma, negar todo tipo de sujeição e de rejeição, e não os reforçar ao limitar sua atuação no mundo dentro dessas interdições.

Despindo-se de boa parte dos condicionamentos históricos e identitários, herdados da moral cristã e da mentalidade burguesa, a protagonista que Marilene Felinto traz à baila já nasceu ouvindo os anjos tortos representantes do poder misógino e ariano dizendo-lhe para ser “*gauche* na vida” como Charles, seu amante. Contra essa imprecação de origem, ela irá se rebelar a vida inteira, ainda que sua insubordinação se manifeste, na vida adulta, prioritariamente enquanto realização discursiva quase restrita ao plano da linguagem verbal, e ainda que ela acabe odiando a si mesma em razão de suas origens. Como um *ouroboros*, ela vai sendo devorada à medida que crava os dentes na realidade dura das sociedades disciplinares e de controle. Para Erving Goffman, os membros de minorias e pessoas de classe baixa se enxergam como estigmatizadas porque consideram comportamentos, gestos, aparência, linguagem e *status* que lhes são típicos como valorativamente hostis para um “ideal virtual de classe média”. (GOFFMAN, 2012, p. 157).

Podemos afirmar que esta personagem pratica a *parrésia*, que Foucault (2011, pp. 42; 43) apontou como principal instrumento para o governo de si, e que se materializa no gesto de falar a verdade, com liberdade, com franqueza, sem hipocrisias; por outro lado, ele apontava que os principais inimigos da *parrésia* eram a cólera, a adulação, a retórica e a mentira, o que a protagonista da novela em comento também não deixou de praticar. As marcas discursivas empregadas pela personagem são fortes e refletem o ódio direcionado principalmente ao amante, posto na trama mais como alegoria do poder androcêntrico e quase rasurado como sujeito singularizado, uma vez que Charles será a alegoria perfeita de todos os homens que passaram pela vida da protagonista e, sem exceção, a abandonaram: “Fiquei eu lá, parada numa esquina da vida esperando por ele, ainda esperando. Restou eu, sobre eu na esquina da vida, cara a cara com a bofetada deste abandono pior que a morte” (FELINTO, 2002, p. 49).

O discurso que Foucault identifica como *parrésia* está sempre atrelado à agressividade, marca forte presente no fluxo de consciência dessa personagem:

(...) para que haja *parrésia* é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência. É portanto a verdade, no risco da violência. (FOUCAULT, 2011, p. 12)

O tema central dessa novela é a solidão que atordoia algumas mulheres quando elas estão inseridas em relacionamento amoroso no qual a reciprocidade de sentimentos é sofismática.

Para Antonio de Pádua Dias da Silva (2010), a solidão é o traço mais marcante da construção de personagens femininas por autoras mulheres, e o que este pesquisador afirma pode ser constatado em todos os sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*: "(...) o maior sintoma das mulheres de todas as épocas no espaço ficcional: a *solidão*. Esta parece ser a marca registrada das mulheres representadas na ficção por escritoras" (SILVA, 2010, p. 79). Há várias passagens do enredo que mostram a extrema solidão da protagonista, como as que transcrevemos a seguir:

Meu único caminho teria sido aceitar a solidão como quem aceita uma marca de nascença, uma vergonha estampada na testa. (FELINTO, 2002, p. 28)

Meu único caminho teria sido aprender isto: que na vida tem gente que não quer a gente. A pessoa devia nascer sabendo que ninguém a quer de fato, que ninguém salva ninguém. Deviam ensinar isso à gente desde cedo, todo dia, todo santo dia, até a criança saber de cor, como a tabuada, o alfabeto, essas coisas básicas. A gente devia ter aulas de solidão na escola. Devia ter uma matéria no currículo: "Meus queridos alunos, bom dia, eu sou o professor de solidão. Vamos lá, repitam comigo, conjuguem o verbo. Ganha um prêmio quem tiver a nota mais alta na minha matéria. Vamos lá, conjuguem comigo: ninguém te quer, ninguém te quis, ninguém te quererá, ninguém te quereria, ninguém... Alguma dúvida? Quem tiver dúvida, levante a mão". (FELINTO, 2002, p. 29)

De todos os exemplares da Coleção *Amores Extremos*, *Obsceno abandono: amor e perda* também se destaca em outro aspecto: é o único a apresentar cenas de sexo com a descrição de relações caracterizadas por comportamentos sadomasoquistas, numa linguagem sem eufemismos ou sublimações, podendo ser tipificada como obscena ou pornográfica, segundo classificação sistematizada por Maingueneu (2010). A protagonista nivela amor e sexo num mesmo plano e toma um pelo outro sem delimitações. Como a falta de afetos marcou, desde o início, a construção identitária dela ao violentar a sua trajetória de vida, o seu amor próprio e as suas relações afetivas, ser objeto sexual de um homem que a trata com violência é entendido por ela como uma forma de ser amada. Ao sentir o destino trágico que a perseguia, ela fala de si quando criança nos seguintes termos: “(...) eu me achava ruim, a pior menina das redondezas: e já imaginava a mulher grande e monstruosa que um dia eu me tornaria”. (FELINTO, 2002, p 36).

Ao formatar uma protagonista que se apresenta obcecada por sexo, pois é disso que ela confessa verdadeiramente sentir falta na relação com Charles, e por usar um vocabulário marcado por palavras ligadas à sexualidade, por descrever com imensa plasticidade as cenas de sexo que praticou, por ir sozinha ao cinema assistir a filmes pornô e por hiperbolizar seu corpo como um objeto sexual, a autora corre o risco de se aproximar em demasia do estereotipo da *mulata sensual* (escrava sexual, prostituta e produto de exportação no turismo sexual) que atravessa a literatura brasileira desde o Naturalismo até nossos dias. Como afirma Tina Chanter (2006):

Embora a sexualidade feminina negra seja hipervisível, excessivamente potencializada, patologizada, imoral e impura, só o é em contraste com a imagem idealizada, branca, moral, reprodutiva e purificada da sexualidade feminina vitoriana. A história da escravidão, inclusive do acesso sexual a escravas que o senhor de escravos julgavam ser seu direito, desempenhou um papel importante na representação das mulheres negras como excessivamente sexualizadas, doentes e devassas. (CHANTER, 2006, p. 35)

A linguagem direta, crua, raivosa e ressentida ao falar de amor e sexo mostra um outro dado relevante na construção da personagem: de todas as protagonistas da Coleção *Amores Extremos*, ela é a que apresenta traços

mais contundentes de masculinidade, sem que eles sejam postos na trama como indícios de uma orientação lésbica, mas sim de rupturas com os estereótipos sociais e culturais que ainda delimitam e marcam, identitariamente, a mulher como o sexo frágil. Em momento de extrema solidão e saudade do amante, a protagonista veste as roupas dele, como se quisesse “canibalizá-lo” – “Todo amor é matizado pelo impulso antropofágico. Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a quem amam. Separar-se do ser amado é o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida” (BAUMAN, 2004, pp. 32-33). Essa linguagem caótica, descompassada, entrópica, se apresenta como aquela que Barthes aponta como *loqüela*, que ele define da seguinte forma: “(...) designa o fluxo de palavras através do qual o sujeito argumenta sem cansar, na sua cabeça, sobre o efeito de uma ferida ou as consequências de uma conduta: forma enfática do “discorrer” amoroso”. (Barthes, 1981, p. 142).

Ao se revestir com as vestes do amante, ela quer novamente sentir-se abraçada, comida, acolhida, fazendo das roupas uma segunda pele, e também quer devorá-lo, absorvê-lo por osmose, impregnar-se dele para daí, desse local onde os seus traços de feminilidade se anulam e ela e o amante se tornam um, conseguir fazê-lo voltar a sentir desejo por ela, num comportamento transferencial revelador de angústia exacerbada, capaz de levá-la ao limite máximo da dor: “Outro dia, sem motivo que justifique, vesti uma das cuecas. Dormi vestida com ela, único pano-mortalha sobre meu corpo vazio, semimorto”. (FELINTO, 2002, p. 12):

Tornar-se homem, manter esse equilíbrio de gente... Como conseguir esse equilíbrio de ser homem, criatura humana que se segure sobre duas pernas fracas como as minhas? – fracas para o meu corpo pesado e sozinho. Eu temo é pelo meu corpo – pelas dores agudas, pelas feridas, pelas chagas incuráveis -, tenho medo das línguas de asfalto que cobrem as ruas da cidade grande e dura. Moro em São Paulo, o prédio é alto e minha insignificância cresce. A cidade nem ao menos me esmaga – apenas me joga na cara sua face de concreto. (FELINTO, 2002, p. 14)



(...) eu trocava tudo para ser igual às pessoas felizes.  
 Mas não: fui atropelada pela vida, caí, do alto de minhas pernas fracas e no lugar errado – sou uma imigrante, uma imigrante nunca se recupera da perda.  
 Neste mês da minha desgraça, às vezes acordo com cara de homem, às vezes com cara de bicho, outras com cara de monstro (...). (FELINTO, 2002, p. 56)

Essa mulher atravessa, portanto, um luto bifurcado: a perda do seu homem amado e a perda da condição subjetiva de mulher amada que ela foi e não mais existe:

No luto real, é a “prova da realidade” que me mostra que o objeto amado não existe mais. No luto amoroso o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decido que a sua imagem deve morrer (e ele talvez nem saberá disso). Durante todo o tempo de duração desse estranho luto, terei que suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro (continuando a me ferir à sua revelia) e ficar triste com a sua morte (pelo menos tal como eu o amava). (BARTHES, 19821, p. 104)

Segundo Durval Muniz de Albuquerque (2008), mulheres nordestinas destituídas de uma presença máscula, forte e protetora se masculinizam a fim de criarem em torno delas uma armadura capaz de blindá-las contra atos de violência, comumente praticados contra mulheres sozinhas, como estupros, espancamentos, roubos e invasões de propriedade. Ao lançar mão de inúmeras analepses para descrever fatos vividos na infância, resgatados para justificar como sua vida no presente da narrativa é determinada por questões biológicas e sócio-históricas, a protagonista nos conta que não brincava com outras meninas da mesma idade ou com os instrumentos lúdicos restritos ao ato de brincar das meninas como *bonecas*, *panelinhas*, *casinhas* ou *roupinhas*, de acordo com uma diferenciação de gêneros ainda pautada no binarismo e nas interdições que proíbem, desde o berço, a interseção de um gênero pelos demais.

A protagonista de Marilene Felinto, quando criança, tinha atitudes culturalmente atribuídas como marcas de masculinidade: brincava apenas com meninos, geralmente participando da brincadeira de telefone-sem-fio (que no senso comum nomeia também uma das posições sexuais mais ousada do ponto de vista da moral puritana), e assustava os colegas segurando os

órgãos sexuais deles; crescida, ela conseguiu permanecer rompendo com o caráter passivo que tipifica a mulher romântica, infantilizada, feminíssima e sujeitada, mas foi duramente punida por essa sua escolha. Esse dado mostra que na trama a infância é vista como espaço de liberdade ausente na vida adulta; quando criança, ela apresentava uma identidade plural, uma sexualidade espontânea e desatrelada das estratificações de gênero, mas sua condição de criança não a blindava contra a estigmatização e a punição social.

Como nós nos escondíamos em duplas, e ele sempre era meu par, eu o rendia num canto do muro no oitão escuro, secreto. A noite já caíra, uma brisa leve amainava o mormaço do dia quente, batia em cheio no cabelo loiro de Valmir, que então esvoaçava e me enfeitiçava. Pois eu o rendia no canto do muro e abaixava seu short até o joelho.

- Eu quero mexer no seu pinto – eu exigia, meio afogueada de tesão e correria.

Valmir ficava mudo. Nunca respondia. Eu abaixava a cueca e tocava no talo daquela flor entre as pernas dele – era eu a dona da situação, a coragem era minha, a vida era minha, quando eu crescer seria uma grande mulher, uma mulher monstruosa, dessas mulheres grandes e monstruosas como cavalos de corrida. (FELINTO, 2002, p. 24)

Os dramas da protagonista, portanto, tiveram início com a encenação dos papéis trocados, ainda na infância: ela foi uma criança que nasceu menina e desde sempre se comportou como menino nas brincadeiras, nas performances sexuais ativas que assumia diante dos meninos, nas vestimentas, no vocabulário adotado, na agressividade, na coragem, na ousadia, na independência, nos gestos e em toda a configuração identitária, dentro dos limites que a pouca idade lhe permitia, o que motivou os primeiros eventos de rejeição contra ela.

Marilene Felinto, escritora há muito tempo (ou desde sempre) despreocupada em agradar leitores com uma escrita amena e acéfala, não titubeia em mostrar *por dentro* como os mecanismos da sociedade disciplinadora e falocrata agem. Vítima de segregação, preconceitos e agressões verbais, a protagonista desta novela sofreu na pele a crueldade extrema de que crianças são capazes de cometer, e assim a autora desconstrói o mito da bondade, inocência e altruísmo como essenciais às

crianças. Desmentindo a tese sofismática do “bom selvagem”, desenvolvida por Jacques Rousseau, a autora mostra que as pessoas são naturalmente agressivas, intolerantes, preconceituosas e pouco racionais: a sociedade (disciplinar e de controle) é que as moldam para serem “boas”, ou ao menos para performatizarem comportamentos “civilizados”, mascarando o lobo que habita os corpos dóceis dos cordeiros.

Na vida adulta, quando ela se viu apaixonada, assumiu o papel de mulher submissa, feminina, passiva e amorosa que a tradição lhe apontava como o esperado para ser amada e aceita. No entanto, dentro dessa performance de mulher que encenou durante o relacionamento com seu amante, ela também foi rejeitada, iludida e abandonada, pois as tentativas de dominar o amante, sob alegação de sentir ciúmes e querê-lo só para si, estabeleceu no relacionamento um claro conflito por determinação de quem exercia poder: “O homem teme, a partir do instante em que a mulher se lhe torna igual” (DELEUZE, 1973, p. 50). Aqui percebemos a insistência da autora em trazer para a trama a noção de sofrimento amoroso como predestinação, referendando, em certa medida, o que nos diz Bauman, a partir de pensamento de Lucano: “É da natureza do amor ser refém do destino”. (BAUMAN, 2004, p. 21).

Diante disso, ela passou a sofrer todo um processo de autodestruição e isolou-se no apartamento, maldisse suas origens, buscou odiar o homem amado, perdeu a fala, a esperança e todos os roteiros culturais dos quais poderia lançar mão para ser feliz. A tentativa de deixar de amar o homem que a abandonou se mostrou inócua, o que gerou mais uma frustração para a personagem. Mesmo não sendo esta uma leitura psicanalítica, aqui citamos Freud, a partir de Deleuze, porque ele faz uma constatação que pode nos servir para entender melhor a protagonista de Marilene Felinto: “Freud recusa abertamente a hipótese duma transformação directa do amor em ódio, e do ódio em amor, na medida em que tais instâncias dependem de pulsões qualitativamente distintas (Éros e Thánatos)”. (DELEUZE, 1973, p. 46). Como nos estados depressivos, há um investimento psíquico descomunal dessa mulher em tentar transmutar, em sua alquimia interna, amor em ódio, num processo que arrasta um luto pelo tempo suficiente para a aniquilação dela, como pessoa coesa:

O amor, como a mundanidade, também faz perder tempo. Mas a experiência do tempo perdido que ele possibilita é mais radical do que a que se tem na vida social. Daí o terrível sofrimento que causa. Pois os signos amorosos, em razão de o ciúme ser a verdade do amor, implicam o tempo perdido no estado mais puro, no sentido em que já antecipam sua alteração e sua anulação, já preparam seu próprio desaparecimento, figurando a ruptura, o fim do amor. (MACHADO, 2009, p. 204)

A maior dor da personagem, que passou a negar até mesmo seu nome próprio por já não importar quem era, no entanto, não foi de ordem prioritariamente psicológica, e sim cultural: resultava da consciência (em certa medida equivocada) de que se fosse bonita, magra, branca, sudestina e rica, os papéis que ela poderia encenar certamente a fariam infinitamente mais feliz, ou seja, ela assimilou os padrões de comportamento ditados pelo biopoder como sendo seus, e passou a performatizar o comportamento de uma pessoa irremediavelmente triste e só.

Estudar uma personagem (ou pessoa real) como essa, sob a perspectiva psicanalítica, é culpar a ela mesma por todo o sofrimento que a vida lhe impôs, já que psicanalisar é apontar culpados. Vista como alguém que desde cedo enfrentou as imposições culturais do biopoder, no entanto, percebemos o quanto a violência contra as mulheres ainda é um dos mecanismos culturais mais cruéis de nossa sociedade e do nosso tempo.

Em pesquisa realizada sobre corpo, sexualidade e gênero na cultura brasileira, a antropóloga Mirian Goldenberg (2005) apresenta resultados que nos ajudam a compreender melhor as motivações de Marilene Felinto na composição de sua protagonista. A grande maioria das mulheres brasileiras acata como único modelo de beleza feminina válido o seguinte padrão: ser muito magra, ter cabelos alisados quimicamente e platinados, ser alta, ter dentes e pele perfeitos, ter nádegas e seios fartos e bem definidos, não ter celulites ou estrias.

Em outro estudo sobre o mesmo tema, Goldenberg (2007) afirma que o corpo, na contemporaneidade, é a verdadeira roupa que se usa para performatizar os papéis convenientes à sociedade que coisifica os corpos; assim sendo “(...) é o corpo que deve ser exibido, moldado, manipulado,

trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado. É o corpo que entra e sai da moda. A roupa, neste caso, é apenas um acessório para a valorização e a exposição deste corpo da moda”. (GOLDENBERG, 2007, p. 25).

Um dado que chama a atenção na pesquisa da antropóloga, e que também tem relações com a protagonista da novela em comento, é que as mulheres atuais idealizam um corpo feminino que contém traços do sexo biológico masculino, por querem, através deste corpo masculinizado, alcançar um poder na sociedade que sempre foi destinado aos homens. Sendo assim, há um desejo que se manifesta como androcêntrico, sem relação com a sofismática *inveja do pênis* das teorias freudianas ou com orientação de caráter homossexual:

(...) por meio do discurso feminino podem ser notadas duas formas de valorizar o corpo dos homens. Uma, através da oposição ao corpo natural: “não menstruar”, “não ter celulite”, “não precisar se depilar”, “não ter cólica” e “não engravidar”. A outra, por meio de uma crença feminina em determinadas vantagens tidas como intrínsecas ao corpo do homem, como “força física”, “urinar em pé” e “resistência”. (GOLDENBERG, 2005, p. 62)

A protagonista criada por Marilene Felinto ousa assumir as dores, os prazeres e os dissabores de um relacionamento extraconjugal, e não se acanha diante dos preconceitos sociais enfrentados pelos que se ligam através de triângulos amorosos. Gorda, feia, pobre, mestiça, migrante, sem família, sem amigos, desterritorializada, amante abandonada, sem apoio social e sem ao menos ter coragem de dizer o seu próprio nome, essa mulher exerce com toda a liberdade possível a sua sexualidade. Viajou ao exterior a passeio com o amante; teve a coragem de enfrentar a desterritorialização cultural e geográfica; conseguiu se manter sozinha na cidade grande e foi capaz de, num momento epifânico, traçar todo um perfil de sua condição de mulher a um mesmo tempo forte e emocionalmente carente, enquanto sozinha em um apartamento lavava roupas num sábado à noite.

No entanto, um paradoxo se sobressai na trama: quem mais exerce atitude preconceituosa, racista e violenta contra a protagonista é ela mesma; só quem a descreve como velha, gordá, feia e ‘nordestina’ (um equivalente na

trama ao pejorativo 'paraíba'), é ela, numa demonstração de que não apenas assimilou toda uma enorme carga de violência simbólica a que foi sendo submetida ao longo da vida, como também passou à condição de agente de transmissão desses preconceitos, tornando-se, a um só tempo, agressora e vítima das próprias atitudes (mecanismo que o antropólogo Bourdieu define como "assimilação do opressor"). Ela saiu do relacionamento amoroso despedaçada, identitariamente fraturada, arrastando um calvário de culpa por não ter sido mulher bonita e sedutora o suficiente para manter o homem amado junto dela, e não suporta saber que ele, o homem que não a queria, estava feliz com outra mulher: "O sujeito apaixonado se imagina morto e vê a vida do seu amado continuar como se houvesse acontecido nada". (BARTHES, 1981, p. 138). Sobre conflitos identitários, semelhantes aos vividos pela protagonista, Maura Pena assim se expressa:

A identidade não está na *condição de* nordestino, de classe ou de mulher, mas sim no modo como estas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente. As marcas de identidade não estão inscritas no real, embora os elementos sobre os quais as representações de identidade são construídas sejam dele selecionadas. Estão em pauta, portanto, os processos de apreensão do mundo social: esta apreensão dá-se, sempre, através de atos de pensamento e linguagem, cujas coordenadas são geradas social e culturalmente, pois a materialidade não pode ser tomada *em si mesma*, tanto em termos do conhecimento científico quanto com respeito ao conhecimento-de-mundo que perpassa a vida cotidiana, o senso comum. (PENNA, 1992, p. 167)

Se na infância a protagonista de Marilene Felinto foi sendo insistentemente condenada ao silêncio e externava suas culpas, seus medos e seu desamparo através da somatização que a quedava inerte e doente, na vida adulta ela verbaliza suas emoções como se estivesse em transe, diante de uma platéia invisível, indiferente e inacessível de milhões de habitantes da grande São Paulo: "Eu não sou mais uma menina que tem o resto da vida a perder – sou uma mulher, tenho o resto da vida perdido". (FELINTO, 2002, p. 39). A protagonista não busca aquela que seria a saída mais viável para seu insulamento – a integração aos seus pares dentro da comunidade paulistana – e opta por expurgar sua dor sendo, a um só tempo, agente e ouvinte de seu

discurso catártico. Ela referenda, pois, a afirmação de Barthes: “Aquilo do que estou excluído não me atrai”. (BARTHES, 1981, p. 78).

Bauman, em estudo sobre identidade, explica como é comum, na vida comunitária, comportamentos semelhantes a este dicotômico da protagonista de Marilene Felinto, o que representa mais um dado a conferir efeito de real à trama:

Para pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas pela instabilidade e transitoriedade do mundo que habitam, “a comunidade” parece uma alternativa tentadora. É um sonho agradável, uma visão do paraíso: de tranquilidade, segurança física e paz espiritual. Para pessoas que lutam numa estreita rede de limitações, preconceitos e condenações, planejando pela liberdade de escolha e auto-afirmação, a mesmíssima comunidade que exige lealdade absoluta e que guarda estritamente as suas entradas e saídas é, pelo contrário, um paralelo: uma visão do inferno e da prisão. (BAUMAN, 2005, p. 68).

Sobre essa mulher que na vida adulta carrega nas costas a criança infeliz que foi, Marilene Felinto escreveu outro romance, *As mulheres de Tijucoapapo*, que é, como aponta Regina Dalcastagnè, uma obra diferente com as mesmas personagens menina e mulher de *Obsceno Abandono*, com um discurso que “se funda no ódio e culpa”. Sobre *As mulheres de Tijucoapapo*, Dalcastagne aponta determinadas características aplicáveis, sem reservas, a *Obsceno abandono*:

Enquanto a menina grita seu ressentimento, a falta de amor dos pais – que lhe batiam ou, pior, lhe eram indiferentes –, a mulher tenta justificá-los dentro da situação de miséria que embrutece e silencia. Enquanto a adulta chora suas mágoas, a paixão perdida, as dúvidas sobre sua identidade, sua integridade, a criança - cruel como todas as crianças – lembra que ela é uma farsa, fraca, incapaz de matar alguém, de amar alguém. Então se atacam e se dilaceram e são sempre uma apesar de serem duas, um só corpo, um só discurso, uma só dor, que é combinação de muitas e se pode e não se pode explicar. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 120)

Por essas escolhas que singularizam a protagonista de *Obsceno abandono: amor e perda*, Marilene Felinto construiu dentro da Coleção *Amores Extremos* a personagem feminina que se sente mais à margem da

sociedade, e a marginalização dela acontece prioritariamente por vontade de permanecer na condição de vítima: condicionada desde criança a se ver como “diferente”, ela assume essa condição e reage com agressividade e ressentimento diante de situações que não demandam de fato reações tão viscerais:

Hoje eu me olhei no espelho, me achei velha, gorda e feia e me chamei de velha, gorda e feia. E não tive nenhuma piedade de mim. Vi todos os defeitos de quem, como eu, diz: eu sou uma coitada. Como se eu precisasse deste exercício constante: olhar-me bem de perto no espelho, tão de perto a ponto de ver os cravos feios do nariz, as pequenas marcas do rosto e perguntar-se se estou feliz, e responder-se que não estou e fazer-se outra pergunta, se algum dia já estive diferente: e dizer-se que não. (FELINTO, 2002, pp. 43 - 44)

A personagem nos passa a certeza de gostar de sentir-se abandonada e sozinha porque tal fato serve para que ela exerça com toda intensidade sua melhor performance: a de imprecar contra tudo e contra todos, inclusive contra ela mesma. Por esse viés interpretativo, questionamos se é de fato válida, no caso específico da ficção em pauta, a afirmação de Stuart Hall (HALL, 2002, p. 9) de que a identidade se define apenas pelo dado histórico e não pelo biológico, já que aqui fica muito evidente a noção de ancestralidade violentada inscrita como traço identitário num corpo estigmatizado. Também cabe aqui ressaltar um dos equívocos dos movimentos feministas tradicionais combatido por quem estuda gênero na perspectiva pós-estruturalista: considerar que o conceito de *categoria mulher* e o de *feminilidade* são equivalentes e se aplicam, de modo homogêneo, a mulheres de etnias, idades, classes, geografias, subjetividades e sexualidades distintas.

Sobre os rumos que as narrativas ficcionais contemporâneas agora seguem, Lucia Helena (2010) construiu uma categoria analítica capaz de abarcar o que vem sendo produzido em literatura com mais insistência nas últimas décadas: “as ficções do desassossego”. Tal expressão serve para:

(...) designar as narrativas que desenvolvem, desde as três décadas finais do século XX, uma perspectiva crítica (e de crise) em contraponto com os paradigmas fundadores do romance (iluministas e românticos). Essa perspectiva remete à abertura de novos horizontes formais, temáticos, conceituais e éticos, pois



tais textos, ainda que não sejam “ficções da crise”, falam de um dos sentimentos fundamentais provocados sempre que essas se aprofundam de maneira dramática: o desassossego. (HELENA, 2010, p. 12).

Para Lucia Helena, as ficções do desassossego são marcadas por reflexões críticas sobre o desenvolvimento da razão na modernidade ocidental, e se utilizam de uma linguagem caracterizada pela autoreferencialidade para construir ficções fundamentadas na imaginação histórica e mediadoras entre o estético e o poético. Essas narrativas apresentam personagens “à deriva, mergulhados na conturbada trajetória das crises, à mercê de um processo de desumanização”. Ao colocarem a razão na berlinda, as narrativas do desassossego dissolvem toda a configuração do mundo burguês, principalmente o paradigma ideológico construtor deste mundo: “ser “feliz” à custa de “quaisquer meios”, se necessário” (HELENA, 2010, p. 13). Para a pesquisadora, o sentimento de fragilidade que predomina nas personagens das narrativas desse nosso tempo recupera a tragédia, principalmente na visão que apresenta “... tudo como um mundo condensado, amalgamado”. (HELENA, 2010, p. 14).

A novela em pauta se encaixa, em quase em todos os aspectos, a essa definição de *narrativas do desassossego*. Dramática, sofrida, subjugada, iludida, rejeitada, desterritorializada, ingênua, sincera e essencialmente só, a protagonista de *Obsceno abandono* reedita a trajetória de cartas marcadas vivida por outra nordestina: Macabéa, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que sem alternativas caminhou para seu destino trágico e alegoricamente subiu aos céus por sua paixão e morte. Nesse ponto, as duas protagonistas se separaram, pois a construída por Marilene Felinto, como típica representante da literatura posterior à moderna, desce aos infernos, sem redenção, sabendo e escolhendo exatamente para onde está indo.

A trama de Marilene Felinto é complexa, pois nos coloca diante de perguntas difíceis de serem respondidas, se isolarmos *Obsceno abandono: amor e perda* do conjunto de novelas da Coleção *Amores Extremos*. Adotar como método de composição da personagem a orientação que moveu os chamados “romances teses” do século XIX se constitui como um dilema: a personagem é posta na trama com funções teleológicas, pois através dela a

autora quer “gritar” para a sociedade burguesa e branca o quanto ela é injusta com migrantes pobres, mulheres, gordas, solitárias, negras e feias, ou seja, é buscar usar o *discurso do ressentimento* como o cerne da trama, e o enredo (ao qual a autora não deu quase nenhuma importância a ponto mesmo de implodi-lo em fluxos de consciência tautológicos) serve apenas como pretexto, num claro exemplo do que se convencionou chamar de literatura *militante*.

No entanto, se levarmos em conta o grau de amadurecimento dos leitores em relação ao conhecimento, e mesmo à vivência, dos dramas sociais de que padecem pessoas em situações de vida semelhantes à da protagonista, essa trama pode ser tomada por seu reverso e se configurar como uma novela onde são ressaltados e referendados preconceitos raciais, sociais e identitários de diversas formas. Afinal de contas, do início ao final da trama, a protagonista insiste, como se buscasse fazer uma programação cerebral no leitor para convencê-lo de uma verdade, que ela é inferior às demais pessoas em tudo, desde a infância, e coloca toda a responsabilidade do seu fracasso existencial em conseguir ser feliz em três pilares: por ser pobre, por ser migrante e por ser mulher negra: “Sou uma imigrante, uma imigrante nunca se recupera da perda” (FELINTO, 2002, p. 56). Não há um só evento na trama de práticas racistas contra a protagonista: só ela manifesta rejeição contra suas origens, numa clara adesão ao pensamento colonialista que os movimentos feministas situam, prioritariamente, nas produções literárias de autoria dos homens.

Longe de ser uma obra literária que mostra saídas possíveis para mulheres vitimizadas socialmente, a trama de Marilene Felinto, paradoxalmente, deixa como grande lição que mulheres como a protagonista são determinadas, genética e geograficamente, a serem subjugadas e segregadas, e que contra tal destino trágico a única arma disponível à mulher é falar sem parar, despejando contra as paredes de um apartamento todo o seu ódio à sociedade, como em surto psicótico, o que termina por situar *Obsceno abandono: amor e perda* dentro do discurso de conformação ou, indo um pouco mais além, dentro do discurso de dominação falocrata que pode também estender seus tentáculos através de práticas preconceituosas contra pobres, nordestinos, negros, gordos e feios, e não só via femeofobismo.

Essa suposta adesão da novela em pauta aos discursos disciplinadores do poder androcêntrico, no entanto, pode ser também percebida como um paradoxo. Há alguns aspectos que singularizam *Obsceno abandono* dentro da Coleção *Amores Extremos* para além da construção de uma protagonista posta nas dobras da sociedade: esta novela quebra estruturalmente os paradigmas norteadores do romance moderno; mostra que a escrita de si, a autoficção e o fluxo de consciência também podem ser apenas *simulacros* de uma literatura do eu; apresenta linguagem, temática e estrutura integradas ao que há de mais contemporâneo em termos de narrativas ficcionais e, por essas e outras características, revela um profundo senso de profissionalismo na elaboração da trama.

Desse modo, a autora consegue produzir uma ficção com propósitos claros de estabelecer empatia com seus leitores: não há quem, dentro do possível contingente de leitores dessa narrativa, não tenha em algum momento da vida sofrido, como a protagonista, rejeição amorosa, de motivação socioeconômica, por razões étnicas, por questões de configuração corporal distante dos padrões estéticos europeizados, por se achar, de modo permanente ou eventual, na condição de desterritorializado, “estranho”. Esse *insight* da autora é um dos maiores ganchos para o sucesso no mercado literário, e é graças a ele que autores como Paulo Coelho e Ana Maria Machado sempre venderão toneladas de livros. Teríamos nesta novela, portanto, uma protagonista vítima e ressentida, e por trás dela uma competente produtora de narrativas ficcionais que sabe usar a capacidade de performatizar ressentimentos em proveito próprio, passando por cima de todo o falocentrismo de que trata Derrida.

Alain Touraine, em entrevista concedida a Miriam Adelman (2004), disse que as mulheres vítimas da dominação masculina tendem a reagir de dois modos: sendo *agressivas* ou *submissas*, e ele aponta para a necessidade de fuga dessa bipolaridade, evitando também o que ele denomina de *autocriação* (termo empregado por ele para nomear a *performatização* pelas mulheres do papel feminino tradicional):

(...) Quando você está na presença de um homem, você pode ser muito agressiva ou, pelo contrário, submissa. Você pode também

desenvolver um tipo de meio feminino que exclui os homens e dessa forma evitar a tarefa da autocriação. Seria bom evitar que as mulheres adotem ou conservem um comportamento feminino tradicional ou que ajam como homens de “segunda classe”. Trata-se de progredir, demonstrando ideias. Não de descrever, mas criar uma situação em que os novos comportamentos emergam. (ADELMAN, 2004, p. 174)

O discurso da protagonista é marcado por dois posicionamentos complementares: a explosão de raiva direcionada ao ex-amante e a reflexão sobre toda a lenta construção dela dentro do discurso de conformação até se tornar a mulher infeliz do presente da narrativa. O tempo da narrativa, portanto, se alterna constantemente entre lembranças da infância e dramas da vida adulta, e ela reitera sua crença no determinismo biológico e social diversas vezes, o que erradica qualquer possibilidade de saída, de libertação da enorme carga de sofrimento que ela arrastou desde menina:

Eu já sabia que não dava para você. “Não dá pra mim...”, você escreveu. Não é bom nem ruim ser como eu sou. Às vezes é bom, às vezes é ruim, como acontece com todas as pessoas do mundo. Apenas isso. É ruim ser como eu sou e ter jogado na cara a conclusão de que “não dou para você”. Mas eu não posso mudar o meu jeito de ser só para “dar para você”. Você não mudou o seu um único milímetro desde que eu te conheço. A mudança teria que ser na personalidade, na essência. Ninguém muda isso. Você só quer mesmo é me provocar. (FELINTO, 2002, p. 71)

É sintomático, se olharmos agora mais para a autora e não apenas para a protagonista, que Marilene Felinto seja conhecida do grande público muito mais como a jornalista que ridiculariza nordestinos (migrantes ou não) do que como escritora de narrativas ficcionais. Tudo isso será responsável pelo constante sentimento de estar num *não-lugar* (AUGÉ, 2012) vivido pela personagem, e nos lembra a afirmação sobre *pertencimento* de Stuart Hall transcrita a seguir:

Frequentemente operamos com uma concepção excessivamente simplista de “pertencimento”. Às vezes nos revelamos mais pelos nossos vínculos quanto mais lutamos para nos livrar deles, ou discutimos, criticamos ou discordamos radicalmente deles. Como os relacionamentos paternos, as tradições culturais nos moldam quando nos alimentam e sustentam, e *também* quando nos forçam a romper irrevogavelmente com elas para que possamos

sobreviver. Mais além – embora nem sempre reconheçamos -, geralmente existem os “vínculos” que temos com aqueles que compartilham o mundo conosco e que são distintos de nós. A pura asserção da diferença só se torna viável em uma sociedade rigidamente segregada. Sua lógica final é aquela do *apartheid*. (HALL, 2003, p. 84)

Como autora desterritorializada, ou migrante já tão reterritorializada que rasura seu espaço de origem e o nega, talvez a escritura desta trama com uma personagem nordestina protagonista seja um ajuste de contas com as raízes das quais ela, de fato, não se desprende; escreve, então, para se situar nesses entre-lugares Recife-São Paulo, autora-personagem, rasura-lembrança, trama-vida, menina-mulher. No entanto,

Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou que se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que *transforma um no outro*. (DELEUZE, 1988, p. 18)

O narrador em primeira pessoa é recurso utilizado no intuito de simular uma maior aproximação entre autor e personagem, indiciando mais “objetividade” e “ilusão de realidade” à narrativa. Servindo como elo de ligação entre narrador e autor poderia haver apenas o que Wayne Booth categorizou como um “autor implícito”, uma entidade vista pairando na fronteira entre a figura autoral e a que exerce a função de narrar.

A trama de Marilene Felinto desenvolve essa ideia ao ser aquela, no interior da Coleção *Amores Extremos*, que mais se aproxima da autoficção e da escrita de si: nela é vista não só a autora na voz que narra (e se os fatos narrados coincidem exatamente com os da vida dela é o de menos) como também mulheres que estão passando por transformações muito viscerais nos últimos tempos, ao confrontarem toda a tradição relativa à educação para o casamento que receberam desde o nascimento com as demandas dos novos tempos. Por trás da mulher arredia, desbocada e raivosa da trama, se esconde uma menina, uma mulher romântica que ainda acredita no amor eterno, na fidelidade e na possibilidade de um dia se sentir, de fato, em comunhão com o homem amado.

A protagonista, quando viveu em harmonia com o amante, referia-se a ele como “meu príncipe”, num ato falho sintomático de sua fixação, no plano fantasioso e no real, ao amor romântico dos contos de fadas que nos remetem ao amor como redenção. Ela o entroniza como príncipe, e se vê como uma gata borralheira, pois em uma sociedade que atribui como capital feminino apenas a beleza, ser feia chega a ser um dos maiores estigmas, como afirma Joana Novaes:

Em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, não há como desconsiderar o sofrimento psíquico decorrente de todas as regulações sociais que incidem sobre o corpo – sobretudo o feminino. (...) a feiura, hoje intimamente ligada à gordura e ao envelhecimento, é a maior forma de exclusão socialmente válida. (NOVAES, 2011, p. 477)

O fluxo de consciência da protagonista que revela todo o processo de negação, aceitação e tentativa de superação da perda do amante, ao invés de se constituir como uma verdadeira catarse, uma fala libertadora, se ensimesma numa fala entrópica, que vai servir como se fosse um coral de vozes composto por todas as pessoas que a rejeitaram ao dizer, em uníssono, o quanto ela foi ingênua e o quanto ela continuava sendo desprezível. O sentimento mais forte que disso resulta é a culpa por ter amado um homem que não correspondeu ao amor dela na mesma proporção, e ela se arrepende muito: “Arrependimento é a pior de todas as palavras – tem erres que arrastam no tempo, fazem ruído, rangem como dentes na casa silenciosa de meus ouvidos de noite. É uma espécie de maldição”. (FELINTO, 2002, p. 11).

Esse fluxo de consciência caótico dessa mulher provoca interpretações plurais dos seus discursos, e uma delas refere-se ao que ela de fato deseja, pois suas carências e demandas são inúmeras. Reiteradas vezes ela centra seu solilóquio na afirmação do desejo de ter o amante de volta, ao mesmo tempo em que promove em si todas as estratégias para odiá-lo e esquecer-lo, e a expressão desses desejos se manifesta de modo extremado, como em síntese são todos as performances dela. Essa mulher deseja a posse de tudo o que a sociedade sempre lhe negou – atenção, afeto, visibilidade, aceitação, integração do seu corpo feio, mestiço e gordo ao corpo social que a estigmatiza. Na impossibilidade imediata de satisfação desse desejo e, principalmente, na tomada de consciência de que ele jamais será realizado,

ela queda dilacerada, autodestrutiva, paralisada e muda. Falta-lhe a ciência de que o seu desejo não é natural, algo de que ela não poderia abdicar, mas sim um construto social e histórico, forjado pelos poderes disciplinadores e reguladores, que transmutam os indivíduos em “corpos dóceis” (Foucault) ou em “máquinas desejantes” (Deleuze e Guattari):

Forjei, com Gilles Deleuze, uma expressão que pode parecer paradoxal, mas que nos foi muito útil em nossa reflexão: é o conceito de “máquina desejante”. É a ideia de que o desejo corresponde a um certo tipo de produção e que ele não é absolutamente algo de indiferenciado. O desejo não é nem uma pulsão orgânica, nem algo que estaria sendo trabalhado, por exemplo, pelo segundo princípio da termodinâmica, sendo arrastado de maneira inexorável por uma espécie de pulsão de morte. O desejo, ao contrário, teria infinitas possibilidades de montagem (...). Ele também pode, como toda máquina que se preze, se paralisar, se bloquear (e até muito mais do que qualquer máquina técnica); ele corre o risco de entrar em processo de implosão, de autodestruição, que no campo social poderão se manifestar através de fenômenos que eu e Deleuze chamamos de “microfascismos”. Portanto, para nós, a questão está em se tentar apreciar o que é efetivamente a economia do desejo, num nível pré-pessoal, num nível das relações de identidade ou das relações intrafamiliares, assim como em todos os níveis do campo social. (GUATTARI, 2013, p. 289)

E assim, entre a paralisia e a ação afirmativa, a personagem tenta se reestruturar rumo a uma mudança em relação aos sentimentos que necessariamente vão torná-la ainda mais solitária e infeliz, ao promover nela uma constante desconfiança em relação a outras pessoas: “O segredo é não se emocionar – não se emocionar nunca, não revelar aos outros o que você está sentindo. É estar preparado para o pior na vida, sempre para o pior”. (FELINTO, 2002, p 30). E vários trechos da trama vão revelar que a novela de Marilene Felinto se pauta num sentimento de distopia muito forte em relação ao amor, ao menos ao amor romântico que a protagonista buscava por imposição cultural:

O que nasceu e morreu fui eu – eu sozinha, eu sem ninguém. É desta “eu”, é deste sangue que preciso me lembrar sempre, que preciso nunca me esquecer de recuperar, de levar comigo como única coisa possuída, como único fardo a carregar. Sobre esta “eu” preciso nunca me iludir de que tem companhia, de que está acompanhada porque não está, simplesmente nunca esteve.

Todas as vezes foram ilusões. Quem fará o favor? Quem fará o favor de olhar para a minha cara feia? Quem fará o favor de se apaixonar por mim? (FELINTO, 2002, p. 80)

O conflito aqui estabelecido, pois, é entre o passado (tradição) e o futuro (a mulher capaz de prescindir da tradição androcêntrica), e a protagonista se aniquila por completo diante dessa bifurcação, bem coerente com o que pensou Deleuze sobre dilemas semelhantes:

Pensa-se demais em termos de história, pessoal ou universal. Os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 09).

O excesso de passado nas reflexões da protagonista, que uma leitura psicanalítica indicaria como sintoma neurótico, é de fato denúncia de toda uma vida de rejeição social contra essa mulher, desde sempre desterritorializada: rejeitada pelos garotos na infância, abandonada afetivamente pelos pais, insulada em sua cartografia nordestina na grande São Paulo (e “não existe amor em São Paulo”, já disse o poeta Criolo), presa na inumanidade de um apartamento, fixada em um relacionamento que ela não aceita ter acabado, revestida de um corpo que ela não aceita e não ama como sendo seu, num processo que desencadeia uma autoimagem bastante negativa, sempre fruto de condicionamentos culturais (no Brasil, traço de permanência do sentimento típico de colonizado, ainda muito forte entre nós). Dante Moreira Leite assim esclarece a razão desse tipo de autodestruição feminina, com causa na aparência física:

(...) quando há exibicionismo ou “ocultação” do que se tem – as coisas apresentam valores por intermédio daqueles que estão próximos de nós. Algumas dessas coisas são sempre valiosas, ao passo que outras ocasionalmente o são. Ao mesmo tempo, os “donos” das coisas valiosas acabam por adquirir valor, e, em pouquíssimos casos, a posse do valioso deixa de “emprestar” valor ao possuidor. Enfim, coisas valiosas acompanham pessoas valiosas e vice-versa. Para a criança, essa associação é perfeita: os bons são belos, ricos e poderosos; no outro extremo, as pessoas de grande maturidade emocional e afetiva conseguem



separar, pelo menos até certo ponto, o valor do dono e o valor da coisa possuída. (...) geralmente supomos que beleza, bondade, riqueza, inteligência – isto é, as qualidades positivas – pertencem a pessoas que as merecem; ao contrário, reagimos como se as qualidades negativas também estivessem sempre juntas. Essa associação não é, evidentemente, cega. Quem é favorecido por alguma coisa ou qualidade (embora estas não dependam, em um grande número de casos, de sua vontade ou capacidade) tem mais possibilidade de conquistar as outras. A moça bonita será cortejada, viverá em um ambiente afetivo favorável e não desenvolverá, como a mais feia, sentimentos constantes de frustração e, em consequência, de inveja, agressividade, revolta e outras características negativas. Portanto a primeira desenvolve os sentimentos associados à pessoa boa, e a outra tende a desenvolver sentimentos associados à pessoa má. Representamos a bruxa não só como malvada, mas também como feia; a fada não é apenas bondosa, mas bela. (LEITE, 2007, pp. 34 - 35)

A resposta a isso tudo se materializa em dois comportamentos: ela perde a fala, literalmente, e fica dias sem nem conseguir atender ao porteiro do prédio ou às chamadas telefônicas; e ela imagina estar ficando louca, como a mulher bêbada chamada Maria Doidinha que se exibia nua nas ruas de sua infância no Nordeste, e ela chega ao fundo do poço quando assume a *persona* da louca que mora agora em suas memórias: “Eu sou “dona Baratinha”, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha. Eu sou Maria Doidinha”. (FELINTO, 2002, p. 45). Esse apego ao passado nos evoca Deleuze, Guattari e os mil platôs de que as pessoas vão se cimentando contra os afetos feridos: “Todo delírio é social”, nos dizem eles. A “Dona Baratinha” é uma pessoa fixada, como uma árvore, em um lugar de desespero, e a saída seria arrancar as raízes que a aprisionam ao julgamento dos outros, às noções preconceituosas que ela mesma assimilou e que sabe ser necessário delas se desvencilhar.

Esta fala da personagem, por outro lado, se revela também subversiva, de acordo com a filosofia foucaultiana. Ao estudar um livro escrito em 1840 pelo psiquiatra Lauret, Foucault encontrou um método revolucionário de cura usado pelo referido médico, que se constituía em fazer o paciente chegar à conclusão (e afirmar verbalmente) de que era louco, e isto Foucault ressalta como um método válido de escape à violência dos manicômios:

Obter de alguém que sofre de uma doença mental a confissão de que é louco é um procedimento muito antigo na terapêutica tradicional. (...) a loucura como realidade desaparece a partir do momento em que o paciente reconhece a verdade e declara ser louco. Temos aqui de fato o oposto do ato da linguagem performativa. A afirmação destrói no sujeito falante a realidade que tornou essa mesma afirmação verdadeira. (FOUCAULT, 2014, pp. 91 - 92)

A protagonista da novela em pauta, portanto, atravessa um estágio que reconhece ser insano e vivencia todo ele em demasia, para se reconhecer insana e se curar da dor de amar, e a isto Foucault chamou de “cuidar de si”, através de um exercício continuado de catarse, nomeado por ele de “técnica de si”: “(...) a técnica de si implica uma série de obrigações de verdade: é preciso descobrir a verdade, ser esclarecido pela verdade, dizer a verdade. E outras tantas imposições que são consideradas importantes, quer para a constituição, quer para a transformação de si”. (FOUCAULT, 2014, p. 94).

E a mulher louca, por amar demais, construída por Marilene Felinto, exercitando a técnica de cuidar de si, intui o que fazer para manter-se inteira, e termina por aplicar a si mesma a *epimeeia*, termo usado na filosofia clínica (que vem se estabelecendo como um substitutivo da psicanálise) para designar o cuidado de si, sobre o qual falava Foucault:

É preciso esquecer, tirar a pessoa da cabeça, da memória. Esquecer aquela pessoa, parar de pensar nela para sempre, cortar todas as lembranças... É uma tarefa monstruosa, porque a pessoa está instalada lá, como uma raiz instala e infiltra seus tentáculos no mais profundo da terra, esparramando-se a perder de vista, numa rede sem começo nem fim, numa meada sem ponta de fio, em nós que não desatam, como uma árvore de grande caule, de tronco poderoso e áspero e antigo, que é preciso arrancar pela raiz ou esperar a eternidade que vai levar até que ela apodreça, tombe e caia. É preciso cortar pela raiz. (FELINTO, 2002, p. 36)

O rememorar é sempre um enraizamento, um retorno a um território do qual não se sai sem que haja fraturas identitárias e subjetivas: “O enamorado que não esquece *de vez em quando* morre por excesso, cansaço e tensão de memória”. (BARTHES, 1981, p. 28). Os fluxos de consciência, os depoimentos, os diários, as confissões, as autobiografias, as autoficções e a escrita de si são, essencialmente, arbóreos, e ainda orientados por uma base

estruturalista que separa, cataloga, distingue e encaixa lembranças, traumas, afetos, passado e presente, e esse arborismo, esse enraizamento exacerbado, pode se transformar em rizoma através de várias rotas de fuga, inclusive da sexualidade: “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retornar segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 6); “O rizoma é mapa e não decalque” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8).

E a protagonista sabe ser preciso retirar de si as raízes que a prendem a esse território de dor: “O que está em questão no rizoma é uma reação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15). A protagonista de Marilene Felinto é consciente de que vive um momento de crise que a joga em completa *derrelição*, que é o estado de abandono, solidão absoluta, devaneio e invisibilidade social - descrito por Heidegger em *Ser e Tempo* (2005) - e assim todo seu discurso libertador esbarra numa entropia ditópica. Ela é dolorosamente capaz de entender tudo isso, e essa consciência profunda de si, das relações e dos outros é dilacerante, pois a condição para a felicidade quase sempre é a alienação de si e do mundo:

A pior tarefa que a vida me deu é esta de cavoucar minha memória, lavrar até arrancar Charles dali. Esquecer, lembrar e esquecer são maldições da mesma linha de se arrepender.

É como uma insônia, um pensamento constante, a ausência. Um dia acorda-se e: Ah, então foi isso? Como é que pode? Como é que pôde? Não existe mais nada entre nós.

Então hoje eu tirei sua roupa como quem arranca uma raiz do solo, a camiseta que eu gostava tanto de vestir, que ele me deu, que era seu corpo no meu corpo, a minha reserva orgânica, o meu rastro de vida, a presença de pelos absorventes da raiz dele nas vizinhanças do ápice do meu corpo – que toda raiz se nutre das reservas orgânicas e minerais de um solo, ali a origem de suas ramificações, umas subterrâneas, outras aéreas. Foi hoje o dia de revirar este solo, então, antes cheio de você como um sistema de raízes adventícias, fasciculadas, antes cheio de seu feixe, as gramíneas que protegem qualquer solo da erosão.

Foi hoje o dia da minha ruína.

Como é que pode? Como é que pôde? Este buraco de raiz arrancada, esta erosão em que vai se transformando aos poucos a minha vida, à medida que você me abandona. (FELINTO, 2002, p. 37)

Para Deleuze e Guattari, somos como plantas, rizomas, de raízes aéreas e subterrâneas, que traçam os mapas das territorialidades que queremos impor às nossas trilhas, e assim sendo devemos nos deixar absorver pela sabedoria delas: “A embriaguez como *irrupção* triunfal da planta em nós” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7):

(...) a sexualidade pode aparecer como uma função territorializada no infra-agenciamento; mas ela pode igualmente traçar uma linha de desterritorialização que descreve um outro agenciamento; donde as relações muito variáveis sexualidade-território, como se a sexualidade tomasse "sua distância". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118):

A sujeição, que em suas variadas formas de exercício é tema central de toda a filosofia de Foucault, foi por ele vista como passível de superação através da consciência de si, mais especificamente da subjetivação, que neste caso seria o gesto amoroso de cuidar de si mesmo, conhecer a si mesmo sem o filtro da autocomiseração ou do medo, e reconhecer os mecanismos de atuação dos poderes coercitivos. Barthes nos diz que o discurso amoroso é feito de “pequenos narcisismos”, e talvez nisso esteja a dificuldade que a protagonista enfrenta para se recuperar: a centralidade e a supervalorização de seu drama, que dos males do mundo se constitui de fato (mas ela não percebe isso) como um dos menores. Por essas razões, o filósofo aponta o discurso amoroso do sujeito abandonado como *obsceno*, e Marilene Felinto ratifica essa ideia já no título de sua novela, ao indiciar que obsceno não é o sexo, o discurso pornográfico, a relação adúltera, o desejo de ser subjugada como mulher: obsceno é o abandono. Para Barthes, só quando esse discurso não pode mais ser proferido, porque o abandonado se esgota de tanto sofrer, é que o sujeito está recuperado e livre do amor morto:

A obscenidade amorosa é extrema: nada pode recolhê-la, dar a ela o valor forte de uma transgressão; a solidão do sujeito é tímida, privada de cenário: nenhum Bataille daria uma escritura e esse texto obsceno. O texto amoroso (apenas o texto) é feito de pequenos narcisismos, de mesquinhas psicológicas; ele não tem grandeza: ou sua grandeza (mas quem é que *socialmente* está aí para reconhecê-la?) é de não poder atingir nenhuma grandeza, nem mesmo a do “baixo materialismo”. É então o momento *impossível* onde o obsceno pode coincidir

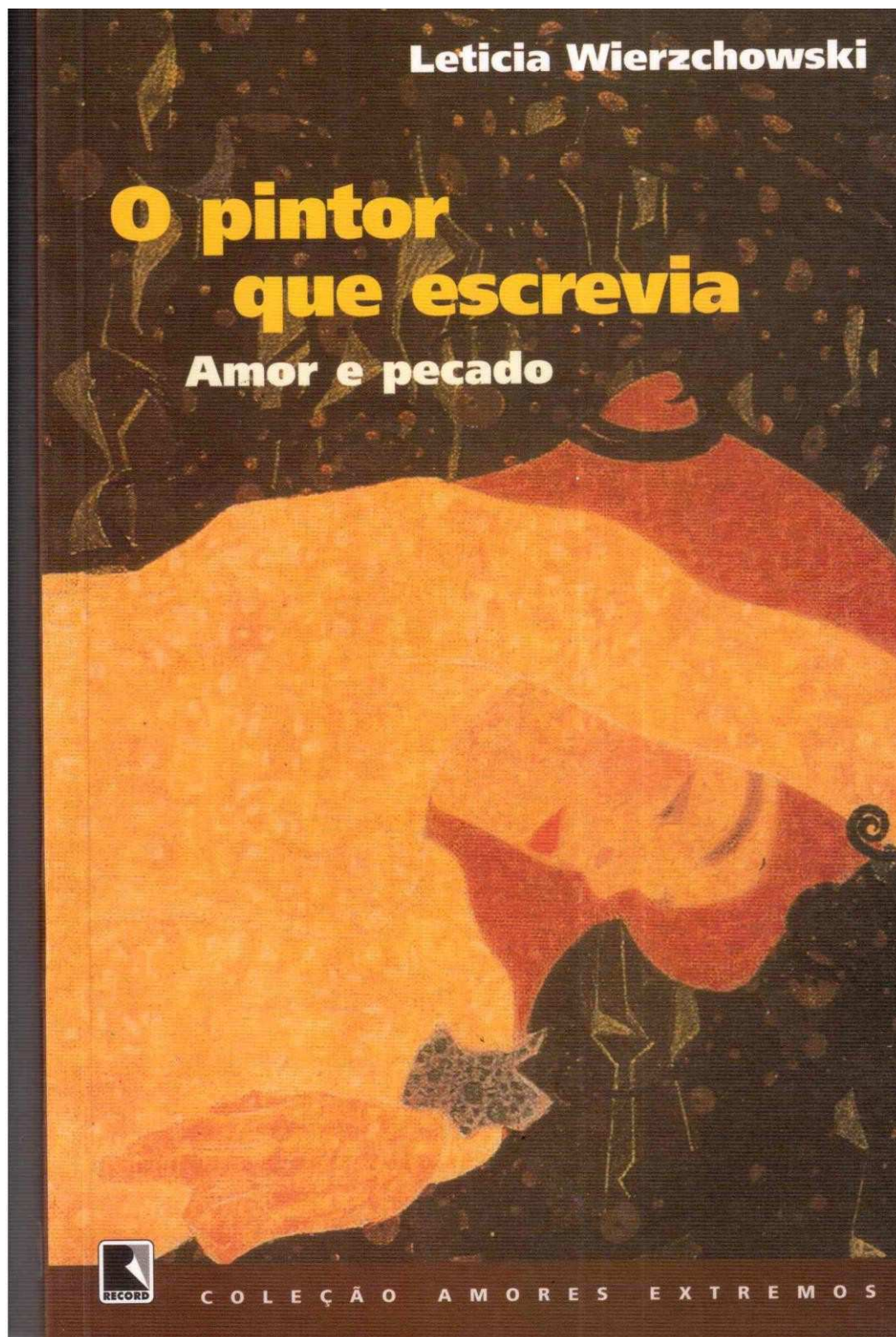
verdadeiramente com a afirmação, o *amém*, o limite da língua (todo obsceno dizível como tal não pode mais ser o último grau do obsceno: eu mesmo ao dizê-lo, mesmo que fosse através do piscar de uma figura, *já* estou recuperado). (BARTHES, 1981, p. 160)

A protagonista, por não amar a si mesma e por não se conhecer plenamente, não consegue a esperada redenção pelo amor buscando um novo amor substituto do que foi perdido, mas chegou ao ponto de saber o que a prendia aos sofrimentos vários de que sempre padeceu (seu aprisionamento à infância), e passar pelo processo de metamorfose através do discurso catártico em busca de possíveis saídas, rotas de fugas (como disse Deleuze):

Hoje eu não passo de uma daquelas borboletas que esvoaçam, que sobrevoam pela estrada afora, depois perdem o rumo e voam baixo, vão dar de cara no vidro e se estraçalham contra o parabrisa dos carros, em suicídio involuntário, surpreendidas em seu espaço aéreo, em seus vôos rasantes, pela presença do alienígena móvel de metal e vidro. (FELINTO, 2002, p. 45)

Assim nos despedimos da mulher vinda à luz por Marilene Felinto: vendo-a à semelhança da mulher pintada por Paul Gauguin, em 1889, em imagem ilustrativa da capa de *Obsceno abandono: amor e perda*, que parece em desespero, afogada, com a mão à boca abafando um grito, o corpo torto, cambaleante, de quem está saindo do chão e se equilibra num esforço tremendo, despida, sozinha, em cores borradas, indefinidas, amalgamadas e sombrias, com os cabelos vermelhos de quem renasce das próprias cinzas em águas turbulentas que lhe dão ou lhe tiram a vida, dependendo do esforço que ela for capaz de fazer, dependendo do quanto ela for capaz de amar a si própria, do quanto o discurso obsceno pode ser apagado, do que ela aprendeu sobre cuidar de si.

Redenção pela arte em *O Pintor que escrevia: amor e pecado*, de Leticia Wierzchowski



**“Paz sem voz não é paz, é medo”.**  
**(Marcelo Yuka)**

Letícia Wierzchowski nasceu em Porto Alegre em 1972, onde estudou arquitetura. Autora de treze romances e de quatro livros infantis, ficou mais conhecida do grande público quando seu livro *A Casa das Sete Mulheres* foi adaptado como minissérie pela Rede Globo. Para a Coleção *Amores Extremos*, Letícia Wierzchowski elaborou a única trama que apresenta uma vilã como protagonista.

Trata-se da personagem Antônia Maestro, a matriarca italiana do exemplar *O Pintor que Escrevia: amor e pecado* (2003). Este livro é o único dentre os sete de nosso *corpus* que apresenta, além de duas mulheres, dois homens que também assumem a condição de personagens protagonistas: o pintor/escritor italiano Marco Belucci, já indiciado no título como figura central, e o *marchand* curador de seus quadros, que é o grande narrador da trama, ambos atingidos pelas ações maquiavélicas de Antônia Maestro, que divide com os dois papel fundamental no enredo. O tema subliminar da trama é a relação de amor de um homem (o *marchand*) em relação a outro homem (o pintor já falecido). A relação, no entanto, centra-se no platonismo, na admiração de um observador de artes por um produtor de objetos culturais, e essa relação não representa nenhum traço de homossexualidade: quando o *marchand* se apaixona pelo pintor, ao ler os textos que o artista escrevia na parte de trás das telas, este último já está morto. O que o *marchand* passou a amar em Marco Belucci é a capacidade que o pintor demonstrou de se despir de todos os medos, da vergonha, das origens familiares e geográficas, de seu amor próprio, para dar a uma mulher a certeza de que ela era amada, e fazê-la feliz:

(...) nos tempos de hoje, já não existem mais amores como este, onde a vida é medida pelo que se sente. Somente na guerra, onde se vivia e morria por sorte ou coragem, é que se podia amar assim. E o modo era outro, não essa coisa apressada de hoje, em que medimos o tempo pela construção de um arranha-céu. Cimento e velocidade, apenas isso. (...) Um *marchand* de meia-

idade, confuso. Um pintor morto, um amor vivo. Um mistério que eu vou desvendar...". (WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 59 - 60 - 67)

A trama de Letícia Wierzchowski também se destaca por incursões no interior do enredo de temáticas ligadas a fatos históricos. Mesmo sem verticalizar questões como o nazismo alemão, o fascismo italiano, a diáspora judaica, a formação de colônias de exilados políticos e de criminosos nazistas no Sul do Brasil na década de quarenta, o cárcere privado exercido por familiares contra os seus, o incesto entre irmãos consanguíneos, o suicídio, a sedução de menores, a mercantilização de uma adolescente pela própria mãe e o aborto, a presença desses temas no interior da trama é fundamental para situar as personagens fora da redoma temática que enclausura quase todas as demais personagens femininas da Coleção *Amores Extremos*. Aqui apresentamos um trecho em que Antônia Maestro é descrita mantendo compatriotas sob seu domínio e ostentando riquezas deslocadas de contexto adequado como índice de fragmentação identitária; o texto foi escrito pelo pintor em uma de suas telas:

*E foi depois de muitos amores esboços medos gozos gritos, que chegamos ao Brasil, ao sul do Brasil, no porto de Rio Grande. De lá, fizemos a travessia que nos trouxe até aqui, nesta casa, neste campo coberto de videiras pelas quais eu conto o passar do tempo – a plantação, a vidima, o vinho... Antônia comprara uma grande extensão de terra e havia muitos italianos lavorando para ela já quando chegamos (alguns deles eram judeus fugidos da Europa, a esses, eu não podia encarar, porque a vergonha tolhia meus olhares). Bem no meio da propriedade de Antônia, ficava a casa, grande, ampla, que ela mandou aumentar e encher de elegâncias, e que depois foi pintada de branco, cercada de flores, forrada de tapetes caros que vieram da Itália. No alto da casa, abandonado e pobre, havia esse sótão, que eu limpei e pintei sozinho, onde me escondo, onde mais ninguém pode entrar, nem ela, Amapola, nem Antônia. Aqui, o meu reduto, o meu purgatório.* (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 58)

O personagem central da trama é Marco Belucci, pintor italiano, que comete suicídio por não suportar a culpa de viver um tórrido romance com a própria irmã consanguínea. Durante anos, em situação de insulamento próxima à prisão domiciliar, em exílio no Brasil, o pintor narrou toda a angústia que sentia (decorrente da prática incestuosa) na parte de trás das telas que



pintava. Todas as telas “lidas” em sequência cronológica formam um texto que pode ser considerado um legítimo romance realista, um diário íntimo ou um ensaio ilustrado com as telas vistas dos dois lados, fruto de uma *escritura de si* e de um exercício autobiográfico marcados pela necessidade imperiosa de catarse e redenção:

*No final do verão daquele ano de 1938, fugi da Itália. Para chegar até o Brasil, saí do sobrado amarelo de minha família na mais profunda das madrugadas, levando de meu apenas uma velha fotografia e algumas roupas, a maleta com tintas e um peso dentro da minha alma. Mas já então não me sobrava escolha. Eu amava Amapola e passaria por cima de tudo para ficar com ela, até mesmo esquecer (como esqueci) a minha mãe e meus irmãos, a minha terra e as minhas crenças. Antes de abandonar a minha casa, deixei sobre a mesa da cozinha o dinheiro que Antônia me tinha dado pelo retrato que ela me encomendara quando nos conhecemos, o retrato de Amapola. Angélica, minha mãe, deve ter encontrado esse dinheiro na manhã seguinte, sem uma carta, sem um adeus, apenas as notas empilhadas ordenadamente. Aquele dinheiro serviria para muitas coisas – era, então, um tempo em que uma família judia deveria estar preparada para fugir discretamente, usando todos os seus conhecimentos, toda a influência que pudesse para atravessar a fronteira. Ao encontrar a soma que lhe deixei, Angélica deve ter sabido de tudo; alguém haveria de herdar a continuação do pecado cometido por ela e por Giordano; herdei-o eu (acredito que esse tipo de tragédia amorosa não se perde com o tempo, ao contrário, segue a descendência do sujeito amoroso por muitos e muitos anos, talvez para todo o sempre). O filho bastardo largava a família e fugia com uma moça rica e proibida sem ao menos dizer adeus. Mas Angélica conhecia o suficiente da vida para não se espantar com seus cruéis caprichos, ela também havia ferido muitas pessoas por amar, e por amor vivera estigmatizada, era a outra, a pecadora, a puttana. (WIERZCHOWski, 2003, pp. 5 - 55)*

Através da leitura dos textos do pintor, o *marchand* e curador das telas Augusto Seara repensa sua própria vida amorosa e transforma-se interiormente, entendendo o que de fato é o amor romântico que ele nunca havia vivenciado. O *marchand* é o único personagem da novela que de fato conhece o que é amar e aprende isto “ouvindo” as lições de um morto. Enquanto viveu exilado, em cárcere privado e sob tortura psicológica exercida pela sogra, o pintor adotou o silêncio como resposta ao poder que aquela mulher exercia sobre ele, e encontrou na escrita por trás das telas um mecanismo a um só tempo de confissão, catarse e de denúncia, pois sabia,

pelo talento que possuía como artista plástico, que alguém haveria de adquirir suas telas e revelar ao mundo todo o seu sofrimento, suas *memórias de um cárcere*, como segredo delegado à esposa e à posteridade.

Ele então cumpre a heroica função de se perpetuar através dos dois instrumentos culturais que manejava – a pintura e a escrita autobiográfica – não como o homem sofrido, culpado e autocomplacente que era, pois o homem que ele eterniza nos textos por trás das telas é o que é senhor do seu discurso; o que tem coragem para revelar seus gestos equivocados; o que assume nova subjetivação ao purgar, carregando nas tintas, os seus dilemas, e confessar os seus arrependimentos; o que não teme o julgamento da posteridade porque justifica sua vida em função dos seus afetos; o que sai da vida para mergulhar nas tramas emaranhadas pintadas à sangue nas duas faces de suas telas:

*E tudo o que fiz, fiz por amor. Por amor, pequei, menti, fugi. Sei que, quando esta morte me chegar, Amapola há de sofrer. A ausência é como uma tela em branco. E Amapola não sabe mais viver sem mim, sem as cores que lhe dou e com as quais a recio diariamente em busca da magia que dos seus olhos se derrama... Talvez seja injusto que eu morra, assim sem avisos; mas eu morro por amor, e será de Amapola a minha morte, como foi a minha vida. Por amor, venho morrendo, desde a Itália... Ah, a minha Itália, minha Ligúria, onde perdi a pureza e a paz, onde o destino tomou-me dos braços pacíficos da juventude... Por amor, venho morrendo, desde aquela tarde de primavera (como era doce o cheiro das flores e como era fresco o ar que subia da praia!), quando Antônia Maestro entrou em nossa casa pela primeira e única vez, e invadiu nosso luto com seus sorrisos fingidos e com sua estonteante pose de rainha. (WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 70 - 71)*

Como as demais personagens protagonistas da Coleção *Amores Extremos*, Marco sofria de uma solidão profunda, que a condição dupla de pintor e escritor só fazia agravar por ele escrever e desenhar interminavelmente sobre seus dramas:

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o obriga a redizer o que já disse, por

vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências e não signos, valores, poder de verdade. (BLANCHOR, 2011, p. 15)

A leitura de *O pintor que escrevia: amor e pecado* é, sem dúvida, a mais extenuante de toda a Coleção *Amores Extremos* por se afastar muito dos estilos praticados na literatura nacional nos últimos cem anos. A linguagem é demasiadamente metafórica, sinestésica e anacronicamente rebuscada, como é possível perceber em trechos como “... a varanda com suas cadeiras de vime suspira cheia de sonhos, engolida pelo silêncio azulado da hora da sesta”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 9). As prosopopéias usadas em demasia, as descrições exaustivamente longas (as cinco primeiras páginas são só descritivas), o bucolismo e a configuração romântica das personagens colam indissolavelmente o estilo desta novela de Wierzchowski ao praticado por Alencar em seus romances mais adocicados.

As descrições substituem na trama aprofundamentos mais contundentes sobre as configurações das personagens. A ampla caracterização da imponente casa onde acontecem os fatos do enredo, com seus jardins deslumbrantes, seus móveis clássicos, seus quadros de Renoir e Lino Salvatico, os inúmeros livros de arte e caros objetos decorativos servem como uma luva para que o leitor possa traçar um perfil da personagem Antônia Maestro: é ela quem rege os demais personagens da trama como se estivesse no comando de uma orquestra, ou como se fosse uma cientista sádica a serviço das forças nazistas, e encontra na ostentação de riqueza material recursos para imposição de autoridade sobre seus empregados, seus familiares e sobre a comunidade rural pobre onde decidiu se esconder em seu exílio no Brasil.

Antônia Maestro é a mais complexa personagem feminina da Coleção *Amores Extremos*; sob o verniz de mulher poderosa, sádica, calculista, arrogante, racional e patriarcal, de fato se ocultava uma personagem

fragilizada, com atitudes e emoções típicas de uma “dondoca” birrenta, uma mulher inferiorizada que não superou ter sido traída pelo marido e desde então viveu para exercer uma vingança mesquinha contra o homem que ousou amar uma outra. O exercício metódico e insaciável da vingança confere à personagem uma dimensão demasiadamente tosca:

*Lembro que ela se tomava de euforia, que seus olhos saltavam de órbitas. Talvez já fosse louca então. Mas eu não pensava em nada do que ela dizia, apenas na chance de possuir Amapola, a chance que aquela loucura me proporcionava. Sim, pois Antônia Maestro desejava dar-me a sua única filha, ofertava-me aquele corpo e aquela alma em troca de um neto! Via em mim o homem ideal, uma espécie de reprodutor. Mas, logo eu, entre tantos, logo eu, o impossível!*

*\_ Você me oferece Amapola?*

*Ela deve ter sorrido ao ouvir a minha trêmula pergunta (os sorrisos dela, lindos e vagos, tinham o poder de humilhar o seu interlocutor).*

*Ela aquiesceu lívida de euforia. Sim, era uma troca, um pacto, um negócio. Amapola seria minha para sempre. Mas não ali, não em Pegli, ou em Portofino, nem ao menos na Itália, onde nosso amor não poderia vingar como merecia. Iríamos embora para um lugar onde ninguém nos conhecesse, onde seríamos felizes, marido e mulher como quaisquer outros. (WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 122 - 123)*

Em estudo sobre o sadismo e o masoquismo, sob perspectiva filosófica, Deleuze aponta para duas concepções de maldade encontradas em Sade: “Sade, em *A filosofia da alcova*, distingue duas espécies de maldade, uma estúpida e disseminada no mundo, outra despudorada, reflectida, tornada “inteligente” à força de ter sensualizado” (DELEUZE, 1973, p. 37).

Antônia Maestro será a personagem má “inteligente”, despudorada, e que reflete sobre todas as suas ações de modo maquiavélico. Ela assume um comportamento cultural típico do espaço e tempo em que vivia: a Europa fascista. Seu ódio direcionado ao filho bastardo do esposo, que respinga na própria filha que ela teve, não é simplesmente o performativo esperado de uma mulher traída, como uma leitura menos verticalizada poderia apontar, pois está mais vinculado a toda uma performance de colonização, eugenia e crueldade que ela assimilou das ações nazifascistas do seu entorno. Não

deixa de ser significativo o local escolhido por ela em seu exílio no Brasil: a região Sul, que a historiografia nacional aponta como sendo a que abrigou inúmeros nazistas fugidos dos tribunais no pós-guerra. Como afirma Stuart Hall: “As comunidades migrantes trazem marcas da diáspora, da “hibridização” e da *différance* em sua própria constituição” (HALL, 2003, p. 83). Eis as razões apresentadas pela personagem para o exílio no Brasil, narradas por Marco Belucci em uma de suas telas:

*- Tenho passagens compradas para o Brasil, Marco Belucci. Passagens datadas para breve. A guerra logo chega e, ao contrário do que todos esses italianos sentimentais pensam, ]/ Duce vai arruinar esta nação. Ele é idiota o bastante para colocarnos no front. Ademais, Marco Belucci, você é judeu. A Europa não é mais um lugar seguro para a sua gente. Pense nisso. E foi assim que eu parti. Por amor a Amapola, pelas falácias de Antonia Maestro, por esta minha índole de um homem que ousou quebrar todas as regras, que amou em silêncio durante uma vida inteira a única mulher que, entre todas, lhe era proibida. E nunca lhe disse nada, nem uma palavra, um suspiro que fosse... Um homem covarde, é o que sou. E meu amor, por maior que seja, nada vale perto de todas essas faltas. Um louco, como Antônia, assim me vejo. Pois que nunca, jamais, em todos esses anos, nesses milhares de dias, nos incontáveis momentos em que estive com ela, meus lábios colados na pele dela, eu fui capaz de fitar Amapola no fundo dos seus olhos e dizer-lhe: Tu és minha irmã, mulher. Por isso eu fugi da Itália. Por isso, enlouqueço aos poucos. Mas a loucura do amor é como o vinho, nos alegra, embriaga, entontece. Por isso, voltei sempre à mesma taça. E morrerei bebendo dela.*  
(WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 132 - 133)

Antônia, já viúva, trama casar a própria filha Amapola com o pintor Marco Belucci, o filho bastardo que seu falecido marido teve com Angélica, mulher italiana pobre que, como fica subentendido no enredo, caiu nas garras dos nazifascistas. Em seu delírio vingativo, Antônia transforma os irmãos em amantes para que eles tenham um filho, que seria uma espécie de “messias da beleza”, pois o belo (e tudo relativo à sua estética) sempre foi um dos maiores instrumentos de dominação social do biopoder e da biopolítica: “O meu sonho tem carne, nervos e sangue, meu rapaz, mas também quer roçar a beleza... Eu desejo criar, nascida do meu sangue, a pessoa mais bela jamais vista neste mundo”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p.15). A autora optou por não

satisfazer tal desejo insano da personagem, num gesto tímido de autocensura, e o filho incestuoso é desfeito em um aborto espontâneo:

*Você sofreu muito, Amapola, quando nosso filho se desfez, escorrendo pelas suas pernas, num jato de sangue morno e rubro. O seu primeiro, o seu único filho. Você sabia, Amapola, que um quadro de pintura espessa precisa de seis meses para estar seco e pronto, quase o tempo de gestar uma criança (...). Antônia odiou-me muito nesse tempo, o fel dos seus olhos escorria pelo chão. Cega pela tristeza e pela raiva de ver frustrados os seus planos, ela sequer pensou na minha pequenez. Se os meus anseios pudessem tornar-se reais, ela estaria morta já há muito tempo. Mas sou um reles pintor cheio de medos que vive escondido num sótão frio. Nada posso fazer contra ou a favor desse imenso Cérbero, o destino. Dou-lhe uns bolos, vez ou outra, mas sempre uma de suas cabeças está a rosar para mim. Por isso, Antônia foi tola. Eu não matei meu filho, apenas o vi morrer com certo alívio. Um dia, Amapola, você vai me perdoar por tudo isso. Vai me perdoar por esse tudo que é maior do que você imagina, minha cara Amapola; mas então eu já não estarei mais aqui. Você terá meus desabafos, meus medos, minhas loucuras, o que eu lhe deixei no avesso destas telas onde a pinte, Amapola. Meu diário. Imensas cartas de um tarô onde o segredo da minha reles vida poderá ser desvendado. Minha Amapola, você que foi tão forte, minha flor feita para viver à mingua, você que sobreviveu ao maior dos desertos, o deserto do meu amor. Olho as minhas mãos, sujas de amarelo-âmbar. São as mãos de um louco, certamente. (WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 74 - 76)*

A rejeição afetiva impulsionadora das ações vingativas da personagem fica muito clara neste diálogo entre ela e o pintor, quando compactuam para aprisionar Amapola em um casamento à revelia da moça: “Você e Amapola formam um casal perfeito, meu rapaz. E, enfim, eu serei recompensada pela humilhação do meu casamento”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 131). Não há como o leitor não associar Antônia Maestro à representação de cientistas que serviram ao regime nazista, realizando experiência para criar seres “arianos puros” em campos de concentração.

Um outro dado interessante percebido na vontade que move Antônia de ver nascer um filho do casal incestuoso é que ela, assim agindo, promove na

trama uma regressão histórica que tenta anular a separação entre natureza e cultura através da sexualidade interdita, como nos diz Bauman (retomando teses de Lévi-Strauss), pois a instituição do incesto marcou o aparecimento da cultura desatrelada da natureza:

Como afirmou Lévi-Strauss, o encontro dos sexos é o terreno em que a natureza e cultura se deparam um com o outro pela primeira vez. É, além disso, o ponto de partida, a origem de toda cultura. O sexo foi o primeiro ingrediente de que o *homo sapiens* foi naturalmente dotado sobre o qual foram talhadas distinções artificiais, convencionais e arbitrárias – a atividade básica de toda cultura (em particular, o ato fundador da cultura, a proibição do incesto: a divisão das fêmeas em categorias disponíveis e indisponíveis para a coabitação sexual). (BAUMAN, 2004, p. 55)

Exercendo um poder tirano sobre todas as demais personagens, Antônia aniquila o pintor Marco Belucci, rapaz de talento extremo, mas que padece pelo sentimento de culpa por viver maritalmente com a irmã, que ainda era menor de idade quando passou a viver com ele (Marco é responsável na trama, também, por comportamento pedófilo, portanto) e por ter escapado do nazismo sem salvar sua mãe e seus irmãos, numa atitude de extremo arrivismo que caracteriza quase todos os personagens não só deste volume, mas da Coleção *Amores Extremos* como um todo: “Enquanto o mundo digladiava-se e ardia, eu vivia o meu amor”, diz o pintor, à semelhança do que diriam personagens femininas dos romances do século XIX e as demais protagonistas dos outros exemplares da Coleção *Amores Extremos*.

Letícia Wierzchowski se apropria, na construção do personagem Marco Belucci, do personagem médico Carlos Maia, do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, que mantinha uma relação incestuosa com a irmã Maria Eduarda, sem revelar à moça os laços consanguíneos que os unia. Antônia Maestro contrata Marco para pintar o retrato da filha, e tudo faz para que ele se enamore da moça, para então contar a verdade sobre os laços de sangue que uniam os dois jovens e propor a ele casar com a irmã. Em uma das telas, todas obras figurativas tendo Amapola como modelo, Marco narra seu drama, sua fraqueza e as motivações que o levariam ao suicídio:

*Foi somente quando acabei de pintar Amapola que tornei a rever Antônia Maestro; ela aguardava-me em seu escritório, ainda a voz morna e volátil, ainda a beleza bem vestida e pródiga, ainda os mesmos olhos frios.*

*\_ Vejo que você apreciou a minha filha, Marco Belucci. Há um novo brilho em seu rosto.*

*Como um rapaz reagiria a um dito como este? Eu era muito tímido, então. Devo ter desviado os olhos dela, que ria de mim. Mas, além daquele sarcasmo, havia uma urgência que eu podia mensurar nos seus gestos cuidadosos, enquanto ela andava pela peça repleta de quadros raros, Um Rembrandt, um Botticelli, um Renoir. Alguma coisa em Antônia Maestro denotava a sua ansiedade, a mão tremia-lhe levemente, o pulso fino, envolto numa pulseira de pérolas, parecia expectante. Por fim, ela aproximou-se até que pude me ver refletido naquelas retinas cinzentas e glaciais. Tinha um segredo a contar-me. Um segredo doce e maravilhoso que poderia mudar a minha vida. Amapola amava-me. Confessara-lhe ainda na noite anterior, temendo jamais me ver após a feitura do seu retrato, e pedira-lhe – ah, pedira-lhe tanto! – que ela permitisse o nosso amor. Sim, a verdade era que Amapola se sabia correspondida por mim, tinha certeza do meu amor. Eu nada dizia, apenas tentava conter a apreensão e o medo que se imiscuíam em meu peito. Vontade de amar Amapola, vontade de fugir dali para sempre. Um precipício escarpado.*

*(...)*

*\_ Vou explicar-lhe melhor, Marco Belucci. Você almeja pintar o quadro perfeito. Você gostaria, não? O quadro inenarrável, depois do qual nada poderia ser inventado ou causar emoção. Pois eu também almejo algo semelhante. Porém o meu desejo tem carne, nervos e sangue, meu rapaz. Mas também quer roçar a Beleza... Eu desejo criar, nascida do meu sangue, a pessoa mais bela jamais vista neste mundo, Marco Belucci. A beleza apurada ao extremo, a beleza guiando o futuro da minha descendência! E, para isso, eu preciso de você... Para isso, eu permiti que Giordano vivesse a sua vidinha dupla por todos aqueles anos, que fosse e viesse como bem lhe aprazia, Marco Belucci. Porque eu o conheci em menino, e tive a certeza do belo homem que você haveria de se tornar... (WIERZCHOWSKI, 2003, pp. 128 – 131)*

A fuga dos três personagens da Europa para o Brasil foi motivada pelo medo, pela culpa e pelo ódio, que são três dos principais desencadeadores de atitudes de extremo desatino, de acordo com os discursos médico e jurídico: Antônia morre louca, Marco comete suicídio e Amapola vive em estado de quase completa apatia mental e física a existência inteira. Wierzchowski produz uma novela com dezenas de personagens, o que é uma marca forte em seus romances, mas todos são infelizes e assim permanecem até o final



da trama, sem redenção capaz de salvá-los. Segundo Bauman (2009), para a conquista de uma vida feliz, dentro das possibilidades impostas por nosso tempo, é necessária a ocorrência de dois fatores fundamentais: a liberdade e a segurança. Estas duas condições devem estar atreladas de modo indissociável, sob pena de ocorrer escravização ou desolação: sentir-se livre e seguro é a base de um relacionamento que favorece à felicidade.

As personagens desta novela, para além dos conflitos familiares que enfrentam, também sofrem com os efeitos da desterritorialidade, com a condição de exílio em país distante, com a sensação de não pertencimento a uma comunidade com costumes, língua e crenças que lhes são estranhos, em espaço geográfico e subjetivo que insere neles a diáspora como ponto de clivagem identitária. Na Europa ou no Brasil, os três personagens se situam num não-lugar geográfico, identitário e afetivo.

Antônia Maestro escapa de alguns dos traços estereotipados com que a maioria das personagens femininas foi composta nos demais volumes da Coleção *Amores Extremos*: não demonstra sentimento maternal verdadeiro em relação à filha; não tem relações afetivas com nenhuma outra pessoa; voluntariamente não tem vida sexual e não lança mão da beleza ou da riqueza para conseguir um parceiro; não tem atitudes tradicionalmente tidas como femininas: ao contrário, ela agrega em si todos os atributos de uma personalidade apontada pela crítica feminista como falocrata. No entendimento de Deleuze, "(...) a figura do sádico é andrógina". (DELEUZE, 1973, p. 74).

Como personagem feminina que pensa e atua num comportamento performativo que a tradição indica como sendo próprio do gênero masculino, Antônia Maestro ratifica a afirmação de Judith Butler: "(...) a identidade de gênero é *performativamente* construída" (BUTLER, 2003, p 48). A autora também coloca em pauta na trama o mito do amor materno como essencialista, inerente à condição feminina, como foi problematizado por Elizabeth Badinter (1989): Antônia não ama a filha, e esse dado fica muito evidente do início ao fim do enredo.

Por suas artimanhas, Antônia transforma a filha Amapola e o genro Marco em marionetes que pensam estar apenas cumprindo um destino trágico determinado a ser vivenciado, e nada fazem para romper o ciclo de

dependência emocional e financeira de Antônia, como é perceptível com muita clareza nos desabafos de Marco: “Eu já estava predestinado a esse sofrimento e a esse amor... Dizem que nosso destino nos espera, e que seguimos por ele como um barco que vai no rio ao sabor das águas. Sou um barco, portanto”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 69). “Amapola, o meu destino e o meu desatino...”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 53).

*Marco vira as costas às telas, da janela estreita e comprida pode ver a tarde serena que se derrama sobre o campo. Aquele campo que ele aprendeu a amar por silencioso, um bom guardador de segredos. (...) Marco Belucci dá um único impulso e seu corpo cai. Agora tem a cabeça limpa, a alma lavada. Agora acertou a conta dos seus pecados. A descida é rápida e deselegante. Seu corpo rola pela colina e, por fim, para sobre o canteiro de margarida num baque surdo. Os olhos verdes, abertos, ainda tristonhos, agora estão voltados para o nada, a cabeça num ângulo estranho, o pescoço retorcido, os cabelos loiros têm pétalas entre seus fios. As mãos delgadas e brancas estão abertas, espalmadas para o céu como dos pássaros indefesos. É triste e estranhamente bonita a figura de Marco Belucci, quarenta anos, estilhaçado por sobre o canteiro florido. (WIERZCHOWKI, 2003, p. 15)*

Antônia Maestro, Marco Belucci e Amapola constroem relações doentias, que são dramatizadas com *performances* estereotipadas para simular aquilo que seria amor. Na definição do filósofo Spinoza, o amor é sempre uma alegria: “O amor é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior. Logo, a excitação, acompanhada da ideia de uma causa exterior, é o amor” (SPINOSA, 2013, p. 317). Quando nas relações amorosas um dos parceiros se configura como opressor e o outro como vítima, nenhum dos dois vive a alegria amorosa de que fala Spinoza, e caem num caso bem exemplar do que Deleuze chamou de *altruicídio*:

(...) e tudo nos persuade, do ponto de vista do comportamento, de que a perversão não é nada sem a presença de outrem: o voyeurismo, o exibicionismo etc. Mas, do ponto de vista da estrutura, é preciso dizer o contrário: é porque a estrutura Outrem falta, substituída por uma outra estrutura, que os “outros” reais não podem mais desempenhar o papel de termos efetuado a primeira estrutura desaparecida, mas somente, na segunda, o papel de corpos vítimas (no sentido muito particular que o perverso atribui aos corpos) ou o papel de cúmplices-duplos, cúmplices-elementos (aí ainda no sentido muito particular do

perverso) (...). Toda perversão é um outrecídio, um altruicídio e, por conseguinte, um assassinio dos possíveis. (DELEUZE, 1974, p. 329).

A filha de Antônia Maestro, Amapola, se apresenta ao leitor sendo a mais estereotipada das personagens femininas da Coleção *Amores Extremos*. O modo como a personagem foi delineada pela autora a afasta demasiadamente do chamado *efeito do real* e, em decorrência, nos deparamos com uma personagem que tangencia o inumano ao se aproximar do que seria uma materialização de personagens de contos de fadas ou de gibis, da *Bela Adormecida* ou a *Cinderela*, mas nunca próxima a uma *Barbie* no que esta última tem de “mulher ultramoderna”, a não ser por sua beleza extrema e também inumana. Ela, enquanto personagem que se instaura na trama mimetizando um adorno, uma vez que suas ações são reduzidas ao grau mínimo no enredo, exemplifica a tese de Joana Novaes (NOVAES, 2011, p. 483) de que o corpo, nas sociedades androcêntricas e disciplinares, se constitui hoje como uma obra de arte (lapidado, pintado, moldado, plastificado, erotizado) para fins de teatralizações capazes de passar a impressão de juventude eterna, saúde ilimitada e imortalidade.

Amapola também corrobora para a ratificação da tese de Elizabeth Zimmermann (2009) de que o indivíduo ocidental hoje não se sente confortável dentro do próprio corpo (sua verdadeira casa) e passou a usá-lo como um apêndice, uma máquina, com movimentos extrovertidos para alcance de objetos, sem vida interior, justamente como Amapola: ela vive para agarrar o homem amado com seus tentáculos, abdicando de uma vida também introspectiva e autônoma.

Amapola é descrita sendo uma mulher de beleza arrebatadora, que dos dezesseis anos até a maturidade cumpriu um único destino: ser objeto de vingança da mãe louca e de perversões sexuais do próprio irmão. Tal qual descrita pelo *marchand* Augusto Seara, “Amapola Maestro era envolta numa espécie de proteção, num ténue manto que escondia a sua verdadeira substância. Daí a vagueza daquele olhar azulado...”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 24). Nesse depoimento percebemos a configuração da mulher romântica: vaga, coberta em mantos e véus, protegida em uma redoma, mas ao contrário do que pensava o *marchand*, por trás dessa mulher envolta em manto não

havia uma verdadeira substância a ser desvendada: Amapola não tinha vida própria, não exercia nenhuma atividade prática, não estava inserida historicamente na sociedade e no seu tempo, sendo uma mulher que quando não estava dormindo apenas mantinha relações sexuais com o irmão e nada mais fazia.

Dentro da filosofia deleuziana, Amapola não conseguiria se estabelecer em uma condição arborescente ou rizomática: no máximo ela seria uma avenca suspensa do chão. Para Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão (1995), a morte do feminino é um dos temas mais recorrentes da literatura, e pode ser alegorizada no tecido literário sob diversas roupagens usadas na construção de personagens mulheres: “(...) a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal”. (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 67).

Quando o marido/irmão se isolava no ateliê, nomeado por ele mesmo de “purgatório”, Amapola mimetizava a pintura romântica da moça posta eternamente à janela, inativa e dormente; como nos diz o narrador observador: “Ali ela resta por horas, perdida em seus pensamentos, enquanto o marido, trancado no porão, pinta”. Amapola passava o dia “dormindo ou deitada no quarto”, enquanto a mãe dela Antônia Maestro parecia nunca dormir e passava o dia “pensando, planejando, escrevendo cartas e lendo”. Por sua imobilidade, fixidez, vassalagem amorosa e petrificação, a personagem Amapola é símbolo da morte (consentida) do feminino na trama, e suas funções no enredo esvaziam até mesmo os sentidos mais contundentes do que é amor, paixão ou erotismo. Como Barthes (1981) conjecturou: “A mecânica da vassalagem amorosa exige uma futilidade sem fundamento. Pois, para que a dependência se manifeste na sua pureza, é preciso que ela surja nas circunstâncias mais derrisórias, e se torne inconfessável à força da pusilanimidade”.

A ideia de uma mulher pura, ingênua, objeto de vingança da ira de uma vilã e sem traços de maldade mimetiza as mocinhas heroínas dos contos de fadas: “Tão pura, pobre Amapola, que dorme em seu quarto o sono vespertino sem angústias”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 1). A pureza dessa personagem é mantida às custas de sua incapacidade intelectual bastante acentuada, que a impedia de reagir contra as tiranias da mãe e do esposo/irmão, que a mantinham sob exílio, em cárcere privado, sem ao menos poder demonstrar

saber da relação incestuosa na qual foi enredada; como dela afirma o *marchand* Augusto Seara: "... uma dessas mulheres que não existem mais hoje em dia, a não ser no cinema". Amapola não trabalhava, não estudava, não saía de casa, não se relacionava com mais ninguém além da mãe e do esposo; não interagia no solo sócio-histórico no qual foi fincada após sofrer o processo de desterritorialização; em suma, Amapola se constitui como uma personagem que não passa disto que dela diz o narrador: "Beldade solitária". (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 36).

O homem a quem Amapola dedicou toda a sua existência, o seu irmão Marco Belucci, e que aceitou casar com ela em troca de dinheiro e da fuga para o Brasil, quando a viu pela primeira vez, sendo ela ainda uma menina, muito nova, reconheceu nela essa aparência irreal, de figura "de cinema" com "porte de princesa" ou, como ele observou com ironia e crueldade, mais especificamente uma "menina de Botticelli": "... era como um animalzinho numa fina coleira". (WIERZCHOWSKI, 2003, p.48). Como mais um personagem romântico e inconsequente da Coleção *Amores Extremos*, ele se apaixonou à primeira vista por uma criança, e passou o resto da existência tentando rasurar esse erro de seu passado. O suicídio foi um destino lógico para ele, que vivo ou morto estaria de fato morto. Buscou a redenção confessando seus conflitos nas telas que pintava, mas a autora o fez saltar da janela do purgatório dantesco para o inferno de Bosch.

A busca malsucedida pela redenção do personagem demonstra a incursão na trama de uma subjetivação fundamentada na ideologia cristã. Na impossibilidade de romper os grilhões que o mantinham preso ao domínio da sogra, até mesmo para confessar seu delito a um padre ou a um terapeuta, Marco redige suas confissões nas telas. Esse gesto de extrema sujeição, que o tolhe e silencia, coloca Marco na mesma situação de minoria das demais personagens femininas das outras novelas da Coleção *Amores Extremos*, e o sentimento religiosos aparece a ele como uma tábua de salvação: "O Cristianismo, como sabemos, é uma confissão. Isto significa que o cristianismo pertence a um tipo bem particular de religiões: aquelas que impõem aos que as praticam obrigações de verdade". (FOUCAULT, 2014, p. 94).

A consciência do delito, sua impossibilidade de dizer a verdade e estar sob chantagem emocional constante são forças pesadas demais para o artista

Marco suportar, e são mais imperiosas porque ele sabe que contribui para a sua própria sujeição à sogra e à esposa. Ele, na condição subjetiva de artista plástico, o que lhe confere uma privilegiada capacidade de visualizar as coisas em suas dimensões micro e macroscópicas ao mesmo tempo, condição esta que também amplifica nele a carga de sofrimento dos dramas da vida, por sua sensibilidade aguçada, se dobra, se amíúda e compactua com a opressão: “É preciso que o masoquista forma a mulher despótica” (sic). (DELEUZE, 1973, p. 20). Como afirma Barthes: “Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado”. (BARTHES, 1981, p. 28).

Em sua condição assujeitada de mulher que existe apenas para satisfazer desejos de outrem, Amapola se apresentava irremediavelmente melancólica. O seu irmão e amante ressalta na trama a tristeza evidente no rosto dela: “... ares de pássaro raro e engaiolado”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 88). A tristeza eterna da irmã/amante será mais um dos motivos a martirizar o pintor Marco Belucci, que chegava ao extremo de flagelar o próprio corpo cortando os pés ou queimando a pele com água fervente; a culpa, no entanto, não impedia Marco de escravizar sexualmente a irmã para atender a um desejo seu e à vingança da sogra louca, e assim ele descreve com extrema lucidez no que Amapola se transformou: “... minha flor feita para viver à mingua”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 76).

A escrita autobiográfica que o pintor eterniza em suas telas poderia ter provocado uma catarse, um autoperdão, um entendimento das forças de sujeição que o levaram ao seu exílio e ao seu estado depressivo. No entanto, todo esse processo de conhecimento de si, e de redenção, o pintor destinou a quem, num tempo futuro, poderia adquirir as telas dele; assim sendo, é o *marchand* curador das telas quem passa por todo um processo de autoconhecimento, de fraturas identitárias, de redefinição da própria vida. E nisso vemos estabelecida uma forte relação entre autor e leitor, e Augusto Seara se revela como a única pessoa a entender o pintor, aceitá-lo com todos os seus conflitos, a compreender as artimanhas maquiavélicas de Antônia Maestro que acabaram impulsionando o artista a pôr fim à própria vida. Por este motivo, o *marchand* se apaixonou pelo pintor, e de fato é o único personagem que chega a amá-lo (sem conotação de ordem sexual, esse amor entre um crítico de arte por um artista é essencialmente platônico). O pintor,

antevendo este futuro leitor de seus textos, de certo modo se redime postumamente. Sobre essas relações entre produção e recepção de escrita, assim se expressa Blanchot (2011):

O escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler não é, porém, um movimento puramente negativo; é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra (...). O escritor, na medida em que permanece uma pessoa real e crê ser essa pessoa real que escreve, também crê de boa vontade abrigar em si o leitor do que escreve. Sente nele, viva e exigente, a parte do leitor ainda por nascer e, com frequência, por uma usurpação a que dificilmente escapa, é o leitor, prematura e falsamente enganado, que se põe a escrever (...) decorre que passam pelo escritor, durante a gênese, os momentos que prefiguram a exigência da leitura, mas esses momentos devem precisamente cair fora dele, quando se reúnem na decisão final da leitura, na liberdade do acolhimento e da permanência junto da obra, que é a única leitura autêntica. O escritor jamais pode ler a sua obra pela própria razão que lhe atribui a ilusão de a ler. (BLANCHOT, 2011, pp. 14 - 217)

A construção da personagem feminina Amapola vai moldá-la à semelhança de um objeto inanimado, como é exemplarmente demonstrada na visão do amante/irmão: "... uma bela mulher, exatamente igual a um troféu ou uma jóia ou uma tela. Um adorno. E é tão bom...". (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 122). Luciana Borges mostra os perigos da eterna associação entre mulheres, feminilidade e passividade, que aqui são marcas constitucionais da personagem Amapola:

Esta concepção da feminilidade, frequentemente associada à passividade e à docilidade natas, exclui posturas reivindicatórias ou mais agressivas por julgar que estas correspondem ao modo masculino de organizar e construir o mundo, não sendo adequado às mulheres direcionar seus esforços para estas questões. (BORGES, 2013, p. 29)

Nesse sentido, o exercício constante do poder disciplinador exercido pelo marido e pela mãe sobre a personagem a aniquila enquanto um ser de existência própria. E ao criar uma personagem tão inerte, como se fosse mais um adorno da mansão pouco acolhedora onde ela vivia, Letícia Wierzchowski

se insula em um impasse: a personagem Amapola, para ser fiel a seu papel na trama, deve manter uma vida marcada pelo ócio, que implica em tédio, que por sua vez não fornece matéria ficcional para as ações do enredo, a não ser que quem escreve tenha o talento de um Dostoievski para funcionalizar personagens depressivos e inativos. Assim sendo, Amapola não é uma personagem *narrável*, do ponto de vista estrutural, e sim apenas passível de ser descrita. Inserir uma personagem como essa em uma novela, gênero marcado pela profusão de ações dramáticas, além de decretar o fracasso da narrativa, resulta no tédio do leitor, que só com muito esforço chega ao término do enredo. Sobre esses equívocos de fabulação, Lars Svendsen afirma: “O tédio é um tópico artístico desafiante, e a maior parte de suas representações literárias tendem a ser tão enfadonhas quanto o tema. Como o tédio é um vazio, é quase impossível retratá-lo de maneira positiva”. (SVENDSON, 2006, p. 69).

Num dos raros momentos da trama em que a voz dessa personagem feminina é ouvida, quando o narrador nos diz o que ela está escrevendo em um diário (só com o diário ela foi capaz de interagir de modo pleno) tomamos conhecimento da consciência que ela apenas esboçava de sua coisificação: “... a verdade é que me contento em apenas existir ao lado dele, como um vulto, não muito necessário, mas agradável talvez, até mesmo decorativo, por que não?”. (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 122).

O *marchand*, revirando gavetas, armários e correspondências de Marco Belucci, encontra o diário de Amapola, do qual ele reproduz, na condição de narrador, alguns trechos marcantes da escrita dessa personagem feminina, que tem estilo absolutamente igual à escrita de seu irmão:

*Somente agora, já no fim desta longa travessia, é que chego a compreender os silêncios. Um homem diferente dos outros, que já vi (...). Eu aceito esta descrição de ser coisa e não gente. Um alívio, confesso... Deve sempre haver um momento na vida de uma pessoa em que é necessário não pensar, apenas existir, como um abajur ou um marcador de livros. Durante o dia sou apenas isto: uma bela mulher, exatamente igual a um troféu ou uma joia ou uma tela. Um adorno. E é tão bom... Apenas estar ao lado dele, a brisa marinha em meu rosto, sem pensar, sem ser. O quão doce são esses momentos... É que Marco precisa desenhar, seus olhos então existem apenas para a arte. À noite é que eles*



*se abrem para mim. Ah, mas como vale a vida, nessas horas secretas...* (WIERZCHOWKI, 2003, p. 122)

O diário, segundo Maurice Blanchot (2011), é um mecanismo de escape do sujeito que se aparta do seu solo sócio histórico, e é uma escrita impossível de se converter em obra por não comunicar, o que é o caso de Amapola e de Marco, que escrevia um diário no avesso das telas onde pintava a esposa:

O Diário assinala que aquele que escreve já deixou de ser capaz de pertencer ao tempo pela firmeza ordinária da ação, pela comunidade do trabalho, do ofício, pela simplicidade da fala íntima, a força da irreflexão. Já deixou de ser realmente histórico, mas tampouco quer perder tempo e, como não sabe mais o que escrever, escreve pelo menos o pedido de sua história cotidiana e de acordo com a preocupação dos dias. (BLANCHOT, 2011, p. 21)

(...) a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. (BLANCHOT, 2011, p. 29)

A solidão é tema central dessa novela (e também das demais que compõem nosso *corpus*). A solidão que percebemos aqui não se refere apenas à ausência de um parceiro, de amigos ou de uma rede de contatos sociais vasta, mas é resultante do sentimento de incompletude (de vazio “existencial” e de insatisfação) que move todas as personagens dessa trama de Letícia Wierzchowski. A personagem Amapola é tão inumana que nem mesmo chega a tomar ciência da extrema solidão de que padece, e assim ela é incapaz de sofrer, como crianças muito novas que desconhecem em profundidade os dramas existenciais nos quais estão inseridas. Sobre esta personagem, a autora construiu um discurso de opacidade, que se caracteriza através do desconhecimento de sua história de vida, esquecimento de suas origens culturais e geográficas, silenciamento, dependência emocional e material, enclausuramento, exílio, segregação, embotamento emocional e intelectual, impossibilidade de escolhas afetivas e sujeição absoluta ao regime matriarcal.

É significativo como nesta novela há um amalgama perfeito da sociedade de controle (a Europa nazifascista de onde os personagens fugiram), da sociedade disciplinar (simbolizada na culpa que leva Marco ao suicídio) e do falocratismo (exercido por Antônia Maestro, caracterizada como louca na trama). Os três principais personagens desta novela, por este motivo, são os mais infelizes e doentios de toda a *Coleção Amores Extremos*.

As demais mulheres da *Coleção* consideram que esse “buraco na alma”, causado por uma solidão ontológica, só pode ser ocupado pela presença de um parceiro em suas vidas, e a ausência de um homem perfeito, capaz de caber nas projeções que elas criaram em torno dessa falta, resulta em perpétuo estado de infelicidade. É um traço de autoritarismo dessas mulheres, de tentativa de sujeição, exigir que os outros se responsabilizem pela construção da felicidade delas. É a repetição da cena clássica na qual a Bela Adormecida recebe o beijo salvador.

Num outro enfoque, a solidão pode ser buscada como condição essencial para a construção de si, como Nietzsche a definiu. Para este filósofo, a solidão é uma virtude moral dos que conseguem se erguer acima das paixões “degradantes” das pessoas comuns, que são aquelas partilhadas pela maioria que vive apenas seguindo os ditames de seus instintos. A pessoa que deseja “sair do rebanho” e se construir como um ser íntegro e não dependente de outrem para ser feliz necessariamente deve passar por um período de isolamento voluntário e telúrico, de retorno à natureza, para daí sair mais fortalecido. Essa constatação se encontra presente ao longo de todas as principais obras do referido filósofo, e foi reduplicada na filosofia deleuziana.

De acordo com pesquisa bastante verticalizada desse tema, Jelson Oliveira (2010) analisa todas as obras de Nietzsche nas quais a solidão é discutida, e aponta que, para o filósofo, ela serve para o “desengajamento moral do rebanho”, “aproximação e conhecimento de si mesmo”, “como condição ideal do homem do futuro”, dentre outros aspectos que vão mostrar o lado positivo da solidão e a função importante que ela representa para que as pessoas não mergulhem em sofrimentos enormes e desnecessários ao se reconhecerem incompletas, pois cada um seria responsável pelo reencontro consigo mesmo. A condição próxima ao que, de um modo geral, se traduz como felicidade, de

acordo com Nietzsche, depende unicamente do indivíduo e não pode ser delegada a outrem.

Compactuando com o pensamento de Nietzsche, Zygmunt Bauman (2011) apresenta a solidão como necessária para o alcance da *solitude*, uma condição que se assemelha a um estado de *plenitude*, que não foi explorada por nenhuma autora das novelas da Coleção *Amores Extremos* como saída da dependência masculina, e que Bauman assim descreve: “(...) condição na qual a pessoa pode “juntar pensamentos”, ponderar, refletir sobre eles, criar – e, assim, dar sentido e substância à comunicação. Mas quem nunca saboreou o gosto da *solitude* talvez nunca venha a saber o que deixou escapar, jogou fora e perdeu”. (BAUMAN, 2011, p. 17).

Essa solidão, capaz de promover um conhecimento de si, é percebida na trama em pauta como essencial à transformação por que passa o *marchand*. Ele vai aprendendo o que é o amor através do contato com os ambientes, objetos e confissões de Amapola e Marco, e é desse bisbilhotar sobre os amantes que o narrador revisita sua própria vida:

Estou a desvendá-los como quem monta um quebra-cabeças, como um arqueólogo talvez... Cada pequeno objeto, a caixinha de jóias sobre o criado-mudo, ali esquecida, uma bela peça de madrepérola. Amapola partiu com urgência suficiente para não levá-la consigo... E deve haver mais. Deve haver muito mais nesta alcova... (WIERZCHOWISK, 2003, p 120)

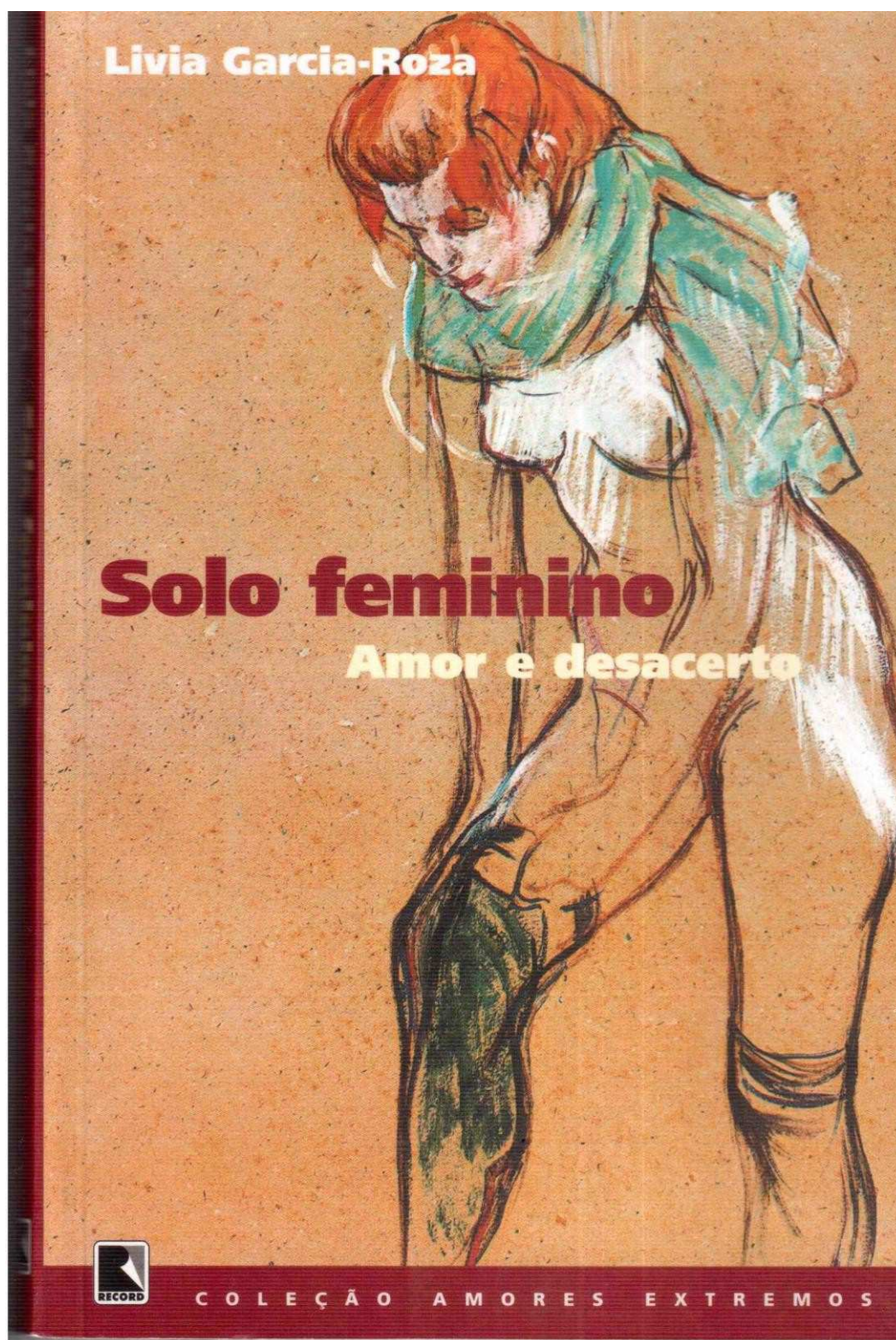
Para Luciana Borges (2013), a literatura posterior ao século XX é marcada pela reivindicação de agência e voz às mulheres silenciadas desde sempre, e neste sentido a trama de Letícia Wierzchowski se afasta da contemporaneidade literária de modo radical:

Consoante com um movimento de fragmentação das identidades, percebido a partir dos meados do século XX, ter-se-ia nesses textos – tanto em termos de autoria quanto da estrutura fabular – um feminino deslocado e transgressor, que reivindica agência e voz, em meio ao silenciamento, à anulação e à neutralidade que seguem operando sobre as mulheres, desde tempos imemoriais, como garantia de uma pretensa feminilidade. (BORGES, 2013, pp. 28 - 29).

Dizer que toda análise e toda crítica literárias trazem em seu bojo um juízo de valor chega a ser um truísmo. A imparcialidade do analista, sua pusilanimidade, como desejavam os estruturalistas, talvez indique menos uma (sofismática) imparcialidade que incertezas interpretativas e insegurança no que se afirma. Sem medo de correr esse risco, e arriscando um comentário valorativo como conclusão da leitura dessa novela de Letícia Wierzchowski, afirmamos que, das sete novelas da Coleção *Amores Extremos*, esta se configura para nós como aquela em que não só o que seria uma *escrita de mulher* se ausenta, como também o que seria um *texto autoral*, no sentido de apresentar um *estilo individual*, que Ricardo Piglia (2006), Alfred Alvarez (2006) e Foucault (1992) definem como o índice que marca a existência de um *autor*, ou seja, a condição de alguém capaz de construir para si estilo, abordagens temáticas, peripécias fabulativas, orientações subjetivas e domínio de escrita singulares, ao ponto de, no caso específico de nosso *corpus* analítico, diferenciarem uma autora das demais dentro da Coleção *Amores Extremos*.

Nesta trama, os três personagens que escrevem (Marco, Augusto e Amapola) apresentam um mesmo estilo, um mesmo padrão de linguagem, uma mesma limitação temática, de modo que não se distinguem enquanto escritores, e isto demonstra pouca capacidade inventiva da autora. Não estamos aqui tratando de binarismos arcaicos como *má literatura* x *boa literatura*; *novela literária* x *novela paraliterária*; *literatura de massa* x *alta literatura*, mas sim de ter o texto literário a necessária marca singular que define e referenda uma assinatura, a marca ímpar de uma autoria.

Desterro dos afetos em *Solo Feminino*: amor e desacerto,  
de Livia Garcia-Roza



***“Quanto mais alguém se enganou em sua vida, mais ele dá lições”.***

**(Gilles Deleuze)**

Lívia Gracia-Roza nasceu no Rio de Janeiro. É pós-graduada em psicologia clínica e casada com o também escritor e psicanalista Alfredo Garcia-Roza. A escritora já publicou diversos livros, boa parte infanto-juvenis, que foram bem recepcionados pelo público e pela crítica especializada. Em *Solo Feminino: amor e desacerto* (2002), novela com a qual ela participa no projeto editorial da Record aqui em comento, encontramos mais uma protagonista da Coleção *Amores Extremos* irremediavelmente solitária e infeliz.

A personagem Gilda, jovem de vinte e sete anos e muito bonita, busca como único objetivo de vida encontrar um amor romântico que a realize sexual e emocionalmente. Nessa busca, Gilda mantém inicialmente um romance com um homem proprietário de um sebo que se apaixonou pelos livros após ter lido na infância a obra *O Pequeno Príncipe*, e a identificação entre o homem e o título do livro é evidente e irônica. Gilda (sem a astúcia de uma raposa) parte numa busca frenética por um novo amor que possa ser a materialização do amante perfeito, um protótipo, ainda que pequeno, de um príncipe. Como uma punição auto imposta em razão de ter internalizado o moralismo extremo de seu meio, Gilda se aproxima apenas de homens capazes de reforçar o seu desencanto e a sua solidão. Sobre ela, encontramos na contracapa do exemplar (sem indicação da autoria do comentário) as afirmações seguintes:

Ela é uma sobrevivente romântica num mundo povoado por príncipes que ao primeiro beijo viram sapos, e que não prima, também, pela sensatez, ainda mais em matéria amorosa. Trata-se, então, este *solo*, de uma balada sobre a solidão feminina.

Gilda apresenta, em toda a trama, comportamento típico de alguém que vive o ápice da adolescência, apesar de já estar com quase três décadas de vida. Ela é voluntariosa, birrenta, egoísta, rebelde, agressiva, crítica do



comportamento de seus familiares, colegas de trabalho, amigos, vizinhos e amantes, ou seja, de todos os “adultos” da trama, numa atitude característica de *comportamento opositor* de autoafirmação juvenil, e assim ela tenta justificar sua condição no mundo das relações interpessoais, misturando a própria fala com a da mãe num só discurso, o que é recorrente na trama:

Mamãe disse que não sabia a quem eu puxara, devia ser à avó paterna espanhola, que tinha esse sangue descontrolado nas veias, que eu estava sempre a um passo do exagero, do destempero, da explosão, enquanto minhas irmãs sofriam dignamente, choravam tranquilamente. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 81).

Essa tentativa de explicação demonstra o alto grau de imaturidade da protagonista, pois ela e as irmãs “dignas e tranqüilas” tinham a mesma descendência e, portanto, o mesmo sangue espanhol nas veias. O apelo ao determinismo biológico é sempre a saída mais fácil para quem quer se isentar dos desatinos que pratica.

Sentindo-se sempre o centro do universo, Gilda performatiza conscientemente todas as reações em convívio social, e se considera uma pessoa madura, livre e auto-suficiente por ganhar o próprio dinheiro, ter vida sexual ativa e estar constantemente alcoolizada. Como afirma Virgínia Leal: “Poder-se-ia dizer que Gilda tem padrões de histeria, uma histeria não oriunda da repressão, mas do excesso”. (LEAL, 2010, p. 76). Diante dos fatos verdadeiramente sérios da vida, no entanto, Gilda volta a ser a criança indefesa que se esconde por trás da *persona* de mulher fatal e toda a arrogância adolescente cai por terra. No trecho abaixo transcrito, observamos com muita clareza como acontece esta regressão à infância, quando Gilda perde o controle do corpo e urina como um bebê enquanto assiste aos últimos momentos de vida da mãe:

Dadá perguntava por que eu estava fazendo xixi no quarto, enquanto eu me mijava de vontade, medo e de desespero vendo mamãe afundada na cama. De um dia para outro mirrou desse jeito?... Ouvíamos a voz de Nina na sala, falando com o parente. Dadá pediu a Wilma que trouxesse o pano de chão. Apertando o nariz com cara de nojo, a empregada saiu dizendo “Onde já se viu uma coisa dessa?”. Não iria discutir com ela naquele momento, mandá-la tomar no cu, por exemplo. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 205).

A última frase do trecho acima também nos serve para analisar como Gilda se configura como uma mulher no limiar do descontrole emocional. Gilda trata a todos quase sempre com frieza, agressividade extrema e não perde a oportunidade de humilhar qualquer pessoa que não esteja em posição financeira ou intelectual acima dela. Wilma, a empregada, é um dos alvos prediletos da permanente fúria de Gilda; contra Lili, o tio “doente mental”, ela também desfere sua ira, seu desprezo e incômodo com a presença dele na casa. Gilda também não consegue disfarçar a vontade de manter bem longe de sua casa as irmãs Dadá e Nina, e até o médico da mãe (o parente) que vai à residência dela para cuidar da paciente é presença indesejada e hostilizada por Gilda.

A grande revolta de Gilda resulta do fato dela ter que contribuir financeiramente com as despesas da casa, pois esta é mais uma performance de pessoas adultas que ela não queria assumir. Ela chega ao cúmulo do odiar Arnaldinho, o pássaro de estimação da família extremamente amado pela mãe dela e pelo tio Lili, pelo simples fato de ter que comprar alpiste para alimentar o animal: “Sobra pra mim, que tenho um bom salário mas vai todo na bosta da casa, e ainda tenho que comprar alpiste... Às vezes, penso em acabar com todos, a começar pelo passarinho” (GARCIA-ROZA, 2002, P. 53). Fica implícito na trama, portanto, que Gilda matou o pássaro como mais uma forma de torturar psicologicamente os familiares, numa atitude que lembra uma das mais perversas brincadeiras infantis que é matar pássaros e depois “chorar” com performance de inocente no enterro do animal:

Arnaldinho tinha morrido. Fui constatar; triste um passarinho estendido no chão da gaiola. Já havia flores ao redor. Em prantos, mamãe dizia que queria saber quem envenenara seu canarinho. Eu disse que isso acontecia aos cachorros, não às aves.

- É o que você pensa... Ela respondeu fungando.  
(GARCIA-ROZA, 2002, p. 194).

Gilda é caricatura do que convencionamos caracterizar como pessoa traumatizada, pois tudo nela é sintoma de incapacidade de se fazer amar, convertida no ódio difuso que destila em direção a tudo e a todos. O trauma



maior de Gilda é ter sido literalmente ignorada nos primeiros meses de existência, já que a mãe dela só percebeu que estava grávida no quarto mês de gestação. Gilda relembra esse fato com muito ressentimento, muita dor e ódio, e faz uso dele sempre que quer punir a genitora por não conseguir ser feliz, como constatamos no seguinte diálogo entre as duas:

- Já que você está tendo tantas recordações, gostaria também de lembrar que, para quem inexistia até quatro meses de gravidez, até que eu não estou me saindo tão mal...  
E ela, olhos rasos d'água (oh, novelas!), pediu que eu tivesse a delicadeza de não evocar sofrimentos passados.  
(GARCIA-ROZA, 2002, p. 110).

A agressividade se amplifica em Gilda principalmente ao constatar que, ao longo de toda a sua existência, ficou excluída da relação de afeto, intimidade e cumplicidade entre a mãe dela e as suas duas irmãs, e por ficar muito claro para ela que Nina sempre foi a filha predileta. Como mecanismo de defesa, Gilda critica com palavras ásperas todas as formas de interação carinhosa entre as outras três mulheres de seu núcleo familiar. Sentindo-se excluída das relações afetivas no grupo doméstico, ela assume a posição de vítima, veste a fantasia de filha rejeitada e não cessa de tentar implodir tudo o que esteja relacionado à harmonia familiar.

Do ponto de vista psicanalítico, indubitavelmente o que moveu a autora na construção da protagonista ao mostrar Gilda permanentemente descompensada, entrariam em cena imagens inconscientes, de traumas infantis que marcariam a personagem como um destino trágico e determinista. Em sua postura de combate à psicanálise, Deleuze desmistifica a ideia de um inconsciente pré-concebido e em seu lugar nos apresenta uma ideia do inconsciente moldável, sob constante intervenção do sujeito:

É preciso inverter a fórmula freudiana. Você deve produzir o inconsciente. Não tem nada a ver com lembranças reprimidas, tampouco com fantasias. Não se reproduz lembranças de infância, produz-se, com *blocos de infância* sempre atuais, os blocos de devir-criança. Cada um fabrica ou agencia, não com um ovo de onde saiu, nem com os genitores que o ligam a ele, nem com as imagens que ele daí tira, nem com estrutura germinal, mas com o pedaço de placenta que ele furtou e que lhe é sempre contemporânea, como matéria de experimentação (...). Não há

sujeito do desejo, tampouco objeto. Não há sujeito de enunciação. Apenas os fluxos são a objetividade do próprio desejo. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 94)

A impossibilidade de suportar a felicidade alheia, mais especificamente as relações de amor, carinho e cumplicidade entre familiares, é a força motriz que mobiliza todas as energias de Gilda na tarefa de desfazer o casamento de seu amante José Júlio (o leitor de *O pequeno príncipe*). Diversas cenas da trama mostram que o suposto amor de Gilda por José Júlio é menor do que a vontade que ela sente de ver a esposa dele e a filha sofrerem. Percebendo esse componente sádico do comportamento da amante, José Júlio mentia muito dizendo que a esposa e filha eram doentes, infelizes, desprotegidas, mas tal mentira cai como uma máscara esquecida na avenida depois que o coro dos contentes desfila. No carnaval, Gilda se veste de noiva (inspirada em *Alice no país das maravilhas*, segundo ela) e sai para a avenida planejando “brincar” com o amante, mas é mortalmente ferida ao ver que ele está acompanhado da família. A cena provoca explosão de ira na protagonista, que não se reprime em menosprezar a menina filha de seu amante e Aurora, a esposa:

Moleca... O que tinha ido fazer lá? Ao seu lado, Aurora, prestei bem atenção nela, parecia bem contente, mas José Júlio tinha dito que havia uma doença que dava muita alegria. Uma vez, uma moça tinha sido internada em plena felicidade. É cada história do capeta. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 29).

A cena transcrita aparece na trama para retificar uma informação dada pela protagonista, logo nas primeiras cenas do enredo. Sobre Aurora, a esposa do amante, ela havia dito que “(...) sofre dos nervos, é doente, coitada...”; sobre Bianca, a filha do casal, “Magra, anêmica, esquelética, a um passo da desnutrição”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 7). Esse é um exemplo de como o princípio de realidade é falseado pelo princípio da ilusão na configuração identitária da personagem protagonista. Gilda imagina para si um mundo de contos de fadas sem sofrimentos, sem obrigações de espécie alguma e sem madrastas más, mas na relação com a filha de seu amante é como uma madrasta má que ela tende a se comportar, o que de fato reflete a rejeição que ela sente diante de tudo o que se relaciona à maternidade e, por

extensão, à relação conturbada dela com a própria mãe, que na trama aparece várias vezes simbolizada na figura (alegórica ou material) de pássaros, como visto na cena abaixo transcrita, de um diálogo entre ela e José Júlio, após eles terem passado a morar juntos:

- Jamais terei filho algum!

- Hein?

- Cospem, babam, mordem...  
(...)

Dormi e sonhei que estava sozinha numa casa, de repente, hordas de crianças me rodeavam e, aos poucos, milhares eram as aves pequenas grasnando, saltando sobre mim, me bicando, fazendo barulho ensurdecedor, uma das minhas orelhas voou no bico de uma delas, depois foram as unhas, os dedos, e eu gritava; quando então me arrancaram a língua, acordei suando, agitada, e José Júlio também acordou, perguntando que tanto eu me debatia, quando vi sua filha na porta do quarto; saí e fui me deitar no sofá da sala. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 78).

A negação da maternidade é um tema muito caro aos movimentos feministas desde os anos sessenta ou, mais especificamente, desde a popularização de variados métodos contraceptivos e da legalização do aborto em diversos países, e atende ao que alguns núcleos mais radicais prescrevem como sendo uma atitude esperada da mulher que consegue escapar da dominação masculina. Segundo Alain Touraine, “As mulheres ainda estão muito presas ao mundo feminino tal qual ele foi criado pelos homens (...). Ser uma mulher para si, construindo-se como mulher é, ao contrário, transformar *esta mulher para o outro* em *mulher para si*.” (TOURAINÉ, 2010, p. 41). Nesta fala do pesquisador é possível, pois, entender que na *construção de si* a maternidade é de fato um entrave, já que ela se manifesta principalmente na orientação da mulher para a *construção de um outro*.

Na trama de Garcia-Roza, no entanto, a negação da maternidade como dado de emancipação do sistema reprodutivo patriarcal submerge, como diversas outras relativas à agenda feminista, porque a protagonista não tem profundidade intelectual nem densidade emotiva capaz de conjecturar sobre as implicações que a maternidade traria à vida dela: ela simplesmente não quer ser mãe porque qualquer responsabilidade da vida adulta que a retire de

uma almejada zona de conforto lhe é insuportável, e por isso ela detesta o emprego que tem, mas não batalha para conseguir outro; detesta cuidar da mãe e do tio doentes; detesta ter que escutar os problemas conjugais das irmãs; detesta que seus inúmeros parceiros amorosos exijam dela qualquer coisa além de sexo.

Vivendo uma vida extremamente infeliz em casa, no trabalho e nas relações amorosas, Gilda soterra, a cada tentativa de mudança, porque toda a energia de que dispõe ela canaliza apenas para reclamar, praguejar e construir “filmes mentais” com uma felicidade utópica que ela entende como sendo possível de alcançar através de um homem que, mais do que paixão e amor, consiga dar a ela satisfação sexual. Sobre essa descrença no amor e supervalorização do sexo, Cristina Nehring discorre apontando esse fato como tendo sido parcialmente forjado pelos movimentos feministas:

O amor no começo do século XXI foi neutralizado e desacreditado. O feminismo é parcialmente culpado, mas apenas parcialmente. Habitamos um mundo no qual cada aspecto do romance, do encontro ao acasalamento, tem sido atenuado, testado para fins de segurança e destituído de importância espiritual. O resultado é que imaginamos viver em uma cultura erótica de oportunidades sem precedentes quando, na realidade, vivemos em uma cultura erótica que é quase sempre insuportável e insípida. (HEHRING, 2012, pp. 14 - 15).

Sobre essa impotência psíquica para mudanças, Alain Touraine também nos diz que “Nada faz mais sucesso do que a dominação masculina, sobretudo quando ela reduz as mulheres a simples efeitos dessa dominação, o que as priva de qualquer meio de emancipar-se dessa dominação”. (TOURAINÉ, 2010, p. 45).

As preocupações de Gilda não ultrapassam o teto da esfera doméstica, já que mesmo no trabalho ela atua como se estivesse num anexo de sua própria casa, e ela não questiona sua identidade feminina de mulher programada apenas para a prática de atividades sexuais, o que faz com que ela erotize todas as relações estabelecidas com pessoas do sexo oposto. Gilda não faz nada de significativo e prático para mudar de condição social, de emprego, de nível intelectual e alçar uma condição de ser histórico e político com papel definido e significativo em seu meio, pois ela acredita apenas na força de seu

corpo escultural, do seu rosto belo, da sua sensualidade, da sua feminilidade artificialmente construída como performance para mascarar a pessoa agressiva, insegura e ressentida que ela é. A vida de Gilda é típica de alguém que perdeu o encantamento pelo mundo, pelo outro e por si:

O problema não é que ser um objeto sexual seja indigno. Todos nós somos objetos sexuais, homens e mulheres – o que de forma alguma exclui sermos simultaneamente agentes intelectuais. A questão reside em outro lugar. Trata-se da banalização do amor, que é a tragédia de nossa época. Trata-se de um processo metódico de desmistificar Eros, torná-lo recreativo, automatizá-lo, comercializá-lo, torná-lo uma questão médica tratável, e domesticá-lo, e isso está transformando o mundo de hoje em um lugar sem encanto. (NEHRING, 2012, p. 16)

A insegurança com relação a sua condição de mulher faz com que ela esteja em permanente exercício dramático no papel de sedutora, o que revela um traço obsessivo da personagem: para ela, todos os homens a desejam sexualmente e a perseguem, até mesmo aqueles que cruzam às pressas com ela nas ruas da grande cidade: “E mamãe disse que eu tinha mania, desde pequena, de achar que os homens andavam atrás de mim”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 49). De acordo com Virgínia Leal:

Muitos desses assédios podem ser imaginários, pois ela é mais uma narradora “não confiável” criada por Lívia Garcia-Roza. Há vários momentos incongruentes dentro de sua narrativa, revelando a sua obsessão por sexo e por prazer sexual. Ela quer seduzir todos os homens e se incomoda com suas aproximações. (LEAL, 2010, p. 76).

Gilda usa roupas colantes, muito curtas, com cores chamativas e com os fartos seios quase à mostra; fala alto, gesticula muito. Este recurso se estabelece na caracterização da protagonista como um domínio dos jogos de sedução, vistos também como um campo de colonização do outro, e remete a um comportamento que os humanos mimetizam da natureza, principalmente da “roupagem” que aves usam para atrair parceiros. E Gilda se vale desses mecanismos de sedução com atitude francamente provocativa, inclusive para seduzir o patrão (Sr. Evaristo) que ela considera asqueroso, um sedutor e torturador de mulheres indefesas, acusado inclusive do assassinato de

algumas delas, tendo sido preso por esse motivo. Ela o seduzia, mas a moralidade herdada da tradição que a construiu mulher revertia a situação e ela sempre acusava o padrão de assédio, o que de fato ele praticava, mas sem admitir o quanto ela se satisfazia com essa abordagem: “Muito rapapé desse homem para me comer” (GARCIA-ROZA, 2002, p. 67). Mesmo após a prisão do patrão por violência contra mulheres, Gilda investe em seduzi-lo logo assim que ele foi solto:

Acordei decidida a me entregar a seu Evaristo. Era o que iria fazer, cedo ou tarde as coisas têm de acontecer, e ele aguardava havia muito tempo; era justo, esperara pra caramba. Se bem que eu tinha muito medo do que poderia acontecer. Me apaixonar, por exemplo, não sentir nada, outro exemplo mais terrível, ou ainda, descobrir coisas inusitadas. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 145).

Gilda seduz o patrão com o mesmo ímpeto e com os mesmos motivos pelos quais seduziu José Júlio até ele se separar da esposa e passar a viver maritalmente com ela: separar o casal e ter José Júlio só para si foi o suficiente para Gilda acabar com a relação, pois continuar encenando a performance de sedutora, agora na condição de esposa oficial, não tinha mais o menor sentido. *Príncipe conquistado vira sapo* – essa era a lógica adotada por Gilda, e a busca insana por autoafirmação como mulher faz com que ela tenha inúmeros relacionamentos desastrosos, pondo em risco a própria integridade física e a sanidade mental. Os homens usam Gilda exatamente como ela deseja: como um objeto de prazer sexual, e exercem sobre ela todo um leque de violência psicológica porque estão apenas correspondendo ao papel que ela espera que eles exerçam. Gilda, portanto, se destaca dentro da Coleção *Amores Extremos* por ser a mais dissimulada das protagonistas, pois tem muita ciência do que faz e do falocratismo que exerce, ao contrário das demais personagens femininas centrais.

Ao aprisionar sua protagonista dentro do microuniverso dos conflitos de relacionamento familiares, e suplementar a vontade de sedução da personagem Gilda, a autora deixa de chamar à discussão outras questões mais cruciais no que diz respeito às demandas das mulheres contemporâneas. A feminilidade hiperbólica, a beleza extrema e o erotismo exarcebado como armas de sedução já foram apontados como uma faca de dois gumes por Bett Friedam, no clássico

tratado feminista *The Feminine Mystique*, publicado em 1963, por reduzir as mulheres à condição de objetos descartáveis com “prazo de validade” curto (FRIEDAM, 1971).

Zygmunt Bauman, em sua obra *O mal-estar na pós-modernidade*, também nos alerta que a beleza foi um ideal perseguido e exaltado na modernidade, mas que hoje se dissolve de maneira difusa, ao menos nos grandes centros urbanos do mundo. Segundo Virgínia Leal: “a escritora constrói uma personagem, Gilda, que investe em sua própria autoimagem, podendo ser considerada uma narcisista, no sentido em que valoriza seu corpo ostensivamente, não apenas como fonte de autoconhecimento, mas também para ser notada por todos os homens”. (LEAL, 2010, p. 76).

A hipervalorização da beleza, de acordo com Bauman, hoje só é prática marcante nos países periféricos e em culturas subalternas, e segundo Mirian Golbenberg (2005), que estuda a beleza na sociedade brasileira, é uma das mais cruéis formas de imposição de sofrimentos às mulheres:

A apologia do corpo perfeito é uma das mais cruéis fontes de frustração feminina dos nossos tempos. A obsessão pela magreza virou uma epidemia. Considero a busca do corpo perfeito um retrocesso no processo de emancipação feminina. Houve apenas um breve momento de progresso das mulheres nos anos 1970. Depois disso, elas começaram a recuar, escravizadas por um modelo inalcançável de Beleza. (GOLDENBERG, 2005, p. 45)

Gilda foi planejada para ser uma personagem tipo “mulher fatal”, mas só chega a ser um rascunho estereotipado desse modelo de mulher; modelo que, se fica bem posto no cinema, um dos braços mais eficientes do biopoder para impor modelos de sujeição às mulheres, principalmente na promoção das estéticas impositivas do belo, não cabe muito bem na vida fora das telas, inclusive na literatura contemporânea como ela se apresenta no Brasil de hoje. Questionamos, pois, por que Garcia-Roza deliberadamente moldou a personagem Gilda como um pássaro engaiolado, girando em círculo e sem perceber que a porta da gaiola nunca esteve travada. Caso a intenção tenha sido *representar* uma parcela da população feminina com uma trama demasiadamente realista, no que se refere ao detalhamento das vicissitudes enfrentadas pela personagem em sua vida cotidiana, o efeito se revela problemático, já que a personagem é imatura para a

idade cronológica que tem, paranóica, arrivista, frígida (sexual e emocionalmente) e “antipática”, de modo que qualquer identificação das possíveis leitoras com ela seria, no mínimo, superficial (e com isto não estamos negando a existência, no plano da realidade, de um contingente de leitoras que se identificariam por completo com a protagonista).

Psicanalista por formação, Garcia-Roza pode também ter tentado transpor, ainda via *representação*, alguns casos clínicos de sua prática analítica, o que acontecendo justificaria as perturbações comportamentais e psicológicas sem justificativas convincentes verificadas na trama. Neste caso, a autora teria usado a fórmula cara aos autores oitocentistas da *literatura-tese*, pautada em concepções deterministas (nos planos biológico, social e histórico) e suas personagens exemplificariam e explicariam teorias psicanalíticas via ficção, como é comum também em obras teleológicas.

No entanto, ainda nos anos 60 e 70, inúmeros estudiosos da literatura e da filosofia, a exemplo de Roland Barthes, Kristeva e Foucault, já negavam a presença da verossimilhança e da representação como recursos capazes de transpor o efeito de real para a ficção. A condição de psicanalista, portanto, pode até impulsionar a autora a construir personagens em conflito para, através de suas vozes, fazer falar quem não tem noção do que deve e como deve dizer, mas neste caso ela referendaria o modelo androcêntrico de literatura que historicamente cala as mulheres e sobrepõe discursos disciplinadores aos silêncios delas. Sobre essa questão, nos fala Regina Dalcastagnè:

Um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, freqüentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficácia social por parte daquele que fala. Ao outro, neste caso, resta calar. (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2010, p. 42).

Se na literatura é ponto pacífico que a representação se mostra falha, no campo dos embates sociais ela é pertinente em sociedades como a brasileira, ainda bastante androcêntrica. Para Judith Butler (2014), no caso da luta das mulheres contra a dominação masculina, a representação na contemporaneidade



se faz necessária como instrumento político para atendimento das suas demandas específicas:

(...) *representación* funciona como término operativo dentro de um procedimento político que pretende ampliar dentro la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por outro, la representación es la función normativa de um lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres. Para la teoría feminista, el desarrollo de um lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres há sido necessário para promover su visibilidad, teniendo en cuenta la situación cultural subsistente, em la que la vida de lãs mujeres se representaba inadecuadamente o no se representaba em absoluto. (BUTLER, 2014, p.46).

As questões acima levantadas nos servem para tentar esclarecer o que pretende uma escritora psicanalista ao construir numa narrativa ficcional destinada às leitoras do século XXI (ou destinada apenas a preencher contratualmente uma coleção) uma protagonista como Gilda. Em artigo sobre *Solo Feminino* e outras narrativas brasileiras contemporâneas, inclusive da própria autora da novela em comento, Virgínia Maria Vasconcelos Leal evidencia alguns aspectos dessa novela de Garcia-Roza:

A família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de seu questionamento, movido pelo efeito de paródia e criação de estereótipos através de *personagens* por vezes caricaturais. É na (e pela) família que as personagens de Lívia Garcia-Roza vão questionando (ou não) os seus rituais, em especial da classe média urbana carioca. Contudo, é importante ressaltar que a escritora não trabalha em um estilo estritamente realista, apesar da linguagem referencial. Além das inserções de cenas oníricas, o foco narrativo em primeira pessoa releva protagonistas assumidamente “desequilibradas” e “destemperadas”. (LEAL, 2010, p. 73).

O *desequilíbrio* e o *destempero* aos quais Virgínia Leal faz referência são marcas do estado de espírito da protagonista ao longo de todo o enredo: a primeira frase do livro é a afirmação de Gilda dizendo que “Estava em lágrimas...” e a última sequência de cenas do enredo também mostra Gilda em lágrimas, e entre as duas, recheando a narrativa, a cena predominante é Gilda em lágrimas, com variações de Gilda lamurienta, aos berros, em crises de ansiedade, com delírios persecutórios, discutindo ou alcoolizada. E por ser uma personagem

paranóica, Gilda invariavelmente se isenta de responsabilidades e culpa outra pessoa por seu desequilíbrio psicológico: “Mamãe me alucina...” (GARCIA-ROZA, 2002, p. 10); “É assim, eu digo uma coisa e mamãe entende outra, e vice-versa” (GARCIA-ROZA, 2002, p. 10); “Mamãe me deixa completamente sem forças. Tem o dom de me arriar” (GARCIA-ROZA, 2002, p. 141).

Numa leitura um pouco apressada dessa narrativa, Carla Aparecida Alves Bento (2006) afirma que a autora de *Solo feminino* é pós-moderna porque na trama não há distinção entre fala e escrita, e porque a protagonista usa palavrões, o que retira a configuração de heroína da personagem Gilda. Aqui há, no mínimo, três equívocos: ausência de separação entre padrão de fala e padrão de escrita não é traço distintivo da pós-modernidade (Gregório de Matos Guerra e Jorge Amado, além de centenas de autores do passado, já faziam uso disso); nenhum autor pode ser classificado dentro de um estilo literário porque usa padrões de oralidade na escrita ou deixa de usá-lo: isso marca apenas o estilo individual do artista, e há dezenas de autores ditos pós-modernos que adotam apenas o padrão culto da língua; falar palavrões não é uma marca distintiva capaz de classificar uma personagem como heroína ou anti-heroína: a categoria herói, na literatura, tem definições que vão muito além do padrão de linguagem das personagens, e nem mesmo chegam a tangenciar tal questão.

Há incontáveis cenas da trama em que Gilda culpa a mãe por ser uma moça completamente infeliz e por ter uma vida decepcionante em todos os aspectos, o que lhe causa permanente revolta e enorme frustração, inclusive sexual. Consideramos um ponto bastante problematizador desta narrativa colocar como protagonista uma personagem mulher praticante de tortura psicológica contra a mãe e, ampliando a observação, contra idosos doentes e indefesos, como são construídos a genitora da protagonista e o tio Lili, ambos velhos solitários, enclausurados num apartamento, doentes e desassistidos física e emocionalmente. Diante deste fato, chamamos a atenção para estas palavras de Virgínia Leal: “Independentemente de as escritoras recusarem o rótulo de “feministas”, sua obra pode contribuir para a criação de uma “consciência feminista” entre o público leitor, a partir de uma identificação com suas protagonistas em confronto com o poder patriarcal”. (LEAL, 2010, p. 76).

Neste sentido, a autora da novela em comento vai na contramão de um discurso mais afirmativo sobre as mulheres, e trunca a possibilidade de um

possível sentimento de empatia dos leitores com a protagonista: ao absorver o que há de pior na ideologia falocrata, Gilda alegoriza o poder patriarcal e se constitui identitariamente como um carrasco chefe de família, ou como um tirano “dono da casa” . As cenas transcritas em seguida nos dão uma idéia de como Gilda tentava transferir seu desequilíbrio psicológico para a mãe:

- Sabe que existe uma formiga chamada “louca” que faz ninho dentro da casa dos velhos?

Mamãe disse que não iria admitir escárnios. Es-cár-nios. Está aí uma palavra interessante para o meu vocabulário.

- E o que significa essa palavra? (Eu já escutara, mas tinha esquecido).

(GARCIA-ROZA, 2002, p. 131).

(...) mamãe disse que estava com dor do lado direito da cabeça, como se fosse uma corneta ou trombone rompendo os interstícios dos poros. Esperou que eu dissesse alguma coisa diante do que disse. Em vão. Perguntei se havia ligado para o médico. Ela continuou imóvel, mandei que fosse tomar uma aspirina e se deitar. Tudo aos gritos. Quando acabei de me esgoelar, ela disse: que tristeza, agora não há noite que você chegue sem cheirar a bebida. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 15).

Os trechos acima nos dão um retrato de como foi planejada a personagem Gilda. Ela não é uma mulher nem medianamente culta, e nem faz nenhum esforço para ser, e por esta razão ela se sente muito inferiorizada em relação à mãe, que tem conhecimentos vocabular, científico e cultural muito amplos porque lê e passa os dias e as noites fazendo palavras-cruzadas. Gilda agride a mãe, com intensões de inferiorizá-la, se vingando tentando enquadrá-la como louca e, o que é mais problematizador na trama, atua buscando enlouquecer a mãe. Na cena apresentada, vemos a mãe tendo uma crise semelhante à provocada por um AVC, e Gilda pede para que ela tome uma aspirina, o que poderia ser fatal, e que a própria mãe peça ajuda médica, enquanto ela grita em um de seus destemperos históricos comuns nos casos de enfrentamento de problemas.

Deleuze e Guattari apontam, na contramão do que assinalou Livia Garcia-Roza em sua trama, que a importância dos idosos e das pessoas muito limitadas (que na trama podemos apontar como o Tio Lili e a mãe de Gilda) é, em alguns

casos, como na revolução dos costumes e dos fatos políticos, superior à importância dos que ocupam o centro do poder androcêntrico:

Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação: aquilo que se atribui a uma “evolução dos costumes”, os jovens, as mulheres, os loucos, etc. Maio de 68 na França era molecular, e suas condições ainda mais imperceptíveis do ponto de vista da macropolítica. Acontece então de pessoas muito limitadas ou muito velhas captarem o acontecimento melhor do que os mais avançados homens políticos, ou que assim se acreditam do ponto de vista da organização. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 103)

O que chama a atenção na trama de Garcia-Roza em relação ao modo como ela moldou as personagens mãe e filha é que toda a carga de culpa atribuída à mãe se esvai quando tiramos os olhos da trama e olhamos para as relações filiais como elas de fato se apresentam em nossa sociedade, que ainda tem na figura materna a grande responsável pelo cuidado com a manutenção da vida e a educação dos filhos. A mãe de Gilda é uma mulher que pede socorro à filha o tempo todo, mas em nada se diferencia de qualquer mãe cuidadosa de qualquer lugar do mundo. Idosa, doente e solitária, ela tem como únicas companhias constantes dentro de um apartamento caótico o irmão “louco”, como diz Gilda, a filha que a despreza com violência, uma indiferente diarista e o pássaro Arnaldino, seu único e verdadeiro companheiro. A trama de Livia Garcia-Roza nesse aspecto, mas não só nele, se afasta do cenário contemporâneo, das ações afirmativas e da realidade dos idosos, se comparamos a configuração dos velhos nesta novela com o que nos diz o historiador Alarcon Agra do Ó:

No presente, inclusive, parece que a velhice é uma das dimensões mais relevantes da nossa experiência social, sendo ela objeto de problematizações nos mais variados espaços e práticas da medicina à literatura, da sociologia à enfermagem, da psicologia à fisioterapia, e mais além. (...) A construção desta nova modalidade de existência tem a sua história: ela foi possível em meio a certas condições, emergiu sob certas formas, sua aparição trouxe consigo a possibilidade de certos efeitos, muitos dos quais efetivamente se materializaram em gestos, leis, normas, palavras, profissões, formas de viver, amar e morrer. (AGRA DO Ó, 2010, p. 16)

Os trechos seguintes nos dão ciência desse descompasso entre as duas: “O telefone tocou e vieram avisar que era para mim: mamãe. Liga quase todos os dias para o escritório. Diz que não tem com quem conversar. Às vezes, os fantasmas desaparecem”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 13); “Não há uma vez que eu esteja no telefone que mamãe não venha passear os ouvidos por perto. Como se escutasse alguma coisa...”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 5); “Detesto conversar com mamãe”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 140). Em outros trechos do enredo podemos observar através do discurso indireto livre que as preocupações e atenções da mãe correspondem ao modo exato como ela amava e cuidava da filha:

Quanto a isso, tinha razão, mas não lhe dei. Ficava velha, a espelhos vistos, e não via futuro para mim. O que seria da minha vida? Solidão? Desespero? Desproteção? Que palavras... O que acontecia comigo, que não conseguia fazer uma escolha acertada, o que queria com tantas noitadas descompromissadas? E mais: invariavelmente alcoolizada? Ela ainda não tinha acabado: sabia que não duraria muito, e nem espiritualizada eu era, talvez fosse o que fazia falta em minha vida degradada. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 141).

Mamãe apareceu no quarto, dizendo que jamais tinha pensado em me ver no estado em que eu chegara. (...) Ela disse que depois do meu casamento, se é que aquilo podia ser considerado um casamento (soltou um muxoxo), eu me convertera numa moça atirada, assanhada. Não ousou dizer depravada. Queria me informar, e era o que tinha a dizer, que me havia entregue à santa das causas perdidas”. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 110).

No dia em que mamãe soube que José Júlio era casado, me entregou a todos os santos conhecidos e aos parentes que tinham morrido. Aliás, não sei com que direito ela entrega minha alma... Por isso mesmo me sobra apenas o corpo, disse, e ela se benzeu. Continuou a cantilena, podia esperar tudo de mim, menos que sua temporã (temporã) enveredasse pelo mau caminho. Era uma desonra para ela, que me criara com tanta dedicação e carinho. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 15).

Como visto, Gilda demoniza a mãe sem entender que a mulher a quem ela atribui todos os problemas de sua vida está apenas exercendo um papel que cabe à identidade materna, segundo as convenções sociais que moldaram a mãe de Gilda desde quando ela nasceu até o presente da narrativa, quando já é uma idosa “engaiolada” num apartamento em seus últimos dias de vida. Aos moldes

da tradição em que foi “se tornando mulher”, a mãe de Gilda não destoa em nada das demais mães amorosas da idade dela, executando com perfeição as performances que lhe cabem nas malhas do biopoder:

Lívia Garcia-Roza retrata a falência de um modelo opressivo, mas ainda sem solução alternativa. As pessoas continuam morando juntas por conta dos laços consangüíneos e conjugais, mesmo em meio ao caos e à comunicação truncada. O conflito está o tempo todo presente, não necessariamente nos diálogos (muitos sem sentido), mas na própria falta de comunicação entre essas pessoas que vivem sob o mesmo teto. (...) A luta por uma linguagem própria nem sempre tem final feliz, mas a escritora tem retratado isso de forma constante. Traz, por isso, uma grande questão da agenda feminista, que é a busca por uma autonomia simbólica e representacional por parte das mulheres. (LEAL, 2010, p. 74).

O consolo trazido pelas crenças religiosas para mulheres que sofrem por quaisquer motivos ainda é uma saída alternativa, inclusive muito estimulada pelas sociedades marcadas pela dominação masculina, como paliativo tolerado às mulheres contra o desamparo, as terapias medicamentosas e até mesmo o suicídio. A mãe de Gilda, ao se ver completamente impotente diante da visível deterioração psíquica da filha alcoólatra, encontra no misticismo uma arma para trazer a filha de volta aos padrões de comportamento que ela, na condição de mãe, julga serem os mais adequados. Assim sendo, ela busca no plano espiritual um apoio e passa a conversar em voz alta com o marido já falecido, que do espaço além da vida também tentaria retificar o comportamento da filha. Esse dado nos informa o quanto a autoridade masculina ainda é um forte instrumento de apoio na disciplinarização dos “comportamentos desviantes”, e o que nos causa espanto é constatar que a autora reafirma e, portanto, legitima, essa prática em uma narrativa feita para leitoras do século XXI.

Os fatos se misturam no enredo de tal forma que em determinados momentos o leitor fica em dúvidas se a mãe tem mesmo a faculdade paranormal de acessar o plano dos mortos e com eles dialogar, se está construindo uma *performance* convincente para reprimir a filha em sua vida desregrada, se está passando pelos transtornos típicos da demência senil que naturalmente afeta alguns idosos, ou se ela também padece de delírios patológicos esquizóides iguais aos de Lili, o irmão dela que nos é apresentado na trama como doente

mental, uma vez que as práticas mediúnicas de diálogos com os mortos não se diferenciam muito, dentro do discurso normativo da psiquiatria, dos delírios esquizofrênicos, como é possível verificar em estudos sobre a mente como os de Edmar Oliveira (2009) e Oliver Sacks (2013). Vejamos como na trama essas quatro possibilidades de interpretação se misturam de modo um tanto quanto nebuloso:

[Mãe] Seu pai não consegue ascender, apesar de querer, porque está preocupado com você; não fosse por isso, a alma dele não estaria vagando pela terra esse tempo todo, já teria encontrado a paz. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 153).

[Gilda] Você vai morrer?... Fala mamãe, fala, você sabe essas coisas...

[Mãe] Deixa eu contar por onde andei, você nem pode imaginar... uma estrada luminosa, brilhante, rodeada de paz, um verdadeiro êxtase espiritual, no final dessa estrada, havia um vulto, devia ser seu pai, mas em vez dele vi você de novo. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 153).

Me aproximei de sua cama e ela perguntou se eu vira papai; quando eu ia dizer que ele tinha morrido, Dada respondeu que ele já vinha.

- Melhor evitar confronto – sussurrou, próximo ao meu ouvido.

Todos mentem para todos, o tempo todo. Assim caminha a humanidade; outro título de filme...

Pensando bem, seria interessante se, de repente, eu respondesse apenas por títulos de filmes... (GARCIA-ROZA, 2002, p. 213).

Mamãe desapareceu no corredor, dizendo que papai tinha voltado e que se tornaram freqüentes suas visitas noturnas, insistindo para que ela o acompanhasse. (Tem visões). É um horror dormir depois de escutar essas coisas. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 8).

Atrelar mulheres ao misticismo, à mediunidade, à intuição e aos estados alterados de consciência tradicionalmente tem sido uma prática explorada, desde o medievo, dentro das sociedades que aderiam à sujeição feminina e aos poderes androcêntricos. A literatura, imiscuindo-se nos movimentos sociais ao longo da

história, e não raro sobrepondo a mimese acrítica à razão secular, tende a ter uma visão mais incentivadora desses que seriam traços de feminilidade do que uma postura crítica de combate à irracionalidade. De acordo com Osvaldo Pessoa (2011), a redescoberta do feminino faz parte do *ethos* do neoesoterismo (misticismo) quântico, herdeiro do movimento contracultural das décadas de sessenta e setenta do século passado. Nas palavras do pesquisador sobre a supervalorização do feminino, temos a seguinte ponderação:

Não se trata do feminismo dos anos 70, buscando igualdade entre os gêneros, mas o reconhecimento da superioridade das qualidades femininas de intuição, sensibilidade, espontaneidade e senso comunitário, que de certa forma se cristalizam na figura da bruxa, com seus poderes mágicos. (PESSOA Jr, Osvaldo, 2011, pp. 296-297).

Esse entrelaçamento de crenças místicas com uma vida doméstica tumultuada, em função das ações deliberadas quase sempre pela própria personagem principal, afasta a novela de Garcia-Roza de uma verticalização esperada sobre as principais demandas das mulheres contemporâneas, desviando a atenção para questões menores (o que é uma prática comum em todas as novelas da Coleção *Amores Extremos*):

Gilda, em *Solo Feminino*, tem “horror” a dormir depois que conversa com a mãe, sempre a falar dos mortos, tem “medo” de crianças, em especial da filha de seu namorado. Essa família retratada por Lívia Garcia-Roza é um espaço de medo e de falta de comunicação, provocando doenças e desajustes entre seus membros. (LEAL, 2010, p.73).

O modo como a função de cuidadora de idosos e de criança foi exercida pela protagonista na trama vai diametralmente na contramão do que preconizam hoje os discursos médicos, jurídicos e os das políticas afirmativas de um modo geral. Já assinalamos anteriormente que não se espera mais que a literatura seja *representativa* dos que ainda se situam à margem da sociedade e dos fatos sociais a eles ligados, mas ir no sentido de um retrocesso dos direitos conquistados após séculos de descaso com os direitos básicos dos idosos, colocando em relevo uma protagonista praticante da senilfobia, é uma ousadia da autora, em tempos de discursos politicamente corretos.



Se quem responde pela autoria de obras ficcionais ainda insiste em “representar” aqueles que lhes são diferentes, não haverá mais de impor seus próprios preconceitos na fala do outro, posto na trama como narrador ou como personagem, mas sim tentar se conduzir dentro dos parâmetros de uma fala que não caminhe na contramão do mundo em termos de direitos das minorias. Os maiores transtornos da vida de Gilda, como já assinalamos, são vistos por ela como resultantes do fato de ter que contribuir financeiramente na casa onde mora e ter também que aturar uma mãe, um tio doente, além das irmãs em estados críticos em suas vidas pessoais, e ela imagina um dia se livrar de todos esses problemas (da própria família, na verdade) num futuro, quanto ela acredita que vai ser feliz e poderosa, sem parentes por perto. Contra esse equívoco que mina a capacidade criativa de autores de ficção para construir personagens que lhes são diferentes, trazemos à baila uma fala de Deleuze bastante reveladora:

As pessoas pensam sempre eu num futuro majoritário (quando eu for grande, quando eu tiver poder...). Quando o problema é o de um devir-minoritário; não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago, o estrangeiro, mas tornar-se isso, para inventar novas forças ou novas armas.  
(DELEUZE; PARNET, 1998, p. 13)

Gilda recebe um forte choque de realidade quando a mãe entra em estado terminal de vida, e mostra comportamento de quem pretende se redimir de suas culpas, sem saber, no entanto, como administrar as próprias emoções de modo adulto, permanecendo a mesma adolescente egocêntrica e medrosa, no momento de maior tensão dramática do enredo:

Mãe... escuta, mãe... eu preciso te falar do Luiz. Tanta coisa aconteceu, que não consegui contar que vou ser feliz, te dar alegria, está ouvindo, mãe? Mostra que me escuta, aperta os dedos da minha mão... – Ela movimentou os dedos da minha mão... – Ela movimentou os olhos, escutou, - Não vou mais te dar desgosto, e também não vou acabar daquele jeito, aos farrapos, como você falou... Também preciso dizer que não transei com ele, apesar de você não gostar desse assunto, torce para dar certo, para eu ser feliz...  
(GARCIA-ROZA, 2002, p 221).

E eu me abracei com mamãe, dizendo que ela ficaria boa e assistiria a meu casamento, enquanto seu corpo lutava, e eu chorava (...). Continuei falando, dizendo o quanto ela ficaria contente de me ver feliz, tinha certeza de que dessa vez ela teria orgulho de mim, sua temporã, e não precisaria mais se preocupar comigo, porque eu não daria o menor motivo (...)

- Volta, mãe, volta! – berrei.  
(GARCIA-ROZA, 2002, p. 222).

Em alguns aspectos ligados aos elementos estruturais da narrativa, a trama de Garcia-Roza mostra-se ainda um tanto quanto amadora. O foco narrativo é, sem dúvida, o elemento mais problemático: Gilda narra os fatos do enredo em primeira pessoa, mas se apresenta como uma observadora ingênua, que não sabe o que delimitar para compor seu discurso, que mescla seu relato com os dos demais personagens, dando sempre a impressão ao leitor de estar diante de um texto dramático, o que acaba gerando um fato curioso, pois ela se apresenta como uma *falsa narradora* de primeira pessoa, ou como uma personagem que apenas empresta a voz para todos os demais personagens narrar por ela, criando uma quase categoria de *narrador médium*. Como em quase todas as questões polêmicas da trama, a redenção final da protagonista é ambígua, como percebemos na cena da morte da mãe que conclui o enredo:

Quiseram me tirar dali, mas não saí, ainda queria lhe fazer carinho, enquanto ela seguia outros caminhos. Meus olhos líquidos corriam por toda a extensão de seu corpo imóvel, morno, largado nos meus braços (...).

Foi um custo me desgrudarem de mamãe, mas conseguiram; Luiz me esperava na sala, me abraçou, mas eu não escutava o que ele dizia, porque subitamente o mundo, como uma imensa gaiola, se rompeu numa algazarra infinita de pássaros.

(GARCIA-ROZA, 2002, p. 223).

Numa interpretação que busca um final utópico para a protagonista, podemos entender que finalmente ela conseguiu a liberdade necessária para ser feliz, já que com a morte da mãe a “gaiola foi rompida”, emancipando Gilda para, enfim, se tornar mulher adulta, independente, realizada em todos os aspectos. Em análise da novela em pauta, Elódia Xavier (2012) aponta a trama como *humorística* (talvez o termo mais adequado seja *tragicômica*), em razão do relacionamento dramático entre Gilda e a mãe, e diz que “o mundinho” de Gilda,

de tão apequenado, chega a ser cômico, e aponta um final redentor para Gilda, que com a morte da mãe estaria livre finalmente para ser feliz sexualmente, o que nos parece uma leitura um tanto quanto panorâmica e muito fincada na psicanálise, que desde seus primórdios culpa as mães por todos os sofrimentos dos filhos: “(...) a morte da mãe, apesar de tão sofrida pela protagonista, aponta para a libertação desejada, através da gaiola de pássaros que se rompe “numa algazarra infinita de pássaros” (p. 223), metáfora do fim da repressão materna e da abertura para uma vida sexualmente feliz...” (XAVIER, 2012, p. 102).

Num caminho interpretativo oposto, podemos observar um final distópico para Gilda, já que para ela, que detestava pássaros e até matou o de estimação da mãe, a imagem de uma imensa gaiola se rompendo com uma algazarra infinita de pássaros ao seu redor se constitui de fato uma cena do mais puro terror. Como a prisioneira “engaiolada” da família era a mãe, já que Gilda fazia o que queria sem dar satisfações a ninguém, a alegoria da revoada de pássaros pode ser mesmo vista, dentro do clima sobrenatural de parte da trama, como uma vingança da mãe mostrando que o outro lado da vida existe e também não será muito generoso com Gilda. Carregando o fardo de ser mãe de Gilda, ela é o protótipo da mulher que cresceu, reproduziu e morreu sem ter tido condições de viver para si, ou simplesmente viver. A morte lhe deu condições de romper as grades que a aprisionavam a Gilda, e o grito de liberdade que nunca deu em vida se materializa em pássaros livres. Sobre mulheres semelhantes à mãe de Gilda, que vivem encarceradas seguindo um mesmo roteiro por toda a existência, nos fala Alain Touraine que:

Minha hipótese é de que toda mulher carrega consigo um sujeito-mulher, visto que a sociedade na qual ela vive, sendo polarizada, faz das mulheres as principais personagens da inferioridade e da dependência. Todavia, a maioria delas vive dentro de quadros sociais largamente interiorizados e que as obrigam a julgar a si mesmas em função dos deveres que elas devem cumprir e dos sentimentos que a sociedade introduz nelas, como tantas normas que devem ser respeitadas e que o são em princípio “naturalmente”. (TOURAINÉ, 2010, p.51)

Gilda foi construindo para si uma atitude performativa de vítima, e de tão acostumada a reclamar da vida ela se recusa a perceber o príncipe esperado na figura de Eduardo, um dos seus vários namorados na trama. Bonito, solteiro,

carinhoso, culto, com vida bem estabilizada na condição de professor de Física e que se propõe a dar aulas de Filosofia e de Física para ela (ela gosta apenas dos desenhos), Eduardo enfrenta uma verdadeira batalha para conseguir ser amado por Gilda, que dele deseja apenas sexo, até ele desistir do relacionamento. Gilda tem a oportunidade de ser feliz e amada, mas não a aproveita por diversas razões, entre elas a culpa, o masoquismo e a posição de vítima do destino como uma zona de conforto. Sobre atitudes assim, como a solidão por opção, Dante Moreira Leite explica que elas também servem como mecanismos de redenção e de purificação:

(...) em resumo, temos medo de chegar muito perto da felicidade completa; acreditamos que a mulher extraordinariamente bela é também infeliz, ou pode tornar os outros infelizes; que a pessoa demasiadamente rica sofre grandes desgraças; que o extremamente poderoso é vítima da embriaguez do poder; que o gênio se aproxima da loucura e da desgraça. Por isso, em nossa modéstia, há também uma forma de defesa: não somos tão felizes que devemos ser castigados. De outro lado, a grande desgraça contém um elemento de redenção ou purificação. (...) E assim como podemos sentir que não merecemos o sofrimento, podemos também sentir que a felicidade é imerecida. Nem por outra razão, talvez, as clínicas psicológicas são povoadas não tanto pelos derrotados, mas pelos que venceram. (LEITE, 2007, p. 36).

É interessante o modo como a autora nos mostra os diálogos entre os dois namorados, pois neles a protagonista Gilda se amiúda num papel humilhante, insuportável para as mulheres “conscientes de si”, segundo a tese de Touraine:

(...) o Eduardo jamais falou em bar, motel, trepada. Foi então que ele começou a discorrer sobre a tese que escrevia “Do sujeito desde sempre incomunicável” e tentou me explicar, mas era complicadíssima, e eu não conseguia acompanhar, porque cessaram os desenhos, as circunferências, e eu fiquei perdida, porque ele dizia que o imprescindível em sua demonstração era a incomunicabilidade, e aí ficava um pouco nervoso (eu não entendia como um estudo podia deixar alguém assim alterado), e na volta do ônibus vínhamos calados, e eu vendo nos céus uma porção de circunferências, não tão perfeitas quanto as do Eduardo. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 137)

No último telefonema, no qual conversamos um pouco, no final Eduardo disse que eu não tinha nenhuma clareza para representar o mundo externo com um mínimo de correspondência e adequação. Quando terminou, falou: está

bem. Nunca fui tão bem xingada. Parece que é uma prática comum em Filosofia, provocar os outros. (GARCIA-ROZA, 2002, p. 140)

Virgínia Leal, analisando a protagonista Gilda, nos diz o quanto ela representa os mecanismos de controle do biopoder:

Como personagem contemporânea, sua sexualidade é dominada pelo discurso do imperativo do gozo (...). Toda a experiência corporal de Gilda é vinculada à atividade sexual e à sua impossibilidade de prazer. Soterrada pelos efeitos dos discursos sobre a sexualidade, seu corpo e seu comportamento, Gilda, de *Solo Feminino*, é a personagem que mais dialoga com a ideia de “falsa” liberação sexual, travestimento de uma nova forma de controle sobre os corpos femininos. (LEAL, 2010, p. 76).

Por paradoxal que pareça, portanto, a extrema liberdade sexual feminina também pode ser, e geralmente é, uma das armadilhas estrategicamente armadas pelos mecanismos de controle do discurso de dominação masculina, como muito bem assinalou Michel Foucault quando discorreu sobre a transformação das pessoas autônomas em meros corpos dóceis: “(...) é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT, 2007, p. 118). Gilda “pensa com o corpo”, e se torna vítima de todos os entraves de tal escolha, na contramão do que Alain Touraine diz ser o caminho para a construção de si:

A mulher vai se transformando em sujeito, isto é, em alguém com vontade de si, através da distância que ela abre dentro dela mesma entre o corpo e o pensamento, ou entre o sonho e o corpo. É por isso que a sexualidade ocupa um lugar tão central na experiência que as mulheres têm delas mesmas. (...) A mulher vive as relações mais profundas consigo mesma, isto é, com as forças da vida e da morte a partir das quais a inteira relação com ela mesma se move. (TOURAINÉ, 2010, p. 76)

Diante do exposto sobre a construção da protagonista Gilda, questionamos o papel social que uma novela desse modelo exerce no universo de leitoras brasileiras do século XXI. Como já apresentamos no estudo analítico das demais narrativas da Coleção em pauta, fazendo um recorte para colocar à parte o exemplar escrito por Maria Adelaide Amaral, elas apresentam personagens mulheres que deliberadamente atuam para reforçar, em todos os sentidos, a

permanência da subjugação feminina à dominação masculina. Cabe, portanto, a indagação: que tipo de leitora Lívia Garcia-Roza pretende construir quando elabora uma personagem como Gilda? Como resposta arriscamos dizer que não é para leitoras que buscam o domínio de si que a autora escreve. E como os leitores *vão se construindo como leitores* através e no momento da leitura, quem assume a autoria, como na fábula de Exupéry, cativa e é responsável pelo leitor específico, e com perfil previamente delimitado, que recebe a obra e por ela é construído.

Octavio Paz (1991), reverberando afirmações de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985), ratifica que a literatura não é uma entidade isolada e, portanto, isenta dos ônus e dos bônus a que todo produto (e produtor) está sujeito, pois ela exerce influência sobre quem a escreve, quem a coloca em circulação, quem lê, e também modifica o meio onde circula:

As literaturas são realidades complexas: autores que escrevem obras e editores que as difundem, leitores e críticos que as lêem ou as condenam ao esquecimento. Todos esses elementos participam do fenômeno literário e intercâmbio. O autor escreve a obra e o leitor, ao lê-la, a recria, refaz ou rejeita; por sua vez, a obra modifica o gosto, a moral ou as idéias do leitor; por último, as opiniões e as reações do leitor influem no autor. Assim, a literatura é uma rede de relações, ou, mais exatamente, um circuito de comunicação, um sistema de intercâmbio de mensagens e influências recíprocas entre autores, obras e leitores. A publicação de uma obra é um sistema em contínuo movimento. A publicação de uma obra muda a ordem e a posição de outras obras; o mesmo cabe dizer do aparecimento de cada geração de leitores e críticos. (PAZ, 1991, p. 174)

Encerrando com esta novela os estudos analíticos dos sete exemplares da Coleção *Amores Extremos*, constatamos um elo muito forte entre as tramas no que se refere à concepção do que é o amor (tema central da Coleção): a tônica, na *representação* das relações amorosas, são os sentimentos de distopia em relação à possibilidade de um amor pleno capaz de apagar (ou minimizar) da vida dos amantes o desencontro, a solidão, a sensação de invisibilidade, a rejeição, as crises de ciúmes, as triangulações amorosas, os embotamentos emotivos, a contenção afetiva, a sexualidade mecânica ou a sedução opressora.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“Não há melhor tarefa para um estudioso do que destruir um medo”.**  
(Clifford Geertz)

Segundo Virgínia Leal (2010), a literatura contemporânea direcionada a mulheres (urbanas, independentes, audaciosas e focadas em problemas estéticos, amorosos e sexuais) é rotulada de *Chick Lit*, e é uma das expressões literárias do pós-feminismo: “O tema central da *Chick lit* parece ser mesmo a reatualização da busca do príncipe encantado, em meio ao mundo da moda e do consumo”. (LEAL, 2010, p. 68). Nesse aspecto, as novelas da Coleção *Amores Extremos* se configuram parcialmente como *Chic lit* por trazerem uma reatualização do “príncipe encantado”.

A *chick lit* se apresenta como uma espécie de pastiche que engloba autoajuda, esoterismo *light*, *New age*, neomitologia, contos de fadas e demais gêneros literários que possam convergir para enredos com finais tipo “*Happy end romântico*”. As personagens agem, pensam, falam e se relacionam com o único propósito de atrair parceiros sexuais. O corpo é modelado, plastificado, esticado, despido, vestido, depilado, maquiado e odorizado para afastar ao máximo as lembranças de nossa ancestralidade animal; então são eliminados pelos, rugas, manchas, odores, gorduras, calosidades e todas as marcas de nossa vinculação com os primatas. No entanto, nesse movimento em direção a um afastamento de nossa animalidade, o novo espaço a ser ocupado se configura cada vez mais, e perigosamente, como inumano, habitado por esboços dos pós-humanos, pelos *corpos sem órgãos* de que falam Deleuze e Guattari (2010).

O corpo tem sido objeto de estudo privilegiado pela antropologia, filosofia, psicanálise, feminismos e estudos *queer* nas últimas décadas, e sobre ele (e seus usos) Foucault e Butler dedicaram boa parte de seus estudos. No Brasil, como estudou Mirian Goldenberg (2005), a obsessão com o corpo tem ultrapassado

muito o cuidado de si visto de um modo mais amplo. Estamos vendo, no tempo presente, mudanças (não tão profundas, no entanto) nos mecanismos de atuação do biopoder, como ele foi estudado por Foucault: hoje, o que Foucault chamava de “tecnologia da disciplinarização” dos corpos se coloca a serviço do sistema capitalista. O fim último do extremo cuidado com o corpo não tem como fundamento ou finalidade as práticas ligadas à sexualidade ou à reprodução, mas sim ao consumo. Mary Del Priore também reforça essa tese em amplo estudo sobre a tirania da beleza de que as mulheres são vítimas hoje:

Mais do que nunca, a mulher sofre prescrições. Agora, não mais do marido, do padre ou do médico, mas do discurso jornalístico e dos publicitários que a cercam. No início do século XXI, somos todas obrigadas a nos colocar a serviço do próprio corpo, essa sendo, sem dúvida, outra forma de subordinação – que, diga-se de passagem, é pior do que se sofria antes, pois, diferentemente do passado, na qual quem mandava era o marido, hoje o algoz não tem rosto. O algoz é a mídia. São os cartazes da rua. O bombardeio de imagens na televisão. (DEL PRIORE, 2013, pp. 178 - 179)

O Brasil é hoje o país com maior número de cirurgias plásticas com finalidades estéticas, e um dos maiores consumidores de produtos usados para embelezamento e emagrecimento corporal, e desse novo modo de agir do biopoder, nenhuma minoria ou categoria consegue se desvencilhar.

Os homens já são coagidos a depilar sobrancelhas, pernas, braços; a “fazer unhas”, limpeza de pele, tintura e alisamento de cabelos, no estilo *metrossexual* de ser, mesmo quando são héteros. As lésbicas, que antes se orgulhavam de usar por décadas um mesmo coturno ou jeans surrado, agora colecionam sapatos salto agulha, “modelitos” da última moda, acessórios variados e marcadamente femininos, e não dispensam a quase compulsória ida semanal aos salões de beleza por onde escoam tempo, dinheiro e paciência delas e das heterossexuais, como convém ao sistema. Qualquer professor(a) de ensino fundamental hoje sabe que as meninas (mesmo as de baixo poder aquisitivo) carregam junto do material escolar seus estojos de maquiagem, e que os minutos finais das aulas são reservados para que elas retoquem suas pinturas faciais, para satisfação do mercado da beleza. Nas postagens de final de semana nas redes sociais, divulgar fotos das cores e estampas das “unhas da semana”



mobilizam até mulheres adultas em verdadeiras competições de estilo, criatividade e beleza, para felicidade dos mercados das tintas e dos setores de serviços. Outro mercado que tem faturado bilhões às custas do embelezamento dos corpos é o fotográfico, com seus aplicativos como *photoshop*, “imprescindíveis” hoje em tempos de substituição dos álbuns de papel pelas postagens de fotos nas redes sociais.

Alguns desses mecanismos de atuação do biopoder chegam ao limite do cômico (sem mascarar a tragédia por trás deles) e dessa adesão em massa à cultura da simetria, da juventude, da plasticidade e da beleza a qualquer custo nem mesmo Judith Butler escapou. Na edição da *Revista Cult* a ela dedicada (novembro de 2013) foi praticado contra ela um gesto que beira a violência, se considerarmos tudo o que ela vem combatendo sobre as imposições performativas do biopoder que exemplificamos acima. A página 28 da revista é totalmente ocupada com uma foto que mostra como ela é atualmente, com todas as marcas que as seis décadas de vida imprimiram em seu belo rosto, e que ela jamais camuflou com intervenções cirúrgicas ou maquiagem. Na foto de capa da revista, no entanto, o que vemos é uma Judith que não existe no mundo real, a não ser no simulacro criado pelo departamento de artes da *Cult* (que sempre “emboneca” as pessoas fotografadas para a revista): as olheiras dela sumiram, assim como todos os vincos profundos da face, as manchas de pele, os sinais escuros, as rugas acentuadas, ou seja, as marcas corporais de sua história de vida. A pele dela foi clareada, tonificada, iluminada e limpa digitalmente, o que a deixou com aspecto bem mais jovem; o nariz foi estrategicamente diminuído; a verruga proeminente que ela tem sobre os lábios (que foram “suspensos” na foto de capa) perdeu tamanho e cor, mudou de lado e se transformou em um discretíssimo sinal praticamente imperceptível. As sobrancelhas foram minimizadas e os cabelos aparados, penteados e pintados com os tratamentos fotográficos: os fios brancos que percebemos na página interna da revista ficaram loiros na capa.

Como resultado das manipulações de imagem, ela ficou muito mais “feminina” do que de fato é e pretende ser, mas olhamos para a foto com a incômoda sensação de estar diante de um simulacro. Este fato chama mais atenção porque o teor da matéria sobre a filósofa denuncia tais estratégias dos aparelhos do biopoder, tais como a mídia impressa.

É assim que os poderes disciplinadores dos corpos hoje atuam: transformando mulheres “velhas” em “enxutas” de idade indefinida, como a personagem central de *Estrela Nua: amor e sedução*, de Maria Adelaide Amaral. E assim as mulheres têm aparecido como personagens na literatura (e fora dela): reduzidas a corpos dóceis, manipuláveis e úteis ao mercado capitalista, inclusive em publicações como a *Cult*, que procura dar ao leitor a impressão de ser uma publicação que questiona os mecanismos de sujeição impostos pelo biopoder. A Coleção *Amores Extremos* compactua com esses mecanismos do biopoder, mas ao serviço dos agenciamentos sexuais, assim como a maioria dos paradidáticos que circulam nas escolas atualmente, e assim como boa parte da literatura posta a serviço da teledramaturgia e do cinema.

Neste tipo de literatura, do qual as tramas de *Amores Extremos* se aproximam em diferentes medidas, as mulheres são *maquinizadas* pelo biopoder para o exercício da sexualidade em si, sem fins procriativos ou prazerosos para elas, beirando a compulsoriedade. Essa tendência de certa literatura contemporânea responde a um retorno perigoso da supervalorização de padrões burgueses e colonialistas, tão nefastos quantos os vistos em nossos romances românticos “de salão” do século XIX. Para Regina Dalcastagnè:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais, como as mulheres (e também negros, indígenas ou trabalhadores), desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na busca por uma pluralidade de perspectivas. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42)

A literatura ficcional brasileira contemporânea que apresenta personagens protagonistas mulheres, mesmo nas produções de autoras, ainda reverbera alguns traços das obras de autoria masculina nas quais as mulheres eram apenas representadas, geralmente por uma perspectiva androcêntrica, o que nos lembra uma afirmação bastante atual de Deleuze:

(...) nós esquecemos rapidamente os velhos poderes que não se exercem mais, os velhos saberes que não são mais úteis, mas, em matéria moral, não deixamos de depender de velhas crenças, nas quais nem mesmo cremos mais, e de nos produzirmos como

sujeitos em velhos modos que não correspondem aos nossos problemas. (DELEUZE, 1988, p.114)

Segundo Regina Dalcastagnè (2010), os principais papéis sociais das personagens femininas ainda continuam sendo praticamente os mesmos de décadas atrás e aparecem, segundo a pesquisa por ela coordenada, com a seguinte frequência: dona de casa; sem ocupação definida; estudante; profissionais do sexo; artista; professora; doméstica.

As personagens femininas dos exemplares de *Amores Extremos* se situam quase todas dentro desse universo retratado na pesquisa de Regina Dalcastagnè, o que comprova que as autoras do nosso *corpus* de estudo não conseguem (ou deliberadamente não querem) avançar na construção de personagens mais representativas da sociedade atual, onde as mulheres ocupam postos de trabalhos em todas as categorias, indo de ocupações antes tidas como essencialmente masculinas como mestres de obras, motoristas de ônibus e caminhão, cirurgiãs, pastoras e “bispos” de igrejas, engenheiras, até o cargo mais importante do país: a Presidência da República. Alguns outros dados da pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè também se ajustam ao nosso *corpus* de pesquisa:

(...) a personagem do romance brasileiro contemporâneo também é branca (79%), heterossexual (81%) e rica ou de classe média (82%). Nota-se, desde já, que o romance brasileiro abriga uma parcela muito pequena da pluralidade de trajetórias estruturalmente condicionadas presentes na nossa sociedade. (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 47)

Esses dados da pesquisa de Dalcastagnè, que os estudos das narrativas nesta tese confirmam, se coadunam com uma das teorias de Judith Butler sobre a representatividade das mulheres, na literatura e também fora dela, que já discutimos no primeiro capítulo desta tese: a paródia dos gêneros. Afirmamos em nosso estudo sobre as tramas em pauta que as personagens femininas protagonistas foram criadas tendo como modelo um único padrão de mulher: a que canaliza toda a existência na realização amorosa e sexual, principalmente dos seus parceiros. Neste sentido, nossa constatação ratifica, em literatura ficcional brasileira escrita por mulheres, a tese da *paródia dos gêneros* desenvolvida por Butler, pois esse tipo de mulher que norteou a fatura das

protagonistas de *Amores Extremos* não existe como modelo válido no plano da realidade e tampouco no plano ficcional, se considerarmos as produções literárias dos últimos cem anos, desconsiderando neste rol as mulheres profissionais do sexo.

Assim sendo, as protagonistas das novelas aqui estudadas, como representação do gênero mulher, são paródias das personagens femininas imaginadas por autores românticos e naturalistas do século XIX. As autoras da Coleção *Amores Extremos*, segundo a leitura que fizemos a partir da perspectiva de Luiza Lobo (2007), não adotam uma perspectiva *feminista* (descrita na transcrição seguinte) na composição de suas novelas:

Hoje, o grande passo da abordagem feminista é buscar ver em que medida a escritora pode entrar para o quadro de uma história geral (o cânone) e implodi-lo ou reescrevê-lo. Mas, para tal, é preciso que ela abandone seu tradicional discurso auto-referente, autocentrado, egocêntrico, fantasmático, imaginário, centrado na memória e na imaginação, e passe a discutir também o seu estar-no-mundo. (LOBO, 2007, p. 104)

Nas novelas que estudamos, as protagonistas assim podem ser vistas, de acordo com a paródia dos gêneros, teorizada por Butler: Gilda parodia a mulher imatura e histérica; Amapola parodia a “noiva deitada sob véus” do Romantismo; Antônia Maestro parodia a mãe/madrasta malvada, vingativa e louca; Dora parodia a “madame” fútil; a Estrela de Bel Canto parodia a idosa que se dedica à sedução de homem jovem para rejuvenescer; Antônia Lousada é paródia da intelectual nefelibata; a Escritora parodia a ninfomaníaca; a nordestina feia, velha e gorda parodia a mulher rejeitada lamurienta; Suzana é paródia da Amélia, a “mulher de verdade”; Tânia, da destruidora de lares, e Manuela parodia a virgem inocente e romântica. Butler nos diz que essa tendência a impor como natural às mulheres o que de fato são comportamentos performativos, que elas são obrigadas a introjetar como essenciais, produz um efeito extremamente artificial, irreal, paródico:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam

seu *status* fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2010, p. 211)

Para Butler, as paródias dos gêneros que imitam um ideal de mulher (como visto na Coleção *Amores Extremos*) ou de homem são reconhecidas e aceitas socialmente como legítimas por haver uma pressuposição do senso comum de que há modelos originais do que é ser *mulher* e do que é ser *homem*. Segundo Butler, as lésbicas, por rejeitarem a um só tempo seguir o modelo de mulher e o de homem, sofrem um tipo extremado de rejeição do qual não padecem as heterossexuais, os gays, as travestis e as *drags*, que por mais “estranhos” que possam parecer aos heteronormativos, estão dentro de uma certa normalidade por imitarem um padrão reconhecido como válido socialmente. Por essa razão, Butler denuncia que o corpo lésbico é quase sempre visto como abjeto. Para uma das mais importantes teóricas do pós-feminismo, Monique Wittig, que influenciou os primeiros estudos de Butler, as lésbicas não podem ser (e segundo ela não são, de fato, mas não explica por quais motivos) enquadradas na *categoria mulher*, conforme nos diz Tina Chanter (CHANTER, 2011, p. 51); no entanto, a questão maior que percebemos nesse embate é: mesmo as heteronormativas não podem, dentro da teoria da paródia de gêneros, ser incluídas em uma categoria mulher, pois tal categoria, para esta teoria, é uma falácia. Essas discussões nos indicam que o estudo de gêneros aplicado às ficções produzidas por mulheres se apresenta hoje como o mais complexo dentro dos estudos pós-estruturalistas.

Concluimos dessa tese da filósofa que aí pode residir a invisibilidade dessa parcela de mulheres lésbicas dentro da literatura ficcional. Via de regra, na maioria dos casos, encontramos personagens lésbicas em obras de autoras lésbicas, o que não ocorre com as demais pessoas que não se enquadram dentro da heteronormatividade, ou seja, dentro do biopoder há conceitos muito plurais de *normalidade* e de *permissibilidade*. Outra possibilidade para essa rasura das mulheres que negam performatizar mulheres, como acontece na Coleção *Amores Extremos*, podemos retirar de uma tese de Heloísa Buarque de Hollanda (2003). Segundo Heloísa Hollanda, as mulheres brasileiras (em sua esmagadora maioria) tendem a evitar qualquer associação com o feminismo; como as lésbicas normalmente são associadas aos movimentos feministas, deduzimos, a partir da fala de Heloísa Hollanda, que esse pode ser um dos motivos de impedimento

para que autoras heterossexuais criem personagens diferentes delas mesmas.

Nas mulheres contemporâneas:

[percebe-se] uma enorme dificuldade na auto-identificação como feministas, inclusive, por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas com livre acesso a espaços públicos e centros de decisão. (HOLLANDA, 2003, p. 16)

A teoria da paródia dos gêneros desenvolvida por Butler, no entanto, não é aceita de modo unânime nos círculos de estudos feministas. A feminista Camille Paglia (2014) acusa Butler de retórica, de desconsiderar a importância da constituição orgânica (hormonal) nos estudos de gênero e de não assumir que seu modelo de sustentação das teses sobre *performatividade* e gênero *queer* é copiado do artista David Bowie. As críticas de Paglia a Butler são pertinentes para o grupo que considera que, por maior que sejam as intervenções nos corpos para mudanças no sexo biológico, como as verificadas em muitos dos que se assumem como *queers*, transexuais ou transgêneros, um mero exame de sangue identifica, e também determina, se o indivíduo é homem ou mulher, não importando quais performances ele(a) adota em seus papéis sociais. A crítica mais contundente às teorias de Butler, no entanto, está desenvolvida no artigo “A professora de paródia”, da filósofa Martha Nussbaum, que foi comentado por Sara Salih (2015) nos seguintes termos:

Nussbaum não apenas está reprovando o modo de escrita de Butler, mas também rejeitando as bases de sua teoria (a performatividade, a citacionalidade, a paródia, juntamente com a desconstrução da “matéria”), em virtude de sua ênfase no simbólico. “A *performance* paródica não é tão ruim assim quando se é uma poderosa professora vitalícia numa universidade com simpatias esquerdistas”, argumenta Nussbaum. “Mas é aqui”, continua ela, “que a ênfase de Butler no simbólico, sua arrogante desatenção ao lado material da vida se transforma numa cegueira fatal. Para as mulheres famintas, analfabetas, desamparadas, espancadas, estupradas, não é *sexy* ou libertador reencenar, por mais paródico que seja, as condições de fome, analfabetismo, desamparo, violência e estupro. Essas mulheres preferem a comida e a integridade de seus corpos” (NUSSBAUM, 1999). Nussbaum argumenta que acadêmicas americanas do tipo de Butler sucumbiram à “ideia extremamente francesa” de que falar de forma rebelde representa uma ação política importante, levando-as a rejeitar a materialidade em favor de uma política

verbal e simbólica que está apenas debilmente ligada ao que Nussbaum denomina “a situação real das mulheres reais”. (SALIH, 2015, p. 201)

Independente dos questionamentos feitos à teoria da performatividade, ao estudarmos as novelas de nosso *corpus* constatamos que esta teoria é válida tanto para entendimento das personagens ficcionais quanto das opções de composição delas feitas pelas autoras. Na Coleção *Amores Extremos*, verifica-se que as autoras optaram pela saída mais fácil, e tautológica, e performatizaram mulheres ficcionais que performatizam também mulheres ficcionais. Dessa restrição ideativa, percebe-se o reforço a estereotípias mantenedoras do biopoder e, mais especificamente, do falocratismo, fruto de um outro tipo de paródia de gênero, como já assinalamos no primeiro capítulo desta tese: as autoras fazem *paródias das autoras* de literatura ficcional dirigida a mulheres leitoras.

Estudos recentes advindos da neurologia e da genética confirmam, no campo da medicina, o que Judith Butler tem estabelecido no campo da filosofia. Richard Dawkins (2001) apresentou pesquisas que resultaram no conceito de *Meme*, objeto de análise no campo de saber por ele denominado de *memética*. Segundo essa teoria, os *genes* que se replicam de geração em geração, num processo de empoderamento, são *memes*, e são eles que dão base aos memes culturais: comportamentos, ideias e sentimentos que vão sendo assimilados e propagados por indivíduos até “contaminarem” e empoderarem um grupo social amplo, que passa a performatizar o padrão cultural herdado. Neste caso, as noções de intenção pessoal, livre arbítrio, destino e predestinação caem por terra e são vistos como *mimética cultural* (Dawkins) ou *performatividade* (Butler). Não adrentaremos no âmago desse conceito de meme devido à possibilidade de cairmos na digressão, mas não podemos deixar de assinalar que, se explorado com verticalidade, ele recupera a ideia de *gênero como essencialista* (que Butler rejeita), apesar de, paradoxalmente, também confirmar a tese da *paródia dos gêneros*, que Butler defende.

Tanto Butler quando Dawkins são obscuros e contraditórios na explanação de algumas de suas teorias, o que não chega a invalidá-las. Para Carl Gustav Jung, a contradição e a falta de clareza (nas ideias e nos sentimentos) são marcas características de uma mente superior, assim como da capacidade de convencimento de um pensamento: “É possível desfrutar indefinidamente de um

sentimento apenas quando ele é ligeiramente duvidoso, e um pensamento que não encerre a mínima contradição não pode ser convincente”. (JUNG, 1985, p. 43).

É provável que esta seja uma das explicações para a característica mais evidente das personagens protagonistas das novelas que estudamos: a imensa solidão de que padecem. A solidão, como já foi amplamente estudada por críticos literários, é um dos maiores tormentos de quem escreve, e há quase um consenso entre estudiosos da literatura que é por vivenciá-la, de modo muito visceral, que a maioria do(a)s escritore(a)s produzem mundos imaginários, autoficções, poemas, tragédias, diários e todo tipo de escape capaz de traçar rotas de fuga em direção a relações afetivas. A solidão seria mais evidente na produção ficcional de mulheres porque elas se reprimem menos nas manifestações de estados emocionais, enquanto os homens são condicionados, desde o nascimento, a “engolir o choro”, a não expressar fraquezas e sofrimentos, a subestimar as questões ligadas às dores emocionais. Não podemos deixar de assinalar também que a solidão é uma característica marcante na comunidade de leitores: em sua configuração, o ato de ler é a realização de um solilóquio, e o que se apreende no processo de leitura só pode ser parcialmente expresso. A leitura, de modo pleno, é sempre incomunicável.

O centramento na figura autoral também pode justificar as *ausências visíveis* das *mulheres invisíveis* nas tramas da Coleção *Amores Extremos*: as mulheres felizes; as sem carências afetivas ou sexuais; as homossexuais, as que não usam a literatura como muletas emocionais; as presidiárias; as mendicantes; as líderes; as religiosas; as cientistas; as abjetas; as politizadas; as feministas; as portadoras de deficiências; as dilaceradas pelas drogas; as indígenas; as assexuadas; as orientais, dentre inúmeras outras “apagadas” da Coleção *Amores Extremos*, formam um conjunto que se inscreve como uma falta porque as autoras não quiseram ou não conseguiram ficcionalizar, e que, por isso mesmo, nos indica que as autoras se negaram a parodiar (no sentido que Butler atribui ao termo) modelos de mulheres que se diferenciam daqueles que circulam como legítimos em suas escolhas literárias e em suas subjetividades. Num certo sentido, portanto, constatamos como válida a afirmação de Diana Klinger (referenciada no primeiro capítulo desta tese) que toda escrita literária é



autobiográfica; acrescentamos que isso ocorre mesmo quando o eu que escreve executa uma *performance* capaz de torná-lo um eu também ficcional.

Thomas Bonnici (2007, p. 28) afirma que, contra as imagens femininas atreladas à imposição de tipos característicos da sociedade androcêntrica, a literatura de mulheres escrita na atualidade adota várias condutas, dentre as quais ele ressalta as três seguintes:

1. Representação positiva através de personagens femininas fortes, independentes dos protagonistas masculinos.
2. Focalização em áreas específicas ou unicamente femininas (experiência de maternidade, estupro ou ser ignorada pelos homens).
3. Mera focalização da consciência da personagem feminina sem atitudes conscientemente políticas ou de confronto.

Nas novelas da Coleção *Amores Extremos*, é perceptível uma orientação das autoras para exploração do último aspecto dos três referidos por Thomas Bonnici, já que as protagonistas não esboçam atitudes políticas de confronto ao poder androcêntrico. O que se constata nos discursos das protagonistas é a opção pelo desvio do tema dominação masculina para o campo restrito da sexualidade.

Muito se discute nos círculos feministas e de estudos de gênero sobre o silenciamento de vozes femininas, leitoras e autoras, ao longo da história das ideias escritas e das produções literárias ocidentais; no entanto, muito se diz também que às mulheres sempre foram dadas brechas por onde a voz feminina se fez ouvir. Para os que defendem este último posicionamento, vale como argumento, dentre outros, que na contemporaneidade as censuras à produção feminina nas ciências e na literatura não mais se constata, e mesmo assim a participação das mulheres como escritoras continua bastante tímida. Nosso interesse não se volta para uma hermenêutica quantitativa dos escritos femininos, uma vez que em estudos literários ainda permanece a noção de que o montante de publicações em um determinado segmento editorial não implica em maior ou menor penetração e influência no mercado leitor e, por conseguinte, nas tramas sociais e históricas por onde as obras circulam, como afirmou Antonio Candido (2006) ao discutir as relações entre obras, circulação e recepção crítica.

Na esteira de pesquisadores europeus e norte-americanos, alguns grupos de estudiosos de gênero no Brasil se voltaram nas últimas décadas ao extenuante trabalho de “resgate” de escritos literários produzidos por mulheres nos séculos passados, que ficaram silenciados historicamente sob o peso do falocratismo. Este tipo de pesquisa tem recebido muitas críticas, inclusive de feministas, que denunciam a supervalorização dos dados quantitativos, em detrimento do quase inexistente trabalho de análise crítica do material recolhido. E os poucos estudos mais verticalizados dessa recolha demonstram que, com louváveis e raríssimas exceções, o que as autoras brasileiras têm produzido desde finais do século XIX em termos de material poético e ficcional reverbera com fidelidade as práticas literárias dos nossos autores homens, brancos, burgueses e falocráticos, o que gera em muitas feministas um indisfarçável arrependimento por terem levantado o tapete histórico que escondeu por tanto tempo tal produção. Algumas produções literárias de mulheres no século XXI, como vimos nos estudos analíticos desta tese, se irmanam com as produções de nossas antepassadas em muitos aspectos.

Para Antonio Candido, se a obra não interfere repercutindo no seu solo histórico de produção, publicação e circulação, ela passa a ser esvaziada da função primordial da literatura, que é provocar mudanças políticas, culturais e humanitárias em seu contexto. Foucault afirmou que essas mudanças se realizam através de textos (literários ou não) que são, devido às marcas que os configuram (o dizer) e não apenas dos discursos (o dito) que veiculam, subversivos, deslocados, problematizadores e renovadores:

A função de um intelectual não é dizer aos outros o que devem fazer. Com que direito o faria? Lembrem-se de todas as profecias, promessas, injunções e programas que os intelectuais puderam formular durante os dois últimos séculos, cujos efeitos agora se veem. O trabalho de um intelectual não é moldar a vontade política dos outros: é, através das análises que faz nos campos que são os seus, o de interrogar novamente as evidências e os postulados, sacudir os hábitos, as maneiras de fazer e de pensar, dissipar as familiaridades aceitas, retomar a avaliação das regras e das instituições e, a partir dessa nova problematização (na qual ele desempenha seu trabalho específico de intelectual), participar da formação de uma vontade política (na qual ele tem seu papel de cidadão a desempenhar). (FOUCAULT, 2014, p. 243)

A literatura escrita por mulheres nos primeiros anos do século XXI perdeu o relevo fortalecedor que foi característico dos movimentos de mulheres na segunda metade do século XX: ser uma manifestação coletiva contracultural e, portanto, utópica. Como discorre Carla Garcia (2011), a partir dos anos oitenta do século XX o movimento feminista passou a se caracterizar por uma interpretação da realidade que agora lhe confere um “*status acadêmico*” (GARCIA, 2011, p. 93). Como decorrência da apropriação da luta por direitos e conquistas sociais das mulheres pela academia, sem dúvida houve uma quebra de sintonia entre as diversas camadas representativas das mulheres, e as que se situam marginalizadas pelos espaços acadêmicos de discussão (a grande maioria) nem mesmo chegam a ter conhecimento da produção dita científica produzida em torno das mulheres, dos seus problemas, dos seus desejos e dos seus direitos. Quem lê pesquisas acadêmicas sobre mulheres são, em síntese, os que estão na academia, e o mesmo acontece com os escritos feministas.

Na literatura, assim como na escrita acadêmica, o próprio ato de escrever já deve ser assumido como uma imersão dentro de um espaço de minorias. A respeito dessa condição minoritária e singular dos escritores, Foucault teorizou ao falar sobre as *sociedades de discurso*, que são grupos variados e restritos a poucos indivíduos, dentro de suas especificidades, onde são produzidos discursos com os quais essas sociedades agenciam poder dentro e fora de seus espaços de produção:

É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma “sociedade de discurso” difusa, talvez, mas certamente coercitiva. A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto se manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade do discurso”. (FOUCAULT, 1996, pp. 40 - 41)

Tanto do ponto de vista numérico quanto da detenção de poder, é minoria no Brasil quem escreve literatura, quem publica, quem vende, quem lê e quem analisa as obras criticamente, e a condição autoral feminina deveria ser pensada

sempre de dentro de mais uma outra minoria, que é a das mulheres escritoras de ficção, e não dentro dos vastos espaços dos vários feminismos, que consideram a escrita de mulheres, qualquer que seja essa escrita e como ela se apresente, sempre uma peça de manifesto de combate à dominação masculina. Sobre esse erro de conduta, Deleuze nos alerta que:

Bem diferente são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga. Dir-se-ia que a escritura, por si mesma, quando ela não é oficial, encontra inevitavelmente “minorias”, que não escrevem, necessariamente, por sua conta, sobre as quais, tampouco, se escreve, no sentido em que seriam tomadas por objeto, mas, em compensação, nas quais se é capturado, quer queira quer não, pelo fato de se escrever. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 56)

As mulheres também são vitimadas e violentadas em seus direitos por questões que extrapolam as limitações impostas por uma condição minoritária de gênero. Como alerta Joan Scott: “a história das mulheres é um campo inevitavelmente político”. (SCOTT, 2011, p. 98). Segundo dados recentes do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), 87% das mulheres mortas vítimas de violência doméstica são nordestinas, e dentre elas 60% são donas de casa; 61% são negras e 48% analfabetas, ou seja, há muito a ser conquistado em relação aos direitos femininos que perpassam em igual medida questões econômicas, políticas, culturais e identitárias. Mary Del Priore também apresenta dados que corroboram essa pesquisa:

Nos últimos vinte anos, um nó de contradição marcou o papel das mulheres na sociedade brasileira. Assim como as desigualdades sociais, as disparidades entre os sexos se acumulam, multiplicando os benefícios deles, em detrimento das carências delas. Em casa, as tarefas continuam desigualmente compartilhadas: mais de 90% delas asseguram a “ordem e o progresso”, embora já surjam algumas zonas de negociação, como o fogão ou as compras. Se o casamento se desfaz, elas sofrem imediata desvalorização no mercado matrimonial. Em tempos de crise, será mais fácil ver as mulheres ameaçadas pelo desemprego ou aceitando ocupações em tempo parcial. A superioridade feminina é apenas numérica: mais mulheres chefiam famílias monoparentais, aceitam situações de subordinação e correm atrás do modelo de perfeição estética imposto pela mídia. (DEL PRIORE, 2013, pp. 278 - 279)

Como defende James Clifford (1998), a identidade hoje só pode ser vista sob a perspectiva do deslocamento, da transição, das interseções, relocações e ligações complexas e múltiplas, como consequência da fragmentação do sujeito em papéis sociais plurais nas sociedades globalizadas ou em vias de globalização. Mobilizar todos os movimentos de defesa das mulheres prioritariamente em torno das questões de gênero e sexualidade foi, sem dúvida, o maior erro das feministas no último século, notadamente das que se situavam dentro das universidades. Há alguns anos, no entanto, pesquisadoras acadêmicas de algumas disciplinas da área de Humanas (principalmente antropólogas, sociólogas e historiadoras) estão trabalhando com mais aprofundamento outros temas relacionados às mulheres, como negritude, combate à violência, participação política partidária, direitos trabalhistas, aborto, dentre outros. Percebe-se, finalmente, que questões macroestruturais começam a ganhar cada vez mais espaço, de acordo com o que defendia Rose Marie Muraro (1983):

(...) as várias correntes dos movimentos feministas perdem-se em suas finalidades e em sua ação porque não têm articulações que lhes permitam questionar o estado central. Sem este questionamento, as transformações pleiteadas no comportamento das pessoas não poderão ir muito longe, o que é uma contradição aguda, pois a infraestrutura econômica bloqueia as transformações comportamentais. (MURARO, 1983, p. 15)

Em recente entrevista, a escritora feminista norte-americana Camille Paglia (2014) aponta justamente que o principal erro do movimento feminista foi tentar transformar mulheres em homens e desconectá-las de seus pequenos núcleos familiares e de amigos, o que provocou um insulamento das mulheres jamais visto na história. Com isso, as mulheres perderam a capacidade de articulação e deixaram de se ver como um grupo coeso e forte, capaz de mobilizar todos os segmentos femininos em luta por conquistas sociais e políticas. Assim também pensa Marco Antônio Gonçalves:

(...) não se pode estudar o gênero ou a diferença sexual sem, necessariamente, considerar construções mais amplas sobre como se constitui a diferença na sociedade e propor conexões que interliguem múltiplas áreas do social. (GONÇALVES, 2009, p. 5).

A produção artística é sempre uma via de mão dupla: por um lado, o público receptor é atingido em suas concepções de mundo pelo produto que assimila, e por outro, artistas, muitas vezes de modo não intencional, idealizam, produzem e divulgam justamente aquilo que sabem ser o esperado pelo público. Disso resulta a certeza de que não há produto cultural imotivado, feito por diletantismo para atender apenas a carências lúdicas de produtores e público receptor.

De acordo com A. Alvarez (2006), desde a geração *beat* (cujos escritores se tornaram apenas “uma nota de rodapé na história da literatura”) os artistas têm mantido esforços em transformar arte em *marketing*, o que resulta no extremo pragmatismo literário percebido hoje:

Um artista não é alguém que use as suas habilidades e percepção para criar uma obra de arte com vida própria; não, ele é um *showman*, uma personalidade pública, cuja principal obra de arte é ele mesmo, e cuja ambição é tornar-se famoso. (ALVAREZ, 2006, p. 133)

A arte nunca deixou de ser instrumento politizado a servir aos mais diversos interesses; neste sentido, o produtor artístico deve estar ciente da repercussão que seus produtos podem ter em determinado espaço e tempo, e assumir a sua parcela de responsabilidade enquanto formador de opiniões e manipulador de comportamentos. Como afirma Italo Calvino (2009):

Na intenção que todo escritor põe em seu projeto de obra está implícito um projeto de público. Mesmo o escritor mais inovador, mais árduo, mais contracorrente, e talvez precisamente ele mais do que os outros, tem em mente um público próprio ou contrapúblico (ainda que minoritário ou talvez ainda apenas potencial) já existente e é isso que conta (...). Se outrora a literatura era vista como espelho do mundo ou como uma expressão direta de sentimentos, agora nós não conseguimos mais esquecer que os livros são feitos de palavras, de signos, de procedimentos de construção; nunca podemos esquecer que o que os livros comunicam por vezes permanece inconsciente para o próprio autor, que os livros dizem por vezes algo diferente daquilo que se propunham a dizer, que em todo livro há uma parte que é do autor e uma parte que é obra anônima e coletiva. (CALVINO, 2009, pp. 330 e 346).

Ainda nos anos 60 do século passado, a Organização Nacional para as Mulheres (NOW) insistia na divulgação de sua principal palavra de ordem na defesa dos direitos das mulheres: “O pessoal é político”. Um lema que já apontava, muito antes dos Estudos Culturais passarem efetivamente a direcionar o olhar acadêmico para os grupos minoritários, que ninguém está isento de responsabilidades sociais diante do que profere e produz, e isso vale, acima de tudo, para aqueles que possuem poder de articulação de ideias e comportamentos: escritores, críticos, teatrólogos, grafiteiros, cineastas, músicos, romancistas e demais pessoas ligadas à veiculação de ideologias através da arte.

Deduzimos facilmente, portanto, que a liberdade de expressão do artista, e do escritor em particular, é um privilégio inacessível a ser depositado no plano da utopia enquanto houver na sociedade onde sua produção artística circular disparidades econômicas estratosféricas, direitos humanos desrespeitados e demais desajustes que venham a cercear a liberdade de ação e de expressão de quaisquer grupos minoritários ou não. O artista deve ser alguém responsável pelo combate ao que significar discursos e costumes excludentes, colonialistas, preconceituosos e segregacionistas. Para Maingueneau (2006), o estilo adotado por um autor é “a expressão de uma visão de mundo singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva”; disso resulta que toda fala individual está irremediavelmente comprometida com alguma ideologia e que toda obra ficcional sempre está a serviço de forças retrógradas ou de forças de resistência, dentro de um contexto social.

Ao estudar o fenômeno das memórias coletivas, Maurice Halbwachs (2003) afirma que é muito provável que quando autores se afastam de seu tempo histórico ao produzirem ficções, e conseqüentemente se alienam dos problemas sociais que caracterizam seu contexto de produção, estão evitando o que só autores de “fôlego” conseguem fazer, que é discutir no plano ficcional os entraves do mundo extra-literário, e essa parece ter sido uma saída fácil que as autoras da Coleção *Amores Extremos* encontraram: o tempo predominante nas novelas é o psicológico, o das lembranças, o dos fluxos de consciência, o dos embates emotivos ensimesmados.

No rol dos escritos literários, a narrativa ficcional ocupa lugar privilegiado como veículo transmissor de ideias que provocam revisões e combates de comportamentos não condizentes com a preservação dos direitos e da liberdade

de minorias sociais, étnicas, sexuais e outras. Tendo essa orientação em mente, ratificamos o comprometimento ideológico de toda fala pública, e a não permanência hoje de produções literárias que tenham como motivação apenas o entretenimento acrítico. A obra literária deve tocar nas feridas abertas pela sociedade onde ela se insere, e os autores também devem trazer à tona, na superfície do texto, aquilo que incomoda, denigre, violenta, amedronta e fere aqueles destituídos de voz, que sofrem em silêncio e em solidão.

À literatura, pois, já não cabe a opção pelo esteticamente belo e ideologicamente acéfalo: “A arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação”. (BLANCHOT, 2011, p. 74). Do mesmo modo, aos leitores não mais se permite o benefício da leitura ingênua, e aqui entendemos por ingênua a leitura “bem comportada” que condiciona mulheres a exaltarem qualquer texto de autoria feminina, negros a só considerarem bons textos escritos por negros, gays só se permitirem elogiar textos de autores gays, e assim sucessivamente, numa demonstração clara que o leitor não consegue ler os outros, os textos situados fora do seu contexto cultural ou o mundo: esse tipo de leitor bem comportado, dentro do seu mundo restrito, só consegue ler a si mesmo; as obras literárias são apenas pretextos, então, para que leitores narcisistas se mirem nas tramas. Como observou Eneida Souza: “Leituras bem-comportadas tendem a repetir o que o conceito de tradição guarda de mais conservador e intocável” (SOUZA, 2011, p. 171).

Tomando em conjunto os exemplares da Coleção *Amores Extremos*, é perceptível um escamoteamento proposital das autoras em abordar as questões mais contundentes no que diz respeito às mulheres contemporâneas. Há uma filiação muito arraigada das autoras com uma certa corrente do feminismo tida como essencialista, ainda não de todo erradicada dos vários feminismos das últimas décadas, que apregoa que homens e mulheres são radicalmente distintos “por natureza”, e que as mulheres são iguais entre si em detrimento de diferenças de classe, origem geográfica, etnia e posicionamento ideológico, em qualquer tempo ou espaço, por terem sido moldadas geneticamente para serem maternais, dóceis, pacíficas, intuitivas, místicas, femininas, visionárias, protetoras, “esposas” e belas, ou seja, que as mulheres “nascem mulheres” e carregam ao longo da existência essa marca como uma identidade imutável que seria, em suma, a essência feminina.



Levando tais concepções para o campo literário, temos aqui uma vertente que foi muito cara aos autores dos oitocentos: a crença no determinismo biológico, característico dos romances realistas e naturalista, que não distinguiram bem as diferenciações entre seres humanos e animais de outras espécies. Considerar as mulheres como seres apenas “nascidos para amar”, como parece ter sido a motivação das autoras da Coleção *Amores Extremos*, revela uma visão perigosamente reducionista que em sua base referenda o imaginário de que o espaço de circulação das mulheres deve ser o doméstico, entre as camas e as mesas. É uma concepção de raízes burguesas, bem aos moldes do que apregoava em 1928 Virgínia Wolf em textos como *Um Teto Todo Seu*, que não esconde uma motivação patriarcal que pretendia isolar as mulheres (principalmente as que ousavam ler e escrever) entre quatro paredes, numa postura semelhante à descrita no *Mito da Caverna* platônico: a mulher insulada, com a falsa impressão de ser amada e protegida, e posta à distância da vida real e das mulheres que encenavam suas vidas nas ruas, nas fábricas, nas academias, nos bares, nos museus, nos laboratórios, nos tribunais, nas forças armadas, nas livrarias, nas escolas, nas universidades e nos cafés, ou seja, nos espaços redutos dos homens.

Chama a atenção, no conjunto de obras em pauta, justamente a ausência quase total do que chamamos “a mulher nos espaços públicos todos dela”, ou seja, não há uma representatividade nestas ficções das mulheres típicas das grandes cidades no século XXI, que ocupam a maioria das vagas nos cursos superiores de graduação e de pós-graduação (nenhuma das protagonistas da Coleção estuda), que estão inseridas nos mais diversificados postos de trabalhos, nos partidos políticos, nos cargos do poder executivo, nos *shopping-centers*, nas ruas, nos locais de entretenimento, nos espaços públicos culturais, nas lideranças de movimentos populares, nas mídias ou em quaisquer outros espaços por onde mulheres de todas as classes, ideologias e etnias circulam livremente nos dias de hoje. Das duas protagonistas que trabalham fora de casa, uma é professora (Antônia Lousada) e a outra secretária (Gilda), ou seja, estão em ocupações que o biopoder sempre apontou como permitidas e pertinentes às mulheres.

A mulher típica dos romances de nosso *corpus* ocupa quase invariavelmente o espaço doméstico; mesmo as que trabalham transformam os ambientes profissionais em extensões dos seus próprios lares, e para lá carregam

suas frustrações, manhas, fragilidades e carências afetivas. A posição na sociedade brasileira atual assumida pelas personagens femininas do nosso *corpus* ainda é, para nosso espanto, a horizontal, posto que elas são programadas para a prática sexual e quase nada mais. O intento subliminar desse tipo de orientação autoral, pois, parece ser a reatualização da “mulher deitada”, da “noiva morta”, da “mulher de papel” ou da “moça sob véus”, amplamente estudadas por Luis Filipe Ribeiro (1996), que marcou a literatura menos comprometida socialmente no século XIX.

Esses comportamentos típicos das protagonistas da Coleção *Amores Extremos*, principalmente a canalização de quase toda a energia vital para a conquista de um parceiro ou para as práticas sexuais, são herdados dos padrões de disciplina e ordenação familiar da burguesia. Há um equívoco muito comum em estudos sobre gênero e sexualidades que associa a burguesia (vista hoje mais como um modo específico de pensar e agir culturalmente, e não apenas enquanto classe econômica) à contenção erótica, ao pudor em relação à sexualidade ou mesmo a um comportamento assexuado; este último, segundo Mary Del Priore (2012, p. 15), se verifica como uma forte tendência da ala neoconservadora dos Estados Unidos, que da década de 1990 para cá tem sido estimulada como um contra-ataque à revolução sexual iniciada nos anos 60, e conta com adesão cada vez maior de jovens.

A visão de uma classe burguesa puritana, centrada em um amor platônico ou cortês, foi disseminada pela literatura como propaganda que essa classe fazia dos ideais pelos quais queria ser reconhecida, e os autores burgueses abraçaram esta causa divulgando tal performance, mas saindo do texto para a vida, amor burguês significava sexo com fins procriativos, razão pela qual, no século XIX e início do XX, era prática comum casarem as garotas logo após a menarca.

De acordo com Foucault (1988), era parte de um projeto burguês “(...) uma expansão infinita da força, do vigor, da saúde, da vida. A valorização do corpo deve mesmo ser ligada ao processo de crescimento e estabelecimento da hegemonia burguesa (...) para o futuro da burguesia, a “cultura” do seu próprio corpo”:

Perdoem-me aqueles para quem a burguesia significa elisão do corpo e recalque da sexualidade, aqueles para quem luta de classe implica no combate para suprimir tal recalque. A “filosofia espontânea” da burguesia talvez não seja tão idealista e castradora, como se diz: uma de suas primeiras preocupações, em todo caso, foi a de assumir um corpo e uma sexualidade – de garantir para si a força, a perenidade, a proliferação secular deste corpo através da organização de um dispositivo de sexualidade. (FOUCAULT, 1988, p. 137)

Sobre o decalque burguês de feminilidade colado ao significante mulher, Judith Butler questiona onde, então, podem ser situadas as mulheres que rejeitam esse enquadramento, nos seguintes termos:

(...) todo esforço teórico por descobrir, manter ou exprimir uma feminilidade essencial deverá enfrentar o seguinte problema moral e empírico: que acontece quando mulheres individuais não se reconhecem nas teorias que lhes explicam suas essências insuperáveis? (...). Podemos mostrar que as mulheres têm uma essência mais abrangente, ou podemos voltar àquela promissora sugestão de Simone de Beauvoir, a saber, que as mulheres não têm essência absolutamente alguma, e, pois, nenhuma necessidade natural, e que, de fato, o que chamamos essência ou fato material não passa de uma opção cultural imposta que se tem disfarçado como verdade natural. (BUTLER, 1987, p. 154)

Se a mulher promove, através da escrita, um processo catártico capaz de conduzi-la à liberação, aquilo que ela deixa de expressar também se torna objeto investigativo de alta relevância dentro da Análise do Discurso. Como afirma Orlandi (1992), “se de um lado o silêncio serve para pôr em funcionamento o apagamento de sentidos, ele serve também para produzir a resistência”. Para a Análise do Discurso, todas as escolhas que os autores fazem daquilo a ser materializado no tecido literário nos fala não só daquilo que é dito deliberadamente pelo autor, mas também daquilo que ele nem sempre sabe que veicula. Na Coleção em pauta, os silêncios das mulheres não foram usados como índice de resistência política e ideológica, mas sim como ratificação da dominação masculina.

Esses silêncios estão presentificados nas obras da coleção *Amores Extremos* quando as personagens (através da concessão dos narradores em terceira pessoa) promovem análises; é no rememorar do passado que se filtra aquilo que a personagem quer lembrar e o que fica à margem como conteúdo

recalcado, pois seu intento é abortado por uma autocensura. Acerca desse impasse entre tentar lembrar para se curar de mágoas passadas e esquecer para não voltar a sofrer, as pesquisadoras Ruth Brandão e Lúcia Castelo Branco nos dizem que:

Sabemos que a memória nasce do esquecimento; é preciso esquecer para lembrar, e lembrar é também relembrar e recriar. Recriar a vida é reinventá-la, resgatá-la da dispersão e do caos em que os acontecimentos se amontoam desordenadamente. A escrita é, então, uma ordenação, uma reordenação em que os fatos ganham novas significações, eles se ressignificam e é por esse processo que o sujeito se constitui, pela palavra, na força da letra. (BRANCO, 2004, p.79).

As personagens femininas de *Amores Extremos* se nivelam quase todas em um aspecto importante: delegam a condução do próprio destino e a construção da própria felicidade a um marido ou amante; são mulheres que têm uma existência microscópica, pautada em um único desejo: ter um homem capaz de abdicar de qualquer outra atividade que não seja satisfazer sexualmente as fantasias eróticas e as carências emocionais delas. A existência das protagonistas é justificada por serem cada uma delas objeto de desejo de um homem, não importando muito quem seja esse homem; a exceção fica por conta da personagem Antônia Maestro, que é configurada como desajustada, psicológica e socialmente, e morre louca.

Dessa constatação, surge a inquietante pergunta, que nos acompanhou ao longo de toda a pesquisa nesta tese: por qual motivo autoras consagradas do século em curso, que não deveriam (ou não precisariam) fazer concessões ao mercado editorial como acontece com autoras iniciantes, aproveitam a oportunidade recebida de escrever ficções sobre o amor na vida de personagens femininas para produzir obras tão ou mais “machistas” do que aquelas publicadas, desde sempre, por autores homens. Do que seria um possível *estilo típico* da escrita dos homens, as autoras das novelas em comentos herdaram o pior aspecto: a luta contra a empoderamento feminino através da sujeição das mulheres à dominação masculina.

Uma das explicações possíveis para este fato, se desconsiderarmos no caso em pauta a cooptação pelo mercado editorial, nos é apresentada por Geneviève Fae e Cecil Zinani (2010) que nos dizem, com base em argumentos de Boudier (2007), ser notória a assimilação da submissão feminina como um dado

natural às mulheres, nem sempre conscientes de que são instrumentos de transmissão de “esquemas de pensamento retrógrados” nos tecidos sociais. Citando o referido antropólogo, as autoras ressaltam que o processo de aniquilação simbólica das mulheres é imperceptível por elas próprias através da violência sub-reptícia: “Violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas”. (FAÉ; ZINANI, 2010, p. 156).

A questão crucial em nosso estudo diz respeito à produção de conteúdos sobre a condição de mulheres autoras e personagens ficticiais em narrativas de autoria feminina. Neste sentido, é necessário buscar entender como o olhar de mulheres percebe e descreve as mulheres de nosso tempo, e no caso específico de nosso estudo, como são percebidas as leitoras da Coleção *Amores Extremos* pelas autoras das novelas. Num país como o nosso, onde o público leitor de novelas e romances ainda é muito restrito, onde o dinheiro disponível pela maioria da população para a compra de obras literárias compete em condições sofríveis com o que precisa ser destinado às satisfações básicas de sobrevivência, indagamos a quem de fato esta Coleção é destinada: às mulheres postas em situação de submissão, vitimizadas, apassivadas e destituídas de condições mínimas de existência e de satisfação emocional, ou às mulheres independentes, ativas, com cultura letrada, satisfeitas em todos os aspectos existenciais e com reservas financeiras para a compra de exemplares caros de literatura ficcional, ainda não disponíveis em rede por não fazerem parte do domínio público.

Ao tentar responder a esta indagação, chegamos a um dilema quase insolúvel: as mulheres do primeiro grupo (que se constituem como a grande maioria) muito raramente terão condições econômicas, disposição de tempo e hábitos culturais que as impulsionem a adquirir e ler os sete livros aqui discutidos; as do segundo grupo, por estarem num patamar de satisfação pessoal elevado e, ainda que minimamente, deslocadas da categoria de “minorias”, no sentido de vitimização que esse termo carrega, dificilmente se darão ao trabalho de consumir esse tipo de novela, pois para esta fatia populacional de mulheres a vida em si sempre é mais interessante e instigante do que a realidade ficcional. Dos dois grandes grupos de mulheres aqui elencados, dos quais excluimos as mulheres acadêmicas (grupo minoritário em alto grau) que consomem essa literatura como instrumento de trabalho ou as mulheres engajadas em lutas pela libertação feminina que veem, em escritos produzidos por mulheres, um instrumento

teleológico de embate político e ideológico, qual terá sido aquele eleito pelas autoras da Coleção *Amores Extremos* como o grupo interlocutor?

Iniciamos a discussão dessas possíveis escolhas das autoras, retomando o que já assinalamos no início desta tese: são autoras situadas há décadas no seleto círculo do Cânone literário brasileiro; pertencentes à elite econômica nacional; não estão inclusas no rol das mulheres vítimas de uma tirania patriarcal ou androcêntrica; são formadoras de opinião com trânsito livre na ficção, nos jornais, nas programações de TV, na internet, nas escolas, nas grandes editoras, nas revistas e na academia, e podem ser incluídas (salvo engano das aparências forjadas pela mídia que noticia sobre elas) no grupo de mulheres sexualmente libertas, emocionalmente maduras e ideologicamente independentes.

Um outro dado que chama a atenção nas autoras dos exemplares da Coleção *Amores Extremos* é que das sete cinco são jornalistas e três são graduadas em Letras. As relações entre o jornalismo e autoria literária no Brasil remontam ao tempo da chegada da imprensa ao país, quando os primeiros homens a produzir material para os jornais eram também os que escreviam poemas, dramas e romances. Esse quadro permaneceu inalterado até finais do século XX: quase todos os grandes escritores brasileiros tiveram colunas fixas em jornais onde publicaram folhetins, poemas, crônicas e demais textos literários. Dessa relação estreita entre jornalismo e produção literária surgem algumas características marcantes da literatura brasileira: o coloquialismo da linguagem, a preferência por enredos que tematizam o Brasil e seus problemas, o caráter muito descritivo e até mesmo didático das nossas crônicas e novelas, dentre outras que estão vinculadas à literatura voltada apenas para grande vendagem, sobre a qual Bella Josef nos diz que se caracteriza “pelo conformismo e pela adulação social”, com rígido esquematismo de situações e “estreita univocidade de sentido” (JOSEF, 1986, p. 184).

Essas relações implicam, muitas vezes, em dependência dos autores às orientações ideológicas e políticas dos jornais aos quais estão vinculados, o que pode ser refletido nas produções literárias desses escritores-jornalista (ou vice-versa), como bem observou Deleuze:

À medida que a própria escritura aprendia a se destacar da função-autor, esta se reconstituía, precisamente, na periferia,

reencontrava crédito no rádio, na televisão, nos jornais e até mesmo no cinema (“cinema de autor”). Ao mesmo tempo que o jornalismo criava cada vez mais acontecimentos de que falava, o jornalista se descobria autor e dava novamente atualidade a uma função caída em descrédito. As relações de força mudavam completamente entre imprensa e livro; os escritores ou os intelectuais ficavam a serviço dos próprios jornalistas, ou, então, faziam-se seus próprios jornalistas, jornalistas de si mesmos. Tomavam-se empregados dos entrevistadores, dos debatedores, dos apresentadores: jornalização do escritor, exercícios de palhaços que as rádios e as televisões fazem o escritor que consente sofrer. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 37)

Todas as produções literárias das autoras aqui estudadas, incluindo as publicadas na Coleção *Amores Extremos*, também pertencem ao Cânone; são autoras que há bastante tempo vêm sendo acolhidas nos cursos de graduação e de pós-graduação com inúmeros estudos acadêmicos (no Brasil e em outros países), quase todos produzidos com a intenção de ressaltar as qualidades estéticas de tais produções. As autoras das obras de nosso *corpus*, portanto, confirmam os dados da pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2010), que chegou ao seguinte perfil dos que escrevem literatura de ficção hoje no Brasil: 93% dos autores e autoras são brancos, exercem predominantemente as profissões de jornalistas, professores universitários, roteiristas e tradutores, pertencem à classe média e residem quase todos no eixo Rio-São Paulo.

Luiza Lobo (2007) também apresenta traços característicos das mulheres escritoras brasileiras “(...) o perfil da escritora brasileira ainda é o de uma cinquentona das classes média e alta, que vive de rendas ou sem experiência de trabalho. Noutros termos, a vida literária em geral acompanha a exclusão do mercado de trabalho, com as devidas exceções”. (LOBO, 2007, p. 101).

Apartadas do grupo de mulheres vitimizadas que precisariam ler obras ficcionais sobre amor e sexualidade feminina para assim tomarem “consciência de si” ou “se tornarem mulheres”, fazendo desta leitura instrumento de autoajuda capaz de libertá-las de um estado de opressão, as autoras de nosso *corpus* analítico, pois, estariam assumindo o direito à voz desse grupo, com um olhar antropológico “etnográfico estranho” de quem observa o outro para poder falar em nome dele, para poder explicar seus modos de pensar, agir e viver, e revelar com amplitude de detalhes essa que seria considerada então uma “cultura do outro”.

Neste sentido, as mulheres autoras que falam “tomando o turno” das mulheres que por diversos motivos são colocadas à margem da sociedade se comportariam de modo semelhante aos autores homens, que historicamente em nosso país sempre trataram as mulheres como um “outro desconhecido” e incapaz de falar em seu próprio nome e em sua própria defesa. Bourdieu (2007, p. 71) há décadas já alertava que o estatuto de um bem cultural como artístico só é conseguido, isto é, só passa a existir, enquanto arte, se quem dele se apropria tem os meios de decifrá-lo.

Caso as autoras tenham idealizado como interlocutoras as mulheres que lhes são semelhantes e que, a rigor, não precisariam ler obras ficcionais sobre mulheres sexualmente libertas para conseguir alçar no meio em que vivem a condição de mulheres “conscientes de si”, porque já o são, o olhar antropológico adotado seria o de “etnógrafo nativo”, ou seja, o olhar que reproduz a si próprio na imagem do outro que lhe é semelhante. Neste caso estamos no âmbito da chamada “escrita de si”, e as autoras projetariam nas personagens femininas das tramas os seus próprios problemas, visões de mundo, utopias e demais aspectos culturais. É importante ressaltar que no Brasil as camadas menos aquinhoadas financeiramente e a que se destaca por um altíssimo poder aquisitivo não têm na leitura de obras literárias um hábito: quem consome literatura ficcional no Brasil é a classe média alta, urbana e letrada. Aqui julgamos pertinente apresentar uma observação de Leyla Perrone-Moisés (1990) sobre representatividade na literatura atual:

*Representação* é a palavra mais antiga em nossa teoria literária; é a mimese de Aristóteles. Supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida. *Expressão* pertence ao vocabulário da psicologia e foi valorizada pelo romantismo tardio, que privilegia, no ato de escrever, o sujeito emissor, com sua personalidade e seus afetos. Ambas as palavras estão atualmente postas sob suspeitas, na teoria literária; porque a filosofia contemporânea duvida da possibilidade de se captar o mundo como uma totalidade representável e a linguística questiona a anterioridade da ideia à palavra, a primazia do sentido sobre o dito. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102).

Em nosso *corpus* analítico, observamos determinados condicionamentos coletivos que nos permitem afirmar que a Coleção *Amores Extremos*, como um todo, elenca como “leitora privilegiada” também mulheres que em suas vidas e em



suas visões de mundo se assemelham, em graus distintos de aproximação e de afastamento, às próprias autoras. Assim sendo, as personagens femininas espelham suas criadoras como representantes de uma parcela de mulheres habitantes de um Brasil *ficcional*, onde estão protegidas dos problemas que afetam diretamente as mulheres postas às margens da tríade autoras/personagens mulheres/ leitoras da Coleção *Amores Extremos*.

Tendo essa certeza em mente, consideramos justificável a ausência nas novelas que estudamos dos grandes temas que agitam os movimentos populares em cena na sociedade brasileira de hoje, que lutam por direitos das chamadas “minorias” e que estão em pauta de discussão nas obras de autores contemporâneos mais próximos das demandas sociais das camadas menos privilegiadas da sociedade, como se verifica em quase todas as produções de autores homens publicadas nas últimas décadas no Brasil. Sobre essa dificuldade que algumas mulheres escritoras sentem de falar usando a perspectiva da condição de minoria que é própria das mulheres, trazemos uma afirmação de Deleuze com considerações bastante pertinentes ao caso:

Uma minoria nunca existe pronta, ela só se concretiza sobre linhas de fuga que são tanto maneiras de avançar quanto de atacar. Há um devir-mulher na escritura. Não se trata de escrever “como” uma mulher. Madame Bovary “sou” eu – é uma frase de trapaceiro histórico. Nem mesmo as mulheres conseguem sempre, quando se esforçam, escrever como mulheres, em função de um futuro de mulher. Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura, seja ele homem ou mulher. Virgínia Woolf se proibia de “falar como mulher”: ela captava ainda mais o devir-mulher da escritora. Lawrence e Miller são tidos por grandes falocratas; no entanto, a escritura os levou para um devir-mulher irresistível. A Inglaterra só produziu tantos romancistas-mulheres por causa desse devir, em que as mulheres têm que fazer tanto esforço quanto os homens. Há devires-negros na escritura, devires-índios, que não consistem em falar como índio ou crioulo. Há devires-animais na escritura, que não consistem em imitar o animal, a “bançar” o animal(...). (DELEUZE; PARNET, 1998, pp. 56 - 57)

Literatura posta em livro hoje é considerada mercadoria que se nivela a qualquer outro produto de consumo em sociedades capitalistas. O autor, portanto, se sente coagido a ser o negociante de sua arte e como tal se apresenta no papel de elemento ativo na engrenagem do consumo de onde lucra não apenas poder

aquisitivo, mas também outros valores de maior visibilidade na hipermodernidade, como transformar-se também em mercadoria, enquanto pessoa física, como mais um produto a ser negociado em feiras literárias, revistas especializadas, com adaptações de suas obras para a televisão e para o cinema, em eventos promovidos por editoras e livrarias, como matéria de consumo nas pesquisas acadêmicas e nas diversas mídias do *cyberespaço*:

A cultura que caracteriza a época hipermoderna não é mais um conjunto das normas sociais herdadas do passado e da tradição (a cultura no sentido antropológico), nem mesmo o “pequeno mundo” das artes e das letras (a alta cultura); ela se tornou um setor econômico em plena expansão, a tal ponto considerável que se chega a falar, não sem razão, de “capitalismo cultural”. A cultura-mundo do hipercapitalismo globalizado (...). Nos tempos da cultura-mundo, a cultura torna-se mundo de marcas e de consumo e o mundo mercantil torna-se, mais ou menos, cultura. (LIPOVETSKY, 2011, pp. 68 - 69)

Talvez nesse afã de se situar dentro de algum círculo de celebridades resida a dificuldade que uma minoria sente em falar se colocando como voz discursiva no exato lugar onde essa minoria está situada, e isso acaba transformando as personagens ficcionais “minorias” dentro de tipos e estereótipos que só existem mesmo no plano ficcional, e os autores performatizam discursos que soam falsos, pois não falam mais como quem vive a literatura, mas como quem vive dela. Por este motivo, no título desta tese usamos a expressão *mulheres ficcionais da Coleção Amores Extremos*: são ficcionais, neste caso, tanto as *personagens protagonistas* como as *personagens autoras* das novelas. Sobre esse descompasso entre a liberdade de criação e a cooptação pelo mercado, Deleuze afirma:

(...) não se trata, de modo algum, de falar pelos infelizes, de falar em nome das vítimas, dos supliciados e oprimidos, e sim criar uma linha viva, uma linha quebrada. A vantagem seria, ao menos no mundo intelectual, por menor que ele seja, separar aqueles que se dizem “autores”, escola ou marketing, situando seus filmes narcísicos, suas entrevistas, seus programas e seus estados de espírito, a vergonha atual, e aqueles que sonham com outra coisa – eles não sonham, isso acontece sozinho. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 38).

Tomando a Coleção *Amores Extremos* como um conjunto de obras tecidas sob o olhar antropológico “nativo”, que iguala autoras, personagens e leitoras (e o público leitor de um modo geral) num mesmo patamar ou num mesmo “horizonte de expectativas”, deduzimos que a opção pela abordagem de determinados temas em detrimento do apagamento de outros é uma resolução coerente e esperada. Esse tipo de enclausuramento, como é sabido, provoca distorções de percepção da literatura e da cultura (em sentido amplo), que são sempre relacionais e deslocadas, como Costa Lima já alertava na década de oitenta:

Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção. Sentimo-nos como uma planta em seu solo, um peixe em águas não poluídas. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são nossos simplesmente porque pertencemos à humanidade. Confundimos nossas expectativas e aspirações com as de todos. Não é que assim esqueçamos a nossa personalidade; apenas a hipertrofiamos. Deste modo integrados, o mais refinado *scholar* ocidental se comporta de forma idêntica ao mais comum dos indígenas. (LIMA, 1980, p. 67)

Entendemos, portanto, que por este caminho trilhado pelas autoras, a aproximação das novelas da Coleção *Amores Extremos* com a literatura romântica do século XIX é inevitável, como se as heroínas brancas, jovens, belas e ricas dos romances românticos tivessem entrado numa máquina do tempo e saído dos saraus e dos bailes da corte carioca para as páginas de *Amores Extremos*, com as mesmas carências emocionais, as fragilidades psíquicas, o infantilismo intelectual e as parcas aspirações de vida. Também ficaria plenamente justificada a opção por desconsiderar os temas caros à literatura brasileira “masculina” (e à produção literária *queer* de feições pós-colonialistas) como diáspora, relações homoafetivas, violência urbana, segregação racial, conflitos étnicos e religiosos, movimentos populares rurais e urbanos, lutas de classes e outros que mimetizam na ficção os dados da sociedade nesses primeiros anos do século XXI.

Considerando que não é comum à boa parte da literatura praticada nas últimas décadas o uso da representação de feições *arte pela arte* realistas, as autoras da Coleção *Amores Extremos* se colocariam como uma exceção dentro da literatura nacional por não falarem do outro no sentido antropológico etnográfico estranho, mas sim em seus próprios nomes, espelhando um *ethos* característico da classe social e do espaço cultural aos quais elas pertencem: a elite econômica e cultural branca do circuito editorial Rio-São Paulo.

É notório que quando autores contemporâneos homens praticam a chamada escrita de si, quase sempre eles se inserem num universo temático bastante amplo, capaz de agregar diversas esferas sociais por onde eles se locomovem em identidades plurais, interesses políticos, filosóficos, históricos, econômicos, artísticos e comportamentais variados, tornando o dado social um mote para a produção de narrativas ficcionais que deslocam o olhar do leitor do texto para o mundo extratexto. As mulheres, como nos mostra a história da literatura dos últimos cem anos, comumente escrevem sobre elas mesmas (maridos, amantes, filhos, empregadas, novelas, moda e beleza), com exceções tão raras a este dado que não cabem num gráfico estatístico.

Tolhidas desde sempre quando pretendiam falar do que é próprio ao universo extra doméstico, por condicionamento performativo, algumas mulheres (mesmo artistas ou intelectuais) se abrigam ainda dentro de um modelo de identidade feminina fixa e raquítica, e as personagens femininas por elas criadas, em se tratando de escritoras, ainda estão presas, como eram as do Realismo/Naturalismo, ao uso que podem fazer do próprio corpo enquanto objeto de prazer masculino, do cuidado com os filhos e com o espaço doméstico.

Como na literatura praticada há cem ou duzentos anos atrás, os personagens masculinos das narrativas ficcionais de nosso *corpus* analítico permanecem circulando entre a casa e as ruas, e as personagens femininas continuam deitadas em seus leitos de amor e morte. Como afirma Luiz Ruffato a respeito do volume desproporcional de produções entre escritoras e escritores, numa afirmação que estendemos para a configuração dos personagens homens e mulheres na literatura contemporânea: “Na prosa de ficção, em tudo espelho do mundo que a alimenta, reina absoluto o homem”. (RUFFATO, 2004, p. 7).

Consideramos relevante este tipo de comparação porque, de acordo com as orientações de leitura da Análise do Discurso, só é possível a existência de

uma *escrita de mulheres* se junto a ela coexistir um discurso masculino a que se contraponha e que não pode simplesmente ser silenciado, como pretende a maioria dos estudiosos de gênero de orientação feminista. Na perspectiva da análise discursiva, pois, a escrita de mulheres não consegue apagar os discursos masculinos como também, em certo sentido, os reforça e sub-repticiamente os apresenta e perpetua nas entrelinhas das tramas, como visto nos estudos analíticos que realizamos nesta tese.

As personagens nos dão a impressão de viverem em outro tempo e num outro espaço, numa espécie de paraíso social, sem nenhum dos conflitos vivenciados pelas mulheres hoje em qualquer lugar do mundo. Um dado que chama a atenção do leitor é que as mulheres da Coleção *Amores Extremos* são antes de tudo segregadas em seus lares e encapsuladas em suas vidas interiores, o que no plano extradiegético se apresenta como mais característico do modo de vida de mulheres com idades próximas às das autoras da Coleção. A interlocução delas com o mundo acontece prioritariamente através dos seus homens amados, e apenas com eles elas conseguem manter relações sociais mais íntimas. A própria maternidade é tema tabu na Coleção (com exceção do livro *Para sempre: amor e tempo*, de Ana Maria Machado) e personagens mulheres, em sua grande maioria, não têm filhos, e quando os têm são mães distantes, doentes terminais, frias e até cruéis, o que sempre existiu ao longo da história das mulheres.

Nesse aspecto, as autoras reforçam um condicionamento imposto pelo biopoder: desatrelar mulheres com vida sexual ativa, que fazem da busca de parceiros amorosos o centro de suas vidas (como as protagonistas aqui estudadas), daquelas que são vistas dentro dos estereótipos de mães e esposas (com vida sexual reduzida ao mínimo necessário à procriação ou à erradicação de comportamentos “histéricos”, como afirma o senso comum).

As protagonistas possuem duas condições favoráveis a uma vida culturalmente ativa, que em tempos hipermodernos implica principalmente em trazer um vasto leque de produtos culturais para dentro dos lares: elas dispõem de condições financeiras confortáveis e, quase todas, de muito tempo livre. Mesmo as que aproveitam o tempo ocioso para se dedicarem a alguma atividade cultural, usam essa oportunidade principalmente com funções que resvalam para o plano extra cultural. Susana vai ao cinema com o esposo na década de 40

porque esse ato, como um passeio público mais do que como atitude de apreensão cultural, era um dos índices exteriores de felicidade conjugal, e para escapar das tarefas árduas de uma mãe de seis filhos pequenos. A protagonista de *Através do vidro* escreve obras literárias como uma garota na puberdade redige diários íntimos, e não como uma adulta que encarna a figura de produtora cultural. A cantora Hilde Brandão pratica atividades artísticas como atrativos para capturar parceiros sexuais. Amapola escreve relatos de vida em um diário porque não tem nenhuma relação dialógica sistemática com qualquer outra pessoa. Dora Fontana escreve poemas para coagir sexualmente o marido.

Sendo assim, as autoras negam às protagonistas uma vida intelectual ativa, criativa e participativa nos arranjos culturais dos espaços que elas ocupam, o que é uma opção plenamente válida dentro do formato de narrativas que elas criaram, que dialoga com as “Coleções para moças” de bastante sucesso no século passado, como *Júlia*, *Sabrina*, *Bianca*, *Rebeca* e muitas outras preocupadas em mostrar a vida cotidiana da mulher sem maiores pretensões com a formação artística, cultural ou acadêmica delas.

Observamos que as mulheres protagonistas de *Amores Extremos* também não têm amigas, são destituídas de confidentes, não usam computadores (com exceção da protagonista de Marilene Felinto, que o usa em função do amante, apenas), rádios, aparelho de televisão, jornais, revistas ou telefones (este aparelho aparece muito pouco nas novelas e são usados apenas para transmissão de pequenos recados rápidos), não frequentam centros de compras, cinemas, teatros, feiras, museus, igrejas ou outros espaços de manifestação do sagrado, universidades, ou qualquer espaço de diversão e cultura.

Elas são materializações ficcionais do que Foucault denominava de indivíduos transformados em “corpos dóceis”, uma vez que se sujeitam ao papel de objeto de satisfação física imposto pela dominação masculina. Com esta afirmação não estamos estabelecendo que a devoção das mulheres aos seus parceiros amorosos, e suas escolhas em serem dependentes deles emocional e materialmente, seja um dado impraticável em narrativas de nosso tempo; o que chama a atenção nas tramas aqui estudadas é que a grande maioria das personagens femininas da Coleção não está satisfeita no papel que ocupa na relação. As protagonistas não se sentem amadas, e reconhecem que são os

contratos, as convenções, o comodismo e a falta de opções que sustentam os relacionamentos.

No confronto com as mulheres jovens leitoras dessas obras produzidas no século XXI, as personagens de *Amores Extremos* seriam “mulheres fora do seu tempo” ou, usando a classificação de Canclini (2007) para os que hoje são os “excluídos da história”, elas podem ser vistas como “diferentes, desiguais e desconectadas”. Para um contingente de leitores de geração próxima ou igual a das autoras, no entanto, esse modelo de mulher mais inclinada ao universo doméstico e às preocupações afetivas pode se apresentar como ainda válido.

Percebe-se como outro traço comum das autoras a opção por criar personagens mulheres guiadas por profundo sentimento de hedonismo: a satisfação de desejos imediatos, especialmente os ligados à sexualidade e ao erotismo, é fundacional na composição delas; por esta razão, nota-se o desprezo que as protagonistas sentem por tudo que se situa fora das possibilidades de alcance de seus objetos de desejo, da consumação dos prazeres orgânicos e da conquista da felicidade. Neste sentido, do ponto de vista filosófico elas são, portanto, hedonistas, e conseqüentemente sujeitadas ao biopoder. Vistas pelas teorias do materialismo histórico, elas se caracterizam por profundo arrivismo, por completa alienação do seu entorno e chegam, no caso de algumas novelas, a diferentes estados de reificação, como Amapola, de *O pintor que escrevia*, Susana, de *Amor e tempo*, a nordestina de *Obsceno abandono*, e a escritora de *Através do vidro*. Em certo sentido, o indivíduo hedonista é a presa mais fácil de ser enredada pelas sociedades de controle, pelos motivos apontados por Guattari (2013) e já referenciados no primeiro capítulo desta tese.

Para Foucault (2005; 2007), as organizações, as regularizações e as categorizações trabalham para moldar a sexualidade e transformam indivíduos em corpos adestrados e mansos. A biopolítica trabalha para sujeitar os indivíduos e utilizá-los, enquanto corpos adestráveis, como máquinas para produzir riquezas, bens materiais, serviços, e também como reprodutores de novos indivíduos que serão úteis ao sistema, e não é por acaso, como Foucault percebeu, que a biopolítica se estabeleceu junto com o processo de industrialização; hoje, ela se ancora nos pilares capitalismo/globalização. A sexualidade é gerida pela família, pelas ordenações jurídicas, pelas práticas médicas (principalmente as instituições psiquiátricas) e por toda uma série de discursos, restando aos indivíduos apenas

duas saídas possíveis: ou se adestram numa postura passiva e dócil ou se rebelam e sofrem todas as restrições impostas pelos discursos disciplinadores. Essa visão bipolar de como as sexualidades são construídas socialmente, que está diluída em quase todas as obras de Foucault, é herança de Freud, que mapeou todo esse quadro no artigo *O mal-estar na civilização* e em outros.

Recentes estudos que promovem a revisão das teses foucaultianas já indicam certos reducionismos de perspectivas, tanto de Foucault quanto do próprio Freud, e mostram que a história recente das civilizações nos apresenta inúmeros casos de burlas das ordenações sociais dos aparelhos repressores que dão aos indivíduos alternativas outras além da conformação ou do confronto diretos. A respeito de algumas limitações atuais das teses de Foucault, John Gagnon nos diz algo muito significativo:

Sinto muita ambivalência em relação a Foucault. Penso que ele era um mau historiador (...). E acho que errou em diversos aspectos. Por exemplo, creio que o impulso de reduzir as coisas a textos, discursos, é um erro. Pois aquilo em que realmente consiste a vida social são atuações. Na verdade, são pessoas atuando em espaços sociais. Os roteiros aproximam-se mais do performativo do que o discurso. Creio que o que Foucault faz é livresco demais; é muito provincianamente francês, com seu interesse pelo discurso e pelo poder do discurso (...). Se interpretarmos o que ele diz no sentido de que as pessoas têm poder sobre as outras e usam os discursos para esse fim, bem, eu sugeriria uma leitura de Marx. Muitas vezes, acho que grande parte de Foucault não é muito nova, exceto para quem não é muito versado em histórias e nas outras ciências sociais. (GAGNON, 2006, p. 416).

As críticas recentes à tese de Foucault sobre os discursos do poder e sobre o poder dos discursos partem, como visto no trecho acima, quase sempre dos adeptos das ideias sobre *performatividade* defendidas hoje com mais ênfase por Judith Butler, apontada por muitos como a filósofa que representa para o século XXI o que Foucault representou para o século XX. Buscamos escapar dessa visão filosófica maniqueísta, pois percebemos que os pilares de sustentação *da discursividade* e *da performatividade* não se opõem e são de fato complementares.

Para entendermos como essas duas teses se irmanam, pois ambas têm como origem as teses marxistas sobre lutas de classes, devemos voltar nosso



olhar para o processo histórico que instituiu família, igreja, setor jurídico, disciplinas médicas, pátria e sociedade como os principais aparelhos repressores com vistas à pacificação/docilidade dos indivíduos. Segundo Foucault (2014), as principais vítimas do processo de subjugação das instâncias reguladoras das condutas sociais são os *loucos*, os *delinquentes* e os *revolucionários*, assim como os tidos como *santos*, que é um modo eufemístico de nomear os loucos, os delinquentes e os revolucionários que conseguem uma grande rede de apoio popular. Ao estudarmos os porquês de seleção desses grupos para maior vigilância e repressão, vamos constatar que as causas primeiras são sempre ligadas aos fatores econômicos.

As famílias, principalmente as das classes médias, disciplinam a sexualidade e todo o comportamento moral e social das crianças e dos jovens porque consideram filhos como um investimento financeiro, ao performatizarem um comportamento ditado pelas sociedade disciplinadoras (principalmente as capitalistas), e toleram qualquer tipo de burla às regras morais desde que elas não interfiram na independência econômica futura dos jovens, que deverão retribuir monetariamente todo investimento feito pelos pais em seus períodos de formação (infância e juventude), incluindo dentre os dividendos também os de ordem afetiva, ou seja, aos pais e demais cuidadores dos jovens cabe a reafirmação exaustiva de discursos moralizantes para cumprimento das performances que as demais instâncias de repressão atribuíram como sendo papel dos pequenos núcleos familiares.

Considerar que a moral cristã é a responsável pelas violentas e constantes repressões exercidas pelas famílias nas primeiras décadas de vida dos indivíduos é um comportamento inocente que não quer admitir que a moral das igrejas cristãs em muitos aspectos revela encenação teatral de atos performativos, como podemos ver na imprensa mundial através da revelação dos escândalos sexuais e financeiros que envolvem religiosos de todas as orientações cristãs. Nas sociedades capitalistas de hoje, como ainda acontecia no período feudal, o pagamento dos dízimos (que comprovam que o pagador é financeiramente produtivo) é o passe mágico para o perdão de todos os “pecados” cometidos em surdina. Nos extremos da sociedade, na base e no topo da pirâmide econômica, as interferências do biopoder são burladas com mais facilidade.

Os loucos, os delinquentes e os revolucionários, que durante séculos foram tratados pelos poderes médico e jurídico sob as mesmas regras, inclusive dividindo espaços físicos de confinamento, como Foucault historiografou em *Vigiar e punir* (2007), também representam vários tipos de ameaça contra as relações que fundamentam o poderio econômico de uma família, do poder estatal localizado e de uma nação. Loucos, revolucionários e delinquentes (e em certa medida os artistas) em geral têm um grau de autonomia muito grande, e são capazes de criar para si padrões de comportamento que lhes são adequados sem que nenhuma força repressora externa consiga reprimir. No momento presente, alguns avanços podem ser detectados no tratamento dos antes tidos como “anormais” em relação ao tempo de escritura dos tratados foucaultianos, como percebemos no Brasil através da paulatina erradicação de hospitais psiquiátricos, num processo de assimilação social da diferença, da outridade, como uma possibilidade de ganho, como apontou Guattari:

Acho que podemos considerar o fenômeno da loucura como um fenômeno contemporâneo. É perceptível que a loucura intervém hoje como fenômeno social, tendo um papel cada vez mais integrado à sociedade, mais e mais universal nas preocupações, uma função antropológica. (GUATTARI, 2004, p. 24)

Os discursos reguladores que buscam “docificar” os corpos (*biopoder; sociedade disciplinar*) e as mentes (*biopolítica; sociedade de controle*), portanto, só existem enquanto *performatividade*, e esta só existe enquanto discurso (regulador ou de burla). A escritura, a função leitor e o texto escrito em si revelam, a um só tempo, discursos e performances que riscam e apagam modos plurais de existência e de convivência ao sabor dos ventos soprados pelos que gerenciam os cofres públicos e privados.

Impossível negar que Foucault tem uma visão um tanto quanto fatalista e disfórica dos indivíduos na sociedade moderna, e não vê saídas “saudáveis” possíveis para escape daquilo que, de modo um tanto quanto difuso, ele conceitua como *construções discursivas*. A noção de *performatividade* nos mostra que as *imposições discursivas* dos aparelhos reguladores não são abstrações inventadas por sádicos inacessíveis que criam espaços de tortura porque defendem a ordem, a moral, o progresso e os ditos bons costumes, mas são

características gerais de conduta que são gestadas, assumidas e perpetuadas por todos os indivíduos, de acordo com as imposições sociais que moldam as identidades a partir dos inúmeros papéis que cada um precisa encenar. Nesse espaço descrito pela ideia de *performatividade*, como bem observaram tanto Foucault quanto Butler, as *performances* e as *imposições discursivas* que levam a mãe a bater nos filhos para discipliná-los são as mesmas que surram nas prisões os revolucionários e delinquentes, e as que, através de intervenções medicamentosas, transformam aqueles que, em pleno século XXI, ainda são nomeados de “loucos” em inofensivos e dóceis simulacros de robôs.

Muito antes de Foucault discorrer sobre os mecanismos do biopoder que encarceram os socialmente “incômodos” em clínicas e em conceitos estigmatizadores, Carl Gustav Jung já argumentava sobre a importância dos fatos circunstanciais da sociedade como responsáveis pela separação entre os que se submetem aos padrões de normalidade e os que se impõem como criadores de modos singulares de pensar e viver: “Estar louco é um conceito social. Usamos restrições e convenções sociais a fim de reconhecer desequilíbrios mentais” (JUNG, 1985, pp. 30 - 31).

Aos conceitos de *discursividade* e *performatividade*, podemos agregar o de *ocasionalismo*, originalmente utilizado por Kant, mas empregado aqui no sentido que lhe foi dado por Peter Burke. As distinções são sutis entre a performatividade e o ocasionalismo: neste último há um predomínio maior da vontade de mudança e de liberdade de ação. Na performatividade, os papéis a serem encenados são previamente estabelecidos; no ocasionalismo eles podem ser livremente forjados:

(...) a expressão de deferência por parte do escravo só se dá enquanto o senhor está olhando. Generalizando a partir de exemplos como esses, podemos dizer que, em diferentes ocasiões (momentos, locais) ou em diferentes situações, na presença de diferentes pessoas, o mesmo indivíduo comporta-se de modo diverso. O que chamo de “ocasionalismo”, se não é exatamente um deslocamento do determinismo social para a liberdade individual, é, pelo menos, um movimento que se distancia da ideia de reações fixas, segundo regras, e que caminha em direção à noção de respostas flexíveis, de acordo com a “lógica” ou a “definição da situação”. (BURKE, 2008, p. 125)

O conceito de *performance* nos explica como em toda a história humana pessoas e grupos conseguiram escapar das imposições discursivas e promoveram mudanças de mentalidades, nos costumes, nas ciências e nas artes sem que necessariamente tenham sido aniquilados pelas forças repressoras, como propõe a teoria foucaultiana. Não por acaso, todas as pessoas que mudaram o curso da história (antiga e recente) se aproximaram demasiadamente das identidades típicas dos revolucionários, delinquentes, artistas e loucos. Um dos mecanismos de burla dos “discursos de conformação” é, sem dúvida, a produção poética e ficcional. Os exemplos de artistas que romperam o bloqueio das forças repressivas com suas obras, sem terem se “docilizados”, ou sido encarcerados em espaços correccionais das práticas jurídicas e psiquiátricas, são inúmeros, apesar de serem inúmeros também os que não suportaram as pressões sociais e embarcaram sem volta em *bad trips* ou optaram pelo que Albert Camus apontou como sendo a mais importante questão filosófica, o suicídio, que não deixa de ser também uma atitude *performativa espetacular* de imposição de um poder sobre os outros.

O fato de ainda colocarmos as questões relativas a gêneros e a sexualidades na ordem do dia dos estudos literários é indício forte de que estamos muito presos à divisão social de grupos pautada na imagem da Casa Grande e da Senzala. De um lado, na Casa Grande, estão situados os *donos do mundo*: as grandes corporações, os *países-bancos* (como Suíça e Mônaco), as grandes máfias europeias (dentre elas a do Vaticano), os magnatas árabes e chineses, os detentores dos setores produtivos, do petróleo, dos latifúndios, das águas, dos empregos e, em suma, de nossas vidas; são os que engendram e colocam em funcionamento toda a maquinaria do biopoder e da biopolítica, que não estão minimamente preocupados com problemas relativos à sexualidade, raças, gêneros, crenças, partidos políticos, lutas de classe, identidades ou quaisquer outras questões ligadas à cultura (em seu sentido restrito): a questão central que norteia esse grupo é formar consumidores, clientes, acionistas e trabalhadores perpetuamente postos a serviço desse governo “oculto” do mundo.

Na grande Senzala, ainda de feições bastante multiculturais, estão mulheres, velhos, crianças, deficientes, trabalhadores, não-brancos, intelectuais, LGBTs, feministas, índios, representantes dos poderes políticos, artistas e todos os que estão de fato apartados dos grupos que direcionam os cursos que a

história pode seguir. Nesse “balaio de gatos”, onde as minorias digladiam entre si, as pessoas estão focadas em seus mundos liliputianos, em questões muito particulares de felicidade pessoal, catando as migalhas que a Casa Grande deixa cair em forma de benefícios, empregos, sucesso midiático, direitos básicos, liberdade restrita e vida tacanha. Para esse grupo, ainda é mais importante discutir como pessoas praticam sexo, com quem elas praticam sexo e por que elas se colocam desse modo ou de outro em relação aos gêneros, às identidades, às subjetividades e aos afetos, do que saber por que o biopoder permite e estimula esses estudos (através de vastos financiamentos estatais em formas de bolsas e outros benefícios pagos aos pesquisadores), mas impede que cientistas brasileiros pesquisem dentro da floresta amazônica se eles não trabalham para as grandes corporações internacionais, só para citar um exemplo, dentre milhares, de como a biopolítica e o biopoder atuam.

Vistos assim, os problemas das minorias parecem insolúveis a longo prazo. Minorias continuarão minorias enquanto heteronormativos se ocuparem em espancar e matar homossexuais; as feministas continuarem elegendo os homens como a única encarnação do mal; os trabalhadores acharem que uma greve resultante em míseros aumentos salariais resolve os problemas da categoria, e escritoras mulheres considerarem que descrever cenas de erotismo e sexo em seus livros é suficiente contribuição para erradicação dos dilemas femininos. As questões mais urgentes e importantes estão situadas na Casa Grande, e se ela não for revirada, deslocada, invadida e erradicada, nada fará desaparecer os agenciamentos perversos que nos transformam em minorias eternas e apáticas.

Ao biopoder e à biopolítica interessam muito que os diversos grupos de subjugados entrem em conflito uns contra os outros, e se contentem com falsas liberdades dadas a eles em forma de sombras na caverna, o que acontece nas entranhas dos estudos culturais, com mais ênfase nas questões de gênero. Enquanto no Brasil jovens negros são assassinados e vítimas de preconceitos cruéis em larga escala, diariamente, o estado se (pre)ocupa em colocar nos currículos escolares a disciplina História da África para que eles cada vez mais se convençam de sua “negritude”, se conformem com um traçado histórico de exclusão e vitimização, se limitem aos espaços de cultura “que lhe são cabíveis”, se identifiquem com seus ancestrais escravos e aceitem como algo natural os mais de quinhentos anos de racismo e exploração que a cultura colonialista

remanescente vem impondo a eles até hoje, em suma, que se coloquem culturalmente apartados dentro das cotas restritas que lhes cabem, como pensa a protagonista da novela *Obsceno abandono: amor e perda*. No entanto, como a mobilidade de classe e as estratificações sociais no Brasil ainda são excludentes, ditadas pela minoria (numérica) branca e rica, a instituição das cotas se apresenta como saída para reparo de injustiças de ordem classista e étnica, e nesse caso vale a adoção do lema “dos males, o menor”.

Às mulheres, o biopoder fornece em quantidades astronômicas pílulas do dia seguinte, anticoncepcionais, bolsas-família, subempregos e salários inferiores aos pagos aos homens, com acompanhamento de um discurso de convencimento de que elas são livres para exercerem como queiram a sexualidade que lhes cabe e se vejam como socialmente importantes por conseguirem contribuir financeiramente nos seus lares, mantendo, a duras penas, triplas jornadas de trabalho. Aos milhares de jovens soropositivos, o biopoder oferece gentilmente camisinhas, coquetéis medicamentosos e uma morte precariamente assistida nos fundos de algum hospital público deplorável, mas não permite educação sexual como componente curricular como medida para evitar a propagação da epidemia. Aos povos indígenas, o biopoder oferece em grandes quantidades bebidas alcoólicas, entretenimentos eletrônicos e acesso facilitado a uma quantidade e variedade enorme de drogas, para assim usurpar com mais facilidades as terras, as riquezas naturais e a dignidade deles enquanto povos em situação de exceção. Desse modo, as engrenagens do biopoder e da biopolítica continuam sendo postas em funcionamento para transformar as minorias em combustível do qual eles se alimentam.

Por questões assim, o papel dos críticos literários (e dos professores de literatura) sofre hoje uma importante mudança. Não há mais sentido em explorar textos literários à cata de indícios para mapeamentos de seus elementos estruturantes, de seus recursos estilísticos, de suas eternas piruetas em torno da inexistente identidade nacional, de suas filiações a escolas literárias europeias, de respostas a perguntas pseudofilosóficas (do tipo “o que o texto (autor) quis dizer?”) como um fim em si mesmas, ou em busca da revelação de algum novo gênio literário.

Cabe ao investigador literário apontar em qual medida os textos literários e seus autores se propõem a pôr em funcionamento as engrenagens sub-reptícias

do biopoder e da biopolítica, como instrumentos de sujeição disfarçados de material lúdico e inofensivo. Acreditamos que este novo caminho da crítica literária (ainda muito pouco visualizado no Brasil) não se direciona à instauração de uma censura aos produtos culturais, mas sim a um esclarecimento aos leitores, ouvintes e telespectadores de produtos artísticos, dos conteúdos manifestos e subliminares que recebemos cotidianamente como peças da *dominação sutil*, de que fala Bourdieu (2005). Antes de mais nada, é preciso que uma certa hipocrisia seja deixada de lado para que a literatura e todos os produtos culturais sejam considerados em razão de uma práxis, pois é ela que nos define como humanos:

A primeira e mais fundamental distinção produzida pela atividade humana no mundo é aquela entre o domínio modelado pela práxis humana e todo o resto. A criação começa com a práxis. As regiões inacessíveis à práxis, ou aquelas introduzidas à força entre áreas por ela reguladas para sublinhar as fronteiras da ordem, são deixadas para trás como domínios do amorfo, do indefinido, do caos. (BAUMAN, 2012, p234)

Há uma quantidade enorme de músicas em circulação atualmente com incentivo ao estupro, ao desfrute violento das “mulheres frutas”, ao preconceito contra as “mulheres cachorras”. No teatro, principalmente no praticado aqui no Nordeste, ainda são comuns montagens de comédias nas quais os homossexuais são caricaturados, ridicularizados, reduzidos ao papel de travestis ensandecidas e histéricas; no caso das mulheres a situação não é diferente: quase sempre são performatizadas como depressivas, rejeitadas, desnorteadas, ninfomaníacas, psicopatas, bêbadas ou loucas, e esse quadro preconceituoso se estende às novelas escritas e televisivas, aos programas de humor da TV, aos curtas humorísticos feitos para a internet e até mesmo à literatura canônica, como pudemos perceber em algumas tramas da Coleção *Amores Extremos*.

As pesquisas mais recentes sobre produções literárias de mulheres voltam-se com mais atenção para o que estão publicando as autoras vivas, uma vez que sobre elas não pesa nenhum tipo de censura ostensiva capaz de podar ou de calar o que elas têm a dispor como matéria ficcional e poética, ainda que a literatura esteja mergulhada, em nosso país, em redes de produção, circulação e reprodução de valores coercitivos do biopoder, como a imprensa (ao menos parte

dela), as resenhas críticas feitas sob encomenda, as inverossímeis “listas dos mais vendidos”, as “máfias dos paradidáticos” que cooptam os professores de literatura mais inseguros, as “feiras” literárias, as editoras, os prêmios atribuídos por jurados algumas vezes postos pelas editoras em condição de “inocentes úteis”, dentre outros recursos de manipulação do que de fato ocorre no circuito literário.

A literatura que não se dobra, ainda que minimamente, à cooptação pelo mercado ou à perpetuação do biopoder, quase sempre é aquela mesma que jamais chega a ser editada, vendida, lida ou comentada, ou seja, nem alcança condições materiais para se impor ao menos como “literatura marginal”: ela simplesmente não chega até os leitores, não entra no circuito produtivo e deixa de ser literatura. Em outros casos, mesmo sendo publicada, muitas vezes com recursos financeiros exclusivos dos próprios autores, essa literatura circula apenas entre intelectuais, no contexto social onde os autores se inserem, sem reverberar em todas as camadas sociais. Mediante isso, as saídas possíveis para quem escreve, quem lê e quem estuda criticamente talvez resida no que Bourdieu chamou de *luta cognitiva*, que são embates através dos quais é possível estabelecer espaços de questionamentos das coisas do mundo (como a sexualidade) ocupando o centro do biopoder para, de modo endógeno, tentar implodi-lo:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre a realidade, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. (BOURDIEU, 2005, p. 22)

Diante do que afirma Bourdieu, há rotas de fuga nas quais os autores podem burlar os mecanismos de sujeição do biopoder, sendo a principal delas, pois, o estabelecimento de uma incansável *luta cognitiva* travada via matéria ficcional. Neste sentido, vale a pena recuperar conselhos aos escritores dados por Sartre:



Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros homens. Mas o que conta, neste caso, é a figura singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; é ela que dá, em cada circunstância, sua feição à liberdade. (SARTRE, 2004, pp. 55; 56)

Deixando o passado a cargo dos historiadores da cultura, ao crítico literário hoje cabe prioritariamente enfrentar obras de autores vivos, estabelecendo redes de conversações entre leitores, autores, editores e comentadores, agora fazendo as perguntas que de fato podem impactar o processo de entendimento dos textos, tais como: por que isso foi dito? Quais modos de sujeição ou de subversão esse texto afirma ou nega? A quem interessa a circulação desse texto? Qual performance quem responde pela autoria da obra encena ao montar seus enredos? Quais tipos de performances este autor tenta engendrar em seus leitores? Quais objetivos obscuros (ou não) determinam a escritura, a edição, a circulação e a recepção crítica desta obra? Ou seja, estabelecer processos que situem a literatura (e seus agentes) nas dinâmicas da cultura, da sociedade e da política, uma vez que as performances *autor*, *leitor* e *críticos* implicam em atitudes culturais, sociais e políticas.

Nesse sentido, a importância dos críticos se justifica, antes de mais nada, por eles estabelecerem parcerias com os autores e mostrar para eles o que foi escrito, pois o olhar antropológico/etnográfico do crítico, que consegue ver a obra a um só tempo *por dentro* e *por fora* (o que os autores normalmente não conseguem), por ser deslocado do *espaço autor*, revela a quem escreve e aos demais leitores o que de fato foi escrito nas linhas, margens, entrelinhas e, o aspecto fundamental, como essa obra se insere no espaço extradieético. Para Foucault (1992), a crítica dá corporalidade ao que o autor escreve ao instaurar e preservar uma certa imagem desse autor retirada do campo das dispersões dos jogos discursivos. Ainda segundo esse filósofo: “(...) um nome de autor caracteriza certo modo de ser discurso (...) que deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, em uma cultura, receber um certo estatuto”. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 1992, p. 46).

Em *Literatura e Sociedade* (1985), Antonio Candido constata que na contemporaneidade está superada a noção de que o autor é uma instância acima,

distanciada e descomprometida, preso numa redoma com as obras que cria, o que para ele é uma concepção romântica. Para existir de fato como um produto cultural/relacional, toda obra deve “fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente integrada”, como afirmou Candido, sendo uma realização coletiva, com implicações para quem escreve, quem a coloca em circulação e quem a recebe na leitura, e por esta razão ela precisa estar em sintonia com as aspirações e os valores de seu tempo de produção: “O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo”. (CANDIDO, 1985, p. 25).

As autoras das novelas em pauta se distanciaram da arte individual ao não assumirem ter feito autoficção, escrita de si ou biografia, mas também quando, enquanto produtoras do que Candido nomeia de arte coletiva, se situaram dentro de aspirações e valores que não são predominantemente os de nosso tempo e de nosso espaço. Esses conflitos entre o que as autoras performatizam ao escrever para um público feminino pode ser percebido nas entrelinhas de falas de duas das escritoras: Ana Maria Machado afirmou em entrevista que o editor da Coleção *Amores Extremos* deu total liberdade para ela escrever como quisesse dentro do tema amor, e Lívia Garcia-Roza, ao ser perguntada se pensa num público-alvo quando escreve, respondeu como quem não busca uma adesão ao que Antonio Candido (1985) aponta como sistema literário, performatizou um papel blasé não muito convincente e disse: “\_ Não, isso nunca se esboçou para mim”. ([http://www.record.com.br/autor\\_entrevista](http://www.record.com.br/autor_entrevista)). Acesso em 14/11/2014.

Sobre essa relação entre vida e obra, John Gagnon nos diz que o autor precisa estar ciente de que a obra que ele produz o modifica:

Nomear as maneiras pelas quais os acontecimentos da vida de um indivíduo influenciam sua obra é, necessariamente, uma tarefa de embusteiro. Requer a decisão de que, primeiro, existe algum trabalho separado dos acontecimentos da vida e, segundo, a ordem do efeito vai da vida para o trabalho. Muito mais interessante seria se perguntassem como a redação de um certo artigo afetou a maneira de o autor criar seus filhos ou gostar dos amigos. Mesmo ao me submeter à costumeira falácia autobiográfica de que o início da vida afeta suas fases posteriores e de que a vida fora do trabalho afeta o conteúdo de trabalho, proponho à consideração do leitor que estamos

misturando duas representações temporárias – a representação de uma vida e a representação de um corpo de textos. (GAGNON, 2006, p. 31).

No caso específico das autoras de nossa pesquisa, a partir das considerações aqui postas sobre a liberdade de expressão e mecanismos de burlas, que autores de todas as épocas privilegiaram em suas produções literárias, percebemos um entrave difícil de ser solucionado, em se tratando de autoras contemporâneas. Todas tiveram liberdade de expressão, que pode ser comprovada com um dado muito relevante que não discutiremos à exaustão por fugir do escopo de nossa tese: elas mantiveram, nos exemplares de *Amores Extremos*, seus próprios estilos, seus modos de fabulação, seus traços linguísticos discursivos, suas predileções temáticas, suas visões de mundo e ideologias que singularizam cada uma delas, e com os quais se tornaram autoras canonizadas pelo público e pela crítica especializada. Nenhuma das sete autoras escreveu (sob contrato com a Record) ficções diferentes das outras que publicaram anteriormente às da Coleção *Amores Extremos*. Além do mais, caso estivessem em desacordo com uma proposta (ou imposição) editorial de reunir novelas com feições androcêntricas, com personagens femininas sujeitadas à dependência sexual de seus parceiros distantes e machistas, elas poderiam simplesmente ter recusado a assinatura do contrato, preservando os seus posicionamentos ideológicos sobre o tema.

A opção pela construção de narrativas que, na abordagem da condição feminina, mimetizam as que consagraram os autores homens dos últimos duzentos anos, portanto, reflete que essas mulheres autoras ainda não se desvencilharam dos padrões literários que as formaram enquanto leitoras, e que não possuem uma posição autoral que as diferenciem dos nossos romancistas clássicos. Aqui vale a pena chamar à discussão uma importante constatação de Italo Calvino:

Insatisfeitos como estamos de nosso mundo cada vez menos habitável e persuadidos de que os instrumentos para mudá-lo são possíveis apenas junto com aqueles para compreendê-lo, toda oportunidade para reconsiderar alguma coisa desde o início nos alega. Não se vai para a frente a não ser recolocando em jogo alguma coisa que já acreditávamos ser ponto de chegada, aquisição consolidada, certeza. Mas com esta advertência: uma

coisa é estarmos prontos para retroceder a fim de saltar, outra coisa é idolatrar a regressão; mesmo no dia em que menos certezas temos (experimentalmente) do que venha a ser o progresso, a regressão permanece o nome de um perigo específico (experimento). (CALVINO, 2009, p. 313).

As autoras de *Amores Extremos* chegam mesmo a apresentar padrões de formatação de personagens femininas *essencialmente androcêntricos* e, como fazemos questão de ressaltar, tal opção não aconteceu em função dos discursos reguladores, mas por escolha delas mesmas. Sobre as diferenciações de *performances* adotadas por mulheres (escritoras ou não) nos arranjos sociais, Regina Dalcastagnè nos afirma:

Quando falamos em mulher é preciso lembrar que a condição feminina é sempre plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a violência feminina não é una. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir a conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 41)

Se a *condição mulher* é sempre plural, como afirma Delcastagnè (2010), a *condição autora* também se fragmenta em aspectos atrelados aos estilos individuais, à capacidade inventiva de criação de enredos, à criatividade com que essas histórias são engendradas, aos temas discutidos, às ideologias repassadas, à performance que cada mulher autora adere para consolidação de como ela quer ser reconhecida e *lida*, uma vez que ler um texto literário implica em ler quem o escreveu, e em ler o tempo e o espaço nos quais o texto foi gestado. Já ressaltamos antes a importância de se buscar, para além dos meros elementos formais das ficções literárias, o lugar que esses produtos culturais ocupam do ponto de vista ideológico em seus espaços de circulação. Ainda de acordo com Rita Schmidt:

Na perspectiva das práticas, entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo “literário”, em seu uso tradicionalmente restritivo, no sentido de “arte”, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um fortalecimento do sentido

antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses. (...) Aprofundam-se questões sobre a relação da literatura com representações culturais, com modos de subjetivação e com a constituição de identidades, particularmente à luz do reconhecimento das relações saber/poder e poder/saber inscritos nos mecanismos de controle e legitimação do processo de construção das tradições literárias. (SCHMIDT, 2010, pp. 175 -176).

Uma outra questão que não poderia ficar ausente nesta tese está relacionada ao próprio conceito de *coleção*: um agrupamento de elementos que apresentam, no mínimo, uma característica comum. Néstor Canclini (2003) faz considerações sobre o elitismo histórico das coleções que nos apontam para uma certa excrescência da que tomamos como objeto de estudo. Para este antropólogo, o colecionismo (e seus espaços privilegiados de produção e exposição) está vinculado a um modo já superado de conceber os fatos culturais, tendo em vista os arranjos das sociedades globalizadas. Os museus, os catálogos de artes e as coleções são práticas de quando se acreditava na necessidade de preservar os objetos artísticos deixando-os inacessíveis às “massas”, como produtos de apreciação exclusiva da elite cultural como ela era vista há alguns anos atrás: responsável pela produção e posse de bens culturais definidores de distinção, em rearranjos sociais que moviam os produtos culturais de seus lugares de origem para espaços geográficos e simbólicos desterritorializados. Postos em coleção, os produtos culturais, ao contrário da integração pretendida, perdem mobilidade, identidade, subjetividade e acessibilidade, e se destituem, paradoxalmente, do caráter de objeto cultural, justamente por deixarem de se integrar e se relacionar dinamicamente nos rizomas da sociedade. Uma múmia egípcia num museu londrino é tão aculturada quanto seria a transposição da Estátua da Liberdade para o Egito.

As coleções, portanto, são marcas de elitismo cultural; no entanto, a *Coleção Amores Extremos* foi pensada como um produto massivo, destinado a um público consumidor presumivelmente afastado da categoria “elite cultural”. Ao idealizar a proposta de reunião de mulheres em torno de um contrato de trabalho para que elas ficcionalizem sobre o tema amor, os editores, talvez até mais que as autoras, determinaram o tom predominante na *Coleção Amores Extremos* com vistas, é evidente, a um maior volume de venda dos exemplares. Uma coleção de

livros exige uma leitura continuada, um investimento financeiro prolongado, uma fidelização a um projeto editorial e, principalmente, uma capacidade por parte do leitor de concatenar os exemplares estabelecendo traços de recorrências e de singularidades que são o cerne de qualquer coleção.

A escolha das participantes parece ter sido motivada a partir de três critérios (dentre prováveis outros obscuros para os que estão fora do grupo editorial): 1. As autoras têm histórico de sucesso em suas carreiras, com obras premiadas, de ampla vendagem e boa recepção crítica. 2. A faixa etária das autoras foi nivelada em torno dos 50/60 anos, e elas residem no eixo Rio – São Paulo, o que é crucial para a composição das novelas dentro de uma coleção, uma vez que elas partilham um mesmo contexto geográfico, cultural e histórico. 3. O padrão de escrita literária característico da carreira de cada uma dessas autoras é um mesmo: usam linguagem predominantemente coloquial e urbana; retratam a burguesia sudestina; evitam temas políticos ou sociais polêmicos, mimetizam os dramas femininos que fazem sucesso nas novelas televisivas e nos filmes do tipo “sessão da tarde”. Sobre essas questões que afetam diretamente a produção e a recepção de obras literárias, chamamos ao debate o poeta e estudioso da cultura Ferreira Gullar:

(...) não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, uma ideologia. Com essa constatação desfaz-se a imagem idealista da arte, e a obra é devolvida à sua verdadeira condição de produto humano contingente e contraditório. Não se aceitará, então, um juízo crítico que, para se formular, tenha que deixar de lado, como irrelevante, o significado que, através dos recursos metafóricos ou simbólicos da linguagem artística, a obra exprime. Esse significado é o verdadeiro conteúdo da obra, é o secreto motor que aciona todas as suas partes, de modo que negar-se a vê-lo é preferir a mistificação à verdade, a aparência à realidade. (GULLAR, 2006, p. 43)

As personagens da Coleção *Amores Extremos* também são mostradas em seus momentos de conflitos identitários. Mais do que *amores extremos*, essas mulheres ficcionais estão quase sempre em condições de *abandono extremo* e lutam com as únicas armas que dominam para sair da solidão que devassa a todas elas: a sedução de um homem forte que sinta por elas amor incondicional e as façam “felizes para sempre”, como convém aos contos de fadas tradicionais,

dos quais as obras de nosso *corpus* de pesquisa são devedoras em variados graus.

A questão, aqui em relevo, não é a inexistência de relações amorosas efetivamente satisfatórias entre homens protetores e mulheres frágeis, mas sim outra bem mais problematizada: as personagens femininas das novelas em comento se inferiorizam de modo exacerbado (exceção feita apenas a Hilde Brandrão, criada por Maria Adelaide Amaral, que, no entanto, é apenas ilusão delirante de um rapaz empolgado com a leitura de Oscar Wilde). Como mulheres, elas extrapolam a condição de fragilidade que qualquer pessoa, independente de gênero, pode querer assumir como uma forma legítima de demonstração de afetos, de confiança, de entrega amorosa, mas beirar o rés do chão existencial (como fizeram as protagonistas criadas por Letícia Wierzchowski, Marilene Felinto, Helena Jobim, Heloísa Seixas e Livia Garcia-Roza) é transformar a Coleção *Amores Extremos* em uma arma antifeminista a serviço da mais enfática dominação masculina.

Vendo por outro ângulo, a insistência na apresentação de mulheres submissas poderia vir a ser um modo de denúncia, e de tencionalizar as relações dessimétricas entre homens e mulheres, através do olhar feminino de autoras contemporâneas que mostrariam “por dentro” a condição de vida das mulheres sob o poder androcêntrico. Caso esta tenha sido a proposta das autoras e da editora com esta Coleção, esses aspectos ficaram tão espremidos nas entrelinhas das tramas que se constituíram numa rasura autocorrosiva. Autores costumam camuflar saberes e sentidos nas malhas das letras, o que é muito prazeroso para o leitor *sherlockiano*, mas se o fazem de modo hermético, correm o risco de não terem retorno aos seus discursos.

Considerando ainda válidos os conceitos de escolas literárias aplicados ao que se faz em literatura no século em curso, mesmo que apenas enquanto hipótese, para sistematizar nossas análises aqui apresentadas, poderíamos também afirmar que a Coleção *Amores Extremos* se apresenta como uma manifestação do estilo pós-moderno no que ele representa de combate à crença na história: ao reatualizar os padrões de escrita literária do século XIX, as autoras estariam negando a ideia positivista de progresso, de superação do passado, de evolução como um dado positivo, ou seja, de que os estilos se sobrepõem num

crescendo, sendo o último deles uma versão melhorada dos anteriores, como assinala Sébastien Charles:

O que é negado pelos pós-modernos é a crença na história, pelo menos numa história representada sob a forma de uma evolução coletiva, na qual o desenvolvimento histórico deveria ser visto como fonte de justiça possível ou de progresso real. (CHARLES, 2009, p. 67)

Os valores, as ideologias, as práticas de conquista, o padrão de vida, a visão de mundo, o modelo de amor e de parceiro que essas personagens protagonistas buscam são retirados de uma realidade condizente com mulheres urbanas, com vida sexual ativa, de classe média, sem interesses políticos, religiosos ou filosóficos, que não têm problemas sérios: econômicos, de saúde, familiares, na vida social, no trabalho (em sete obras, apenas duas protagonistas trabalham de fato). Nenhuma protagonista se engaja em movimentos sociais; nenhuma precisa recorrer à justiça ou aos demais órgãos de proteção à mulher para solucionar seus problemas porque não sofrem os efeitos da violência urbana ou doméstica. Nenhuma protagonista foi construída aos moldes da mulher com dupla jornada de trabalho, com afazeres domésticos diários e eternos, com responsabilidade de chefiar sozinha uma família de numerosos filhos e problemas; nenhuma precisa acordar de madrugada para pegar um lugar no metrô onde possa estar a salvo dos “encaxadores”. Nenhuma delas repassa os discursos dos movimentos feministas contemporâneos; nenhuma delas vive ou viveu um relacionamento fora do padrão heterossexual; nenhuma foi presa, torturada ou assassinada por seus parceiros; nenhuma questiona suas identidades ou os rumos que as questões sociais e políticas de seu país tomam.

Essas rasuras acontecem, como já foi aqui referenciado, porque as autoras elegeram uma *classe* específica de mulheres a ser ficionalizada, que seria aquela construída sobre um modelo pressuposto de leitoras (as de meia idade, apolíticas e românticas) e os interesses seriam mais uma vez comerciais.

Vistas em conjunto, portanto, as novelas da Coleção *Amores Extremos* buscam retirar seu público leitor do engajamento frente aos dilemas, sociais e privados, nos quais estamos todos necessariamente inseridos. As autoras direcionam o olhar dos narratários para um ponto problematizador único – o



campo da sexualidade – e negam a eles o adensamento nas questões que pontuam a maioria das narrativas contemporâneas. A respeito desse duplo viés praticado pela literatura (rejeitar ou mergulhar nos conflitos sociais), nos fala Ítalo Calvino:

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverolência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (CALVINO, 2003, p. 27)

Desse conjunto de negativas de conflitos percebido nas novelas, nos resta questionar por que os exemplares da Coleção *Amores Extremos* apresentam personagens femininas protagonistas que mimetizam as heroínas do Romantismo, as beldades ingênuas das “Coleções para Moças” do início do século XX, as insípidas “Helenas” do novelista Manoel Carlos, as mulheres “machistas”, as princesas dos contos de fadas ou as bruxas más do imaginário inquisitorial. A resposta só pode ser encontrada se tiramos os olhos das obras e passarmos a observar suas criadoras: as autoras das novelas em comento.

Defendemos a tese de que essas autoras constroem personagens femininas que “não representam” as mulheres independentes, fortes, satisfeitas material, emocional e sexualmente da contemporaneidade, porque praticam a *escrita de si*. Essa tipologia discursiva, no entanto, ganha novos significados no nosso *corpus* de pesquisa. As autoras falam de si, mas não no sentido estreito da expressão, o que nos indicaria que houve uma transposição biográfica restrita ou literal de suas vidas pessoais para as tramas que compuseram: elas praticam a escrita de si porque se colocam como porta vozes de uma ideologia classista na qual elas foram formadas e com a qual elas compactuam, ainda que esse pacto se realize de modo inconsciente, e ainda que, na superfície do texto, as mulheres liberadas sexualmente que elas construíram possam enganar o leitor mais apressado na investigação analítica do contrário.

Na contramão do famoso narrador machadiano que se situa dentro de uma classe econômica para no interior dela questionar seus valores, rir de seus costumes e implodir suas concepções políticas, religiosas, artísticas e filosóficas, as autoras de *Amores Extremos* vão construir perspectivas narrativas e

discursivas dentro do que categorizamos como “*narrativas da simbiose*”, ou seja, a escrita de si que elas praticam revela que ideologicamente elas aderem à ideologia burguesa, com seus valores morais, artísticos e filosóficos, que de fato não são necessariamente aqueles nos quais elas acreditam ou que propagam enquanto instância que se situa acima da função autoral, em suas vidas privadas como intelectuais brasileiras do século XXI, em suas subjetividades, enquanto mulheres.

Essa categoria de leitura, que nomeamos de *simbiótica*, passa a existir, portanto, no momento em que a *persona* autora, *performatizando* um papel que ela julga pertinente adotar no momento em que está executando um trabalho sob encomenda para o público feminino, abdica de seus valores pessoais para poder construir “romances adocicados” para as suas possíveis leitoras ingênuas, românticas, que se coadunam com os *discursos de sujeição* de que fala Foucault; que não têm consciência muito clara dos modos de opressão que a dominação masculina pode assumir; que reproduzem mesmo sem saber os valores arcaicos burgueses; que não sabem a diferença entre o que é ser uma *mulher que se constrói* e se transforma em *mulher para si* de uma *mulher reificada* à condição de objeto sexual descartável, que lê “literaturas para moças” como manuais de autoajuda, com receitas prontas de como encontrar um grande amor e ser feliz para sempre.

Sistematizando a tese aqui proposta, afirmamos que as autoras escrevem em nome de uma classe (elite intelectual); escrevem sobre uma realidade estranha ao universo cultural no qual elas se situam (sobre o padrão cultural burguês); escrevem situadas de um lugar social determinado (elite econômica); escrevem sobre mulheres que ocupam outro espaço simbólico que não o delas (as sujeitadas do ponto de vista emocional, cultural e sexual à dominação masculina), e falam, nas malhas das tramas ficcionais, em nome das mulheres historicamente silenciadas, na literatura e no campo extraliterário.

Discorrendo sobre os estudos literários na *era dos extremos*, Alfredo Bosi apresenta tese que demonstra como a *imediatez* na realização de desejos (fato visto nas novelas aqui estudadas) provoca em autores e leitores o apelo a uma literatura *especular* e *espetacular*, voltada para o indivíduo-massa (que Nietzsche chamaria de *rebanho*). Por apresentar semelhanças com os resultados

aos quais chegamos, após a análise das novelas de nosso *corpus*, transcrevemos trecho da tese de Bosi sobre o tema aqui enfocado:

O indivíduo-massa, a personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o que faz com vistas ao seu destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja *especular* e *espetacular*. Autor e leitor perseguem a representação do *show* da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer ou do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. Uma explosão de imediatidade e uma correlata implosão do descritivismo estilizado que a escrita realista, vinda dos ideais literários do século XIX construiu como *mimesis* da realidade histórica. (BOSI, 2002, p. 249).

Aqui voltamos à discussão sobre literatura como produto de troca, de uso e de força, dentro da máquina capitalista de produção e de “reprodução de obras de arte” (BENJAMIN, 1985). Uma grande editora como a Record trabalha visando retornos financeiros; as autoras aceitaram a encomenda para produção dos volumes de *Amores Extremos* também visando retornos financeiros, e o público leitor a gerar os dividendos são mulheres de classe média, com condições financeiras necessárias para o investimento em livros de ficção e mentalidade burguesa para encontrar em obras escritas fincadas no tripé mulher/amor/sexo um veículo catártico que, por extensão, é capaz de transformar essas leitoras em *escritoras de si*, uma vez que o objetivo da leitura desse tipo de literatura, aos moldes folhetinescos, é, via de regra, a identificação com as heroínas das tramas. Neste caso, editores, autoras e leitoras estão encenando os papéis que lhes cabem dentro do *sistema literário*, como ele foi definido por Antonio Candido (1985), e assumindo as *performances* ditadas pelos discursos de adaptação, disciplinarização, confronto, controle, conformação e dominação descritos por Foucault, Deleuze, Guattari e por Judith Butler. Sobre essa dessacralização da literatura, nos fala Regina Dalcastagnè:

É muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais

sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e tampouco pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor do que o resto. O problema de se idealizar a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. (DALCASTAGNÈ, 2005, pp. 65-66)

As autoras da Coleção se abstraem de suas concepções pessoais e se nivelam no plano presumido em que estaria o possível público leitor – o da pequena burguesia sudestina e androcêntrica – num processo de simbiose com essa classe, fazendo uso dos seus padrões morais, das suas ideologias, das suas construções identitárias e de seus discursos reguladores para conseguir estabelecer um processo de *empatia* com o maior número de leitores. A posição, pois, é de encenação, de performatividade, de dissimulação, de sujeição e de conformação, no momento em que elas tentam mimetizar um discurso que não lhes pertence identitariamente, mas que é necessário empregar para *falar para* as mulheres leitoras e, principalmente, *falar por* elas, repetindo com essa prática o que historicamente sempre foi feito pelos autores homens que formam o nosso *cânone literário*. No entanto, não soa destoante observar os exemplares da Coleção *Amores Extremos* em suas aproximações com a literatura massiva. Cria-se, portanto, um quadro paradoxal, pois as autoras das sete novelas são reconhecidas pela crítica literária brasileira como canônicas, mas escrevem literatura de massa (anticanônica), como convém ao mercado editorial, o que nos indica que o conceito de cânone literário no Brasil é difuso, contraditório e economicamente motivado, e de um certo modo distinto dos sentidos que esse conceito adquire na Europa ou na América do Norte.

Vista assim, essa literatura de mulheres representa uma via de mão única a favor da manutenção dos mecanismos de sujeição praticados pela sociedade disciplinar, pela sociedade de controle e, especificamente, pela dominação masculina: os conteúdos que as autoras repassam na Coleção em pauta amplificam a visão androcêntrica de mundo que elas performatizam, como

também a visão de mundo das leitoras presumidas. Autoras e leitoras, portanto, não têm rotas de fuga, mecanismos de burla ou discursos de negação frente ao poder falocrático, pois ele já se constitui como parte da subjetivação delas, e mais que isto, elas passam a *criar subjetividades* que perpetuam esse poder do qual são as principais vítimas. A este respeito, consideramos atuais e pertinentes as considerações de Guattari aqui transcritas:

A cultura de massa produz, exatamente, indivíduos: indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. Eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma *produção* de subjetividade. Não somente uma produção de subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa poderosa máquina capitalística produz, inclusive, aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos. Eu oporia a essa máquina de produção de subjetividade a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”: uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. (GUATTARI, 2013, p. 22)

A subjetividade dessa *escrita de mulheres* percebida na Coleção *Amores Extremos*, se vista a partir do que Guattari chama de produção capitalística de subjetividades inconscientes, pois, é essencialmente androcêntrica, e a narrativa ficcional em casos assim se configura como mais um dos instrumentos discursivos, coercitivos e mantenedores de silenciamentos dos vencidos. As autoras de *Amores Extremos* reproduzem, nesses espaços de performatividades que são as narrativas ficcionais, a cena protagonizada, há tempos idos, por Gustave Flaubert diante do tribunal do júri que sobre ele exercia os poderes

discursivos das forças de repressão, das quais ele conseguiu escapar ao proferir sua mais ficcional das verdades: “Emma Bovary c’est moi”.

Todos os exemplares da Coleção *Amores Extremos*, como visto nos estudos analíticos que empreendemos, traçam destinos cruéis para suas personagens femininas protagonistas. Nas tramas de Marilene Felinto, Letícia Wierchowski, Ana Maria Machado e Maria Adelaide Amaral, as protagonistas concluem suas participações sozinhas, rejeitadas por seus amantes ou apenas encenando um percurso de sofrimentos e tragédias, historicamente impostos às mulheres desde o surgimento do *homo sapiens*. As demais tramas, assinadas por Helena Jobim, Heloísa Seixas e Lívia Garcia-Roza, iludem os leitores ao encerrar seus enredos com suas protagonistas acompanhadas de seus esposos ou namorados, pois o que aguarda os leitores, ao final das trajetórias de vida das protagonistas, é sempre um paradoxo em relação aos enredos: elas permanecerão acompanhadas de seus parceiros, mas enclausuradas em relações amorosas de tamanha fragilidade, conveniência ou irreabilidade que as deixarão para sempre sozinhas, condenadas à miopia existencial impeditiva de verem o quanto suas vidas são tolhidas, e o quanto elas se anularam como mulheres em favor do fortalecimento da tradição cultural androcêntrica.

Ao término da leitura das sete novelas, nos resta constatar que a percepção de amor, ratificada pela Coleção *Amores Extremos* como um todo, é irremediavelmente distópica: aos amantes cabem a solidão dos eternamente preteridos ou a mera ilusão de felicidade arquitetada pela tradição, pela moral cristã e pelos “bons costumes” impostos às mulheres, típicos da mentalidade centrada no poder masculino. A concepção de amor percebida na Coleção se apresenta como um reforço ao discurso de conformação: às mulheres cabem aceitar o fato de serem mulheres submissas como uma sina, sem um devir mulher de outra natureza.

A distopia na ficcionalização da realização pessoal, das relações afetivas e da satisfação sexual das mulheres, que as autoras referendam, tem uma origem facilmente identificável, pois salta em alto relevo das entrelinhas dos enredos: a moral judaico-cristã. Assumindo posições semelhantes às características de um deus masculino, punidor e sádico, as mulheres autoras da Coleção *Amores Extremos* condenam suas personagens femininas ao aniquilamento da possibilidade de escolha de suas próprias vidas: elas amam de modo extremo e

sofrem em igual medida, sem que nenhuma delas vivencie por completo um estado de felicidade por ser mulher, condição posta nas tramas como um eterno fardo pesado carregado por todas. A certeza que resta aos leitores da Coleção *Amores Extremos* após o término da leitura dos exemplares, principalmente aos que buscarem nas tramas um ilusório modelo definitivo e revolucionário do que poderia ser uma legítima escrita de mulheres, é que as autoras por muito pouco não prestam um desserviço ao curso da história recente da autoria feminina. Ressaltamos que nesta tese a expressão *escrita de mulheres*, ou *autoria feminina*, foi entendida e utilizada nas análises textuais como qualquer discurso produzido para se contrapor ao falocratismo, independentemente do gênero performatizado por quem assume a autoria dessa escrita.

Tal conceituação se verifica problemática na Coleção *Amores Extremos* em razão de as autoras caírem na armadilha montada por um conceito equivocado do que vem a ser escrita de mulheres: elas escrevem *parodiando* mulheres, ou seja, com os padrões de estilo, moralidade e comportamentos tradicionalmente impostos pela dominação masculina como os únicos cabíveis ao “sexo frágil”. Escapa às autoras a consciência de que o silenciamento historicamente imposto às mulheres, com o qual elas compactuam em diferentes níveis, mostra justamente a fragilidade da dominação masculina: quem oprime, silencia e violenta está apresentando o temor de ver expostas suas próprias fragilidades. Todo “Clube do Bolinha” revela ser marcado como um espaço de medo advindo da certeza de que as mulheres hoje não são frágeis em relação aos homens nem mesmo em força física.

Na construção de personagens femininas, as tramas revelam, em preto e branco, em quais modelos de mulheres as autoras se espelharam e pretendem manter vivos na contemporaneidade, cientes que são da importância delas como formadoras de opiniões e influenciadoras de comportamentos. Na representação da sexualidade feminina, estes aspectos ficaram mais evidentes: as mulheres da trama imaginam, através de “filminhos mentais” e de outros mecanismos sofismáticos, estarem vivendo tórridas e satisfatórias experiências sexuais. O sexo é extremamente prazeroso apenas enquanto delírio ou, o que acontece com a maioria das mulheres das tramas, elas só sentem prazer nas relações sexuais porque estão servindo como objeto de prazer para seus homens, ou seja, o

desejo feminino só existe e se justifica em função da realização do desejo masculino; o prazer da mulher não se situa no seu próprio corpo, mas no uso que dele ela faz em favor do prazer do homem. Nas tramas de *Amores Extremos*, as mulheres são usadas sexualmente enquanto jovens, rejeitadas quando envelhecem ou são, como paródias de bonecas infláveis, incapazes de sentir qualquer prazer sexual, como visto com mais ênfase em *Solo Feminino: amor e desacerto* e em *O pintor que escrevia: amor e pecado*. A relação das mulheres com os homens, portanto, é sempre simbiótica.

A condenação das mulheres ao mero papel de objeto de prazer do outro, e a desestruturação emocional e psíquica disso resultante, é uma marca forte deixada pelas autoras destas narrativas, que ao escreverem sobre mulheres, na condição de mulheres autoras, nos trazem, em pleno século XXI, todo um leque de padrões androcêntricos assimilados e transmitidos pelas gerações passadas, as das nossas mães, avós, bisavós e tataravós, que tinham dois grandes modelos norteadores de identidades femininas: Maria (a santa) e Eva (a pecadora). Dessa escolha resulta um dado bastante sintomático da visão tradicionalista e androcêntrica adotada pelas autoras: os homens das tramas são infinitamente mais felizes com as suas relações afetivas e sexuais; não sofrem com amores platônicos; superam seus problemas sexuais trocando parceiras antigas por outras mais novas; não tentam encontrar a utópica “alma gêmea” e, principalmente, querem usufruir ao máximo dos prazeres que as mulheres insistentemente lhes oferecem, sem ter muita preocupação em satisfazê-las. Todas as sete autoras foram benevolentes ao tratar da sexualidade masculina, e até mesmo na trama que expressa com mais ênfase os valores da moral judaico-cristã, *O pintor que escrevia: amor e pecado*, o homem se realiza sexualmente de modo pleno, por décadas, mesmo diante da maior de todas as interdições – o incesto.

De dezenas de mulheres passadas em revista em nosso estudo, apenas duas conseguem manter uma ilusão de felicidade ao final dos enredos: a menina Manuela, de *Para sempre: amor e tempo*, que saltita de felicidade porque trocou algumas palavras com um garoto durante uma festa, e a poetisa Dora, de *Recados da lua: amor e romantismo*, que tem como único objetivo de vida fazer o esposo voltar a sentir atração sexual por ela, o que acontece. Sem medo da possível redundância, por se tratar de um estudo crítico de abordagem de textos



literários, por questões como essas marcamos o título de nossa tese com a expressão “mulheres ficcionais”: personagens e autoras das novelas em comento se distanciam tanto dos modelos de escrita de mulheres mais descolados do androcentrismo que nos passam uma impressão de irrealidade, com tramas que oscilam entre os contos de fadas e os modelos de romances que herdamos do cânone literário masculino dos séculos XVIII e XIX. A literatura não pode se desprender do passado cultural (nada pode), mas ela deve ser inserida na percepção de mundo dos escritores como um *devenir*, o mais importante aspecto da literatura, segundo Deleuze, e que pode ser assim visto: “(...) *devenir* é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança. *Devenir* não é atingir uma forma; é escapar de uma forma dominante. *Devenir* também não é metafórico, não se dá na imaginação, nem diz respeito a um sonho, a uma fantasia. O *devenir* é real”. (apud MACHADO, 2009, p. 213).

Nos primórdios dos movimentos feministas organizados, há cerca de cem anos atrás, as mulheres reivindicavam direitos como o de exercerem papel ativo na sociedade, como aponta Tina Chanter: “(...) o direito de assumir um papel ativo na política, no governo e nas lideranças; o direito à representação política; o direito à educação; o direito à autodeterminação; o direito à propriedade legal e o direito de transmitir uma herança”. (CHANTER, 2011, p. 15). As personagens femininas da Coleção *Amores Extremos*, no entanto, não representam essa parcela de mulheres que há séculos lutam contra o androcentrismo. Elas nem mesmo lutam com veemência por mais autonomia e espaços dentro da esfera doméstica, e quando o fazem é usando como argumentos as imprecações, a chantagem emocional, a cooptação pelo sexo, os palavrões, os gritos e a expressão de sentimentos ligados à agressividade, como vimos mais intensamente com as protagonistas de *Solo feminino: amor e desacerto* e *Obsceno abandono: amor e perda*, ou então, o que chega a ser equivalente em termos ausência de força de mudanças identitárias, usam a literatura como instrumento canalizador de frustrações, da solidão e do desamor, como visto em *Para sempre: amor e tempo*, em *O pintor que escrevia: amor e pecado* (mesmo sendo homem, o pintor/escritor se situa subjugado ao poder falocêntrico da protagonista, e por isso se iguala às demais mulheres das tramas); *Através do vidro: amor e desejo*, e *Recados da lua: amor e romantismo*.

A marca mais evidente do pacto ficcional das autoras de *Amores Extremos* com a tradição literária canônica e androcêntrica se revela com nitidez no silenciamento das vozes femininas: em nenhum dos sete exemplares uma protagonista assume com coerência, com onisciência e encadeamento lógico das ações do enredo o comando da voz narrativa em primeira pessoa para mostrar sua história de vida. Em *Solo feminino* e em *Obsceno abandono* as protagonistas narram os acontecimentos de modo dissociativo, infantilizado, tautológico, como se estivessem observando as ações delas sendo realizadas por um duplo de cada uma, sem terem muita clareza quanto ao que narram, para quem narram e por que o fazem, o que chega a se constituir como uma *falsa perspectiva de primeira pessoa*. Ao negar às mulheres o direito de expressarem como narradoras suas dores, suas vidas e seus amores, as autoras referendam o antiquíssimo discurso engendrado pela sociedade patriarcal que sempre colocou as mulheres em condição de subserviência intelectual, cabendo aos homens falarem *por elas* e *para elas*, quase sempre para normatizar o pensamento e as atitudes, como foi praxe nas ficções do século XIX e em boa parte das produzidas no início do século XX.

No confronto entre as tramas de *Amores Extremos* e as produções romanescas de autores como José de Alencar, Machado de Assis, Jorge Amado e Nelson Rodrigues, e com um conjunto enorme de escritores homens que estão produzindo narrativas ficcionais agora no século XXI, nossas autoras facilmente saem em desvantagem no quesito ligado à construção de protagonistas fortes, independentes, sexualmente felizes, emocionalmente ajustadas e desestabilizadoras da dominação masculina. Nenhuma das protagonistas da Coleção *Amores Extremos* consegue alcançar a força dramática, a autonomia, a subversão de valores morais androcêntricos, o poder de sedução, a inteligência, a estabilidade emocional, a resiliência e a esperteza no trato com os homens de uma Tieta do Agreste, de Jorge Amado; de uma Diadorim, de Guimarães Rosa; de uma Maria Moura, de Raquel de Queiroz; de uma Capitolina, de Machado de Assis; de uma Engraçadinha, de Nelson Rodrigues, citando apenas obras do século XX para trás, o que já é suficiente para mostrar o anacronismo no trato de personagens femininas percebido na Coleção *Amores Extremos*.

Ao performatizarem as personagens mulheres engessadas dentro dos padrões impostos pelos discursos do biopoder e do androcentrismo, as autoras se

distanciam, de modo muito arriscado, das melhores narrativas do primeiro decênio do século em curso. A um só tempo se descolam de forma extemporânea da atual literatura brasileira produzida por autoras preocupadas em mostrar personagens femininas condizentes com nosso contexto sócio-histórico, e também das produções subversoras de todas as imposições de poder representada pela literatura *queer*, aquela que hoje, por paradoxal que possa parecer, abarca de fato a literatura de maior combate ao poder androcêntrico e o discurso feminista mais avançado, sem os radicalismos e posicionamentos identitários fixos que sempre marcaram a história do movimento de libertação das mulheres.

Ao término dos quatro anos de pesquisa e da redação desta tese, atesto mudanças significativas em minha própria configuração subjetiva diante de tudo o que li, escrevi, pensei, rasurei, intuí, deduzi, neguei, ratifiquei e aprendi, mas a sensação maior é a de incompletude diante de uma série infindável de teorias e produções literárias que agora se dispõem diante de mim num convite à continuação dos resultados aqui apresentados. Como autora desta tese, muitas vezes deixei de lado os ilusórios objetivismos, a busca por certezas interpretativas, a mentalidade autocentrada, as imparcialidades, as fixações identitárias e os distanciamentos característicos de bom pesquisador acadêmico positivista, e me entranhei nas malhas dos enredos para viver no plano imagético um pouco a vida de cada personagem feminina da Coleção *Amores Extremos*, e poder rir, sofrer, chorar, amar, odiar, crescer, lutar e viver como elas, buscando sentir na pele (mesmo que apenas no plano da imaginação), como elas sentiram, as rejeições de ordem racial, econômica, estética e cultural, o desespero da condição de invisibilidade social, a dor do abandono afetivo, as delícias do amor em sua plenitude, o peso do poder androcêntrico, as possibilidades de libertação dos jugos de várias naturezas tradicionalmente impostos, a culpa por vivenciar amores interditados, a necessidade de aceitação da velhice, a solidão, as utopias e as distopias sobre o amor, a vida e o mundo.

O investigador literário está sempre buscando um ponto de equilíbrio no balanço de sua pequena canoa, no traço nas linhas do mapa que o rio finca, em sua terceira margem, segurando em uma das mãos a obra que lê e na outra o leitor para quem lê a obra, que são ao mesmo tempo seus remos, seus rumos, suas âncoras e suas margens. Manter esse equilíbrio entre o que diz a obra e o

que dizemos aos leitores, sem submergir num embotamento dos sentidos necessários à capacidade analítica, foi nosso maior desafio ante as tentações das inúmeras e conflitantes influências teóricas, da superinterpretação ou da projeção identitária sobre a matéria que se dispôs à análise. Assim, como os amores das novelas aqui estudadas, os modos de ler, na função crítica, às vezes se impõem como extremos. A subjetividade (muito mais do que uma pretensa objetividade) é essencial à performance leitor, mesmo ao que lê para redigir uma tese.

Uma tese, após sair da escrita advinda do trabalho de nosso corpo (da nossa mente) adquire vida própria, espalha-se por espaços onde não poderemos ir, cai em mãos conhecidas por nós e em algumas que nos são estranhas, e será analisada, julgada, acolhida, rejeitada, expandida, copiada, subvertida ou, como parece ser o triste destino das teses, esquecida entre milhões de produções semelhantes que amontoam as estantes de obras de referência das bibliotecas públicas.

A tese carrega para sempre, no entanto, como uma fotografia, a imagem congelada de um certo momento que vivenciamos, as marcas de nosso estilo em dado instante, nossos defeitos, nossas contradições e nossos equívocos, nossas lacunas de conhecimento, nosso repertório linguístico, nossos argumentos e visões de mundo, os traços de nossa cultura, das nossas crenças e ideologias, nosso rosto, nosso medo e um pedaço de nossa história de vida. A um tempo nascimento e morte, a tese se eterniza como um perpétuo rito de passagem, e por esta razão a redação deste trabalho me traz a certeza de que aqui não cabe um ponto final: enquanto professora de literatura brasileira, de crítica textual, de práticas de ensino e de teorias literárias, esta tese estará sempre em processo de revisão, acréscimos, rasuras e questionamentos.

Toda tese é um devir e um ato de enfrentamento de medos, em razão das nossas limitações de conhecimento. Conseguimos produzir uma tese para entregá-la ao mundo acadêmico, ao menos para o nosso restrito espaço de atuação e movência na academia, mas não conseguimos jamais nos retirar completamente de dentro de uma tese que carrega nossa assinatura. Consideramos que uma tese em literatura cumpre o seu papel quando, prioritariamente, modifica quem a escreve, ao permitir entender melhor as obras, as pessoas, a si e a vida, ou seja, quando nos *humaniza*, no sentido que Antonio

Candido emprestou ao ato de ler e escrever em seu clássico ensaio “O direito à literatura” (1995), e como nos diz Italo Calvino (2009):

*As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprio, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.*

## 6. REFERÊNCIAS

### Epígrafes:

SCIENCE, Chico; DU PEIXE, Jorge. “Corpo de lama”. *CD Afrociberdelia – Chico Science & Nação Zumbi*.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, pp.16; 64.

DELEUZE, Gilles. *Sade/Masoch*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 15.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 232.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Abril S.A., 1983, p. 390.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1989, p. 21.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 23.  
YUKA, Marcelo. “Minha alma (a paz que eu não quero)”. *CD Rappa - Lado A Lado B*.

### *Corpus de pesquisa:*

AMARAL, Maria Adelaide. *Estrela nua: amor e sedução*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FELINTO, Marilene. *Obsceno abandono: amor e perda*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GARCIA-ROZA, Livia. *Solo feminino: amor e desacerto*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JOBIM, Helena. *Recados da lua: amor e romantismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Para sempre: amor e tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEIXAS, Heloísa. **Através do vidro: amor e desejo.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **O pintor que escrevia: amor e pecado.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

### **Teóricos e críticos:**

ADELAMN, Miriam. Sexo, gênero, sujeito: uma entrevista com Alain Touraine. Curitiba: **Revista de Sociologia e Política**, nº 23, 2004, pp. 169-174.

AGRA DO Ó, Alarcon. **Velhices imaginadas: memórias e envelhecimento no Brasil.** Campina Grande: EDUFCG, 2010.

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70.** São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional.** Recife: Bagaço, 2008.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado.** Bauru/SP: EDUSC, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. "Foucault: biografia intelectual: O pensador de todas as solidões". **Foucault pensa a educação.** Edição Especial Biblioteca do Professor. São Paulo: Editora Segmento, s/d.

ALVAREZ, Alfred. **A voz do escritor.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

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

APPADURAI, Aejun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias.** Lisboa: Editora Teorema, 1996.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da super modernidade.** Campinas, SP: Papius, 2012.

BABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a linguagem da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BASTOS, Lílíana Cabral; LOPES, Paulo da Moita (organizadores). **Estudos de identidade: entre saberes e práticas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do mundo moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difel, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, pp. 197 – 221.
- BENTO, Carla Aparecida Alves. **A fluidez das relações amorosas: uma análise dos romances *Solo feminino*, de Lívía Garcia-Roza e *Obsceno abandono*, de Marilene Felinto**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação de mestrado.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIRMAN, Joel. "Guerras psi". **Revista Cult**, nº 5, ano 18. São Paulo: Editora Bregantini, Janeiro de 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.



BORDO, Susan R. "O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault". In: JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan R. **Gênero, corpo e conhecimento**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Mulheres, 2013.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (organizadoras). **Usos & abusos da história Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 183 – 192.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertran do Brasil, 2005.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANCO, Lúcia Castelo. **Os absolutamente sós**: Llansol – A Letras – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

BRANDÃO, Margarida Luiza Ribeiro; BINGEMER, Maria Clara L (organizadoras). **Mulher e relações de gênero**. São Paulo: Edições Loyola, s/d.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: pluralidade cultural e orientação sexual. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. **El gênero em disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2014.

BUTLER, Judith. **Sobre o anarquismo:** uma entrevista com Judith Butler. In: <http://territoriosdefilosofia.wordpress.com>. Acesso em 07 de agosto de 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. “Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault”. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (coordenadoras). **Feminismo como crítica da Modernidade.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado** – Discurso sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas de interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

CHANTES, Tina. **Gênero:** conceitos-chave em filosofia. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHARLES, Sébastien. **Cartas sobre a hipermodernidade.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EDUFSCar, 2012.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história:** conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CLIFORD, James. **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

CLIFORD, James. **Cosmopolitics:** Thinking and Feeling beyond the Nation. Minneapolis: Minnesota University Press, 1998.

COELHO, Nely Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

CORRÊA, Regina Helena (organizadora). **Nem flor nem fruta**. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: UERJ; Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (organizadoras). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo". In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (organizadoras). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 40 – 64.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Editora da UNB: Finatec, 2005.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2001.

DEBOURD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL Priore, Mary. **Conversas e histórias de mulheres**. São Paulo: Planeta, 2013.

DEL Priore, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

DEL Priore, Mary; AMANTINO, Marcia. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

DEL PRIORE, Mary (organizadora). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs, v. 3**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Cleire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs, v. 5: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs, v. 1: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Sade/Masoch.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida.** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIDIER, Béatrice. **L'écriture-femme.** Paris: PUF, 1981.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils.** Paris: Galilée, 1977.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: UNESP, 2005.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAÉ, Geneviève; ZINANI, Cecil Jeanine A. "La intrusa", de Jorge Luis Borges: identidade regional masculina. In: ZANINI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos (organizadoras). **Mulher e literatura: história, gênero e sexualidade.** Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010, pp. 147 – 158.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (organizadora). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 217 – 250.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume V: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: 2005a.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume III: estética, literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Porto: Veja, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

FREUD, Sigmund. "Tres ensayos para uma teoria sexual". In: **Obras Completas, vol. 6**. Buenos Aires: Hyspamerica, 1988.

FREUD, Sigmund. "Toten e tabu". **Obras Completas vol. 9**. Buenos Aires: Hyspamerica, 1988.

FREUD, Sigmund. "Introducción al narcisismo". **Obras Completas vol. 11**. Buenos Aires: Hyspamerica, 1988.

FRIEDMAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAGNON, John H. **Uma interpretação do desejo**: ensaio sobre o estudo da sexualidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2013.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Edunesp, 1996.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIROUX, Henry A. **Atos impuros**: a prática política dos Estudos Culturais. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOLDENBERG, Miriam. **A bela velhice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio. **Produção e significado da diferença**: revisitando o gênero na antropologia. In: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/publicacoes/programa-publicacoes>. (Acesso em 07/02/2009).

GOLDENBERG, Mirian (organizadora). **O corpo como capital**: estudo sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Baurueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **De perto ninguém é normal**: estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GOLDENBERG, Ricardo. "Pós-modernismo & Psicanálise (& vice-versa)". In: CHALHUB, Samira (organizadora). **Pós-moderno &: semiótica, psicanálise, literatura, artes plásticas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994, 85 – 99.

GREENBLATT, Stephen. **Cultural mobility**. USA – Cambridge, 2009.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLINK, Suely. **Micropolítica: cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUATTARI, Félix. **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional**. Aparecida, SP: Idéia & Letras, 2004.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade?". In: SILVA, Tomasz Tadeu da (organizador). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. "Cultural identity and diáspora". In: RUTHER FORD, J. (organizador). **Identy: community, culture, difference**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HAIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HELENA, Lucia. **Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

HIRATA, Helena (et al.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil". In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (organizadores). **Vozes femininas: gênero, mediação e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: fundação Casa de Rui Barbosa, 2003, pp. 15 – 25.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “A historiografia feminista: algumas questões de fundo”. In: FUNCK, Susana B. (organizadora). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (organizadora). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOSEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 1985.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro, 2012.

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (organizadora). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. “O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas”. In: DALCASTAGNÊ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (organizadoras). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, pp. 65 – 96.

LEHRER, J. **Proust foi um neurocientista**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2010.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIPOVETSKY, Gilles. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOBO, LUIZA. “Discurso ensaístico e alteridade na literatura feminina. In: **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, pp. 96 – 107.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.



McLAREN, Peter. **Utopias provisórias**: as pedagogias críticas num cenário pós-colonial. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAIA, Myrna Agra Maracajá. **Obscenidade do abandono**: a devastação feminina em Marilene Felinto. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

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

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

MILAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. **Mulher: feminino plural**: mitologia, história e psicanálise. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira**: corpo e classe social no Brasil. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983.

NASCIMENTO, Evandro. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NEHRING, Cristina. **Em defesa do amor**: resgatando o romance no século XXI. Rio de Janeiro: Editora Best Seller Ltda, 2012.

NELLY, Richard. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

NOVAES, Joana de Vilhena. "Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social". In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (organizadoras). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

NOVAES, Mariluci. "O significante-nome próprio na escrita psicótica". In: MARIANI, Bethania (organizadora). **A escrita e os escritos**: reflexões em análise do discurso e em psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006.

OLIVEIRA, Edmar. **Ouvindo vozes** – Histórias do hospício e lendas do encantamento. São Paulo: Vieira & Lent, 2009.

OLIVEIRA, Jelson. **A solidão como virtude moral em Nietzsche**. Curitiba: Champagnat, 2010.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP, 1992.

PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAGLIA, Camille. “Fogo de Paglia” (entrevista). **Revista Cult** Edição especial Grandes Entrevistas. Rio de Janeiro: Editora Bregantini, janeiro de 2014. pp. 62 - 66.

PAGLIA, Camille. “Nós sufocamos os homens”. **Revista Veja**, edição 2363, 05 de março de 2014, pp. 13 -17.

PAGLIA, Camille. “O menino bonito como destruidor: The Picture of dorian Gray, de Wilde. In: **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 470 – 486.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA Jr, Osvaldo. “O fenômeno cultural do misticismo quântico”. In: FREIRE Jr, Olival; PESSOA Jr, Osvaldo; BROMBERG, Joan Lisa (organizadores). **Teoria Quântica: estudos históricos e implicações culturais**. Campina Grande: EDUEPB/Livraria da Física, 2011, pp. 279 – 300.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAJCHMAN, *John*. **Foucault: a liberdade da filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

RAMOS, Julio. “Limites da autonomia: jornalismo e literatura”. In: **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz (organizadora). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói, RJ: UDUFF, 1996.

RODRIGUES, Carla. **Performance, gênero, linguagem e alteridade**: J. Butler leitora de J. Derrida. In: [www.sexualidadsaludysociedade.org](http://www.sexualidadsaludysociedade.org). Acesso em 30/12/2014.

RODRIGUES, Rosângela de Melo. "Literatura *queer* no Brasil: tradição e rupturas em contos do século XXI". In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org). **Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais**: ensaios de literatura e psicologia. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012, pp. 271 – 286.

ROLNIK, Suely. "Machos & fêmeas". In: LINS, Daniel (organizador). **A dominação masculina revisitada**. Campinas, SP: Papiros, 1998.

RUFFATO, Luiz (organizador). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SACKS, Oliver. **A mente assombrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. **Duas mulheres de letras**: representação da condição feminina. Caxias do Sul, RS: UDUCS, 2010.

SARDENBERG, Cecília M. B. "Da transversalidade à transversalização de gênero: aportes conceituais e prático-políticos". In: SCHEFLER, Maria de L.; ALVES, Ivya; VAZQUEZ, Petilda Silva; AQUINO, Silvia de (organizadoras). **Travessia de Gênero na perspectiva feminista**. Salvador: UFBA, 2010, pp. 37 – 74.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?**. São Paulo: Ática, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Centro e margens: notas sobre a historiografia literária". In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (organizadoras). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, pp. 174 – 187.

SCHIMIDT, Simone Pereira. “De volta para casa ou o caminho sem volta em Marilene Felinto e Conceição Evaristo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (organizadoras). **Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, pp. 23 – 31.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIDEKUM, Antônio (organizador). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Editora Injuí, 2003.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKER, Peter (organizador). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 2011.

SHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: UNESP, 2003.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**: british women novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. “Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?”. In: **Revista Interdisciplinar v.10**, Ano 5. Sergipe: UFS, 2010 a.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina**: vozes de permanência e poética da agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010 b.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org). **Identidades de gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEP, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org). **Gênero em questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEP, 2007.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. “Sujeição e violência na ficção de escritoras brasileiras vivas”. In: QUEIROZ, Rosângela (org). **Estudos literários e socioculturais**. Campina Grande: EDUEPB, 2006.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **O mito do ciborgue e outras representações do imaginário**: androginia, identidade, cultura. João Pessoa: EDUEPB, 2004.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. “Literatura, globalização e discurso: a lógica de representação de identidades culturais em ficções literárias”. In: SWARNAKAR, Sudha (org). **Tecidos metafóricos**. João Pessoa: Idéia, 2003, pp. 65 – 102.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. “O mito do ciborgue e a noção de gênero na contemporaneidade”. In: SWARNAKAR, Sudha; MOURA, Arlete P. **Ensaios comparativos**. Campina Grande: EDUEPB, 2007.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: LPM, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica autobiográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SPINOZA, Baruch. **Tratado da reforma do entendimento**. São Paulo: Editora Escala, 2007.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (organizadores). **Vozes femininas**: gênero, mediação e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Minas Gerais: UFMG, 2004.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

TELLES, Norma. “Escritoras, escrita, escrituras”. In: PRIORE, Mary Del (organizadora). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, pp. 401 – 442.

TIBURI, Marcia. **Judith Butler**: feminismo como provocação. In: <http://acompanhacafe.blogspot.com.br>. Acesso em 16/10/2014.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.

TOURAINÉ, Alain. **Pensar outramente**: o discurso interpretativo dominante. Petrópolis: Vozes, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e a antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2003.

VASCONCELLOS, Eliane. “Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (organizadores). **Vozes femininas**: gênero, mediação e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003, pp. 54 – 60.

VASCONCELLOS, Eliane. “A mulher na língua do povo vinte anos depois”. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNESC, 2003.

VIEIRA, Liszt (organizadora). **Identidade e globalização**: impasses e perspectivas da identidade e a diversidade cultural. Rio de Janeiro: Record, 2009.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia (organizadora). **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. "Individação em contato com o corpo simbólico". In: **Corpo e individuação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

ZINANI, Cecíl Jeanine Albert. **História da literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.

ZINANI, Cecíl Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.