

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**FÁBIO LUIZ FAZILARI**

**A Epígrafe de *Novas Cartas Portuguesas*: a semeadura dos Cravos por Barreno, Da  
Costa e Horta**

São Paulo  
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**A Epígrafe de *Novas Cartas Portuguesas*: a semeadura dos Cravos por Barreno, Da  
Costa e Horta**

Versão original

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Marlise Vaz Bridi

São Paulo  
2018

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F287e Fazilari, Fábio Luiz  
A Epígrafe de Novas Cartas Portuguesas: a  
semeadura dos Cravos por Barreno, Da Costa e Horta /  
Fábio Luiz Fazilari ; orientadora Marlise Vaz Bridi.  
- São Paulo, 2018.  
175 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área  
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Literatura. 2. Feminina. 3. Autoria. 4.  
Escrita. 5. Cartas. I. Bridi, Marlise Vaz, orient.  
II. Título.

FAZILARI, Fábio Luiz. *A Epígrafe de Novas Cartas Portuguesas: a semeadura dos Cravos por Barreno, Da Costa e Horta*. Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), para obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Governo do Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa de Doutorado.

FAZILARI, Fábio Luiz. *A Epígrafe de Novas Cartas Portuguesas: a semeadura dos Cravos por Barreno, da Costa e Horta*. (2018) 175f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

## RESUMO

As obras *Maina Mendes* (1969) de Maria Velho da Costa, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970) de Maria Teresa Horta e *Os Outros Legítimos Superiores* (1970) de Maria Isabel Barreno anelam-se em sororidade no que se refere ao direcionamento de seu olhar denunciatório acerca das tribulações vivenciadas pela sociedade portuguesa durante o regime salazarista. Entrelaçadas por projetos literários afins tais obras estampam em suas personagens, especialmente nas femininas, os efeitos ruinosos de um regime político em que o totalitarismo de um Estado sobrepõe-se ao estado de direito. Reverbera nos três romances, igualmente, o olhar crítico por meio de uma escrita de autoria feminina que delata a sujeição por que passam estratos sociais menos favorecidos da sociedade portuguesa e, notadamente, as mulheres. Assim, em *Maina Mendes* destacar-se-á a estratégia de sobrevivência adotada pela protagonista para que possa insurgir das artimanhas do discurso patriarcal que ressoa em momentos distintos de toda sua existência. Em *Ambas as mãos sobre o corpo* será registrado como o corpo feminino é concebido como espécie de instituição estatal regida apenas pelos homens e interdito às mulheres que experimentarão distintos momentos de assombros, descobertas, êxtases e violências em seus próprios corpos. E, por fim, em *Os Outros Legítimos Superiores* serão assinaladas as ruínas de uma sociedade arraigada em valores antiquados que, a fim de suplantar as deficiências de uma economia estagnada, compreende a colonização africana como única via possível. Por certo que as personagens femininas representarão papel relevante para o desmascaramento do cenário erigido pelo salazarismo. Serão conduzidos diálogos temáticos entre as três obras com *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra escrita a seis mãos pelas mesmas escritoras. Dessa forma serão distinguidos neste trabalho os contornos sociopolíticos das obras estudadas e seu contributo no plano ideológico para que a Revolução transcendesse as páginas dos romances e florescesse no meio das ruas portuguesas.

**Palavras-chave:** Escrita de autoria feminina; Feminismo; *Novas Cartas Portuguesas*; Três Marias; Revolução.

FAZILARI, Fábio Luiz. *A Epígrafe de Novas Cartas Portuguesas: a sementeira dos Cravos por Barreno, da Costa e Horta*. (2018) 175f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

## ABSTRACT

The opuses *Maina Mendes* (1969) by Maria Velho da Costa, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970) by Maria Teresa Horta and *Os Outros Legítimos Superiores* (1970) by Maria Isabel Barreno are in sorority regarding the direction of their denunciatory gaze at the tribulations experienced by Portuguese society during the Salazar's regime. Intertwined by related literary projects, such works portray in their characters, especially in women, the ruinous effects of a political management in which the totalitarianism of a state overlaps with the rule of law. It also reverberates in the three novels the critical gaze through a writing of female authorship that exposes the subjection by which the less favored social strata of Portuguese society, and especially women, experienced. Thus, in *Maina Mendes* the survival strategy adopted by the protagonist will stand out so that she can rise against the artifices of the patriarchal discourse that resounds in distinct moments of all Maina's existence. In *Ambas as mãos sobre o corpo* it will be recorded as the female body is conceived as a kind of state institution governed only by men and interdicted to women who will experience distinct moments of astonishment, discovery, ecstasy and violence in their own bodies. And finally, in *Os Outros Legítimos Superiores*, the ruins of a society rooted in old-fashioned values, which, in order to overcome the shortcomings of a stagnant economy perceives African colonization as the only possible way. Of course, the female characters will play a relevant role in unmasking the scenario erected by Salazarism. Thematic dialogues will be conducted between the three opuses with *New Portuguese Letters* (1972), written six hands by the same writers. In this way, the sociopolitical contours of the studied works and their contribution on the ideological level will be distinguished in order that the Revolution could transcend the pages of the novels and could flourish in the middle of the Portuguese streets.

**Keywords:** Writing of female authorship; Feminism; *New Portuguese Letters*; The Three Marias; Revolution.

## SUMÁRIO

1. A epígrafe de <i>Novas Cartas Portuguesas</i> e seu incurso literário na Revolução dos Cravos .....	7
2. Entre o falo e a fala: o discurso de Maina irrompe .....	30
2.1 Ouve-se Maina em <i>Novas Cartas Portuguesas</i> .....	73
3. Ambas as mãos sobre o corpo: (re-) apropriações discursivas e físicas.....	79
3.1 Corpos que se erguem em <i>Novas Cartas Portuguesas</i> .....	105
4. Os Outros Legítimos Superiores e a insurgência dos ilegítimos.....	115
4.1 Os ilegítimos superam os legítimos em <i>Novas Cartas Portuguesas</i> .....	154
4.2. A propósito da Sororidade .....	162
REFERÊNCIAS .....	165



## 1. A epígrafe de *Novas Cartas Portuguesas* e seu incurso literário na Revolução dos Cravos

Não por acaso, as epígrafes cumprem a função de verdadeiros dêiticos quanto ao eixo temático de uma determinada obra. Em *Novas Cartas Portuguesas*<sup>1</sup>(1972) de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa a inscrição das outras três obras das escritoras não apenas assinala o mote que será explorado por elas, como antecipa ao leitor o temário que será versado a seis mãos. Tangenciando a escritura instrucional ou pedagógica, a epígrafe em *Novas Cartas Portuguesas*<sup>2</sup> aponta para uma coligação ideológica de as *Três Marias* que procuraram reunir em uma única obra literária o debate sobre questões emergenciais de seu tempo como a insustentável situação política de Portugal entre as décadas de 1960 e 1970, assim como o assujeitamento feminino há tempos conservado pelo patriarcado e reiterado pelo regime salazarista.

A abertura de *Novas Cartas Portuguesas* é cinzelada pela seguinte epígrafe: (*ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores*), citando as seguintes obras das escritoras: *Maina Mendes*(1969) de Maria Velho da Costa, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970) de Maria Teresa Horta e *Os Outros Legítimos Superiores* (1970) de Maria Isabel Barreno. Contestadoras e resolutas essas obras tornaram-se epígrafe de outra com a qual dialogam, por meio de intersecções ideológicas desafiadoras, pugnazes, configurando-se em um círculo de reiteração temática que se espraia ao longo das

---

<sup>1</sup> *Novas Cartas Portuguesas* surgiram de um projeto de escritura conjunta das três autoras que pretenderam descrever a experimentação feminina dentro da sociedade patriarcal, abordando diferentes temáticas acerca da condição sociopolítica da mulher, sob diferentes circunstâncias, além de expor o autoritarismo do regime salazarista, as autoras apontam na obra a degradação de um regime imperialista na contramão do desenvolvimento de outras nações europeias. Para a consecução deste projeto, as autoras empregaram como fonte geradora as famosas *Cartas Portuguesas* atribuídas à sóror Mariana Alcoforado escritas durante o barroco europeu. Evidentemente que naquele contexto político a recepção de *Novas Cartas Portuguesas* gerou perseguição as *Três Marias*, como ficariam conhecidas internacionalmente, após a instauração de um processo-crime contra elas. As cartas ventilaram alerta dentro e fora de Portugal. Demoraram a chegar mais aos portugueses do que aos estrangeiros: a mudança de estação tardaria para os portugueses, pois enquanto que em outros países já se esperavam ou se experimentavam as mudanças trazidas pela primavera, Portugal ainda oscilava entre a imobilidade gélida do inverno e o movimento acalorado do verão. As epístolas das Três Marias denunciavam, mas também anunciavam, tornando-se o *Evangelho*, de fato, divulgando as *boas novas*, mensageiras das mudanças que tardavam a acontecer no país. Em maio de 1974 o juiz encarregado de executar o processo absolveu as escritoras, declarando que *Novas Cartas Portuguesas* era uma obra de elevado nível, devolvendo-lhes os exemplares confiscados.

<sup>2</sup> Empregar-se-á, por questões práticas, *NCP*, para se referir à obra.

páginas de *NCP* em permanente movimento dialógico. Imprescindível torna-se o entendimento acerca da coadunação entre *NCP* e as obras que compõem este *corpus*, já que para além de situar a motivação de *NCP*, essas obras ramificam-se por entre *Novas Cartas* sob diversos matizes, abraçando os pleitos de Marias e de Marianas.

A cumplicidade entre as quatro obras principia por um concerto operacionalizado por meio de uma relação sintático-discursiva amparada, por sua vez, pela conjunção coordenativa de alternância *OU* a qual atribui a todas as obras uma correlação temática traduzida tanto na ordenação oracional da referida epígrafe (examine-se que a construção do período é composta por coordenação, iniciado pela conjunção alternativa *OU* e em seguida pela conjunção aditiva *E*), quanto na projeção discursiva, ratificando que as propostas das escritoras almejam a *justaposição* de seus ideais, a *ordenação* da Literatura engajada, refutando, por conseguinte, a *subordinação* perpetrada pela sociedade patriarcal portuguesa. Conforme se constata, a proposta discursiva nas obras que serão analisadas neste trabalho privilegia a coordenação da conjuntura sociopolítica das mulheres e de seu país, insubordinando-se a convencionalismos e a (pré) conceitos.

A análise das obras seguirá a mesma ordem em que aparecem na epígrafe. Justifique-se: torna-se coerente seguir a estrutura sintática adotada pelas escritoras, ao se considerar os efeitos de sentidos de um discurso que dará a matiz de *NCP* como um todo e que se pode antever pelo arranjo oracional. Segundo já se destacou a epígrafe unifica-se com o título da obra por meio de um conector de alternância *OU*, que imprime o efeito de sentido de que *NCP* metaforiza as três obras mencionadas, englobando ainda em sua agenda temática, as cartas da sóror Mariana. Acrescente-se a isso a expressão *DE COMO* que, em seu turno, ratifica os domínios temáticos desenvolvidos em *NCP*, além de industriar o *modus faciendi* das três escritoras. Ressalve-se, além disso, no arranjo estrutural da epígrafe, a ação de um sujeito soerguido do mero plano sintático para um estatuto ideológico, em sentido amplo do termo, *Maina Mendes*, a qual atuará peremptoriamente, visto que ao pôr as mãos sobre *seu* corpo, consagra-o como seu domínio, empreendendo o ato por meio de uma transitividade direta, agindo em *voz ativa* e em coro com outras mulheres, antes em lugar social de um *sujeito paciente, passivo*, um transitar que incita e demonstra *como* as mulheres devem se assumir como *agentes*, por meio de outra atividade corporal, por muito tempo de privilégio masculino, o que reitera a retomada de um

corpo feminino reativo: o chute futebolístico, o pontapé inicial no âmago daqueles que se consideram legítimos superiores. Dessa forma, entrevê-se que a ordem de análise das obras não poderia ser outra, em vista da coerência discursiva obtida por tal disposição, sendo *Maina Mendes* a representação do sujeito fêmeo que não fala, mas discursa pelo silêncio; *Ambas as mãos sobre o corpo* a denúncia do enclaustramento do corpo feminino, exaltando sua salutar emancipação nos contextos discursivos e físicos e *Os Outros Legítimos Superiores* o desmascaramento das estruturas desarmônicas de uma sociedade, cuja governabilidade sustenta-se pela submissão das mulheres e por uma legitimidade compelida que, aos poucos, vai ruindo, visto que a manutenção deste tipo de governo não é factível em um sistema corroído em sua própria encenação. Em uma correlação temática entre as obras em análise, pode-se, por conseguinte, inferir que *Maina Mendes* concebe o corpo de um sujeito feminino quieto, mas inquietante; *Ambas as mãos sobre o corpo* a tomada de consciência corporal desse sujeito; *Os Outros Legítimos Superiores* a corporação defensora da liberdade de um mosaico de sujeitos à margem social: *corpo e silenciamento do discurso feminino* perpassam todas as obras. Dessa maneira, vislumbra-se um percurso transitável *proposto* pelas escritoras para a ordenação desta pesquisa pela disposição sequencial das obras mencionadas na epígrafe, porquanto acolhem à ordenação analítica desta tese, coadunando seus objetivos e, acrescente-se o fato de que, certamente são coirmãs, satélites que orbitam sensivelmente em redor dos distintos temários de *Novas Cartas Portuguesas*.

A seleção das três obras da epígrafe de *NCP* como *corpus* deste trabalho justifica-se pela relevância que possuem como predecessoras do engajamento da Literatura confeccionada durante o salazarismo, como instrumento libertário face ao assolamento sociopolítico por que passava a sociedade portuguesa e em especial as mulheres entre os anos de 1960 e 1970. Posto isto, é indiscutível a coparticipação dessa trindade literária nos redimensionamentos culturais e ideológicos de Portugal, visto que essas obras perfuram a sedimentação ideológica do Estado Novo e ainda tratam da *desconstrução* das forjas erigidas através de mitos do discurso judaico-cristão acerca da sujeição feminina avalizada por um Estado totalitário. Seria injusto desprezar a relevância dessas produções intelectuais como contributos para a tomada de consciência de uma sociedade colapsada pelo regime ditatorial português. Certamente que a instrumentalização bélica da Literatura é mais sutil, visto que sua

linguagem fere, mas não sangra, desfere para que se possa inferir. Seguindo o percurso de outras obras contestadoras de seu tempo, o *corpus* desta pesquisa consubstancia-se em sementes que aguçam a percepção crítica dos leitores acerca das coparticipações feminina e feminista no momento anterior à Revolução dos Cravos. Outro fator relevante que justifica a escolha das três obras para este trabalho está na relevância de sua colaboração intelectual para a primavera dos cravos corporificada em sua escrita. A escrita de autoria feminina no romance português já havia demonstrado fôlego suficiente para que a voz política das mulheres se tornasse audível durante o copioso regime ditatorial de Salazar. Dentre as que enfrentaram a censura e resistiram a pressões políticas, merecem deferências Irene Lisboa, Maria Lamas, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís Lúcia Jorge, Hélia Correia e, obviamente, as *Três Marias* que incansavelmente se valeram de sua escrita mostrando-se eficientes e *perigosas*. Este estudo compreende, no entanto, que é com Barreno, Horta e Velho da Costa que a escrita de autoria feminina se corporifica vultosa em instrumento contestador nas décadas que antecedem a Revolução, trocando as cantilenas, os choros e os sussurros de suas antepassadas pelo *sibilante* discurso insidioso, convidando a sociedade a auscultar o brado da mulher portuguesa, o clamor das ruas e a voz do mundo frente ao quadro desfigurado dos últimos anos da ditadura salazarista.

Para que as demandas deste trabalho sejam atendidas e em virtude de seu *corpus* constituir-se por obras de um repertório temático vasto, alicerça-se seu estudo por meio de componentes teóricos que contemplem o *contexto histórico português* quando da confecção das obras referidas, os estudos sobre o *assujeitamento feminino*, sobretudo aqueles ensejados por Simone de Beauvoir, contemporânea das três escritoras e comungante dos mesmos interesses das autoras e, evidentemente, a *Literatura* da qual emerge o atrito fulgurante entre a representação da realidade externa à obra, os pontos de vista de um escritor e a interação do leitor. Faz-se cogente, também, algumas considerações acerca das reverberações da escrita de autoria feminina como contributo à Literatura, visto que ela é elemento indissociável deste *corpus*. Embora tenha havido um razoável avanço quanto à recepção literária da escrita de autoria feminina, ainda se pode incorrer em superficialidade interpretativa em leituras por vezes influenciadas pela recepção da obra à época de sua publicação, assim como pela influência sobre a constituição estereotipada acerca da escrita de autoria feminina, pelo fato de o circuito literário, por anos, ter sido

espaço predominantemente masculino. Por muito tempo, houve a construção de modelos de escrita de autoria feminina que foram categorizados como textos inferiores e cujas temáticas eram preconcebidas como rasas e de pouco valor cultural. Mais do que isso, questionava-se a capacidade intelectual feminina para a produção de textos que tratassem de temas sociais ou políticos, uma vez que tais assuntos não faziam parte de suas vivências e a inserção em tais espaços *sacralizados* era de domínio exclusivo do universo masculino, portanto, quase inacessíveis. Além disso, os cânones europeus que, cristalizaram-se ao longo dos tempos, configuraram para o reconhecimento dos escritores os seguintes atributos: a cor branca, o sexo masculino, ser burguês e ocidental, resultando, então, na invisibilidade da escrita de autoria feminina e de outros que não se enquadrassem nessas características. Entretanto, a resistência feminina não foi dissuadida, mesmo em um panorama plasmado por uma cultura dominante machista:

A voz da mulher começa a se fazer ouvir com frequência seja na crônica romances-folhetins, textos-polêmicos, [...] sempre sob a censura explícita ou sob o olhar complacente do mundo masculino, que ia nessa extravagância - escrever - apenas mais um capricho feminino ou uma ameaça aos bons costumes. (COELHO, 2002, p.7).

Ponderando-se que a mulher é tributária de um sistema sociocultural em que ela é representativa do estereótipo daquela que *procria* e não de quem *cria*, questiona-se como Simone de Beauvoir o fez em *O Segundo Sexo* (1949), “por que a mulher é o *Outro*?<sup>3</sup> Por que a mulher não pode, também por sua escrita, construir-se e expandir seus domínios sobre o mundo por meio de seus projetos? De que forma desfazer a imagem do *Outro*, opondo-se à esfera falocêntrica<sup>4</sup>, em especial, nos paradigmas estéticos tão duradouramente ortodoxos, com os quais as escritoras não se identificam como *criadoras*, mas como *criaturas*? Dialogando com Beauvoir (1970) sobre o tema, recai-se na questão mítica sobre a figura feminina na Literatura:

O MITO da mulher desempenha um papel considerável na literatura; mas que importância tem na vida quotidiana? Em que medida afeta os costumes e as atitudes individuais? Para responder a essas perguntas seria

---

<sup>3</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): filósofo alemão que em sua obra *Fenomenologia do Espírito* aborda o *Outro* na dialética do senhor e do escravo. O termo, aqui empregado, é hegeliano.

<sup>4</sup>Segundo o Dicionário da crítica feminista, o termo é uma junção de falocentrismo e logocentrismo e "define uma combinação entre os modelos de autoridade patriarcal e os modelos de autolegitimação dessa mesma autoridade pela sociedade" (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 64).

necessário determinar as relações que mantém com a realidade. (BEAUVOIR, 1970, vol.1, p. 299).

Os anos de 1970 são delineados por reformulações que emergem de novas propostas nos circuitos acadêmicos e políticos, visando à renovação do *logos* internalizado nos discursos seculares do patriarcado que autorizou e legitimou o apartamento sociocultural das minorias, incluem-se aqui as mulheres, os colonizados, os homossexuais. Esses debates promoveram a avaliação a respeito das representações simbólicas incrustadas no ideário patriarcal corporificado por discursos segregadores e sexistas. Abria-se uma clareira para uma discussão atilada, para não dizer legítima, sobre a experimentação feminina em situações diversas, inclusive no plano da criação literária como sujeito de seu discurso. Não se trata de adquirir simplesmente o direito de a escritora retratar a mulher, mas de viabilizar o exercício de sua experimentação da subjetividade feminina em atividades culturais e sociopolíticas.

Reforça-se a necessidade, desta maneira, da devida valorização da escrita de autoria feminina imanente ao *corpus* desta pesquisa, em razão de seu posicionamento ideológico, o qual ratifica a (re) apropriação da identidade do sujeito feminino, tendo como instrumento a sua escrita, seu posicionamento intelectual frente à História na qual está inserida e pela qual se faz emergir, a busca de seu autoconhecimento que se concretiza também por essa escrita.

É imperiosa, igualmente, a ponderação sobre a exegese do leitor e a valoração que este carrega quando em contato com uma obra literária, em especial de autoria feminina, pois conforme Zilberman (2004), a reação do leitor frente a um texto literário, em primeiro plano, é subjetiva, por outro lado, a recepção é mediada em um dado contexto pela consciência coletiva a qual solidificou valores culturais, históricos, religiosos, morais entre outros. Portanto, reitera-se a urgência de reflexão sobre o tema, pois muitos leitores formaram-se a partir das influências do *paradigma masculino da criação*, reconhecendo como legítimo apenas o discurso de autoria masculina, o que, evidentemente, acarretou a neutralização da autoria feminina em muitos movimentos estéticos. Ora, se nas práticas sociais sustentou-se a contínua anulação da experimentação feminina, qual imagem dela projeta-se na Literatura? E ainda: como um possível leitor pode recepcionar uma Literatura de autoria feminina

cujos ideais distanciam-se das imagens forjadas pelo patriarcado como verdades incontestáveis? Segundo Beauvoir,

Essa idéia [o "seccionamento" da humanidade em duas categorias de indivíduos] escapa a qualquer contestação porquanto se situa além do dado; é dotada de uma *verdade absoluta*. Assim, à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas. Declara-se que as mulheres não são femininas e não que a Feminilidade é uma entidade. (BEAUVOIR, 1970, vol.1, 299, grifos nossos).

Partindo-se destas considerações, infere-se que, dentre tantas outras circunstâncias, a escrita de autoria feminina por muito tempo configurava-se como perda de *feminilidade*, pela tentativa de *infiltração* das mulheres em espaços *masculinizados*. Averigua-se que Beauvoir aponta para a imprescindível desconstrução do *logos* patrocinador da *verdade absoluta* que Derrida questionou com seu logocentrismo. Inscrever-se e escrever para um público-alvo condicionado ao cânone de referência literária, implica no dismantelamento das idealizações românticas sobre o feminino e seu destino social. Decerto que se origina destas *verdades* em alguns segmentos sociais o demérito em relação à escrita de autoria feminina que não apenas embaça seus atributos literários, como descaracteriza as produções literárias em suas propriedades estéticas, históricas e ideológicas, em virtude de leituras pouco profundas, descontextualizadas e por constructos culturais sedimentados acerca dos papéis sociais institucionalizados. Conforme Beauvoir aponta em *Fatos e Mitos em O Segundo Sexo* (1970), os mitos em torno do *Eterno Feminino* são perpetuados pela sociedade europeia do pós-guerra, sendo refutados pela autora que os distingue dos fatos por meio da formulação do preceito de que não existe uma essência feminina anterior à existência desta. Em outros termos, a autora aponta para a problemática da construção de gênero, como forma de dominação e segregação das mulheres, inclusive pela distinção da supremacia do discurso masculino, de autoridade, em detrimento ao feminino, de pouca *valia* sociocultural.

Indubitavelmente, a Literatura tornou-se um dos condutores mais profícuos para que a escrita de autoria feminina manifestasse seus discursos. Se tal discurso, por muito tempo, havia sido *envelopado* na língua escrita pela exclusiva confecção de cartas ou diários, cujas circulações eram bem restritas, o agigantamento dos ideais

femininos, sua visibilidade e sua conseqüente inserção sociopolítica, permitiram que a mulher *ousasse* discursar em veículos mais abrangentes do que as epístolas e através dos quais pudessem espargir de maneira mais abarcante sua escrita vultosa. Decerto que a Literatura é produto da civilização com a qual dialoga e entrecruza-se em diversos fatores sociais. No entanto, não se pode desprezar que a realidade *representada* por um autor é resultado de sua relação subjetiva que visa à consecução de seus projetos ideológicos e estéticos, ainda que procure manter com essa representação da realidade um compromisso fidedigno, mas ainda sim dentro de um cenário literário. Como bem adverte sobre esse tema Antonio Candido<sup>5</sup> “a mimese é sempre uma forma de *poíese*”. Não se deve, pois, crer que a simplista comparação entre realidade exterior e obra literária seja suficiente para apreendê-la em sua magnitude, em *pari passu* com o sociólogo. Por outro lado, permanecendo na trilha dos apontamentos de Candido, os fatores sociais são determinantes para a estruturação de uma obra literária e a *forma* como a Literatura modela a realidade, torna-a um instrumento iluminador e ao mesmo tempo investigador arqueológico das camadas culturais que soterram o conhecimento. Imprescindível, pois, compreender em que medida a Literatura correlaciona-se com os problemas sociais de um determinado contexto sócio-histórico e de que forma ela retém o mundo por meio das confluências entre sua expressividade e sua ficcionalidade. Aparato crítico de leituras possíveis de mundo com o qual dialoga pela verossimilhança, a análise literária constitui-se como importante instrumento de contestação e de denúncias sociais.

A análise das três obras epigráficas partirá da hipótese de que seus discursos literários lastreiam os ideais de desenclausura das minorias portuguesas corporificados pela escritura das Três Marias e originados a partir de seu posicionamento intelectual diante de um contexto sócio-histórico tensionado. De acordo com Fairclough<sup>6</sup> é por meio da articulação entre os textos e os contextos sócio-históricos que as práticas discursivas engendram-se, tornando-se ferramentas pelas quais as pessoas podem intervir no mundo, influenciando outras pessoas, recriando as suas realidades, constituindo e construindo o mundo em significado. Assim posto, não se pode desconsiderar o forte teor ideológico manifesto nas páginas da tríade literária selecionada para este trabalho em virtude do acurado

---

<sup>5</sup> *Literatura e Sociedade*, 2006, p. 22.

<sup>6</sup> Norman Fairclough. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.



processo analítico acerca do *assujeitamento* feminino e das imposições de conduta de ordem patrilinear. Distinguível igualmente nas três obras é a forma que seus textos fazem sobressair seus discursos em meio a uma iminente revolução no país.

Objetiva-se sobremaneira a leitura crítica de *Maina Mendes*, *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Os Outros Legítimos Superiores* dadas as circunstâncias políticas de produção (regime salazarista) entrelaçando-as em um eixo bilateral de interpretação, do ponto de vista literário e do ponto de vista histórico, posto que, para esta proposta de estudo, tais estatutos são indissociáveis. Igualmente, interpretar-se-á a tessitura das três escritoras como estratégias engenhosas e libertárias que corroboraram para que, pelo menos, a sociedade portuguesa ponderasse se os ventos da *nova estação* eram favoráveis para novas descobertas. Notadamente, as escritoras convidam o leitor a envolver-se na realidade interna da suas ficções, a fim de que possa estabelecer conexões críticas a respeito da colateralidade das experiências vivenciadas por esse ledor, tanto no plano ficcional quanto no real<sup>7</sup>.

As obras literárias engendram-se por meio das experimentações do autor, de seu diálogo, por vezes solitário, com as problemáticas da realidade social que não se recusa a responder-lhe, ao contrário, força-o a procurar por dissoluções por meio de uma narrativa ficcional a qual faz a mediação entre a realidade do mundo e a realidade do ser, conforme aponta Antonio Candido em seu *O Discurso e a Cidade*:

O meu propósito é fazer uma crítica integradora capaz de mostrar [...] de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. (Candido, 1993, p. 9).

O processo denominado por Candido “redução estrutural”<sup>8</sup> cria efeitos de sentidos verossímeis em uma estrutura literária que permite ao leitor o ingresso em

---

<sup>7</sup> A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e vive na medida em que estes a vive, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (Candido, 2006, p.83).

<sup>8</sup> Antonio Candido em *O Discurso e a Cidade* (1993) explica a *formalização* ou *redução estrutural dos dados externos* como fenômenos que possibilitam à análise literária apreender “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra”. (pp. 32-33). Tal conceito atende amplamente os escopos desta pesquisa, que visa à análise da realidade social

uma realidade *recriada*, a qual o circunda com eventos que lhe são tangíveis ou ainda passíveis e possíveis de existir em sua vida exterior, tornando-o, por este expediente, suscetível à experimentação de sensações que nele subjaziam, viabilizando o reconhecimento de sua realidade e até de si mesmo nas entrelinhas das obras literárias.

Para que os propósitos deste trabalho alcancem a fidedignidade que seu *corpus* requer, ambiciona-se estabelecer leituras analíticas de cada obra apartadamente em diálogo com trechos pré-selecionados de *NCP*. Dessa forma, pretende-se ressaltar em cada obra estudada os temas nevrálgicos que vascularizam seus discursos em fluxo ininterrupto que irrigam as páginas de *NCP*.

No segundo capítulo em *Maina Mendes e o silenciamento feminino*, tenciona-se a apresentação da obra de Maria Velho da Costa, estabelecendo-se um recorte analítico a fim de que se possa, em seguida, sustentar seu diálogo com trechos selecionados em *NCP*. Maina Mendes, personagem central, irradiará em toda obra que leva seu nome, a condição da mulher portuguesa retratada em três gerações de sua família por entre os séculos XIX e XX. Destacar-se-á a sobreposição de vozes que ressoam na obra, oprimindo o discurso e a existência de Maina que não se ajusta aos convencionalismos de uma sociedade portuguesa machista. Destoando de sua mãe e de outras burguesas de seu tempo, Maina remete o leitor à ancestralidade do matriarcado, refutando os paradigmas do comportamento burguês e resistindo a eles por meio de sua mudez. Distanciando-se dos *seus*, Maina identifica-se com a criadagem, representada por Hortelinda, valorizando aspectos da cultura popular, apropriando-se de práticas culturais rejeitadas pelos valores cristãos burgueses (como os feitiços e simpatias). Incorpora o discurso dos marginalizados patriarcalmente, tomando consciência de que a superioridade de sua classe social a assujeita da mesma forma que faz com outras classes pelo fato de ser mulher e, como consequência, reafirma sua identidade cultural pelo avesso esboçado pela elite, *sua* classe socioeconômica, como em um ritual antropofágico. Acerca das questões sobre identidades culturais, Boaventura de Souza Santos<sup>9</sup> esclarece o tema:

---

integrante das três obras analisadas, relevando os contornos textuais e estéticos desenhados pela realidade externa com a qual dialoga.

<sup>9</sup>Boaventura de Sousa Santos. *Pelas mãos de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1999. Entre outros exemplos para a questão de identidade e sua interpretação, Santos menciona os poemas da coletânea *Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade. Como reinterpretação fundadora, Santos afirma que Andrade, em vez de excluir, devora canibalisticamente o outro. “Esta voracidade inicial e iniciática funda um novo e mais amplo horizonte

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, *imutáveis*. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano [...] ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia [...] em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1999, p.119, grifos nossos).

Ambiciona-se também estabelecer um comparativo entre os conflitos de um Portugal ultramarino, impondo-se como nação europeia conquistadora, mas que ao mesmo tempo situa-se em posicionamento semiperiférico no contexto político mundial. Portugal procura firmar-se como um país proeminente em relação a outras nações europeias e, para tanto, busca descentralizar-se de sua cultura nacional como ilusória forma de ascensão sociopolítica no contexto europeu. Segundo Boaventura de Sousa Santos, Portugal possui um desenvolvimento econômico intermediário e ocupa uma posição igualmente intermediária entre o centro e a periferia da economia mundial. Perscrutando por hipóteses em seu trabalho, Santos ainda afirma que Portugal não aderiu concretamente aos talhes do Estado moderno que se configuravam na Europa em meados do século XIX, em virtude de seu posicionamento político propiciar condições para que se mantivesse na zona semiperiférica, sendo o produto e produtor de tal posição intermediária. Nas palavras do próprio autor:

A segunda hipótese é que essa condição semiperiférica se reproduziu com base no sistema colonial [...]. Daí decorrem três sub-hipóteses: o colonialismo português, sendo conduzido por um país semiperiférico, foi ele próprio semiperiférico, ou subalterno; em razão de suas características e duração histórica, a relação colonial protagonizada por Portugal impregnou de modo muito particular e intenso as configurações de poder social, político e cultural não só nas colônias *como no seio da própria sociedade portuguesa*; (SANTOS, 2003, pp.23-24, grifos nossos)<sup>10</sup>.

---

de reflexividade, de diversidade e de diálogo [...]. Acima de tudo, Oswald de Andrade sabe que a única verdadeira descoberta é a autodescoberta e que esta implica presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir do qual é possível a apropriação selectiva e transformadora dele". (Ibidem, p. 120). Maina identifica-se com Hortelinda *devorando* os valores culturais da criada, e dessa forma, pela identificação, confirma qual papel social deseja para si e qual rejeita o que desencadeará a tensão entre a protagonista e sua família constituindo, dessa forma, o fio temático basilar da obra.

<sup>10</sup> "Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade." In: *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 66, Julho de 2003, p. 23-52.

A condição semiperiférica de Portugal deveu-se à sua própria incapacidade de gerir o Estado sem desvincular-se de suas colônias, apartando-se do centro europeu em termos econômicos, políticos e culturais, configurando-se como uma das últimas nações a reconhecer a independência de suas colônias. O povo português não conseguiria orgulhar-se nos altos de 1970 de pertencer a um país desbravador como na épica camoniana e nem de possuir um poderio econômico equiparável a outras nações europeias: o modelo de gestão adotado pelo país em relação aos colonizados, reproduzia-se dentro de seu próprio território, em uma escala menor, mas suficientemente pujante para que a população se identificasse sociopoliticamente com seus colonizados. Desdobrando-se essa abordagem com amparo em SANTOS (2003) para a situação da mulher portuguesa, destaca-se a figura de Maina Mendes que, resistindo a um processo infecundo de homogeneização identitária, metaforiza a *colônia* rebelada frente aos domínios de um Portugal que pretende impor uma voz uníssona às suas colônias, reproduzindo tal postura em sua população e de maneira mais contundente em suas mulheres, desprezando suas raízes identitárias e, por conseguinte, seus valores culturais. Se externa e internamente a identidade cultural de uma nação é polissêmica, transformadora e *mutável*, como já descrito por Boaventura de Sousa Santos, a metrópole portuguesa desconsiderou esse fenômeno como princípio característico de uma nação.

O silenciamento de Maina constituiu-se para ela e para muitas mulheres estratégia de sobrevivência em seu tempo, *castradas* pela fala não podendo exteriorizar suas discordâncias, correndo o risco de serem consideradas desajustadas aos modelos de convivência tramados para elas. Mais do que isso, entrevê-se que o discurso de Maina, ainda que emudecido, configura-se em uma postura de resistência feminina a qual, tolhida de outros meios, enceta sua batalha contra o assujeitamento feminino e, desta maneira, faz-se ouvir, mesmo em silêncio por todo o enredo.

Aspira-se, ainda, à leitura crítica da obra quanto à aparente naturalidade da existência de espaços de confinamento dentro das sociedades, propiciando uma interpretação crítica sobre essas práticas, que ainda persistem, para o *bem* de todos, configurando-se em *compartimentos* que passam pelas celas dos conventos, pelos quartos das casas burguesas até às solitárias dos hospícios. Tais práticas são representativas de autênticas estratégias de coerção dos discursos indignados do

sujeito feminino, bem como forma de controle de suas atuações no mundo. Como objeção a isso, Maina sussurra por toda a obra nos ouvidos acomodados da sociedade sua indignação a respeito de como as mulheres de diversas gerações foram reduzidas a telas de pintura burguesa, enquadradas em suas janelas.

Prosseguindo com as propostas deste trabalho, promover-se-á uma leitura intertextual entre trechos selecionados em *NCP* e a análise realizada em *Maina Mendes*, almejando-se demonstrar como as obras em questão tornaram-se instrumentos de denúncia contra a perpetuação de valores abusivos e excludentes em relação ao papel social feminino. Aspectos discursivos que favoreçam a leitura abrangente das duas obras serão averiguados, sobrevalorizando seus posicionamentos contestatórios em face da secular linhagem de castração e sujeição das mulheres *mortas* em vida.

O capítulo terceiro, nomeado *Ambas as mãos sobre o corpo: (re-) apropriações discursivas e físicas*, trechos previamente selecionados em *Ambas as Mãos sobre o corpo* (1970) de Maria Teresa Horta, servirão de ilustrações para o embate histórico entre os lugares ocupados pelo masculino e pelo feminino urdidos culturalmente há milênios. O desejo de liberdade do corpo feminino encarcerado na proibição de se expressar, discursar ou de ocupar determinados espaços físicos será o novo temático deste capítulo que distinguirá os efeitos perniciosos no corpo e na alma das mulheres em decorrência de suas tentativas de rupturas dessas clausuras socioculturais. Para tanto, contrapõe-se essa reação feminina em relação as suas ancestrais, retomando alguns conceitos já explorados ao longo deste trabalho. Não se prescindirá da citação de trechos relevantes do discurso judaico-cristão, para a arguição acerca dos elementos desencadeantes do conflito existencial feminino, como do discurso androcêntrico que circula nas sociedades até os dias atuais. Esteando-se este percurso investigatório por meio do rastreamento do enredo da obra, a resistência feminina frente a uma sociedade castradora será discutida como direito imanente e forma de salvaguardar sua integridade física e mental. A averiguação discursiva sobre a edificação do corpo feminino e sua paulatina aquisição consciencial sobre o ser que o habita complementará esta etapa interpretativa.

Dentro das estratégias enunciativas adotadas por Horta, constata-se que subjaz nas tramas de sua tessitura a possibilidade de existir uma voz feminina ou vozes femininas, de gerações distintas, que em unísono denunciam a construção do

corpo feminino segundo as paixões patriarcais. Composta por capítulos cujos títulos são formados por substantivos ou por palavras substantivadas, a obra evidencia corpos igualmente substantivados, como se fossem objetos cujas ações verbais são desprezadas ou tolhidas, espécie de crisálidas que procuram romper sua imputada dormência transitando de objetos a sujeitos ávidos de si, que se refratam em ininterruptos movimentos em busca da experimentação feminina com seu próprio corpo. Existe em cada quadro cênico da narrativa a presença de indivíduos femininos em cujos corpos situações triviais do cotidiano agigantam-se como resultado de experiências existenciais e sensoriais.

Destarte, enseja-se promover apreciações a respeito do percurso passional do corpo da mulher e sua objetificação pelas paixões patriarcais. Neste caso, o termo *paixões* será abarcado em uma compleição ampla, pois esse termo abraça também o conceito de sofrimento. Para tanto, nesta etapa de análise, o corpo feminino será deslindado à luz de conceitos como desejo e paixão. Inevitável, neste percurso *passional*, pois, a emergencial discussão a respeito das construções culturais sobre o *corpo feminino* tanto para o ponto de vista masculino como para o feminino, destacando nesse processo investigativo os efeitos psicossociais gerados pelo alheamento desse corpo em relação à sua individualidade. O corpo feminino, sob a concepção adotada por Horta, reconstrói-se como égide contra o alheamento do sujeito feminino: “Nada mais lhe interessa para além da barreira ostensiva do isolamento que constrói diariamente contra eles” (HORTA, 1970, p. 33).

Prosseguindo nesta senda investigativa, visa-se à abordagem sobre a *descolonização* do corpo feminino em seu percurso histórico. Por meio da apreciação da obra de Maria Teresa Horta, é razoável a ponderação sobre como as mulheres, por sua escrita, fizeram vir à tona a via *crucis* do corpo feminino ao longo da História, de que *forma* a sua inscrição literária tornaram-se suas rotas de acesso a si mesmas e muitas vezes, paradoxalmente, constituíram-se como impedimento existencial, suas próprias *fôrm*as. Escrever sobre seu próprio corpo, o feminino, configura-se em eterno devir, que resulta em reencontros para as mulheres e *desapropriação* para alguns homens, portanto, plausível imaginar em um contexto de paradigmas masculinos, a inconformidade com o discurso da mulher que é apreendida e presa por uma concepção que não é sua, originada por parte dos *legalmente formados* com suas mãos masculinas manipulando o corpo de *suas* e de outras mulheres, arrancando-lhes a posse de sua veste mais íntima, o (re) conhecimento de sua

sexualidade. Questiona-se, por conseguinte: quem está por trás do invólucro *desse* corpo? Quem é o ser feminino enclausurado no corpo do *gênero* feminino? E mais: como *ser* sujeito, *ser* fêmea humana? De que matéria é composto o *ser* mulher factualmente e habitualmente deformado para servir? Estas questões emergem das entrelinhas de uma leitura atenta acerca da obra que viabiliza outros questionamentos como as imputações que recaem sobre a feminilidade numa projeção machista: os adornos, as vestimentas que celebram a feminilidade objetivam escolha individual ou dos outros? Para a satisfação de quem veste ou de quem olha? O olhar também será um conceito a ser incorporado a esse momento de investigação. Para tanto, recorrer-se-á a complementações teóricas para a desobstrução dos conceitos empedrados sobre feminilidade e gênero. Igualmente relevante nesta fase de estudo será a apreciação sobre os conceitos investidos no corpo feminino sob uma visão patriarcal: a dubiedade do corpo feminino enquanto profano e sagrado. Se o corpo feminino assume sua eroticidade como sujeito autônomo, torna-se profano e dessa forma, precisa ser debelado, especialmente pela culpa e pela repressão. Mas essa mesma capacidade de erotização deve ser refreada quando o corpo feminino atua como objeto de paixão ao patriarcado: nesta função deve apenas satisfazer aos desejos do homem, desígnios que devem ser acatados passivamente pela mulher, para não ser rotulada de promíscua. Finalmente, na cátedra sagrada, a mulher torna-se sujeito-objeto simultaneamente, pois é o sujeito capaz de gerir a vida e o objeto de recepção de vidas, resulta disso uma figura que pelo reducionismo do corpo às funcionalidades socioeconômicas da reprodução anula-se como projeto existencial, porque é apenas nessa via dupla, sujeito-objeto, que lhe é possível socialmente ser aceita sua sexualidade em que o erotismo fica subjacente. Apropriando-se da perspectiva foucaultiana a respeito da sexualidade em uma abordagem binária e atualizando-a para a realidade feminina, é admissível estabelecer-se uma confluência temática acerca das duas situações. Examine-se:

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente, encerrada. [...] A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. [...] O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõem-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só

resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os *discursos*. E se o *estéril* insiste e se mostra demasiadamente, vira *anormal*: receberá este **status** e deverá pagar as sanções. (FOUCAULT, 1999, v.1, p. 9-10, grifos em itálico são nossos).

O filósofo trata da sexualidade como um contrato de consensualidade da família conjugal, desconsiderando que inúmeras vezes, uma das partes, a mulher, não foi ouvida, pois a respeito de sexualidade, na era vitoriana e em outras mais, seu discurso é reprimido contundentemente em relação ao do homem. Entretanto, há de se ponderar que Foucault, dialogando com Beauvoir, fornece subsídios acentuados acerca da prática da sexualidade feminina estritamente acoplada a atributos reprodutivos impostos pelo puritanismo burguês. Essas considerações propiciam um entrelace temático de grande valor com a obra de Horta, visto que, assim como o filósofo, a escritora disserta sobre a repressão da sexualidade, em seu caso a feminina. E adequando-se as considerações foucaultianas às abordagens da escritora, amplia-se o olhar a respeito da condição do corpo feminino posto em evidência na obra literária em análise que, fora desta norma social, torna-se *estéril* para a sociedade, *infecundo* e interdito para quaisquer outras funções, em especial a de servir a si mesmo. Há que se enfatizar, no entanto, a reação feminina quanto à tomada de posse de seu próprio corpo, evidentemente, por meio de discursos e percursos árduos, pois o exercício da sexualidade incircunscrita aos espaços legitimados e reconhecidos pela sociedade androcêntrica, torna sua atividade irregular, seu discurso clandestino, gestos e palavras são forçadamente modalizados de acordo com o ambiente de suas atividades, quiçá imagináveis e permitidos em lugares afastados da nobre função de procriar. Nas palavras do próprio filósofo: “Fora destes lugares, o puritanismo moderno teria imposto - à sexualidade - seu tríplice decreto de *interdição*, *inexistência* e *mutismo*”. (FOUCAULT, 1999, v.1, p.10, grifos nossos). *Ambas as mãos sobre o corpo* configura-se como uma experimentação discursiva, figura como entremeio do ser feminino e de sua existência plena como sujeito experimentalista e que gradativamente torna-se cômico da sexualidade de seu corpo, vínculo mandatório para que a mulher usufrua de sua libertação e para que se realinhe diante de seus projetos pessoais, escolhidos por ela própria.

Proporcionar leituras afins entre *Ambas as mãos sobre o corpo* e *NCP* que abordem o corpo feminino e seu processo de autorreconhecimento tanto no plano discursivo quanto no físico constituem um eixo relevante para compreender estas



obras como inspiradoras de mudanças para o cenário feminino português nos anos predecessores da Revolução dos Cravos. Desta maneira, imperiosa será a retomada de conceitos sobre a importância da escrita de autoria feminina para que esse iluminamento ideológico pudesse advir. Através de recortes temáticos entre as duas obras, pretende-se avivar nos textos como o corpo feminino adquire novas formas por meio de sua verbalização, pela língua que desenclausura o corpo infértil aos propósitos pré-estabelecidos pela sociedade às mulheres. Nasce um novo idioma gestado no ventre do discurso feminino conscientizado de si, a língua do corpo feminino, o qual verbaliza as sensações, exterioriza suas pulsões, nomeia suas partes íntimas outrora inacessíveis a si mesmo. Igualmente, a consciência do sujeito-mulher manifesta-se pela discursividade plausível de seu corpo, agora, *objeto* seu, atribuindo novos sentidos ao seu corpo, transcendendo o grito de indignação para o grito de ascensão por conseguir se entender e se reconhecer, tornando-se sua própria *via* de acesso existencial. Em outras palavras, o sujeito-mulher coloca em relevo os discursos representativos de sua epifania orgástica. A mediação desta análise, conforme já adiantado, será feita por meio dos pressupostos teóricos sobre a *História da Sexualidade* de Michel Foucault direcionados sobre o corpo feminino e sua restauração como sujeito-feminino nas obras colacionadas.

O quarto capítulo, sobre *Os Outros Legítimos Superiores e a insurgência dos ilegítimos*, percorrerá o mesmo andamento analítico realizado com as outras duas obras das Três Marias, destacando-se a relevante contribuição de *Os Outros Legítimos Superiores* (1969) de Maria Isabel Barreno para um projeto de desalienação sociopolítica em Portugal. Isenta de quaisquer aspectos místicos, mas plena de consciência política, a obra de Barreno parece antever a Revolução de Abril, a partir de uma tessitura enredada na experimentação onírica ao retratar uma cidade habitada por uma massa de cidadãos que, paulatinamente, toma consciência de sua expropriação nos eixos espacial e temporal, em virtude de seu apagamento como sujeitos ideológicos e políticos, embora isso ainda ocorra para alguns estratos sociais de forma irrefletida e incipiente. Como a própria escritora menciona no prefácio à 2ª edição, a cidade da obra “compõe-se pela amálgama de Lisboa e Luanda em tempos anteriores a 25 de abril em um Portugal cravado por lutas feministas, manifestações estudantis e trabalhistas” (BARRENO, 1993, p.8). Por esse motivo, faz-se imprescindível a leitura detida dessa obra em decorrência de seu contributo ao universo histórico da humanidade, visto que tal ficção espelhou estruturas de poder,

fundamentos ideológicos e situações conflitantes que se configuraram, posteriormente, em objeto histórico. Para que haja a *experimentação* de como a escritura de Barreno contribuiu para a germinação de ideais libertários, certamente em uma concepção ideológica de grande alcance, é imprescindível que sejam analisados alguns aspectos estruturais de sua obra que possibilitam a apreensão das alusões ao desgaste político de Portugal entre as décadas de 1960 e 1970, especificamente, evidenciando-se igualmente sua compleição no objeto literário. Barreno compõe um cenário surrealista que tonaliza as instituições e seus valores corroídos, seus cidadãos e os lugares que lhes foram destinados. Contudo, entre o alheamento social e alguns lampejos de conscientização, insurgidos do atrito de discursos representantes de diversas vozes, engendraram-se situações que desconstruíram a coroação dos legítimos superiores da cidade, incitando a população a repensar coletivamente e de forma racionalizada sobre a sua própria condição.

A autora inclui também em sua trama a crítica a respeito dos valores culturais das sociedades em relação à condição feminina, permitindo a inferência de que existe um contrato social na *cidade-fantasma* da obra entre as *Marias e seus marialvas*, em que apenas uma das partes é beneficiada por tal relação. Os tratamentos destinados às mulheres por personagens arquetípicas presentes no livro emergem por meio de um discurso, por vezes irônico, pelo qual a escritora evidencia as ideologias arcaicas e sexistas dos legítimos superiores da cidade. As mulheres constituem um dos estratos sociais mais acentuados na obra através dos quais Barreno desdobra-se em vozes para dar substrato a sua criticidade em relação à conjuntura política de Portugal e seus efeitos em outros segmentos sociais, incluindo-se decerto, o feminino. *Companheiras na sombra*, assim referenciadas as mulheres naqueles tempos pré-revolução, elas eram refletidas socialmente de acordo com o feixe de luz emitido pelos seus companheiros. Relegadas a um plano inferior pelo moralismo patriarcal, potencializado pela ditadura salazarista, às mulheres, sublinhando-se as *puras, as Marias*, restava o lugar de donas de casa parideiras, santificadas pelos frutos de seus ventres, coroadas pela sagração da maternidade, e de seus afazeres domésticos, o único êxito possível a elas. Imprescindível a constatação de que as personagens femininas desta obra, em sua maioria, serão nomeadas *Maria*. Evidentemente a escolha desse nome não foi ao acaso, visto que Maria, a *virgem*, veio para resgatar a pureza perdida há tempos por Eva:

No Cristianismo Eva foi submetida ao parto com dor, numa retaliação ao ato sexual sujo e proibido. Ainda no Cristianismo, Maria permite a redenção de Eva, ao ser imaculada/assexuada, sendo a sexualidade o divisor de águas entre o feminino sacralizado e o profano. (ALMEIDA, 1994, p.1).

Na obra emergem diversas *Marias* que se identificam, por vezes, suportam-se e assemelham-se em muitas tarefas, reduzidas a uma única imagem criada pelo discurso religioso legitimado pelo pastoreio dos marialvas. Em meio à urdidura de Barreno, dentre várias *Marias* acondicionadas pelos seus *pastores*, eis que uma *insurge* pela circularidade de sua vida de sua quase existência como mulher, pouco vivenciada, diminuída a funções biológicas e institucionais, conforme já demonstrara Beauvoir, deformando-a como mais uma *Maria*. É Maria casada com o literato Adolfo que, muitas vezes, é nomeada como *Maria Adolfa*, o que pode referenciar como os domínios de uma sociedade patriarcal são absorvidos como imagens realísticas inconscientemente pela mulher. Inconformada, esta Maria experiencia em seu ventre espasmos que anunciam a renovação de seu ser, o que alude a uma transição também para todos da cidade. Sua inquietação existencial percorrerá toda a narrativa, sentindo-se dessemelhante a outras *Marias*, suas amigas, mais deformadas pelo sistema do que ela. Para sustentação destes argumentos, neste momento de análise da obra, serão ajuizados os conceitos culturais portugueses sobre o machismo dos marialvas perpetuado ao longo da História da nação portuguesa, procurando manter seus conceitos de prelado sobre a mulher e seu mítico caráter de hierarquização cultural e familiar. Serão preciosas, portanto, as considerações sobre o tema realizadas por José Cardoso Pires em *Cartilha do Marialva* (1973), subscrevendo à tessitura crítica de Barreno que denuncia a forte presença da ideologia marialva em um Portugal ultramarino em processo de desmoronamento.

A leitura atenta da obra deslinda um conjunto de estratégias discursivas, como já citado, que visam à manifestação do posicionamento ideológico e político da escritora em relação ao contexto português do momento de sua escritura. Nessa toada, *Os Outros Legítimos Superiores*, dentre as três obras da epígrafe de *NCP*, é a que possui uma abordagem política mais incisiva sobre a questão do regime salazarista, não negligenciando, entretanto, das abordagens temáticas quanto à situação da mulher naquele período, conforme foi apontado. Por esse teor denunciatório, destacado em acentuado relevo, torna-se mandatória a apreensão da

escrita de Barreno como importante contribuição literária para a conscientização política portuguesa acerca do panorama da tensa estação pré-revolucionária. A emergência gradativa de distintas vozes, representantes de diversos segmentos sociais no transcorrer da narrativa, principia *a sementeira dos cravos*, já que *acultura* de novos *germens* está potencialmente disposta para rebentar em uma nova estação. São variados os grupos sociais que sustentam esse teor crítico e denunciatório. Virgens, prostitutas, párias, industriais, operários, soldados, enfim, uma gama de figuras recortadas da pirâmide social de um país que vivencia contradições ideológicas em relação às mulheres, aos excluídos economicamente, aos soldados que não veem utilidade na manutenção das colônias portuguesas, além da explicitação dos valores hipócritas disseminados por diversas instituições e seus representantes os quais, nem mesmos eles parecem crer na legitimidade de seus atos. Para corroborar tais asserções acerca da crise do estado português, cita-se:

Para além de uma crise de hegemonia [ do estado] houve, relacionada com ela, uma crise de legitimação. Esta resultou sobretudo das oscilações com que o processo de recomposição do regime [ditatorial] foi levado a cabo. As hesitações, as ambiguidades, as incoerências, os recuos e os avanços das actuações do estado minaram a credibilidade dos seus mecanismos jurídico-institucionais para compatibilizar os interesses das diferentes classes sociais em presença na sociedade portuguesa. (SANTOS, 1984, p. 12).

A cidade amalgamada da obra habituada a julgamentos e reuniões terá uma tarde de coroação para os melhores cidadãos do ano. Evento prosaico com objetivos de preencher o vazio de uma pequena burguesia que se sentia incomodada, mas que não conseguia, até o momento, verbalizar e arrazoar tal condição, ocasionada pela ilegitimidade dos atos políticos de um Estado ineficiente. Ainda cerca da crise de legitimação dos estados capitalistas, no caso português, Santos lembra:

[...] a incapacidade do estado para institucionalizar as relações entre o capital e o trabalho em consonância com as alterações na correlação das forças sociais que o desenvolvimento económico e a emigração da década de sessenta tinham provocado. Residiu também na incapacidade do estado para cooptar o sector em expansão da nova pequena burguesia inconformada com a estagnação política, a mediocridade da vida cultural, e ausência de liberdades cívicas e políticas. (SANTOS, 1984, p.12).

Ao contrário do que se aparenta, muitos quererão participar desse evento social, a coroação dos bons cidadãos, pois estão fartos do apartamento social a que foram condenados, o que gerará um tumulto, um princípio de rebelião. E será em um

espaço de *coroação*, denominado *palácio*, que as máscaras sociais serão retiradas, reinventando-se um novo *espaço* dentro da sociedade para um debate coletivo, que visará à projeção de um Estado mais atuante econômica e politicamente e democrático de fato. Evidentemente que a coparticipação das personagens femininas destaca-se dentre aqueles que se sublevam contra a manutenção de valores patriarcais fomentados pelos marialvas travestidos de juízes, sábios e pais de família na contextura da obra.

O cotejo entre a obra de Barreno e *NCP* propiciará uma leitura analítica entre as duas obras quanto à problematicidade da situação do povo português nos altos do regime salazarista. Ambiciona-se expor os temários abordados em *Os Outros Legítimos Superiores*, para que, posteriormente, seja viável a aferição das similitudes temáticas entre as duas produções literárias.

A leitura atilada desta obra denota o fato inequívoco de que *Os Outros Legítimos Superiores* retomam duas temáticas importantíssimas abordadas em *Maina Mendes* (Velho da Costa) e em *Ambas as mãos sobre o corpo* (Horta): na primeira sobressai a anulação da identidade da mulher burguesa de Portugal em meio aos conflitos de um país que igualmente encontrava-se em conflito identitário; na segunda obra, assoma-se como o corpo feminino padece dos acometimentos socioculturais, adoce psicossomaticamente e ainda consegue resistir em busca de seu resgate. Diante disso, conjuga-se na obra de Maria Isabel Barreno a junção das duas propostas das outras obras: peremptoriamente, a escritora expõe os impasses vividos por uma nação econômica e politicamente estagnada na expressão de diversos grupos sociais que emergem ao longo da história. Aborda a relação da mulher com seu próprio corpo e sua atuação social através de personagens femininas múltiplas sem elevá-las a categoria de protagonistas, pois todas se constituem importantes, visto que formam um todo representativo, tanto no aspecto ficcional quanto no real. Paralelamente, a voz *dessas* inúmeras *Marias* ressoa por toda a trama, fazendo soar, por vezes o seu alheamento e em outros momentos a sua consciência como sujeito despido das vestimentas patriarcais. A desconstrução da cidade cenográfica da obra indica uma iminente *sublevação*, que se explicita gradualmente nas entrelinhas de um discurso categórico, ainda que elaborado subliminarmente pelas estratégias enunciativas de Barreno. Sob esse panorama de análise por meio do estudo de trechos das obras, fica manifesto como as três obras propõem discussões atiladas sobre os litígios sociopolíticos que circulavam

abafadiçamente em diversos setores sociais portugueses. Discussão que se configurou posteriormente, como o intróito para que Portugal salvasse a si de si próprio.

Como análise final deste trabalho objetiva-se a explicitação a respeito do projeto literário executado pelas três escritoras e sua dimensão política irrefutável. O termo que parece melhor traduzir esse empreendimento literário e político é *sororidade*. Aqui, esse conceito abraça não somente a luta das mulheres por uma isonomia sociopolítica, como alcança pelo trabalho de seis mãos a primeira *irmã* e sua solidão, sóror primeva, a Alcoforado, que mesmo distante temporalmente contribuiu para que outras *sórores* se reunissem a fim de compor uma aliança em defesa dos direitos e interesses femininos. Se o tempo não foi hábil para distanciá-las, o *espaço* favoreceu o reencontro dessas mulheres, pois são *patrícias*, *mainas*, *marias* e *marianas* professoras na arte de expressar suas volições sobrepujadas. O espaço que viabilizou o reencontro entre essa irmandade foi o literário, pelo qual a atemporalidade de tantas reivindicações foi revelada. Ratifica-se que o termo *sororidade* que nomeia este capítulo retoma, primordialmente, o pacto literário firmado pelas Três Marias em função do texto matriz, *Cartas portuguesas*, atribuídas a sóror Mariana Alcoforado, quando houve a decisão da escritura de *NCP*. Legítimo, portanto, destacar a ação das escritoras, sua escrita transgressora e vanguardista e, obviamente, seu contributo para a reformulação sobre o significado de Literatura dentro de um panorama sociopolítico em que o silêncio se constituía como refúgio de muitos. As estratégias discursivas empregadas nas três obras analisadas configuram-se no grito reprimido há tempos, ao mesmo tempo em que por meio de sua escrita, as autoras exteriorizam os pleitos de tantas mulheres de diferentes gerações pelo mesmo instrumento empregado por Alcoforado: a alma da escrita cujo corpo é a Literatura. Socorrem-se constituindo uma sororidade cujo desempenho desdobra-se em dupla atribuição, pois é inventariante dos espólios existenciais de tantas *irmãs* e propositora de novos papéis, firmados pelas próprias mulheres, convocando-as a tomar posse deles, desamarrando-se dos hábitos antigos.

Por meio deste enfoque, divisa-se como as obras literárias podem tornar-se instrumentos de iluminamento contra a alienação e o obscurantismo sociocultural. A humanidade entra e sai do sombreamento intelectual em diversos momentos de sua trajetória existencial, visto que despontou das cavernas das trevas medievais, deslizou pelo próprio renascimento, depois experimentou a opacidade dos paradoxos

barroquistas, para em seguida ser clarificada pelas luzes das enciclopédias, em um devir alternado no jogo de luzes entre o claro e o escuro. Cabe, portanto, esclarecer que nestes percursos, a escrita, seja científica, literária ou filosófica assume variadas configurações em diversos momentos históricos como aliada do iluminamento humano, preenchendo significativamente os contornos irregulares da História da humanidade, esvaecida pela privação da liberdade existencial assentada pela prática de discursos monopolizadores.

Discorridos os desígnios, parte-se, de imediato, para a imersão na escrita politizada da Literatura de Autoria Feminina das Três Marias que, em um *mundo de homens*, conseguiu impor-se e tecer a melhor tessitura, a urdidura literária. Para que não se resvale em dúvidas, deste ponto em diante, adverte-se para o descortino da tradição, para a ruptura *da moral e dos bons costumes*. As portas do claustro estão sendo abertas: dos conventos para o Mundo, das paredes aos poderes.

## 2. Entre o falô e a fala: o discurso de Maina irrompe

*Maina Mendes* apresenta-se ao leitor por meio de uma narrativa em que o discurso é experienciado por suas personagens sob distintas perspectivas, ainda que o façam pelo mesmo canal de comunicação. Certamente, esse procedimento torna-se uma experimentação inovadora, senão desafiadora, visto que a ressonância de vozes outrora inaudíveis no cenário cultural português emergia pela escrita de Velho da Costa anunciando a iminente mudança de uma estação *jacente* há décadas no acabamento de um também sufocante decênio de 1969.

A obra constitui-se em três capítulos: *I. A MUDEZ*; *II O VARAO* e *III. VAGA*, por meio dos quais se adentra no lar aparentemente domesticado de Maina, acompanhando-se, desde a sua infância, sua resistência aos valores que lhe são impostos e as conseqüentes *punições* em resposta à sua reatividade que culminam em seu silenciamento. Revela a militância das mulheres que não pegaram em armas de fogo, sem que, no entanto, sua atuação configurasse-se inerte e ínfima perante os processos revolucionários que estariam por ocorrer em Portugal. Velho da Costa instrumentaliza Maina com um discurso atilado, *inaudível* para os convencionalismos discursivos do patriarcado, a fim de que vozes silentes por tantos séculos pudessem vociferar e incomodar os acomodados, deslocando sujeitos tão distintos de seus indevidos lugares. O inconvençional discurso de Maina e sua rejeição aos *devidos lugares* em que especialmente as mulheres e outros segmentos sociais são enformados, segundo mandam os costumes, coadunam-se a uma sutil confecção dos fios discursivos da obra compondo um painel histórico e social do imperialismo português. Como pinturas e tapeçarias a tessitura de Velho da Costa paulatinamente sobressai no entremeio das angústias vivenciadas por Maina e por sua criada e cúmplice Hortelinda, estampando uma narração ladeada por quadros históricos relativos ao desmoronamento dos valores culturais retrógrados de Portugal e de seu imperialismo, os quais a autora bordeja de maneira abarcante, alinhavando no conjunto da peça literária o itinerário dos Mendes entre 1890 e 1969.

Nas primeiras páginas do romance a personagem Maina Mendes é apresentada ao leitor sob uma expectativa contraditória, pois é descrita como uma menina pertencente à burguesia que, claramente, repudia as convenções e interdições que lhe são impostas:



*De compostura grave, paramentada de boneca limpa*, Maina Mendes desenha a dedo fugas moventes na névoa que da boca seca cai no vidro [...] mas nenhuma com tão pouca alegria e tão quieta ira. ( *Maina Mendes*<sup>11</sup>, 2001, p.23, grifos nossos).

Aponta enviesada em relação às meninas burguesas de sua época, distinguindo-se desconfortável pelo enquadramento dos convencionalismos indumentários nitidamente incômodos para a menina, como o próprio narrador permite transparecer pelos léxicos: *compostura grave* e *paramentada de boneca limpa*. Acerca da *toilette* feminina, elucida Beauvoir:

A *toilette* tem um duplo caráter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino; é uma libré e um adorno; através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada, acredita exprimir o seu *ser*. (BEAUVOIR, 1967, v.2, p.295).

É precisamente deste padrão de vida e do meio a que pertence, como apontou a filósofa, com que Maina desarmoniza-se. Os traços psicológicos de Maina são também esboçados pelo narrador, apresentando-os em pleno conflito entre o primitivismo inato e a civilidade imposta: por meio de desenhos, como nas artes rupestres, a mais primeva das comunicações, a ira fumegante da garota sublima, anunciando seu calor latente, os anseios de fuga que se lhe movem internamente e são denunciados ao escapar-lhes da boca em caudaloso feitio primitivo de um desafiador discurso vindouro. Os adornos impostos à Maina não eram impeditivos para sua libertação existencial: a ignição de seus engenhos já era manifesta e transbordava de um corpo sufocado pela intensidade em *não-ser* o brinquedo da família e da sociedade portuguesa. Nas palavras de Beauvoir:

Ao lado das mães francamente sádicas, muitas há simplesmente caprichosas; o que as encanta é dominar; bem pequenino, o bebê é um brinquedo [...] [se é menina, fazem dela uma boneca; mais tarde querem que um pequeno escravo lhes obedeça cegamente; vaidosas, exibem a criança como um animal ensinado; ciumentas e exclusivas, isolam-no do resto do mundo. (BEAUVOIR, 1967, v.2, p.281).

Assim, pela intensidade do advérbio *tão*, evidencia-se a amplitude de seu desagrado, pois apesar de ter *pouca alegria* não se resigna e nem se reconhece no fardamento imposto às mulheres, pois o refuta e escora-se em sua quieta, mas

---

<sup>11</sup>A abreviação *MM* será empregada em posteriores citações da obra por questões de praticidade.

intensa ira. A insatisfação de Maina com a *domesticação* a que é submetida, transparece, como antes descrito, por linguagem não-verbal, traduzida por seus desenhos no vidro da janela da cozinha, como o fizeram seus ancestrais em cavernas menos paramentadas do que a dela. Aqui dois pontos devem ser relevados: em primeiro plano, os desenhos de Maina retratam a dissipação de um modelo pré-fabricado em vista da sua rejeição aos valores que lhe são impostos pela família, comprovando-se tal asserção pelo fato de a garota *desenhar fugas moventes* exaladas dentro do confinamento feminino mais acalorado e repleto de vapores dentro dos lares: a cozinha. Certamente, o mundo de Maina exige um redimensionamento autoral, feito por ela mesma. O seu desejo de esvair-se daquele lugar e de transpor aquele enquadramento sociocultural amparado por vidraças dimana pela névoa de sua boca, como se tentasse evaporar-se daquele ambiente opressor pelas frestas da janela; a outra questão que sobressai neste momento de apresentação de Maina está no aspecto do espaço *cozinha*, o qual contorna o ideário de um ambiente restrito às mulheres e às classes menos favorecidas em relação à dos burgueses como a família de Maina e que para o desagrado dos seus este espaço torna-se *profanamente* o predileto da protagonista dentro da casa.

As janelas para as meninas burguesas constituíram-se como fronteiras entre o mundo exterior através do qual poderiam *perder-se* (ou encontrar-se) em sedução e o mundo interior das casas dos pais supostamente acolhedoras (que colhiam suas meninas como seoubessem dentro de colheres e delas não pudessem escorrer mundo afora).

Mas Maina é outra, pois não se identifica com aquelas pessoas e nem lhes pertence. Não permite que a emoldurem em um quadro romantizado em que a mulher é domada para ser apreciada pelos seus ornamentos socioculturais adquiridos sem o seu consentimento. Os relevos a serem apreciados, pelo menos para Maina, são outros. Decerto que ela conta com o amor familiar, com os mimos da mãe e a ternura do pai, salvo se não transgredir os contratos firmados pela família em seu nome e sem o seu consentimento. A raiz de Maina é mais antiga e profunda, herança de suas ancestrais que desencadeará o enorme embate que está para vir:

Tem dois vincos nas pernas onde o pai a ergueu ao ar no vestíbulo [...]. Tem migalhas numa asa do nariz, do ninho junto ao seio solto de sua mãe procurando-lhe a boca para a torrada e bolos de amêndoa [...]. Apenas Maina jamais seria amante em espaços curtos, nos climas sóbrios dos tempos e da zona de gentes em que nascera, *criatura demasiado habitada*

*por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade.*  
(MM, 2001, p.24, grifos nossos).

Os hábitos da família Mendes causam, profundamente, estranhamento à menina Maina, porque não possui afinidade com os espaços consagrados aos membros de seu clã. A domesticidade imposta a muitas mulheres, cingida tanto em espaço físico dos lares, quanto no servilismo das instituições é desprezada por Maina, que pertence a outras paragens, constituindo-se antitética em relação aos seus e inabitada pelos genes dos braços familiares representativos de territorialidade. O hábito com que insistem em vesti-la não lhe assenta bem, o convívio com sua gente tão distante de si e deles mesmos contraria a sua interioridade, profusa em rejeição e em impiedosa solidão dentro de um lar como qual não mantém qualquer identidade. A mãe de Maina, inerte e inominada, constitui-se como *fôrma* esvaziada de significação para a filha, definindo-se justamente pela contraposição cultural entre as duas. A antítese comportamental por meio da imagem sociocultural de Maina em sua expressão máxima, beirando ao paradoxo, possibilita o acesso ao seu mundo e ainda ilustra a impossível correlação entre mãe e filha, entalhando nitidamente o que as distancia. A resignação e a fragilidade da mãe de Maina apontam para o desentrosamento entre a matriz defeituosa e sua cópia imperfeita: “Sem pressa, movendo-se pouco, a mãe de Maina Mendes vai vomitar sobre a água quieta [...]” (MM, 2001, p.25). Tudo o que envolve a mãe de Maina é quieto: A mãe quieta vomita sobre a água igualmente quieta. A mãe, tais como seus fluidos corporais, suas águas e fracos vapores são quedos, como tudo o que a referencia, pois seus gestos habitados e lentos movem-se doentia e lentamente *acomodadamente* por entre os cômodos de seu lar. De sua boca *deita-se o verbo* unipessoal, sujeito apagado, e há tempos deslocado do tempo e do espaço, acomodado em suas entranhas e eventualmente despejado em uma bacia de água onde se desfaz inaudível, ao passo que da boca de Maina *deita-se a contestação*, o verbo furioso que em formas moventes correm rumo à esperança da abertura das janelas do claustro. Maina não é só intensa, mas imensa na expressividade de seus valores e no seu projeto de (re) construção identitária. O desprezo aos modelos maternos evidencia-se em seus gestos: “tão linda que é a menina, dá um beijinho, dá? ’, dos que não conhece, ou conhece um nojo renovado. [...]”. (p. 25). Como se apercebe, nenhuma identificação.

Neste contato inicial com Maina e seu ambiente pouco familiar manifestam-se contrastes de ordens diversas. Desde sua angústia em não se identificar com o estereótipo que lhe atribuíram, percorrendo seu relacionamento familiar, especificamente com a mãe até o embate entre vida e morte sulcado dentro da narrativa pelos espaços demarcados pela vidraça da casa: a vivacidade do espaço público (doado aos homens) e a morbidez do espaço privado (destinado às mulheres). Antitéticos, tais espaços, aos olhos envidraçados de Maina são a um só tempo o alheio e o limítrofe, a independência e a sujeição, o democrático e o arbitrário. A rua é vista de dentro da casa dos Mendes pincelada por cores vibrantes, ruídos vívidos originados por populares em meio a um ambiente impróprio, sujo e inadequado às mulheres, em especial às de casta superior, ainda assim, mesmo despida de laços e fitas, cintas e chapéus a rua sussurra o nome de Maina. Polarizada da rua é a sua casa com seus silêncios, quadros estáticos e suas estatuetas igualmente acomodadas e sombreadas pelos cortinados da sala em penumbra. A artificialidade da decoração por trás das janelas da casa abriga a fixidez e a imobilidade de seus moradores como se ilhados dentro de uma bastilha, a fim de se protegerem da vida real. Tal artificialismo representa os valores da família abastada que se habituou à reprodução de costumes civilizatórios e opressores que foram herdados pelos testamentos familiares, inclusive aqueles dos *Antigos Testamentos*. Para Maina, a herança é de outra Natureza e de outra ordem: trata-se do livre-alvedrio em busca de origens anteriores à demão civilizatória com as quais se identifica e dos matizes vários de existência que pululam no lamaçal das ruas: a lama que suja os vestidos das damas, acompanhadas certamente por alguém, é a mesma que faz brotar e ferver a vida:

A rua oscila para lá do bafo e do vidro desenhado, [...]. As cenouras em molhada rija e fria tombam no verde viscoso, nas grossas folhas percorridas de brancas firmezas que se quebram e afastam por sobre o nabo roxo ao começar, no sangue escuríssimo das beringelas e tudo oscila e bate cavo na madeira estalada e cham as rodas no bradar rouco do pregão junto aos brandos haustos da mãe lá dentro. (MM, 2001, pp.25- 26).

Inevitável a comparação entre os ambientes externos e internos sob as perspectivas do narrador. Observe-se como a rua adquire movimento por meio do verbo *oscilar* em oposição ao ambiente abafadiço e entorpecido por detrás das vidraças da casa de Maina. Os legumes sob a luz das ruas adquirem vida à medida que são descritos sinestesticamente em profusão de cores e texturas, aproximando-

se dos fluidos vitais, como o sangue das berinjelas, destoando, ainda mais, da morbidez sombria do claustro e do ressonar monótono da mãe de Maina, distinguindo-se, por conseguinte, os dois ambientes em uma paleta de cores que graduam do colorido das ruas ao cinza das águas do quarto da mãe de Maina: “[...] A água na bacia redonda está cinzenta e queda. O ar é de odor espesso de cama e luz parcelar onde volteia o pó ainda.” (MM 2001, p.24). Destoantes da vida, as tonalidades do lar dos Mendes são gris, de fato, intermediárias entre o branco e o preto, em uma confrontação entre a luz branca e célere das ruas e o pretume insalubre do confinamento doméstico.

Os gritos das ruas estão engasgados na garganta de Maina lindada em uma sala oferecida a ela como amerceamento por seu claustro:

A rua rebenta em gritos, em redes de galinheiras, perus assustados que se adelgçam do pau que os comanda, vacilando em grupos abaixo de Maina Mendes. [...] Maina Mendes, as costas para a rua, não sofre. A sala pertence-lhe por direito de mercê. Coisas ali não estão porque as quebrou [...]. Quebradas são agora todas, porque após conhecidas e tocadas não lhes ficou na posse, não lhe ficou qualquer amor. Às arrecuas sai e tão certo o faz, tão habitual o trajecto amoroso, preparado ainda de esperançosa raiva para a tremenda imobilidade dos cortinados que, como sempre, acaba na frieza na cabeça que é do puxador de vidro verde e limoso e facetado. [...]. (MM, pp.27-28).

Maina está em posição superior à rua e aos seres que nela habitam. Não por escolha própria, mas porque está enclausurada em uma sala que lhe fora reservada como condecoração por sua forçosa internação doméstica. Alquebrada e condecorada: a única correspondência possível entre ela e a decoração do ambiente está na imobilidade social da função decorativa de ambos. A reprodução dissimulada da vida externa, petrificada em vasos, estatuetas ou quadros, proporcionada pelos adornos da sala não satisfazem minimamente a ânsia de vida que pulsa em Maina. *Todas* as peças do ambiente estão partidas -- inclusive Maina -- não mais pelas mãos curiosas de uma criança, mas pela anulação existencial a que é submetida. E nada naquela sala lhe pertence, pois o sentimento de Maina é o de despertencimento, alheia àquele lugar e à sua gente. Em consonância com Simone de Beauvoir:

O psicanalista descreve-nos a criança e a moça solicitadas a identificar-se com o pai ou a mãe, hesitantes entre as tendências “virilóides” “femininas”, ao passo que nós concebemos a mulher hesitando entre o papel de *objeto*, de *Outro* que lhe é proposto, e a reivindicação de sua liberdade. Assim, concordaremos a respeito de certo número de fatos, em particular quando consideramos os caminhos de fuga inautêntica que oferecem à mulher

[...].Para nós, a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer; nós a estudaremos numa perspectiva existencial através de sua situação total. (BEAUVOIR, 1970, v. 1, p. 72).

Em assim sendo, existe a perspectiva de romper as vidraças e fugir da vitrine de *boneca limpa e arrumada*. As muralhas dos cortinados imobilizados não debelarão as aspirações de Maina. Friamente, Maina enraivecida de esperança apreende que o puxador de vidro verde guarda em si facetas diversas, pois se serve para encarcerar, o *puxador* serve igualmente para arrancar, *puxar* Maina para a Vida: é a esperança que verdeja sob o limo da vileza dos tempos, movida pelo afã de experimentar o porvir, um mosaico de possibilidades, pois:

Como o disse muito justamente Merleau-Ponty, o homem não é uma espécie natural: é uma idéia histórica. A mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir-a-ser; é no seu vir-a-ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas *possibilidades*. (BEAUVOIR, 1970, v.1, p.54).

É através da observação da rua, apesar do claustro, que Maina conscientiza-se de sua condição periférica dentro de uma sociedade patriarcal. É pela análise da via que se enxerga refletida inversamente no corpo de um rapaz, igualmente descentrado socialmente, ainda que por motivos divergentes dos de Maina:

Rijo momento sem estima, rijo momento o do embate vero das criaturas sem pertença e sem partilha, centelha do movimento, isenção da falsa paz do reconhecido. Saciada, Maina Mendes move-se e o rapaz lhe envia, no quebrar e saudar do instante, o gesto antigo, que castamente reveste da boçalidade de sua habituada condição. Cerra o punho e ergue o braço e assenta-o no ombro e ri-se muito [...]. Maina Mendes [...] sempre grave de olhos e de têmporas, larga-lhe a língua até a dor rasgando-a nos tendões que a suportam e devolve-lhe o gesto, erguendo à testa o punho cerrado, flectindo por igual seu braço sem canseira, amolgando a cara e espraçando a língua solta no vidro frio e corredio. (MM, 2001, p. 26).

Apreende-se no embate das duas personagens o reconhecimento de um pelo outro justamente pela situação de invisibilidade em que ambos foram inscritos. O rapaz em sua habituada condição tornou-se *boçal* em existência que se reflete nos gestos, justamente pelo apartamento socioeconômico a que fora empurrado. Maina, em seu turno, é *pária* sob a censura do androcentrismo, crescendo-se a isso a *sua* própria condição de filha única e burguesa, condições que acendem fagulhas iluminantes em torno de seu ser que a fincam em um cenário veementemente

frutífero para a elevação socioeconômica, mas da mesma forma úbere para nutrir seu apagamento existencial. Em sugestiva e sutil imagem, engendra-se no encontro das duas criaturas a *centelha do movimento*, a quieta e vibrante ira que move as pessoas, que revoluciona as sociedades, que desenforma os inconformados. O movimento que perpassa a contextura narrativa revela Maina em gradação de tons desafinada com os cavos barulhos da casa, no entanto, em plena toada com os demônios e pandemônios nas barganhas entre seus olhos e o *olho da rua* que a hipnotiza. E parece admissível afirmar-se que a oscilação interna em Maina penduleia mais fortemente em seu íntimo do que nas ruas, vibrando com tamanha intensidade, a ponto de estremecer os alicerces de seu lar. Maina e o rapaz da rua reconheceram-se, cada qual embaçado por sua herança: a menina detrás do vidro de sua casa e o menino do lado de *fora*. Apresentados, discursaram por meio da mesma linguagem, quase que equitativos, não fosse Maina exibir-lhe outro gesto tão antigo quanto o do rapaz: a língua de fora, extraordinariamente pujante e capaz de ignorar a dor do ato extremado, a fim de que possa ser respeitada.

Dentro da casa dos Mendes, Maina conecta-se à Hortelinda, identificando-se com ela, pois é por meio de Hortelinda que acessa os valores culturais com que se identifica, perdidos na contagem do tempo, anacrônicos para os burgueses Mendes, mas resgatados na atualidade da existência de Maina pelo seu par, portanto, sincrônicos para Maina e Hortelinda. É igualmente no *espaço-cozinha* em que Maina sente-se à vontade, próxima à rudeza dos utensílios distantes dos ornatos burgueses, envolta nas fagulhas das lenhas que ardem em *chamas, chamamentos* seculares para Maina. O vermelho e o negro que fulguram dentro da cozinha tonalizam e vivificam as pulsões da menina que, ao guardar em si o *verde-esperança*, naquele espaço, reacende-se o sentimento, ficando mais próxima da vida e de suas paixões afogueadas pelo vermelho que emana do fogão negro de morte para que os outros vivam:

As chamas, de tão perto, batem-lhe na cara cores que vão do vermelho febril a um ocre convulso. Seca e lisa e sem medo diante do fogão negro debruado de amarelo areado, de entranhas estorcidas em labareda e que cavamente lhe solicitam a convivência. (MM, 2001, p.31).

A cozinha torna-se um espaço sacralizado para Maina, possivelmente aquele que está mais próximo das oscilações e dos movimentos da rua que ela conhece por trás da vidraça. É justamente dentro da cozinha onde Maina sente a vida pulsar, de

onde retira o combustível para sua ira febril, que exala névoas de suas entranhas, espargue seus vapores que oscilam dentro de si almejando o escape, a fuga de um corpo adornado por camadas espessas de *civilidade*. Insuficientes, entretanto, para envernizar as raízes de Maina que, acaso aparentem secura, faz-se necessária a lembrança de que o fogo caustica os galhos, mas *aterra-mãe* convulsiona no anseio de tentar proteger as raízes de suas criaturas. Assim o é com Maina, nogueira que aparenta sequidão, mas esconde raízes úmidas, emaranhadas dentro dela, procurando condições e espaços que as reanimem a brotar de novo, sempre amparada por Hortelinda: “Como erguida espátula de nogueira seca, as mãos cruzadas no arremesso da laçada do bibe ruída, Maina Mendes olha o fogo da cozinha.” (MM, 2001, p.31).

Fogão e Maina pertencem à cozinha e ambos se identificam: suas bocas clamam pela experiência de consumir, transformar e doar vida, ainda que para tanto, exijam de si mesmos o desgaste de seus corpos. Para Maina o fogão não será um companheiro para a vida, como para outras mulheres, mas o espelho (oposto ao utilizado pelas mocinhas burguesas) através do qual observa a si mesma, internamente, com suas entranhas contorcendo-se em labaredas à espera da vida. A ignescência de Maina avoluma-se proporcionalmente à do fogão, à procura da queimada de valores cristalizados pela regelada ideologia burguesa de colonização do Outro.

Hortelinda conduz o fogão e também rege Maina. Cozinheira perspicaz, conhecendo-lhe a ameaça de seus calores e vapores, habituada à exploração e à exposição ao perigo, seu relacionamento com o fogão é quase de subserviência, pois é por meio dele que pode *ser* alguém dentro da casa dos Mendes e demonstrar a sua *utilidade* naquela casa. Entretanto, não se pode apreender que Hortelinda seja um mero utensílio doméstico dentro da casa, ainda mais quando se adentra no mundo erigido entre ela e Maina. Antes, seu desempenho dentro da casa suplanta imensamente o de um objeto: Hortelinda é sujeito atuante que mantém vivificadas as suas raízes de horteloa, que planta na menina a incitação para que desperte as suas próprias: “Os troços roncam já, num fulgor acamado sobre o negro, negro e laranja e amarelo da água, *barbas vivas* alteando-se esfumando espesso e a *mão* da Hortelinda *ateia, no medo habitado*” (MM, 2001, p.32 grifos nossos).

Delineia-se dentro da cozinha a revolução primeva de Maina que afetarà, certamente, toda a família. Explicando: a cozinha, apesar de sua configuração



segregadora, torna-se o espaço onde Hortelinda pode dialogar com Maina, transmitir-lhe suas origens como se operasse uma transferência de material genético cultural para a garota. É aí em que ocorre a interação dos discursos castrados pela família, representativa da sociedade elitista. Mesmo que pelo medo habituado, a cozinheira, por suas mãos *ateia* o fogo que fagulha dentro de Maina, desafiando o próprio medo, ao enfrentar ou resistir às imposições da sociedade patriarcal, ao mesmo passo que apresenta à Maina outras perspectivas culturais. Notem-se as metáforas elaboradas nos trechos em que as cores: negro, negro e laranja e amarelo são graduadas pelas mãos da cozinheira. Estaria Hortelinda, secretamente, forjando as armas para a revolução das mulheres dentro da própria casa do *inimigo*? Ou ainda, fabricando o estandarte negro das causas operárias, anárquicas, ansiando pela fecundidade de novos ideais e prosperidade para todos? O que indubitavelmente pode-se asseverar é que as mãos de Hortelinda e especialmente o seu discurso conclamam Maina ao seu próprio resgate, ainda que sob a ameaça das barbas enérgicas dos senhores da casa que não hesitariam em lambar escaldantemente aquelas mágicas mãos.

Entrevê-se nitidamente dentro do lar dos Mendes uma divisão de classes sociais. A cozinha, como já referenciado, torna-se o espaço dos párias no qual se habituaram Hortelinda e Maina, corporificando-se como veículo para que o discurso destoante das duas possa fluir. No resto da casa estão os pais de Maina e uma serviçal de nome Dália que, demonstra desprezo por Maina, tentando alçar a qualquer custo a escala socioeconômica da qual é excluída. Conforme já assinalado, Maina não corresponde às expectativas familiares em razão de seu comportamento antiburguês. E é por meio de um discurso malsoante ao de seus familiares e símile ao de Hortelinda que a protagonista se impõe perante as instituições que lhe cercam e cerceiam-na.

O comportamento projeta-se conscientemente em movimento centrífugo distanciando-se dos desígnios construídos para ela e para outras meninas de seu tempo. Não se deve desprezar, pois, que a garota resiste no *front* desta batalha por meio de duas estratégias: a primeira, já descrita, é a sua atitude antitética diante dos arquétipos burgueses. A segunda está, e possivelmente seja o ato mais audacioso entre as duas estratégias, em seu próprio discurso pleno de oposições à doxa<sup>12</sup> da

---

<sup>12</sup> Segundo o Dicionário de Análise do Discurso *doxa* é uma palavra emprestada do grego e designa opinião, a reputação, o que dizemos das coisas ou das pessoas. A doxa corresponde ao **sentido comum**, isto é, a um conjunto de representações socialmente predominantes, cuja verdade é incerta

sociedade a que (des)pertence. Sua firmeza de caráter centraliza-se em seu discurso e, posteriormente, em seu avesso (*o não-discurso*), e em virtude disto a análise desta obra distingue o estratagema de sobrevivência e de preservação das ideologias<sup>13</sup> de Maina por seu discurso<sup>14</sup> *corporificado* em seu corpo e nos gestos deste. Como se verifica, Maina apropria-se não só de um comportamento, mas de um discurso *paradoxal*, trilha à margem da sociedade patriarcal, visto que abomina as representações *endoxais*, em outras palavras, refuta as representações socialmente predominantes e com elas, despreza a autoridade das pessoas de seu círculo sociocultural. Analise-se a seguinte passagem da obra em que Maina junto de Hortelinda firma sua identificação com a cozinheira pelo discurso *assimilado* da outra:

‘ As irmãs do padre cura, pum’. A Hortelinda, a viseira manchada de curvar-se ao forno [...], a boca encolhida em sulcos verticais sob as gotículas de suor do esforço cego, do esforço que é a obediência parca de reflexão dos que carregam a posto de outrem. ‘Ai menina, que se lhe ouve a mãezinha’, compradamente. [...]. Maina Mendes atalha então a cantata com a palavra pedregosa e certa, seu lema tomado de empréstimo de Hortelinda em primórdios. ‘ Albarde-se o burro à vontade do dono’. Por toda a vida Maina Mendes sagraria assim, dessa crua distância, *o direito ao absurdo dos demais e seu*. A mulher ri-se e pára, consentida por aquelas duras falas do cabreiro seu pai [...]. (MM, 2001, pp.32-33, grifos nossos).

Os gestos e os hábitos, já denotados anteriormente, não encontram fertilidade nas entranhas de Maina. Como em uma roda de fogo de proteção, adquirida especialmente dentro da cozinha e de seus lumes, Maina opera sua própria inclusão sociocultural, desrespeitando quaisquer convenções: o que para os *não-seus* é o (ex) cêntrico, para ela e Hortelinda corresponde ao cocêntrico, portanto, apropriam-se de seus lugares sociais e neles se satisfazem em sua rude alegria e naturalidade. Conforme é possível notar-se, as forças antagônicas, configuradas pelas antíteses e

---

[...]. Aristóteles define os *endoxa* como as opiniões reconhecidas numa comunidade [...]. Uma ideia “endoxal” é, portanto, uma ideia apoiada sobre uma forma de **autoridade**: autoridade de (maior) número de especialistas, de pessoas socialmente em evidência. [...]. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 176).

<sup>13</sup> O conceito de ideologia aqui empregado seguirá os pressupostos teóricos de acordo com Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (1970). “Althusser afirma que, para manter a sua dominação, a classe dominante gera mecanismos de perpetuação ou de reprodução de condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É aí então que entra o papel do Estado que, através de seus aparelhos repressores - ARE - (compreendendo o governo, a administração, o Exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc.) e Aparelhos Ideológicos - AIE- (compreendendo instituições tais como: a religião, a escola, a família, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação) intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração.”(apud BRANDÃO, 2004, p. 23).

<sup>14</sup> Partindo a respeito das considerações sobre discurso realizadas pela Análise do Discurso de linha Francesa, considera-se relevante a constatação de que os discursos materializam ou revestem diversas ideologias e, por conseguinte, são regidos por processos ideológicos.

por paradoxos alastrados na trama em Maina Mendes gradativamente sobressaem na relação da protagonista com seus familiares e aqui, algumas ponderações são necessárias. Maina parece desenhar em seu próprio corpo e em torno de si mesma um gigantesco NÃO: suas fugas moventes, enquanto não podem deslocá-la espacialmente, são subsidiadas por suas negativas diante de um contexto doméstico que lhe causa estranhamento, espécie de náusea. Por meio das negações, do *não-pertencer*, do *não-ser*, do *não-querer-saber* e da indiferença que possui pelos *não-seus* Maina vai escapulindo, aos poucos, como suas névoas, pelas frestas da opressão da casa, que abriga um grande paradoxo, pois vista em sua exterioridade, ingenuamente, aparentaria ser o lar ideal para uma criança. Talvez para outras, não para Maina. O acolhimento *doado* às mulheres, em especial, à época de Maina, na verdade, oculta o encolhimento das aspirações da protagonista. Internamente o que se apreende no lar dos Mendes é o cumprimento de protocolos que desprezam a subjetividade feminina, minando sua existência. Resulta disso as negativas de Maina e o grande paradoxo que envolve os moradores da casa, especialmente a garota, pois um lar tão cordato firma-se, desta maneira, a partir da castração e da perpetuação de condutas com as quais nem todas aceitam e identificam-se. O discurso que lhe forjaram não é o seu, para tanto, Maina subverte a ordem que lhe fora imputada: exclui-se de um discurso e inscreve-se cônica em outro cuja interdição é o que mais a aproxima de si mesma, afrontando as instituições, como afirma Foucault em *A Ordem do Discurso* (1996):

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala [...]. (p. 8-9).

A apropriação da cultura popular por intermédio de Hortelinda engendra-se por meio da *fala*<sup>15</sup> de Maina. Em “As irmãs do padre cura, pum” notadamente

<sup>15</sup> O conceito de *fala* empregado nesta análise não se correlaciona à oposição língua/fala saussuriana, mas sim à compreensão que entre tais instâncias aloja-se outra inerente à linguagem que é o discurso resultante da articulação entre as ideologias de dada sociedade e seus fenômenos linguísticos.

apreende-se um discurso debochado em relação às instituições burguesas, no caso, a religiosa. O arranjo sintático cria efeitos de sentido de ambiguidade ao empregar cura que tanto pode referir-se ao verbo *curar*, embora escape da concordância verbal, como referenciar o substantivo masculino *cura* a representação da moralidade dentro dos grupos. A onomatopéia *pum* conota, em seu turno, a condição humana inerente a todos os seres, sejam virtuosos ou não. Ademais, as irmãs santíssimas do cura também não escapam dos processos físico-químicos que ocorrem nos órgãos internos do corpo humano e exteriorizar pela fala essas ocorrências não é prática comum às mocinhas civilizadas. Ainda mais quando o ruído acontece dentro de uma sagrada família em que nem o próprio padre pode controlar o ato. Humano, portanto. Em resposta aos receios de Hortelinda, Maina esclarece que não se submete a ninguém, nenhuma pessoa lhe põe albarda, pois apenas “albarde-se o *burro* à vontade do dono”, Maina nunca. É imperiosa a apreciação igualmente do arranjo sintático em *Por toda a vida Maina Mendes sagraria assim, dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu*. Maina dedica-se à arte de sua doutrinação de caráter pessoal, independente, individualizada, cujos efeitos são bifurcados em duas situações: o direito que possui de *ser* como desejar, o que se reforça pelo emprego do pronome possessivo *seu*, o *que é seu por direito* e de não se embaraçar pelo julgamento dos outros, deixando-os livres para se surpreenderem com ela. Note-se que, no trecho, fica evidente que o direito de provocar em outros a absurdidade é dela, portanto, sujeito de seus atos, mas quem os recebe, passivamente, são os demais.

Certamente a mãe de Maina introjeta os valores construídos para uma dona de casa e mãe de família, sendo que à mulher cabe corrigir os *desvios* de suas crias, para que não ultrapassem os limites dos cercados sociais:

Ao entrar da mãe com a chinelinha sussurrada, Maina Mendes prolonga num gorgolejo cavo as últimas modulações da ‘sacristia’ e é já lançado de asco para mãe o remate, ‘Pum’. Vacilante e pensando com vagar, [...] o dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem senhoras a ajeitar, a mãe diminui-lhe o nome, encolher a quer e tolhê-la ao fofo e à compostura [...] e afinal em seu lugar medido. “É paio, filha, paio, ó Hortelinda’ (MM, 2001, p.33).

Conforme anteriormente ponderado, as famílias burguesas sempre se engajaram em reduzir suas filhas como forma de *acolhimento*, protegendo-as, supostamente, do mundo externo, confinando-as às suas residências. Esquadrinha-

se no trecho acima como se perpetua o lugar social das mães quanto à educação de suas filhas. Estas não podem avolumar-se ou transpassar uma linha imaginária de conduta que só é permissível ao sexo masculino, sendo o primordial papel de uma mãe o de moldar suas pequenas crias em futuras senhoras para os outros. Como se coubesse em uma colherzinha, *Maininha* precisa ser recolhida e diminuída para que passe despercebida pelos outros. Colher e tolher, aqui, cumprem a mesma função para a mãe zelosa, que ao encher a boca da menina com paio pode silenciar as inconveniências da fala de Maina. A insistência da mãe de Maina para que coma paio alerta para a imagem que a menina guarda da mulher em oposição à de Hortelinda. Se considerar-se *paio* em sua outra acepção – ingênuo, tolo, simplório – apreende-se que para a garota comer da mão da mãe é tornar-se sua semelhante, uma mulher tola e de caráter fraco, ao contrário, pelas mãos de Hortelinda, Maina alimenta-se de vida, não só da carne de porco, mas de sabedoria popular que possa defendê-la mais do que a fortaleza onde vive. O processo de mudez de Maina inicia-se a partir da nítida oposição que faz ao comportamento da mãe, resultante do tapa corretivo que ela lhe dá em decorrência do gesto repetido para a mãe aprendido com o rapaz da rua. Para a matriarca, decerto que, a interpretação do gesto obscuro que Maina reproduz para ela é interpretado apenas como ausência de boas maneiras e não como uma rejeição a sua imagem:

Maina Mendes, de soslaio, é porém de Hortelinda que espera.[...]. E então se ergue o braço tenro e curto, e Maina Mendes de olho fixo, morto de qualquer dos hábitos de olhar daquela casa, requebra o punho como o vira fazer ao rapaz da rua, o punho a ir e a vir já junto ao bojo azul pavão da bata da mãe, o punho cravado no resto de paio esgarçado. A mãe, desmesurados os olhos de aterrada, assenta-lhe na bochecha cava a mão pesada pela primeira vez, pesada da incredulidade dos que vão morrer e jamais pensaram nisso, pesada do rigor da morte. [...] (*MM*, 2001, p. 34).

Inicia-se, naquele instante, o processo definitivo de transmutação de Maina dentro da casa. De crisálida à mulher que resistirá às ordens patriarcais. Nem borboleta nem senhora, visto que se havia algum vestígio de senhora burguesa dentro de Maina, sua mãe, involuntariamente, expulsou-a em definitivo com o solavanco do tapa. Relevante é a observação das imagens sugestivas que se manifestam no texto, após o enfrentamento de Maina. Uma varejeira que insiste em presenciar a cena parece anunciar a *infestação* que ocorrerá na casa de Maina: “[...]”

e já Maina Mendes com futuro acatado. A Hortelinda tolhida. [...]. Pousa-lhe uma varejeira na mão e ela sacode-a, que o não saiba a patroa”. (MM, 2001, p. 34).

A mãe, descrita como uma pessoa débil e de pouca agilidade por sua constituição física arredondada e pesada, pois ao contrário de Hortelinda nada faz dentro da casa, parece esvaziar-se de parasitas, entendam-se os modelos socioculturais que a infestaram e procuram por novos hospedeiros, espalhando-se pela cozinha: “Do rebordo da pia, onde a varejeira cresce quieta, tombam ovos verdosos [...]. Todas as paredes estão já cobertas de vermes subindo o azulejo que vai ficando sangrado.” (MM, 2001, p. 34). Maina sofre uma espécie de convulsão durante o processo a que se convencionou neste momento de análise denominar metamorfose e, nesse estágio, a *pupa* não se alimenta, poupa energias para sua sobrevivência. A mãe de Maina fez apenas acelerar o seu processo latente de transformação. Se houve uma oscilação brusca que expurgou em definitivo Maina dos parasitários convencionalismos patriarcais, para a mãe da garota ocorre o inverso, dir-se-ia que para a senhora Mendes tratava-se de uma ofensiva: ao reproduzir o gesto dos tapas coercitivos, como aprendera possivelmente com suas ancestrais, a mãe de Maina em raro momento oscila, mas sempre em direção oposta aos valores da filha, expelindo por seus poros que outrora inflaram seu *corpo*, absorvendo gestos, hábitos e tradições, todos esses parasitas fazem o caminho contrário em busca de outra jovem hospedeira, para que possam *reproduzir* os bons modos e costumes. Maina resiste à *invasão*, aterrorizando as duas mulheres:

Não morrerá, não morrerá, mas a cozinha está podre e ela ali. Não morrerá. Se o corpo lhe é pequeno, irá todo por terá, por sobre o visco e molezas molhadas a bater ainda as pernas e esmagá-los de rins, de cabeça e espinha hirta. ‘Segure-a, minha senhora, que se mata. (MM, 2001, p. 35).

A cozinha toda vibra com os espasmos que ressoam do corpo de Maina e, acompanhando, muito de perto, a varejeira e seus vermes rastejam em torno da menina em busca de vida, ainda que pela morte de outra. Tais efeitos podem ser sentido pela aliteração do fonema /v/ quando da descrição do embate entre Maina e os parasitas: “[...] a varejeira que vem de ventre verde raso ao chão.” (MM, 2001, p.35).

O *ventre raso*, *rebaixado* da mãe de Maina carrega os valores empedrados da sociedade patriarcal quanto à perpetuação das espécies, configurando-se como

invólucro de *germens* cuja funcionalidade consiste em nutrir e manter sua cria, inclusive quanto a questões comportamentais. Retomando Beauvoir quanto ao limitante papel biológico de fêmea reprodutora (incluindo-se de valores):

Pensou-se durante muito tempo, pensa-se ainda em certas sociedades primitivas de filiação uterina, que o pai não participa de modo algum na concepção do filho: as *larvas ancestrais* infiltrar-se-iam sob a forma de germes no ventre. Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. (BEUAVOIR, 1970, v. 1, p.29, grifos nossos).

Sendo a mãe o *hospedeiro* das “larvas ancestrais” caberá a ela, por conseguinte, a mera reprodução biológica e, junto desta, atrela-se o papel da perpetuação de valores históricos no que concerne ao lugar do feminino. Função perigosa para as mulheres, pois acumulam a obrigação da fertilidade e da manutenção da ordem instituída pelo patriarcado.

Posterior ao duelo, Maina adormece ou entorpece, parecendo voltar a um estágio inicial de pupa que iludiria os olhos dos menos avisados. Ausentar-se-ia daquele *corpo* emoldurado como forma de suportar a convivência com os *não-seus*: “Então dorme. Ai minha senhora, que se foi.” (MM, 2001, p.35). Nas palavras de Hortelinda apreende-se a ambiguidade que permeia a cena: ao dizer *que foi* não estaria a cozinheira referindo-se à convulsão, mas sim a partida de Maina em busca de sua salvação e o despimento das vestes de senhora que ela sempre refutara. A senhora que triste se *partiu*, cindida entre corpo e alma, descontente não foi ao etéreo e muito menos gentil era. Apenas reinventou sua maneira original de existir diante do absurdo dos demais.

Silenciada, Maina agiganta-se como uma adulta por meio de seu silêncio. Aprendeu dentro da cozinha de sua casa que sua liberdade não seria autorizada por sua família. Circunscrita aos espaços sociais destinados às mulheres, Maina encrucece para amadurecer em busca das tão almejadas individualidade e liberdade. A luta corporal travada entre Maina e a mãe revela, como vem sido reiterado ao longo desta análise, a sua objeção à dominação que a família crê possuir por direito em relação à filha. Por meio da evolução etimológica da palavra *dominar* chegamos à *dona*, pois vem do latim *domīna, ae*, “proprietária, mulher, *senhora*, esposa”, ou seja, categorias sociais que Maina em gestos e em poucas palavras mostra-se

apartada, à margem dessas categorizações. Relevante, neste momento, a apreciação que Beauvoir faz acerca das relações entre mães e filhas acerca da temática da autoridade, explanado que muitas meninas em oposição aos meninos gostariam de escapar da autoridade da mãe e que esta, por sua vez, afirma-se como sujeito soberano por meio da dominação sádica projetada nos filhos, especialmente, nas meninas. Confronte-se a situação de Maina com as recordações de infância da escritora Colette Audry (*Aux yeux du souvenir*) citadas por Beauvoir:

Nunca teria sabido dizer a verdade, por inocente que fôsse, porque nunca me sentia inocente diante de mamãe. Ela era a adulta essencial e lhe queria tanto mal, que até agora não me curei. Havia no fundo de mim uma espécie de chaga tumultuosa e feroz que eu tinha certeza de encontrar sempre aberta. . . Não pensava: "Ela é severa demais";nem; "Ela não tem o direito". Pensava: "*não, não, não*", com todas as forças. Não lhe censurava a autoridade, nem as ordens ou as proibições arbitrárias; censurava-lhe *querer domar-me*. Às vezes, ela o dizia, quando não, seus olhos, sua voz o diziam. Ou então tinha contado a outras mulheres que crianças se tornam bem mais maleáveis após um corretivo. Essas palavras paravam-me na garganta, inesquecíveis: não as podia vomitar, nem engolir. Era essa cólera, minha culpabilidade perante ela, e também minha vergonha diante de mim mesma (porque afinal ela não 'me amedrontava, e eu não tinha a meu favor, à guisa de represálias, senão algumas palavras violentas ou algumas insolências)mas também, apesar de tudo, minha glória. *Enquanto existisse a chaga, enquanto fosse viva a loucura muda que me levava a repetir somente: domar, maleável, corretivo, humilhação, eu não seria domada.* (BEAUVOIR, 1967, v.2, p.36, grifos nossos).

Alcança-se nas recordações de C. Audry o mesmo sentimento gestado pela mãe de Maina na filha: assim como a protagonista de Velho da Costa, Audry incorpora em seu íntimo a repulsa pela domaço da mãe verbalizada em contundentes “nãos”. Chagas e feridas incuráveis, palavras rígidas engasgadas na garganta convertem-se, em diversas meninas, em *loucura muda* como ato extremo para não serem sobrepujadas e esculpidas como *senhoras* da sociedade, *pertencentes* a ela: não no sentido de inclusão social, mas no contexto de aparelhamento das engrenagens do Estado, como uma silueta com seu dever a cumprir.

Da comparação entre a ficção em Maina Mendes e as memórias de Audry, adentra-se com propriedade no conceito formulado por Antonio Candido no já mencionado *O Discurso e a Cidade* (1993) sobre a “função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra”. Verifica-se, pois, como as peças literárias, em uma redução estrutural da sociedade, tornam-se instrumentos propulsores para a reformação de valores sociais bem como atuam



como organismos de clareamento de realidades que, por vezes, são vistas, mas raramente analisadas.

O mutismo de Maina certamente não será compreendido pela família como um ato de protesto e de sobrevivência diante dos conflitos existenciais que a atravessavam. Para tanto, a família, aparelho ideológico para a manutenção da ordem do Estado, recorrerá a outra instituição que a ampare no empreendimento da busca da *normalidade* dentro da casa: a medicina. Incapaz de ouvir a voz das mulheres estas instituições acreditam na fraqueza da constituição feminina e acaso elas desobedeçam aos seus *superiores* ou revelem-se indóceis, certamente estão sofrendo de histeria<sup>16</sup>:

Porque a menina é sobremaneira, minha senhora, uma grande nervosa, como o poriam em França os meus colegas [...]. São estes casos renitentes, devo fazer vossas excelências sabedoras de que a menina finge está-lo [...]. A má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento, compreensíveis, aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência [...], a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso. Choques violentos são a evitar, mas *tomar a pulso, vergar*, Sr. Álvaro Mendes. (*MM*, 2001, p. 40, grifos nossos).

Conforme é possível ajuizar-se pelas palavras da *Medicina* todo e qualquer comportamento desarmônico em relação aos padrões de subserviência e em desconcerto com a ordem estabelecida pela instituição familiar há de ser debelado com o vigor do pulso, fazendo o insurgente vergar, para que *tudo*, mas nem sempre *todas* voltem à normalidade.

O tempo transcorre por toda a narrativa de forma sutil sem que, no entanto, desprenda-se de seu aparente desígnio, incrustado no imaginário das pessoas, de operar movimentos e transformações sociopolíticas e, sobretudo, alterar as rotas dos seres humanos ou fincá-los no mesmo espaço em que se encontram. Religiosamente Maina propõe-se a manter-se calada, como orientam os manuais

---

<sup>16</sup> Segundo o Dicionário de Psicanálise: Derivada da palavra grega *hystera* (matriz, útero), a histeria é uma neurose caracterizada por quadros clínicos variados. Sua originalidade reside no fato de que os conflitos psíquicos inconscientes se exprimem de maneira teatral e sob a forma de simbolizações, através de sintomas corporais paroxísticos (ataques ou convulsões de aparência epiléptica) ou duradouros (paralisias, contraturas, cegueira) [...]. Na língua grega, *hystera* significa matriz. Na Antigüidade, e sobretudo em Hipócrates, a histeria era considerada uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina, que tinha a particularidade de afetar o corpo em sua totalidade, por “sufocações da matriz”. Em seu *Timeu*, Platão retomou a tese hipocrática, sublinhando que a mulher, diferentemente do homem, trazia em seu seio um “animal sem alma”. Próximo da animalidade: assim foi, durante séculos, o destino da mulher, e mais ainda da histérica. (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 337-338).

dogmáticos sagrados para as mulheres, indubitavelmente mais por sua vontade do que por obediência.

O tempo traz à narrativa o primo de Maina, Ruy Pacheco, que se ausentara de Portugal para lutar em nome do imperialismo em terras africanas. Situa-se, portanto, a narrativa nos idos dos Oitocentos e em plena “Campanhas de Pacificação da África”. A partir do diálogo de Ruy Pacheco com os tios, adentra-se em uma parcela da História de *domesticação* portuguesa em Magul<sup>17</sup> na famosa batalha contra os moçambicanos que, apesar de um contingente superior não conseguiu enfrentar o poderio bélico dos 275 soldados europeus da tropa portuguesa.

Em cenas entrecortadas pelas atenções de Ruy para a prima que se mantém muda, “E não me queres falar, Maininha?” (p. 54) e a pergunta dos tios sobre as batalhas avista-se pelas mãos da mãe de Maina, a partir de sua tessitura cordata e conluiada em passividade, o fio narrativo da sangrenta batalha em sugestivas imagens urdidas por suas agulhas e seus tênues fios em vermelho sangue, como que, pelas mãos da burguesia portuguesa delineasse-se o *abatedouro* em África em nome de um reinado, colorindo o mapa português de além-mar, forjado para Angola e Moçambique, matizado entre o vermelho do sangue africano, inflorescendo em pétalas novas do mapa rosa, as quais adquirem a excentricidade da cor de uma rosa negra, de morte. “E o vermelho sangue-de-boi cai assim da agulha ao bastidor, esticado para a terceira pétala da rosa príncipe negro a matiz.” (p. 53). Os diálogos entre os familiares são breves, cabendo ao narrador a explicitação dos detalhes da *pacificação* daqueles que não a pediram e nem dela precisavam, apurando os fatos e apontando para a bestialidade das ofensivas e para o desgaste dos soldados portugueses. “E o fio sangue-de-boi repousa no arco igual a arco de correr bem mais pequeno no bastidor e o fluir de imagens aguadas vai escorrendo dentro à mãe maciamente ali.” (p. 54). Imagens que deságuam borradas na passividade da mãe de Maina, alienadamente pela narrativa do sobrinho. Álvaro Mendes, o pai, divide-se entre a curiosidade, precisamente mais para nutrir a necessidade de conservação da própria identidade de conquistador português, e a constatação dos efeitos da guerra no corpo do sobrinho:

---

<sup>17</sup> PÉLISSIER, René. *História de Moçambique*. Lisboa: Estampa, 1994, v. II: formação e oposição (1854-1918),

Sua impaciência é, porém, recatada e se entretém os olhos nas dobras sinuosas do capote de flanela de Ruy Pacheco e no barrete assente nelas com sua pala dura e a letra de óleo do número do batalhão [...]. E dali ao bigode estreito de seu sobrinho e às faces reentradas numa macerada cor malsã, descendo apressado dos buracos entrados dos olhos aos canhões do dólman, onde o pulso é miúdo, e enfim, de novo, ao breve luzir de prata da medalha na lisura acima do bolso pregueado a meio do tronco oco. (MM, 2001, p.53).

Os olhos do tio perscrutam o corpo do soldado, retendo em seu olhar a indumentária orgulhosa que fazia de Portugal a metrópole conquistadora e patriarcal, *amainando* os revoltosos para a *sua própria* salvação. Contudo, ao percorrer as insígnias recebidas por Ruy Pacheco, destaca-se aos olhos do tio o corpo do rapaz e as consequências das batalhas e das mortes que ele carrega na prata da medalha. Entre o luzir da medalha cravada em um peito oco e a malsã da pele do sobrinho, o olhar inquiridor do tio desvia-se apressadamente à ilusão cintilante das condecorações.

Na sucessão de diálogos, constrói-se recortadamente o panorama das batalhas que, pelas intervenções do narrador, tornam os fatos mais fidedignos ao operar a imersão na realidade desgastante dos combatentes:

O Neves larga a arma e chora. Couceiro esmurra-o uma e outra vez e os nós dos dedos conhecem-se em montículos no punho fechado na gola do homem que soluça pendendo frouxo do braço agalonado. E Couceiro é apenas a *máscara* escorrida de sangue da bala que lhe largou sulco aberto no sobrolho esquerdo. *‘Está cego. Estamos todos cegos e não-de levar-nos pela mão e a comida escorrerá dos nossos queixos.* (MM, 2001, p.57, grifos nossos).

As máscaras sociais que se assumem em defesa de ideais que não pertencem aos envolvidos vão emoldurando seus arrependimentos e seus temores avultados nos contornos faciais. Claramente, adentra-se no descontrole emocional dos combatentes, originado pelo alquebramento das tropas de Portugal em decorrência da inutilidade das guerras tramadas pelos homens de poder e alinhavadas pela massa alheada e indecisa, em um misto de horror e lampejos de consciência da cegueira moral daquela empreitada. Em via oposta às descrições do narrador, hasteiam-se as ideologias colonialistas que exultam as ações militares nas terras de além-mar em diálogos curtos e pouco comprometedores dentro do lar dos Mendes, quiçá, porque os burgueses, apesar de sua aparente liberdade, são igualmente submetidos à colonização imperial, sob outro viés, evidentemente, em

relação aos africanos, e também porque os parâmetros de cegueira política de alguns burgueses resultavam, de fato, em análises rasas sobre as guerras em parêntese com o alheamento de alguns soldados. Ainda assim, o orgulho do império é emprestado à burguesia e sua alienação sociopolítica afiançava as empreitadas ultramarinas, perceptivelmente manifestas nas ponderações da família Mendes a respeito da batalha, muito mais envolvida com as atuações das patentes prestigiosas em combate do que com os efeitos nocivos de uma guerra que acentuava a sua torpeza inata, ainda mais quando justificada pela expansão colonialista:

- E sempre éreis trezentos, Ruizinho? E o vermelho sangue-de-boi retesa-se nos dedos parados em leque translúcido perto da pele de cerâmica e das torsades do cabelo em visco negro.  
 – Duzentas e setenta e cinco praças, minha tia, e onze oficiais. (MM, 2001, p. 56).

Nos diálogos selecionados da família não são notados quaisquer envolvimentos políticos ou conscientização acerca dos efeitos de uma guerra nos seres humanos ali jogados. Restam apenas o sobressalto à espera dos fatos a serem narrados e o posterior conforto quando os portugueses são glorificados pela vitória, apesar de seu pouco contingente. Assim, como outrora das grandes navegações ufanavam-se os ancestrais lusitanos, o perpetuamento de sua exploração ainda fazia vibrar a alma daqueles que ficavam *a ver navios* à espera da glória: “– Sereis lembrados, meu rapaz. Heróis como o capitão Couceiro, vós todos o fostes. – Era nosso dever, meu tio, e a fama é coisa pouca.”(MM, 2001,p. 59).Assim caracterizavam-se os civis que sabiam da História apenas o que lhes era permitido acessar pela história daqueles que voltassem vivos. Não seria exagerada a constatação de que a casa dos Mendes é metaforizada em pátria colonizadora. Estabelece-se, desta forma, uma correlação simbólica entre casa e pátria: ambas assumem o pátrio poder e tornam lícito o empreendimento descolonizar o Outro, sendo que a pátria tem o *dever* de expandir-se territorialmente e a casa de perpetuar a instituição familiar e seus valores perpetrados dentro da sociedade portuguesa, em especial,o apartamento das classes sociais e a colonização das mulheres, sob o jugo do patriarcado.

A história de Magul parece despertar Maina que, gradativamente, *recupera-se*: “[...] Maina Mendes se continua e se recupera mais dura que o estrondar da

cadeira do pai, mais fácil que o choro já da mãe, mais largada dali, que seu primo ficado longe. [...]” (p.63) e, assim, Maina permanece ainda mais distante dos seus.

Ao avançar-se um pouco mais na saga de Maina, descobre-se uma mulher jovem que encontra na possibilidade do casamento a tão almejada *fuga movente* da casa dos pais. Um subterfúgio exasperado, um intercâmbio nada vantajoso para Maina, pois existirá a troca dos espaços, mas os papéis permanecerão os mesmos. Factualmente, o que conduz Maina ao casamento é a sensação de uma ilusória liberdade, o desprendimento das âncoras de vida burguesa que lhe têm sido dolorosamente impostas. Entretanto, esta se tornará sua outra saga, visto que planeja a *fuga*, sem, no entanto, amoldar-se às convenções socioculturais de seu tempo, carregando o desejo da partida, há tempos ansiada, e a insegurança do destino cujo veículo será o casamento desinteressado com Henrique, plano compartilhado apenas com Hortelinda: “Maina Mendes repousará o grande corpo dos ademanos de rainha no banco [...] e lhe dirá: - Havemos de ir embora, minha rosa velha.” (MM, 2001, p.69). O interesse de Maina em casar-se distava dos preceitos patriarcais, pois não almejava nem ser dona do lar e tampouco serva do marido. Maina sentia-se parte de uma sociedade e não propriedade da família. Vanguardista, para seu tempo, da janela de sua casa, Maina espargue vapores como aqueles lançados pela Revolução das Máquinas do XIX, Maina é a emanção, o engenho que reage e move o maquinário industrial e libertário de seu tempo em favor das mulheres, pois respira os ares de transformação que ocorria em seu tempo:

Como o súbito desenvolvimento da indústria exige uma mão-de-obra mais considerável do que a fornecida pelos trabalhadores masculinos, a colaboração da mulher é necessária. Essa é a grande revolução que, no século XIX, transforma o destino da mulher e abre, para ela, uma nova era. (BEAUVOIR, 1970, v.1, p.148).

Não se incorre no equívoco de ajuizar que Maina sairia da casa dos pais, a fim de poder trabalhar em uma fábrica como operária: primeiramente, porque fazia parte de uma engrenagem socioeconômica que jamais admitiria tal evento; secundamente, estava ainda em um período histórico para as mulheres burguesas em que eram avaliadas como patrimônio da família e após o casamento, propriedade do marido. Entretanto, decididamente, tais convencionalismos, como foram demonstrados, repugnavam Maina, visto que se reconhecia em uma operária,

sua *mãe* de fato, Hortelinda. Parece que Maina antevê a possibilidade de libertação das mulheres com os adventos da Revolução Industrial, pois

Com efeito, "a mulher e o trabalhador têm ambos em comum o fato de serem oprimidos", diz Bebei. E ambos escaparão juntos da opressão graças à importância que, através da evolução técnica, alcançará seu trabalho produtor. Engels mostra que a sorte da mulher está estreitamente ligada à história da propriedade privada; uma catástrofe substituiu pelo patriarcado o regime do direito materno e escravizou a mulher ao patrimônio; mas a revolução industrial é a contrapartida dessa decadência que resultará na emancipação feminina. Ele escreve: "A mulher só pode ser emancipada quando tomar parte em grande escala social na produção e não for mais solicitada pelo trabalho doméstico senão em medida insignificante. (BEAUVOIR, 1970, v.1, p.148).

Para Maina a revolução acontecia fora e dentro da casa, mais do que isso, em seu íntimo. Distante de se vangloriar de ser patrimônio dos homens, sua emancipação já havia ocorrido dentro da própria casa que nunca fora, verdadeiramente, habitada por ela. Para tanto, a mudança de espaços parece, ainda que soe absurda a questão, um projeto de liberdade a ser conquistado. O casamento configura-se como um ponto de escape, ainda que aparente, para sentir-se liberta da opressão de seus pais e, simultaneamente, emancipar Hortelinda da mesma condição. Não há evidência alguma de que Maina estivesse cumprido com o seu papel social de filha mantenedora dos costumes e da sociedade burguesa ao se casar com Henrique, o que pode ser claramente notado nos questionamentos de Hortelinda:

Mas não na entendo. Vejo-a a noivar sem gosto como se em toda esta mudança que se avizinha o homem fora o que menos contara. Ele entra e sai e à sua beira é que nem pedinte, tudo lhe vai bem se a menina o quer, todos os améns, mas nem esses olhos se riem, nem os deles abrandam a paixão.(MM, 2001, p. 83).

O que realmente Hortelinda não parece compreender é a urgência de fuga que consome Maina e que realmente o noivo é o que menos importa a ela. Como se estivesse fugindo das tropas napoleônicas apressadamente e não se preparando para o casamento, Maina carrega consigo apenas o essencial, estarrecendo Hortelinda e contrariando sua família, especialmente as mulheres. O diálogo entre Maina e Hortelinda selecionado a seguir, servirá de aporte para a apreensão dos valores de Maina, que agora se efetivam em seu discurso, ressaltando o objetivo real de seu casamento, apontando também a dúvida sobre o destino das duas

mulheres, reiterada em perguntas frequentes feitas por Maina e principalmente por Hortelinda:

- E que precisão tenha eu disto, mulher, *para onde vamos?*
- *E já me disse a menina para onde vamos?* Não me diz a sua mãe que a casa é a chegada ao mar de grandes teres e o senhor Henrique pessoa de muito mundo e esta a roupa de a ter encontrada? [...] Como se fora *fugida* nalguma barca, Deus sabe ao quê, Deus sabe com quem, no preparo apressado, na calada da noite.
- *Não te disse já que ias comigo?*
- Ora adeus, bem no sei, não desconverse, menina Maina, não me troque as voltas. [...] Mas para quê estas pobrices de ir a cumprir pena, de ir *fugida* a convento, de deixar aqui o rico como roupa de defunto? [...] A mãezinha chora e cochicha com a Adélia, fecha-se comas cadelas de suas tias [...]. Menina, isto dá risa a quem não na estima e susto a quem lhe quer com mansidão. [...].
- Sempre se acaba o que não presta, mulher, e não é do querer dos homens de vinho fino e siso palavreiro que espero[...]. Só conheço querer que não me tolha na tua companhia e não busquei homem, mas *guardida* segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre. [...] E leva-me da vista estas *roupas de arara* para que não venha sobre ti vergonha dos passos por onde fui até achar lugar que nos conviesse. (MM, 2001, p. 82-85, grifos nossos).

Na infância, Maina apresentou-se primordialmente pelos contrários imanentes a sua classe socioeconômica: sua oposição a ser domada pelos preceitos e preconceitos patriarcais traduziu-se, principalmente, por meio de seu *corpo* em gestos e hábitos que confrontavam e ofendiam os estereótipos forjados dentro de um lar burguês. Em casos raros, a não ser quando reproduzia o discurso absorvido de Hortelinda, sua voz pouco era ouvida, visto que seu *corpo* verbalizava seu posicionamento descentralizado quanto às feminilidades impostas às mulheres. Para Maina, o *eterno feminino* era mortal; antes, nunca houvera existido para ela. Adulta e, agora, um pouco mais autônoma em seus propósitos, Maina estabelece o pacto entre *corpo* e *discurso* tornando-os sintônicos. Despe-se das *toilettes* das senhoras de seu tempo que a envergonham, como as referencia em *roupas de arara* que engendra dois significados possíveis: roupas penduradas em uma armação típica de butikues ou, provavelmente a mais significativa imagem do termo, roupas extremamente amaneiradas, empoladas e emplumadas como as araras. Depreende-se, igualmente, o que Maina antecipava quando era criança, isto é, sua plena liberdade de querer ser como ela desejava: uma mulher independente que não se albardaria às vontades do *dono do burro*. Isto ela não o era. Como ela mesma faz esclarecer, o casamento é a fuga planejada, a *guardida* para que pudesse ser dona de si, mas não de casa.

Entretanto, a conveniência desta empresa em que Maina carregará Hortelinda está fadada à falência, pois se o casamento parece à Maina uma possibilidade de existência liberta, a incerteza do destino e do sucesso encorpa-se no diálogo das duas, pois Maina faz uma pergunta retórica à Hortelinda: “*para onde vamos?*”, ou, em outras palavras, *aonde vamos parar?* Isso estimula a observação de que não se trata de que Maina apenas despreze o papel social destinado a ela na nova morada, mas em primeiro plano, apreende-se que ela não sabe o que a espera naquele novo lar, pois se tornará senhora de si ou senhora de Outro? Por sua vez, Hortelinda amiúde indaga Maina sobre os seus destinos, na verdade, sobre os seus fados. Ao se desprejar das roupas de *senhora* e casando-se com um homem que valoriza tais hábitos e ornamentos, a cozinheira questiona Maina como que para alertá-la sobre os perigos que estariam por vir, visto que o proeminente senhor Henrique certamente condenaria os hábitos das duas em seus domínios.

Maina cumpre seus desígnios de mãe do patriarcado parindo um varão. Dentro do novo lar parece reinar sem ser tolhida como o desejou. A relação entre Hortelinda e Maina é mais íntima do que a de Henrique com a esposa, o que o descontenta manifestando-se em suas concatenações a respeito do comportamento da esposa e da criada Hortelinda. De amante à mãe, Maina transmuta-se sob o olhar de Henrique que, naquele momento, apenas a enxerga como receptáculo reprodutor de seus genes e mantenedora do herdeiro de suas posses. Divagando por entre o romantismo de Lamartine quando apaixonado pela idealização que fazia de Maina, embora soubesse de seu caráter vigoroso e desaguando amargamente no biologismo de Zola:

“[...] me valha Lamartine que jamais valerá e antes invoco o escalpe de Zola a quem não escaparias incólume e havia de arredar-se esta azia que me toma ao ver-te o seio globoso e zebrado de veias ou dúcteis canais de leite, terso objecto zoófilo, minha dama perdida.” (MM, 2001, p. 101)

Reduzindo a *dama perdida* a funções biológicas, Henrique destrona Maina do posto de matriarca que ele *comprou* com seu dote, descrevendo-a como mera fêmea reprodutora. Esfacela-se o projeto de contos infantis em que os nobres viveriam felizes para sempre dentro de seu castelo imaginado. A rainha do lar passa ao largo das idealizações que lhe foram prometidas por construções maquinadas em um circuito fechado alienante. Henrique constata que suas posses não são suficientes para alterar o caráter de Maina e seu projeto existencial: os atavios caros



a sua classe social jazem sob o desprezo de Maina e sob os hábitos de Hortelinda. Impotente diante da necessidade da criação do filho legada às mulheres, Henrique submete-se à Maina e tolera Hortelinda, até que se empossa pelo direito de pai de seu filho. O casamento, como Henrique o descreve, é um *faux pas matrimonial*, literalmente um tropeço social, visto que por meio deste não pode atuar junto à sociedade da qual faz parte, permanecendo solitário em viagens e não podendo receber visitas em uma *casa inabitável*. Quanto à criação do filho sob o domínio das duas mulheres, sente repulsão, pois ambas afastam a criança das tradições da *toilette* burguesa, concebendo dentro da casa um ambiente de abandono dos valores cultuados por Henrique e pelos seus. Hortelinda e Maina assumem a educação da criança, apartando-a dos costumes do pai e, dessa forma, destituindo-o de qualquer função paternal:

Como pude consentir-te tal séquito e tal derrelicção? Mole confusa de carnes que formas com essa mulher e a criança suja da criação, de lama, os bibes logo encardidos, as pequenas unhas irregulares dos dentes dessa mulher que te afirma roendo-as ser essa a única forma de não cortares a fala a teu filho. (MM, 2001, p.102).

Unhas cortadas primitivamente, a criança cresce junto à lama e o contato de Maina com o filho operacionaliza-se pelo aval de Hortelinda que educa o menino como o fez com a mãe. Avó cujos laços não são sanguíneos, mas anímicos.

Destituído de poder, Henrique adocece dos rins<sup>18</sup> como um areópago patriarcal que conclama a autoridade perdida e a retomada de sua posse e de seu prestígio. Consagrados pelas Escrituras Sagradas, os rins de Henrique evocam seus sentimentos mais profundos e ao sarar, retoma sua *razão* e liberta-se dos sentimentos do coração: “Meu rim sarou ao sararem meus amores dantescos e serôdios. Tua beleza poderá retornar-se que não mais sagrarei por alto o que a tão baixo me obriga [...]” (MM, 2001, p.103).

---

<sup>18</sup> De acordo com o Dicionario de los Símbolos: Rins. Em seus comentários sobre a representação simbólica dos anjos, o Pseudo-Dionísio, o Areopagita escreve que “os rins são o emblema da potente fecundidade das inteligências celestes. Na expressão *sondar os rins e os corações*, os rins são compreendidos como a sede dos desejos secretos, enquanto que o coração designaria aqui os pensamentos mais íntimos. Os rins simbolizam frequentemente a potência, ou seja, a potência genésica ou a potência de resistência a toda classe de adversidade. [Na alquimia taoísta o rim é uma das cinco vísceras. Corresponde ao elemento água, ao *yin* e é a fonte de energia genésica, essência ou sêmen (*ching*)]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, pp. 884-885, tradução nossa).

Ao ouvir o filho chamá-lo “pai”, como em uma epifania, seus rins exultam em resposta a esse chamado. O sêmen sacralizado do macho fecundo simbolizado na carne do filho manifesta-se em seus rins que pulsam pela sonoridade da palavra também sagrada secularmente, autorizando-o a possuir o filho sob os seus domínios legitimamente: “Hoje me disse o menino ‘pai’, pela primeira vez e *medrou* em meus rins o que te deformou ventre e seios.” (MM, 2001, p. 103, grifos nossos). Ressalva-se que o poder patriarcal se manifesta em pujança no valor semântico impregnado entre os léxicos *pai/filho*, relação que corrobora a supremacia do homem em relação à mulher. Uma vez nomeado e verbalizado, o pai legitima-se de fato, revitalizando-se como o *criador*, soerguendo-se para assentar-se em seu trono, prescindindo do corpo feminino, visto que este já servira aos seus propósitos de perpetuação de espécie. Henrique dignifica sua superioridade fisiológica, pois seu corpo agiganta-se pela presença da cria que reconhece o criador, ao passo que o corpo de Maina retoma a fôrma deformada e oca. O reducionismo do corpo feminino com a finalidade única de procriação, neste momento, avoluma-se pelas considerações de Henrique, representativas dos valores patriarcais quanto ao papel social da mulher limitada a funções biológicas, conforme se apontou anteriormente por Simone de Beauvoir.

Cabem, neste momento de apreciação da obra, algumas considerações acerca da condição feminina no sistema patrilinear. A carga semântica embutida na palavra *pai*, desdobrada em *chefe de família*, é extremamente influenciadora em diversos momentos históricos e avalizam as decisões do patriarca. Em outra possível analogia, a figura de *pai*, onipresente, a quem o núcleo familiar devota-se, arraiga-se em outra imagem criada a partir da figura de Deus, como o Pai protetor e retentor das verdades universais as quais todos, principalmente as mulheres, devem professar e jamais objetar. O pai, representação máxima de poder dentro e fora de casa, exercerá, avalizado pelas leis de Deus e dos homens, um caráter de sobrevalorização na esfera familiar, reduzindo a importância da mãe, inclusive perante os filhos. Em diversas ocasiões, muitas mulheres foram prescindidas do convívio com seus filhos, e poder-se-ia enumerar motivos diversos, reiterando que o sujeito feminino e seu corpo sempre foram considerados como estruturas da aparelhagem socioeconômica do Estado. Em especial, nas classes burguesas, em que o corpo feminino pertencia à família, como objeto de valor para a negociação de casamentos, os quais serviriam à manutenção da sociedade, ao mesmo passo que

atenderiam às leis bíblicas de procriação. Casamento, neste contexto, corresponde ao útil e harmonioso consórcio entre os interesses do Estado e da Igreja. Frequentemente, a mulher casava-se obrigada (de certa forma, Maina também o foi) e ofuscada pela homilia feérica reproduzida com vigor nos testamentos familiares e religiosos, despertando, tardiamente, aturdida com a feridade dos desígnios matrimoniais, os quais a sagravam à devoção dos contratos em que fora subscrita, *funcionando* como maquinário da engrenagem capitalista, fêmea (re) produtora do *corpo* social, servindo simplesmente como receptáculo para o desenvolvimento do feto, tendo, por conseguinte, pouco ou nenhum direito à criança que trouxera ao mundo, apenas o dever de nutri-la. Cultuava-se e ainda se cultua o simbolismo da maternidade, por meio da niilificação da mulher e de seus anseios subjetivos. Uma vez enlaçada nos laços matrimoniais, a mulher dificilmente conseguiria se desvencilhar das tramas em que havia sido laçada.

Posto isto, o reinado da matriarca Maina está por um fio, ou em outras palavras, por um filho. Se os discursos guiaram a saga de Maina até o momento, são estes mesmos que a destronam quando a criança evoca o sagrado *páter-famílias*. Apropriando-se de seu poder legitimado pelas instituições sociais e religiosas, Henrique discursa como se representasse no plano terreno o próprio Deus:

Relegada serás com teus odores e falas taciturnas aonde a meus espíritos aprover, tu e teu séquito sórdido. O menino diz 'pai' em meu joelho, malditas podes ser, carne fecunda, ruída aparição, desfeita construção de meus sentidos. Me retomo. (MM, 2001, p.103).

Conforme já ponderado, as decisões sobre a família: Maina, o filho e até a criada Hortelinda ficaram sob a responsabilidade do chefe da casa que em tom profético delineará o destino de todos. Se se sentira fragmentado, destituído de seu poder, readquire o controle, cumprindo com os seus *deveres* legalmente instituídos, quando o filho o convoca a ser quem de fato era. Convenientemente, Maina está doente aos olhos do marido e da sociedade, visto que não cumpriu integralmente os atributos da maternidade.

Muitas mulheres que *despertavam* do condicionamento e buscassem de alguma forma se desemaranhar dos enlaces que lhe foram impostos, reescreviam seus destinos apartadas dos filhos ou sofriam outro tipo de confinamento que não fosse o doméstico, trancafiadas em sanatórios psiquiátricos, governadas a distância:

“A partir de hoje a senhora não está bem, como não se via que a senhora não está bem? O menino suga a mãe e diz ‘pai’. [...]Ide últimas sombras da madrugada. Sou eu ainda que aqui comando o dia”.(MM, 2001, p. 104). Em suma, a mãe frutifica e o pai desfruta.

Reiterou-se ao longo das análises aqui propostas a relevância dos discursos como condutores dos destinos das personagens da trama, em especial o de Maina Mendes. Será no e pelo discurso que ela manterá seu posicionamento contrário ao das instituições que tentam regê-la. Resiste e tem como raiz fundadora de tais valores, corporificados em discursos, a cozinheira Hortelinda, seu amparo, sustentáculo, seu par na espécie de mundo forjado para homens do qual ambas relutam em não participar.

Maina e Hortelinda ousaram experimentar sua individualidade singrando em correntes contrárias àquelas bussoladas pelos homens. O destino dessas mulheres alterara-se, pois Maina é separada do filho e contra isso nada pôde fazer, pois as leis daqueles tempos eram algozes das mães, se o pai assim o decidisse. Maina será sacudida por outro evento marcante em sua trajetória, a morte de Hortelinda. Seu chão tornar-se-á movediço, os espaços irreconhecíveis, a *terra-mãe* interrompe seu ciclo, desamparando e desnutrindo Maina. O derradeiro discurso entre Maina e Hortelinda que se consubstancia em loquacidade viabiliza a recordação dos percursos da cozinheira junto à *filha*. A fluidez do discurso de Hortelinda aproxima-se muito da tradição oral de outros tempos, perceptível também na ausência de alguns marcadores de diálogos e, em alguns momentos, de pontuação. As duas mulheres estão, naquele momento, agregadas, apesar das frustradas tentativas de Henrique em separá-las. Seus discursos comprovam essa amálgama, visto que suas vozes se entrecruzam como se fossem unas:

MELHORA ROSA VELHA PÕE-TE BOA menina menina nem sabe se a ouço que eles disseram –le que não e que já não enxergo mas vejo-te negra de dia[...] e o Fernandinho tem-le dado as sopinhas de vinho ah menina que os flocos deixá-los a gente prá hora do pai já pusemos de fugida a ama ruça[...] REZAS HORTELINDA não que vontade de alguém isto há-de ser de quem não senão do alto está alembra-se menina que tolhida foi de falas mas o querer era seu e ainda agora ninguém lhas tira se a atazanam e do calamento sempre tirou suas vontades[...] que ânsia das tripas me vem e me sobe como quando o bruto me carregou e aquilo me parecia ir das partes à boca sem fala[...] senhora senhora não muher a fazer-se não na quis senhora as pragas sabe-las todas fui eu atão que ânsia [...] MULHER MULHER QUE TENS TU ROSA VELHA MÃE DE SANGUE ELES TÊM TODAS AS CHAVES E ATÉ JÁ O MENINO SE ME APARTA FICA MULHER HORTELINDA [...] já vou olha o arco da velha metido nas

tranças que grande está posta quem na pôs assim por cima das águas , já vou olha o arco como lhe reluz[...] vamos Maininha olha a luz [...] olha o setestrela a luz que leveda e eu nela caída calhada livrada.(MM, 2001, pp. 109-112).

Em um discurso praticamente ininterrupto de Hortelinda marcado por expressões populares como *atão* (então) e pelas construções em grafos minúsculos, retoma-se o percurso de Maina desde a infância até o casamento. Por entre a fala de Hortelinda agonizante, diversas imagens podem ser capturadas em digressões pelas quais Maina é reconhecida como *sua* por Hortelinda que se orgulha de lhe ter transmitido seus ensinamentos, dentre os quais, o de saber proferir as pragas, como se bruxas fossem. O encantamento pelas palavras torna-se a resistência destas mulheres que, como Hortelinda ressalta, Maina soube utilizar, inclusive pela ausência do discurso, quando não queria ser tolhida e, desta maneira, impunha as suas vontades, especialmente a de não ser *senhora*. A educação do filho de Maina, Fernando, é descrita sob a perspectiva de Hortelinda que, juntamente com Maina, afugentava as *amas estrangeiras*. Como antes ocorrera na casa dos pais de Maina, a divisão de classes dá-se no lar de Henrique, referenciado por Hortelinda como bruto, apartando as duas entre a cozinha e o quarto. O olhar cindido e turvo de Hortelinda projeta-a para fora do ambiente opressor em que estivera confinada por amor à Maina. Como Ismália<sup>19</sup>, Hortelinda sai de sua torre, como se Maina agigantada por sobre as águas conduzisse sua alma até a carruagem do setestrela por entre a luminosidade profusa das sete estrelas que compõem a maior das Ursas.

A fala de Maina destaca-se em forma capitular como representação de seu desamparo iminente diante da morte de Hortelinda. Embora Henrique tentasse afrouxar os laços entre as duas, fica visível que sempre estiveram atadas por seus ideais e suas vontades de usufruir de uma liberdade, embora pouco exercida, muitas vezes satisfatória para ambas. Em desespero, Maina parece gritar para que Hortelinda permaneça viva, carinhosamente, denominada ROSA, símbolo da natureza integral do homem, a pureza da alma.

Já no fim de Hortelinda e de seus dizeres, o discurso de Henrique, desponta em farpas, sobrepondo-se como a pedra tumular que cala eternamente os seres, de maneira escarnecedora ao qual Maina reage, reafirmando que a *mãe* permanece viva dentro dela, o que se comprova em sua resposta:

---

<sup>19</sup> Poema do simbolista brasileiro Alphonsus de Guimaraens.

Tenha pois conformação, minha amiga. Houvera sido esta a hora derradeira da senhora sua mãe e minha sogra e estou certo que a veria com mais alento e outra contenance...[...] E depois o menino, minha amiga, o menino nesta incúria[...]. ah quem te encornara maldito e te afogara no mel com que me tentas a que fale um raio caia sobre ti que fazes morte de gado desta morte dela e no menino vais tendo posta de vaidades dessas ventas de enchido vai-te esterco fino bosta de palácio maldito sejas hortelinda hortelinda hortelinda hortelinda.(MM, 2001, p. 112-113).

Note-se a afetação do homem de posses que desdenha da morte de Hortelinda e que a nomeia *mãe* de Maina, relação estreita que não foi percebida com nenhum familiar de Maina, nem mesmo com a mãe biológica. Daí depreende-se, mais uma vez, que a construção dos sujeitos ultrapassa os liames biológicos. Maina retruca as provocações do marido como uma camponesa que cultivara a vida inteira as ervas e sua rosa predileta. Emprega uma variedade linguística que soa distante daquele ambiente, mas com um valor semântico vigoroso, o qual traduz a natureza de Maina e seus aprendizados. Palavras mágicas que podem abrir as portas para outros universos existenciais, ainda que incompreendido pela classe dominante. Nas palavras de Maina, Henrique é amaldiçoado e anulado pela repetição do nome de Hortelinda por quatro vezes, e se fosse possível a reestruturação oracional, aproximando-a mais do texto escrito por meio de pontuação, seria plausível e possível a construção ser linda de forma imperativa: *Maldito! Sejas (como) Hortelinda!*

Em *O Varão* adentra-se no mundo interior do filho de Maina, Fernando, já na fase adulta. As reminiscências de sua infância serão descritas pela personagem por meio de sessões de psicanálise, pois a internação da mãe em uma clínica psiquiátrica e a supervalorização do pai por *possuir bens* marcaram o rapaz até o fim de sua vida. Notadamente, durante uma das sessões Fernando fala sobre a linguagem e sua fala, e neste instante, existe uma identificação muito próxima entre ele e a mãe, parecendo justificar o mutismo de Maina e aprová-lo:

Se porém, como acabo de convir, a própria linguagem pode ser fórmula de oposição ao outro, poderíamos quase considerar ironicamente que a minha economia interna se prova como judiciosa deste humor taciturno[...]. Seria por respeitar ou antes saber, pela mesma forma, que tal linguagem se não adequa ao calor da alma da proximidade dos outros[...]. Seria, em suma, uma sábia retirada, tão amarga quanto creio toda a sabedoria. (MM, 2001, p.120).

Fernando fala de si ou de Maina? Parece tentar acessar sua existência por meio do comportamento da mãe. Acerca de suas recordações de criança apenas as que experimentou junto dela até os três anos ficaram-lhe incrustadas na memória. A respeito das outras, não tem certeza das imagens que lhe foram forjadas, provavelmente, pelo pai por histórias contadas à noite e não por momentos, como ele mesmo afirma ao psicanalista (*MM*, 2001, p. 120). Por Fernando, ainda que sob o ponto de vista das recordações de uma criança de três anos, materializa-se a imagem de uma mãe firme, mas carinhosa, o que proporciona ao leitor a confirmação de que a doença de Maina era apenas um pretexto urdido por Henrique, por ela não se deixar ser tolhida. Avalie-se:

Estávamos sós na praia e o dia era sombrio. Sabe ainda por certo a cor que toma o mar e sua ondulação agreste naquelas costas durante a invernia. Eu apenas vejo , ao contá-lo que uma onda maior nos alcançou tão de súbito que minha me ficou olhando a orla da saia escurecida[...]. Em seguida, estou já porém trepando a uma escarpa e é como se as mão me fossem de novo pequenas, não teria mais de três anos, pois minha mãe adoeceu depois dos meus três anos, e os mexilhões parecem-me enormes e cortantes, plantados na rocha muito quietos e pretos.[...] Sei que foi então que caí e oiço meu grito.[...] Depois, e não sei se sangro, é tão-somente o rosto de minha mãe muito branco e esvoaçado, que vejo caída [...] e sua fala áspera na bruteza do mar e do vento e de meu nome inteiro. 'Sobe Fernando Mendes, sobe. Sobe Fernando Mendes'. Estou depois ao colo dela que me leva à beira-água, mas o mar parece-me outro, *amainado*, e o dia quase quente. E esse é o momento mais fundamente alegre, a água a chegar-se-nos e a mão de minha mãe a escorrer água rosada das minhas pernas. (*MM*, 2001, p. 122, grifos nossos).

Perceptível a transmutação de sentimentos da criança no início da narrativa ao psicanalista e em seu término. O inverno e o mar sombrio descritos por Fernando remetem a imagem de Maina em um misto de impressões retidas pelas emoções que ele experimenta ao escalar um muro. A queda operacionaliza a mudança de sentimentos e de imagens do menino, ao mesmo passo que se sente assustado, encontra no colo da mãe, pálida, mas firme, o alívio para suas feridas decorrentes de sua interação com o mundo natural. Observe-se que as sensações da criança são escalonadas de um grau negativo para outro positivo: ao colo da mãe que lhe lava as pernas a imagem eterniza-se em momento de alegria, abrandando o inverno com seu calor, parecendo o mar ser outro, mais *amainado*. Sob tal perspectiva Maina e mar são duas alegrias sentidas pelo garoto, na verdade, não era o mar que se amainava, mas as emoções de Fernando em relação à mãe. Assim como o mar, Maina é íntegra de emoções vigorosas, mas sabe também oferecer a calma aos seus desbravadores. Relevante, igualmente, a ponderação de que a narrativa de

Fernando não trata de imagens turvas assimiladas pela história de outros, mas pela perpetuação de sua experiência vivenciada naquele momento indelével.

Fernando Mendes está à procura de uma imagem com a qual possa identificar-se. Seus diálogos com o analista viabilizam ao leitor o ingresso no mundo fragmentado de Fernando que percorre sua infância, adolescência e casamento com a inglesa Cecily, entretanto, em um fluxo de consciência sem linearidade. Da relação com o pai, amarga uma convivência lassa, amarrada por excesso de respeito e temor à sua posição social e artificializada pela repetição de seus gestos e hábitos: “Nunca o amei, entende?” (*MM*, 2001, p.137).

Nos momentos de contato físico com Henrique estava sempre em posição inferior, à altura dos joelhos, como se curvado diante de um altar cuja imagem religiosa exigisse uma postura de submissão: “Meu pai abria as duas pernas [...] quando a fivela trabalhada do cinto já me está perto e na cabeça, tenho um peso de mão inteira, quente, mas que hesita”. (p. 135). Quando Maina era liberada para visitá-lo, o contato físico era mais intenso, configurava-se em poder matriarcal que pulsa entre o ventre e o seio da mãe: “Apertado a ela entre o ventre e o seio, a ouvir-lhe o rumor da rugueza das roupas e do pulsar de dentro dela ou meu e suas mãos de garra firme na minha nuca, sem palavras que ali fossem”. (p. 139). Notadamente, o contraste entre a afinidade com Maina suplanta à de Henrique, pois este estabelecia convenções com o filho a partir de nomeações, de consagrações de sua linhagem, ao passo que Maina, prescindindo da linguagem, era sentimento íntegro e natural.

Na fase adulta, Fernando reavalia sua relação com os pais e passa a compreender que a ordem estabelecida pelo chefe da casa não era tão precisa quanto aparentava. Constata que muitos fatos que não lhe foram contados não decorriam da mudez de Maina, mas do silêncio instaurado dentro da casa pelo pai: “Mas que senhora de então viagem ao início do Inverno se vestiria de branco?” (*MM*, 2001, p. 139). E ainda: “[...] e creio que os dizeres de meu pai só comecei a sofrê-los depois de sua morte.” (*MM*, 2001, p. 140).

Maina retorna do sanatório quando Henrique falece e para Fernando reconstruir um relacionamento com uma mulher diagnosticada como louca, pareceria mais viável do que com o pai de quem nunca fora apartado. É a partir desta volta que Fernando busca redefinir a mãe, ainda que ela se mantenha calada na maior parte do tempo e aparentando certa insanidade.



As reminiscências de Fernando agregam seu passado colapsado pela ausência de Maina e agraciado pela amizade do jovem tuberculoso Hermínio ao momento atual de sua narrativa na década de 1940 em que ele conhece Cecily, sua esposa inglesa e, posteriormente, torna-se pai de Matilde, a filha de ambos. Em torno de Maina parecem orbitar as pessoas que são rejeitadas ou marginalizadas pela sociedade. Tome-se, por exemplo, Hermínio, amigo íntimo da adolescência de Fernando marcado pela tuberculose, doença que, inclusive nos dias atuais, apesar da evolução científica, ocasiona preconceitos e consequentes isolamentos sociais. No entanto, Fernando parece sentir-se atraído por pessoas que são estigmatizadas pela sociedade, porque ele sempre o fora, de certa maneira: “[...] e ouvi-os, então, de novo, como sempre o som vagueante de o trazer o vento ou não, ‘ Filho de bruxa puta, filho de bruta puta’ ”. (MM, 2001, p.138).

A caracterização de Hermínio sob a perspectiva de Fernando impetra certas aproximações entre Maina e seu amigo. Tísico e boêmio, Hermínio era um doente *intratável* e isso não o impedia de existir como ele o desejasse. O amigo, Fernando Mendes, assim o descreve:

Hermínio vestia-se de azul. Azul e mole [...]. Pois em Hermínio a roupa escorria. Não em enxovalho, mas tudo o que lhe era aposto ganhava uma qualidade, uma textura como que *fluida*. Creio que ela [Maina] o estimava muito, se é isso que pode significar algo, pois não era exatamente uma mulher amável. (pp. 127-128, grifos nossos).

Fluido, vivendo espontânea e facilmente, Hermínio é tão *mar* quanto Maina. A convivência com Hermínio e a reaproximação com a mãe faziam a vida de Fernando menos aguda em termos de ângulos precisos e limitantes, tornando a existência do rapaz mais *arredondada* (no sentido de aperfeiçoada) menos pontiaguda e tão aerada quanto à leveza que Hermínio possuía corporalmente (pela doença), porém muito mais pela natureza de sua alma. Maina e o jovem aparavam as arestas das etiquetas sociais, dos convencionalismos pela naturalidade imanente em seus seres. Se Maina endurecera ao longo da vida foi justamente por ser mulher tolhida pela família e pelo convívio que lhe fora imposto por pessoas carregadas da rigidez exigida e praticada pelas condutas das boas maneiras atapetadas nos domicílios respeitáveis. O entrosamento de Fernando com o amigo firma-se pelas formas etéreas e vagas de Hermínio interagir com o mundo, assim como o pretendia fazer Maina. O mundo para Maina era apoderado pelos sentidos, experimentações,

enquanto que para Henrique, pai de Fernando, o mundo era compreendido pela materialidade das posses, nomeações e inventariações dos bens:

Meu mal não é de carência, mas de excesso, de irreversível contradição, porque bem ao início há-de haver sido uma outra fala, ao meu início. 'Olha, cheira, escuta comigo. Colhe, quebra, pasma. Sobe Fernando Mendes. Cala. Não nomeies o que flui. A vida é água'. (MM, 2001, p.135).

E se a vida é água que deve fluir, adentra inevitável nos discursos, tornando-os também fluidos, maleáveis. O espanto do conhecimento, advindo das interações naturais, torna-se o verdadeiro aprendizado e o falar, em tais circunstâncias, desfaz ou distorce o conhecimento sensorial, aprisionando-o em um símbolo. Como o curso de um rio, não se pode represar a vida, pois ela irrompe barreiras. Nomear a fluidez da existência é quase como dicionarizá-la, tornando-a um nome, estático e *definido* (do latim *definire*, pôr fim completamente). O discurso é consequência da necessidade humana de expressar a constatação experimental e interacional, nomeando-a. Fernando parece arrepender-se de ter *falado cedo*. Compreende-se aqui não o falar precoce de uma criança, mas certamente, o léxico verbalizado por sua fala, a força da palavra *pai*: "Contudo, falei cedo. Sempre me disseram que falei cedo". (MM, 2001, p.135).

O discurso da criança Fernando foi precoce não por sua pouca idade, mas por não possuir experiências suficientes para conhecer, de fato, o pai. O que houve, foi uma simples associação entre um ser e o seu significante, foi o reconhecimento de um elemento pertence ao mundo simbólico de uma criança, mas, no entanto, sob a concepção de Henrique, a palavra *pai* auferiu uma grandeza muito mais relevante do que era de fato, abriu-se para ele uma fenda capaz de esgarçar a tessitura urdida por Maina e Hortelinda, a fim de que ele retalhasse aquela barreira de convivência. Mas ainda era pouco para que Fernando *sentisse* verdadeiramente a relação entre pai e filho. Igualmente, deve-se ponderar que Fernando, se não intuiu, soube que após a sua *fala* fora afastado da mãe, ingressando em um universo artificial, pontiagudo e frio, forjado por seu pai em atitudes mecanizadas. Quando diz que falou *cedo*, parece haver um jogo semântico com o advérbio de tempo, apontando para o fato de que se ele, porventura, não evocasse o nome *pai*, a vida e suas aprendizagens poderiam ter sido outras.

Fernando casa-se com Cecily, uma moça inglesa cuja fluidez comportamental ao mesmo tempo assusta e encanta Fernando Mendes. A espontaneidade e a

naturalidade de seus atos são descompromissados com quaisquer regras sociais, aproximando-a muito do perfil de Hermínio e, principalmente, de Maina. Apesar de viver na casa de Fernando, Cecily mantém sua língua pátria, o que, de forma alguma, torna-se um impeditivo para a convivência entre ela e Maina, que se comunicavam pelo silêncio ancorado na cumplicidade que estabeleceram entre elas. E quanto a Fernando, este não se desprendia dos valores absorvidos pela convivência com seu pai, como ser de fato um homem altivo e de respeito, um verdadeiro varão. Relevante notar-se que as falas, os discursos são extremamente reveladores quanto ao posicionamento ideológico das personagens frente ao estatuto patrilíneo. Fernando, ainda que enfrente a sua própria resistência, hesita entre ser livre e desapegar-se das tradições de seu pai. Inclusive não consegue evitar reproduzir, mecanicamente, isto é, irrefletidamente as impressões a respeito da *doença* da mãe *diagnosticada*, como anteriormente descrito, pelo próprio pai:

“You know she is mentally ill<sup>20</sup>”, disse-lhe eu. ‘ You mean mad? [...]. She’s not mad’. Sempre se deram bem, se dar-se bem é consentir naquele segredo em que elas se consentiram, como se duma e doutra não houvesse novidade a qualquer delas”. (MM, 2001, p. 167).

A perpetuação da doença sentenciada antes pelo marido torna-se uma herança no discurso de Fernando. Há de se considerar que o comportamento de Maina arraiga-se em sua resistência, como reiteradamente analisou-se, aos valores construídos pela sociedade burguesa, contudo, acrescenta-se a isso as sequelas de internações desnecessárias e os *tratamentos* por que passou até chegar à velhice. Verifica-se neste diálogo entre Fernando e Cecily a imagem preconceituosa que Fernando foi induzido a criar da mãe e que ele espelha na esposa também, possivelmente, considerando-a uma pessoa tão desequilibrada quanto Maina. Ao mesmo tempo, Fernando sente-se isolado nesta relação, o que se averigua pela convivência entre as duas e como ele mesmo deixa transparecer não há novidade entre elas: em outras palavras, uma reconhece na outra a fluidez emocional e o livre-arbítrio de se manterem assim, negando a *cura*, a *normalidade* impostas por pessoas de alma ordinária, já que para as duas não existe mal a ser debelado.

Como bom burguês, Fernando dedica-se ao trabalho: “[...] eu cria no trabalho. Todos nós, mas eu tinha posto nele minha paixão”. (p. 171) e considera absurdo o

---

<sup>20</sup> “Você sabe que ela tem problemas mentais”. “Você quer dizer louca? Ela não é louca”. (Tradução nossa).

comportamento espirituoso de Cecily (apelidada por ele de *Silly*, boba em inglês). Cecily, assim como Maina o fora para Henrique, era o oposto da personalidade de Fernando. Leve, descompromissada com as convenções burguesas envolvia a todos com o *movimento* vivificado em seu corpo, o que para o marido contrapunha-se à sua vivência rígida e plena de responsabilidades profissionais:

‘Stay. Fica hoje’, e argumentava com qualquer contra-senso [...]. ‘Fica. Nasceram coelhos novos’. Eu dizia ‘Silly, Silly’, e foi nessas horas que minha impaciência surda lhe deformou assim não sei se terno ou insulto o nome, enquanto que para minha mãe ela ia sendo Scila, muito silvada a primeira sílaba. (MM, 2001, p. 167).

A alegria de Cecily, de certa maneira, incomodava Fernando. Não porque fosse uma alegria boba, excessiva, e sim porque ele não sabia ser espontâneo, feliz daquela maneira tão simplificada, como se o comportamento da esposa fosse, em certo grau, uma irresponsabilidade diante de um mundo que, aos olhos dele, só poderia *ser concebido*, quando observado em cores sombrias, e sentido apenas pela rigidez da ausência dos movimentos que evocam a vida. Aos olhos de Maina, Cecily não é tola, mas é *Scila* a que *sibila* ruidosa, aquela que *oscila* na vida, dançante, que não estagna diante das intempéries e nem se vincula às convenções imputadas, especialmente, às mulheres. O casamento de Fernando e Cecily já dá indícios de que não poderia sustentar-se em tão contundente incongruência de sentimentos: “[...] e ela estava assim conosco já do outro lado da morte, isto é, numa alegria inabalável e feroz. E eu só cuidei de tudo isto, só me inquietei de quem ela era depois de ela não estar”. (MM, 2001, p. 168).

Certamente, ela estava do outro lado da fronteira, na que a posicionava dentro da vida, pois Cecily fluida como Maina e Hermínio é água, não está acostumada a ser contida nem reservada. Água que oscila de acordo com o soprar dos ventos, ora balsâmica, ora indômita.

Quanto à Maina, seu grande triunfo consistirá não apenas no seu retorno à casa do filho, mas no seu ressurgimento a partir de sua neta Matilde. É pelo nascimento de uma menina que Maina, provavelmente, mais se enxergaria do que no próprio filho. Sendo filha de Scila, Maina entende que seus frutos, agora, vingarão intrépidos, sob o cultivo de duas mulheres cujo único medo em comum era justamente a possibilidade de temer a vida, portanto desta restrição estava livres: “[...] e foi então que atentei em minha mãe, ia e vinha da menina que a parteira

vestia, até a janela, mas pausadamente e sorrindo-se. Com triunfo, exactamente”. (p. 182). A menina nasce no fim dos anos de 1940, momento em que a Europa reconstruía-se e remodelava-se para acomodar os ancestrais e receber os novos habitantes. Entretanto, para Fernando, o anúncio da gravidez, parecia-lhe jocoso, como se fosse mais um gracejo de Cecily, pois a imagem construída sobre a esposa estava carregada de preconceitos e conseqüentes comparações com o estado mental da própria mãe: “[...] como se houvera ela enfunado as saias com uma almofada [...] e se risse descabelada e descalça de o ter reteso e movediço. Julguei ao início que me mentia [...]”. (MM, 2001, p.178).

Cecily encarava todas as situações, inclusive sua gravidez com leveza, insone, cantarolando ou assoviando durante as madrugadas “[...] até se ouvir a voz de minha mãe chamando-a pelos corredores num acento de riso tão raro e, para mim, [...] de me conter numa irritação sem eco, ameaçador. ‘Scila, Scila’”. (MM, 2001, p. 178). Maina respondia ao silvo da reconhecida sibila.

A correspondência entre as duas mulheres é patente. O discurso empregado entre elas subverte as convenções dos processos de comunicação. Atente-se para o fato de que a sibilação de Cecily é um chamado para Maina, como se fosse um código entre elas, um reconhecimento entre as duas que transpassa os laços sanguíneos, visto que suas raízes são bem mais antigas e sólidas. Não passa incólume a irritação de Fernando, visto que esta advém de sua solitária condição dentro daquela casa e da falta de interação com aquelas mulheres seja por uma questão identitária, seja por inadequação discursiva. Sobre a comunicação entre as duas, é imperiosa a ponderação em: “Ela respondia-lhe ‘*ma?*’ e eu pensava naquele equívoco, o nome de minha mãe o *nunca* italiano, o possessivo inglês, Maina, mai, my, nunca. ‘Mai?’ respondia-lhe minha mulher [...]”. (MM, 2001, p. 178-179).

Pelo discurso de Cecily, ressalta-se, nesta análise como os nomes são significativos dentro da narrativa. Se Fernando reduzia Cecily a *Silly*, a esposa, por sua vez, espalhava as significações do nome de Maina, e em outro idioma, para atributos extremamente positivos, ao contrário do que fazia seu esposo: porque Maina seria *nunca*, *jamais* em nenhuma circunstância permitiria ser submetida a outrem. Além disso, fica evidente o reconhecimento que a nora encontrava na sogra, suplantando qualquer consanguinidade, evidenciado em suas relações diárias e manifesto na linguagem pela viabilidade de uma correspondência sonora entre a

afável redução do nome Maina pronunciado com sotaque e o possessivo *my* em inglês, o que só corrobora que Maina era *minha* Maina para Cecily, indicativo este de que ambas estreitavam apertadamente seus laços afetivos e identitários. Para Fernando, o lasso apartamento.

O momento do nascimento de Matilde merece aparte, pois se torna um momento em que as mulheres reunificam-se simbolizando o poder matriarcal, ainda que sob o olhar castrador masculino, destituindo o homem de qualquer importância ou participação de um momento tornado sagrado e exclusivo entre as duas mulheres. Resguardadas pelo silêncio segredo e pela recusa de *definição* de tudo e ainda que de gerações distantes, de lugares diferentes, as duas originaram-se, de fato, do mesmo barro, da *lama* que dentro de si possui também *alma*, isso se apoia com o momento excludente do campo de atuações do masculino, o parto:

Ela disse 'Go and stay there'.[...] minha mãe verde-escuro sentada junto à cama à contraluz toda a espinha seguindo o espaldar da cadeira , os joelhos , deviam vincar-se-lhe de tão chegados à talha da cama alta. No branco do lençol lavado, entre a bojura plácida de minha mulher e os joelhos de minha mãe, vi as duas mãos delas [...] e nem sequer se viraram a mim, tendo eu porém o cuidado de fechar a porta sem ruído. Fitando-se ambas, minha mãe que nunca, ela que nunca por longo tempo, tanto lhe havia que ver. Monstruosas no espelho onde estavam de novo [...] como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir. 'Go'. (MM, 2001, p.176).

A supressão de Fernando do espaço sacralizado, o quarto, onde ocorrera o parto de Matilde, ofende a fidelidade que sempre manteve aos valores patriarcais herdados de seu pai. Quando Cecily o quis por perto, dizendo-lhe *Stay*, Fernando se foi. Então, naquele momento, ela o exclui, imperiosamente com um *Go*, por compreender que, para Fernando, permanecer ao seu lado tratava-se mais de uma *obrigação* marital, um papel social a ser cumprido, irrelevante para Cecily que se mostrava não ser tão tola como Fernando acreditava. Assim, como antes acontecera entre Maina e Hortelinda, a cena repete-se com Cecily em comunhão quase carnal entre as mulheres. Aos olhos do varão, a cena é deplorável, pois além de ser marginalizado pelas duas, sente-se deposto de sua função de procriador. O emprego da expressão *animais ungidos e empalhados numa postura de cópula* transpira todo o conceito de patriarcado absorvido pela convivência com o pai, em que a reprodução é uma função biológica sagrada, em que a mulher para chegar até àquele estágio profanou-se para que, no momento da parição, purificasse-se

novamente. Portanto, para Fernando, as duas assemelhavam-se a animais, posto que o *criador* de função mais relevante para o nascimento de uma criança fosse excluído daquele momento sacralizado secularmente. Ambas pareciam estar em uma mata fechada, distantes da *domesticação*. Fernando, ciente do espelhamento anímico entre sua esposa e sua mãe, confirma sua avaliação ao vê-las *monstruosas no espelho e de novo*, em uma repetição de imagens, como se fossem um só corpo, como se fossem a mesma pessoa.

Fernando, ao ver a filha pela primeira vez, reconhece nela o eterno feminino da visão patriarcalista e, por analogia, Maina: “Que fosse menina surpreendeu-me muito, aquela *vagina fechada como pequena boca muda* a feição firme e a fronte alta de minha mãe.” (MM, 2001, p. 182, grifos nossos). Equivocadamente, Fernando poderia pensar que a vagina de sua filha também seria uma das condições imputadas pelo falogocentrismo para que ela emudecesse diante da vida, que passivamente estivesse destinada a assentir e apenas a ouvir os ruídos das ruas. Todavia, Matilde era filha de Cecily e neta de Maina e sua chegada ao mundo foi concebida por duas mulheres oscilantes: a ausência do pai no momento do parto, simbolicamente, garante à menina o livramento do olhar adestrador do mundo dos homens. Ademais, a menina cresce e cria-se pelas mãos das duas mulheres da casa em absoluta liberdade.

Fernando repete as ações do pai, pois teme que a filha possa sofrer influências negativas devido à doença da avó. Cecily, Maina e Matilde compõem uma tríade dentro da qual se perpetuam os valores da tradição oral em que Maina há muito se inscrevera. Ela conta histórias para as duas, curiosamente, a respeito da vida de mulheres que embora castradas pela violência e por sua sexualidade eram aguerridas e fortes. Evidentemente que, para Fernando, isso poderia ser de má influência para a filha, prontificando-se a consultar, repetindo a saga da mãe e os preconceitos do pai, diversos médicos:

O último chegou mesmo a interrogá-la e a interessar-se muito particularmente pelo caso, dando-lhe tratamento de grande dama lúcida e apenas com o leve toque de dolência que se reserva aos inválidos idosos. ‘Porque não nos diz como se sente, minha senhora?’, ao que ela volveu com ironia paciente de quem já muito o repetiu, ‘albarde-se o burro à vontade do dono’[...]. (MM, 2001, p.189).

Posteriormente, em uma sessão de análise, parece retificar seus ideários acerca da perpetuação de valores cristalizados dentro de casa e pela sociedade: “O

canto tem tradição oral matrilinear, a história não, que alimenta a justaposição dos fragmentos por classes etárias na sucedaneidade das gerações viris”. (p. 219).

A medicina evoluía e os tratamentos aos considerados desajustados sociais haviam mudado desde os tempos da juventude de Maina. O próprio Fernando usufruía, em seu tempo, da psicanálise como forma de se manter um pouco mais centrado como sujeito. Se como antes foi descrito, Maina representa uma grande negativa aos sistemas de *educação* para as mulheres, Fernando está envolto em um agigantado *Por quê?* Não compreende o mutismo de sua mãe, sua rejeição aos atavios da classe burguesa, sua relação com Hortelinda e o cuidado que teve com a cozinheira doente até o seu falecimento e quando de fato, perdeu-se no mundo dos homens, trancando-se como filho no quarto e disparou tiros de lá de dentro, acarretando em seu internamento. O *logos* de Fernando arraigado na supremacia do *falo* move-o a esses questionamentos pelo par de oposições, que é justamente o instrumento da psicanálise, a *fala*. O racionalismo exacerbado adquirido pelo convívio com o patriarca Henrique não foi suficiente para que ele pudesse compreender a si e, principalmente, àqueles que o rodeavam tão distantes de seus valores. Nesse embate entre seu discurso logocêntrico e o despertar dentro de um novo mundo, um paraíso perdido para ele há tempos é que suas indagações sopram em direção contrária ao que havia sido até então, afirmando-se em negativas, curvando-se seduzido pela liberdade da filha:

Depois, a cada investida de seu poderio, meu leitmotiv ante ela afirmou-se – porque não? Porque não comer com as mãos, se esperar pelo vaivém da colher a punha rubra de cólera, porque não urinar na sacada e nas salas, se a via usar do bacio como projétil preferido, catando-lhe depois os cacos, gorgolejando de risadinhas graves a acompanhar o gargalhar da mãe? Porque não, se, por curiosidade [...]. (MM, 2001, p. 222).

A filha cresce em sentido oposto ao de Maina e ao de Fernando. Para Maina isso representa uma conquista pessoal e para outras gerações de mulheres um recomeço. Para Fernando, a surpresa de que possa existir vida e alegria sem as convenções a que fora também inserido em um discurso androcêntrico. Daí a questionar-se sobre verdades e em que medida elas podem ser exatas de fato:

Foi a surpresa, creio, a base de tudo, a impossibilidade de a educar no sentido estrito do termo, de conduzi-la, de dizer-lhe o que se faz tão mestra a vi surgir e medrar na arte de bem viver e continuar perante o murchamento do mesmo espaço que me fora dado. (MM, 2001, p. 222).



Fernando parece, gradualmente, ao ver a filha crescer, entender os valores de sua mãe e de sua esposa. Vê nas ações irreverentes da filha, aprendizagens das quais ele fora tolhido. A filha se impôs por sua natureza livre e fluida, como a de Maina e de Cecily. Diferentemente de um pai tradicionalista, Fernando não encolhe sua filha, restringindo-a aos gestos repetidos de outras gerações de mulheres. Não a *conduz*, palavra trágica que pastoreou os destinos de muitos, como o dele mesmo. Ao contrário, deixa-a frutificar, fecunda que é, esparramar-se livre germinando onde qualquer outro possivelmente não vingaria. O desejo de vida da filha o *seduz*: “Ela é fruto do desejo dela que se nos impôs e não o contrário”. (MM, 2001, p. 211).

Matilde desconstrói o *pai* e não apenas Fernando Mendes, mas também as ideologias que impregnaram o léxico de valores como distanciamento, medidas ou temores. A geração de Matilde, termo aqui captado em sua dupla acepção, engendrou-se além de uma combinação biológica, pois foi arrematada por mulheres. No caso de Matilde pela avó e pela mãe e na fase adulta por outras gerações de mulheres que reaprenderiam a viver em quaisquer espaços o quanto lhes fossem possíveis. Matilde construiu-se como quis. Experimentou diversos lugares, sentiu o calor das cores de diversos países e em cartas trocadas com o pai ensinava-o a saborear o mundo, a descobri-lo em sua multiplicidade de eventos: “Ah, pai quanta gente somos. [...]. E os melhores de nós são os que escutaram todas as passagens [...]. E não morremos nunca [...] enfim cumprida a promessa de explosão em que sempre estivemos”. (MM, 2001, p.183).

Fernando desvendava o mundo pelos olhos da filha e era a visão de Matilde sobre a vida, seus enfrentamentos e sua sabedoria que o deslumbravam a ponto de ele mesmo tornar exequível a liberdade da moça: mais eficiente que a psicanálise, Matilde abrandava as resistências do pai e abre os caminhos para que ele exteriorize os seus receios e suas incompreensões: “[...] minha filha nascera coma milenar sagesa daqueles para quem sobreviver não é uma condenação, mas um gosto”. (p. 207). Matilde muito se alinhava com uma mulher da qual Fernando só conhecia o nome e que Maina mantinha ainda viva: Hortelinda. Por essa hereditariedade ser tão acurada entre as mulheres Mendes, Cecily encantada, ao saber da tradução do nome feita por Fernando, Hortelinda, *orquídea bonita*, passou a chamar a filha de *Holly*(sagrada), Holly Matilde com o assentimento do pai, pois ela era sua “Amêijoa fecunda de mar, Matilde fecunda”. (p. 224). Soprada por Zéfiro, renascia na casa dos Mendes uma nova Vênus.

No último capítulo, *Vaga*, resta a vacância deixada por uma onda gigante que marulhava internamente em Fernando Mendes. Seu suicídio pode ser conjecturado devido às oscilações que a personagem não conseguiu debelar diante de tantos contrastes ao longo de sua vida. Em via oposta à de Maina, Fernando, praticamente em monólogo com seu analista, tentou ajuizar um meio-termo para que pudesse reencontrar-se diante dos escombros de um mundo que ruía diante dele e que antes fora erigido pelo pai. Destroços de um sujeito que aprendeu a nomear tantas coisas em seu mundo de naturezas mortas penduradas na sala de sua casa, para na vida adulta reavaliar que a Natureza, de fato, não pode ser enquadrada e menos ainda ser morta. Aprende com a esposa, filha e até com a mãe que o mundo das formalidades mortifica o corpo pleno de vida e tolhe com os preconceitos as experiências que estão por vir. Como a filha lhe ensinou, sob a perspectiva de que ninguém é a gênese de somente um, mas um cadinho de gentes, submetidas às mais espantosas adversidades, as pessoas aprendem, ensinam, espelham-se, reencontram-se, emaranham-se em constantes explosões, verdadeiras origens da vida, pois, do contrário, da limitação existencial de alguém restará apenas “[...] o corpo removido para o Necrotério, após o *cumprimento das formalidades legais*”. (MM, 2001, p. 229, grifos nossos).

Antes da partida para o diálogo entre *Maina Mendes* e *Novas Cartas Portuguesas*, permite-se, neste momento de apreciação do percurso de Maina, alguns desdobramentos a respeito de seu nome que, como constatado na análise da obra, os nomes não são concebidos na trama ao acaso. Além de toda carga semântica evidenciada no próprio nome *Maina*, vislumbra-se a possibilidade anagramática de *anima* que, em uma definição breve, chega-se à alma, o componente feminino de todos os seres, segundo a psicanálise. Verifica-se então que nessa transposição de seu nome, Maina representou sua identidade nomeadamente pela igual transposição das barreiras inventadas para seu corpo, permitindo fluir para além dele as paixões de sua alma, existindo pela *inversão* das condutas permitidas a ela. Outra questão que, parece razoável apontar-se sobre o nome de Maina são as suas iniciais, MM, as quais correspondem a dois mil em números romanos. E o que se pretende com essa associação? Apenas retomar o século de nascimento de Maina, o XIX, e dessa forma entrever-se que Maina Mendes antecipou em muitos anos a reconfiguração sobre os direitos das mulheres que estão progressivamente sendo conquistados nos anos dois mil. E finalmente,

não se pode prescindir da constatação que essas mesmas iniciais carregam em sua composição fonética o silenciamento forçado pela presença de duas consoantes cujos fonemas ocorrem pela junção bilabial. Se considerar-se tal junção reduzida à reprodução onomatopeica das iniciais MM, obtém-se um efeito sonoro semelhante ao produzido por alguém amordaçado. Assim sendo, o nome Maina Mendes não foi imaginado apenas como um nome de uma moça burguesa cujos antepassados orgulhar-se-iam dela, visto que abdica, dentre outros patrimônios, também dos valores heráldicos. Mas sim, promulga em toda a extensão de sua existência, desde seu nome até o seu corpo, a extrapolação das circunscrições que lhe foram arroladas, ressignificando os discursos, ideologias, valores, pessoas, morte e até mesmo a multiplicidade de sentidos da vida abrigados em si e em seu nome.

## 2.1 Ouve-se Maina em Novas Cartas Portuguesas

Maina inscreveu-se em um projeto de libertação de mulheres, ainda que de maneira, quase que solitária, em tempos em que a voz da mulher estava habituada ao choro contido, ao sussurro, às homilias. Observou-se na obra como as etiquetas sociais disciplinavam a sociedade burguesa do XIX, sobretudo as mulheres, objetificando-as como em vitrines. Em *NCP* esses temas tão caros a causa das mulheres serão reavivados por meio do fado de *Fátima*, como se verifica na poesia intitulada com o mesmo nome:

*Fátima*

Fadada foste ao gesto e à  
palavra  
O corpo tão daninho que te habita  
mulher que não domaste e te desgosta  
maina te possui  
plácida escondida[...]

de sede fátima devoras a firmeza  
e tão fecunda ou dor  
tornaste a tua fala  
que és teu próprio alimento e teu sustento  
na solidão imensa em que  
resvalas [...].

Fadada fostes ao gesto  
à luz  
e às secas margens  
aos lisos gestos tão fieis a maina  
que áridos parecem mas não fáceis[...].

Maligna pois te habita maina  
ou tu te habitas fátima  
em palavras.11/3/71 (NCP, 1998, pp.19-22).

Retoma-se pela poesia o fadário de tantas mulheres que são enformadas e que deveriam conformar-se com os gestos feitos para elas bordejados sempre pelas palavras apropriadas e limitadora da expressão feminina. O corpo, veículo representativo de tantas expressões e, entre elas, a manifestação mais concreta sob a perspectiva do patriarcado do que é ser mulher, dimensiona as reações sociais frente à recusa de ser mulher domada. Se solitária é Fátima, internamente ela possui amparo, pois Maina a habita escondida. A decisão do silêncio ou a apropriação de suas falas tornam-se, por conseguinte, o *mantimento* das duas mulheres, Fátima e Maina que irradiam sua própria luz, fecundas em sua reinscrição em novos gestos e hábitos pelo resguardo de seus discursos e a recusa aos modelos pré-fabricados para elas e, por isso, seu deslocamento às margens secas do discurso hegemônico patriarcal em que seus gestos são estranhos ao Outro, porque são habitadas pela malignidade, ou melhor, por suas *próprias* palavras, que, profanas, consagram sua autoria.

Durante o percurso analítico da obra *Maina Mendes* almejou-se o esclarecimento de que a mudez da personagem não deveria ser compreendida como um achaque histérico ou como devaneios de uma criança adulada, mas preponderantemente como a negação dos significados do mundo burguês com os quais ela não comungava, haja vista que seu mutismo, sabiamente, era circunstanciado, para que pudesse resistir ao confronto entre seu entendimento sobre o que era ser mulher em oposição a definições que reiteradamente eram acatadas por outras mulheres e jamais questionadas. O mesmo é visível na poesia composta pelas *Três Marias*, as quais retomam a temática do silenciamento em *Fátima*, ressaltando ser este um procedimento acionado por muitas mulheres como estratégia para salvaguardar-se das deformações machistas que recaem sobre o conceito do que é ser mulher desde sempre. Isso posto, clareia-se que tal posicionamento, a mudez, para muitas mulheres, configura-se como um ato consciente e, de que forma alguma, representa recuo ou resignação, mas consistentemente uma apropriação de um outro tipo de discurso, em processo de construção de outros sentidos possíveis, visto que é originado pela aversão aos estatutos dogmáticos e princípios de domesticação feminina. Orlandi (2007) em *As*

*formas do silêncio – no movimento dos sentidos* contribui com esse pensamento, a partir do conceito que formula sobre o silêncio como um tipo de discurso com significação:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. *Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito.* (ORLANDI, 2007, p.13, grifos nossos).

É justamente o silêncio da mudez verificado em *Maina Mendes* e em *Fátima* que residem a multiplicidade das contingências do mundo e uma gama de críveis atuações do sujeito feminino, a partir da recusa da assimilação de um discurso definido e definitivo, compreendido como único plausível de execução. Como se analisou em *Maina Mendes* e como bem reitera Orlandi tais considerações acerca do *movimento do sujeito*, a mudez reflete a oscilação do indivíduo para a direção que ele assume como o *seu* percurso de significação de mundo, que não terá a exigência de possuir os mesmos sentidos há muito *sentidos* “[...] ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante”. ”(p. 14). Em outras palavras, no contexto de *Maina*, é a partir da denegação do *dito* que o silêncio se constitui em outros significados em um discurso de evidente oposição.

Encapsulado pelo corpo, o silêncio torna-se mudez e o que é íntimo e de nenhum acesso ao patriarcado torna-se uma ameaça, como o corpo de *Fátima* que a habita tão *daninho*. Importante examinar-se que *Fátima* parece ser dissociada de seu próprio corpo, como se fosse abrangida em duas partes. O corpo a que o eu poético faz alusão é aquele construído para ela e não por ela. Isso acarreta em um embate entre o corpo ideado pelas instituições religiosas e sociais e o corpo factual, nutrido pela pujança de um discurso concebido na danação do não-dito; espécie de égide que se contrapõe ao *corpo* dos discursos viciosos do universo masculino.

Abrangendo outros temários acerca da condição da mulher, as escritoras de *NCP* desenredam questões que cercavam e cerceavam as mulheres há tempos. O Estado Novo só fez perpetuar os valores patriarcais que são bem mais antigos que a própria ditadura dos anos de 1970. *Maina Mendes* e *NCP* reencontram-se como mulheres que se reuniram para a discussão dos questionamentos que as tolheram por séculos de contenção. Tanto no romance quanto na poesia *Senhora*

sobressaem as indagações, cada qual com suas características singulares, acerca da dominação masculina e da nomeação das mulheres, segundo os interesses de uma sociedade regida pelo machismo:

*Senhora*

---- Senhora, o que te faz tão franzida  
Tão refeita  
Tão suspeita?  
Quem escolhe a mansa vida  
Verá bem o que rejeita.

---- Vai e traz-me um cabelo  
Dum dragão enamorado  
Pois se me falas de amor  
Quero vê-lo feito e provado  
À volta dar-te-ei guarida  
Sentar-te-ei a meu lado

---- Senhora, o que te traz tão sujeita  
Tão faltosa  
Suspirosa?  
Quem fia, borda e ajeita  
Murcha cedo como a rosa  
Não tem ciência nem prosa  
*Não sabe o nome que aceita.*

---- Vai roubas o setestrela  
A um deus mau e zangado  
Pois se me dizes a saber  
Quero prová-lo  
À volta dar-te-ei suspeita  
De que não estás do meu lado.

---- Senhora, o que te jaz tão famosa  
Tão ausente  
Tão pungente?

---- Quem escolhe, parte e rejeita  
Quem parte, vai e não colhe.  
Quem vai, faz e não ama.  
Quem faz, fala e não sente.  
São teus olhos os sujeitos  
São de granito os meus peitos.  
Quem fia, borda e ajeita,  
Quem espera, fica e não escolhe. [...]. (NCP, 1998, pp.26-27, grifos nossos).

Conforme se apontou ao longo da análise em *Maina Mendes*, a protagonista recusara desde a infância o assujeitamento destinado às meninas de sua época que deveriam ser constituídas como *senhoras para* a sociedade. Note-se bem o emprego da preposição *para*, que endossa claramente o engodo dissimulado na nobreza que o termo *assenhora*. Maina contrapõe-se ao título da poesia,

delineando-se, primordialmente, como mulher sob sua perspectiva existencial, sendo que por suas atitudes e por seu silenciamento, refuta os nomes pertencentes ao léxico instrumental burguês. Em *Senhora* verificam-se similitudes com o núcleo temático de Maina Mendes, quanto ao desinteresse da protagonista a categorias sociais. O discurso da poesia configura-se como uma espécie de relação de quesitos que visam ao esclarecimento sobre o que é de fato ser senhora e as sequelas que essa *escolha*, se houvesse outras, trazem para a vida das mulheres. Atente-se para as questões iniciadas nos primeiros versos de cada estrofe que parecem referenciar um interlocutor atônito com a reação da mulher, certamente um homem, que *parece* crer que a vida doméstica basta para que uma mulher se sinta plena. Em *Maina Mendes*, as palavras *movimento* e *oscilação* são recorrentes, visto que traduzem as aspirações de Maina com relação ao mundo que deseja habitar, pois na contramão da senhora do poema, Maina escolhe, parte e rejeita, mas não faz, não fala e não sente e, nesse posicionamento frente ao mundo androcêntrico, Maina *invade* o espaço do universo masculino. Embora não siga os passos de Maina, a voz poética feminina em *Senhora* partilha com Maina a rejeição das maçantes atribuições passivas de uma senhora que desqualificam a mulher como um sujeito atuante e capaz, sentindo-se tolhida por seu encarceramento em tarefas domésticas. Suas tessituras domésticas não contribuem para a evolução do mundo, apenas servem para a manutenção de sua casa e para a sua alienação diante das sociedades de exclusividade masculina. O mesmo fastio que oscilava no comportamento de Maina movimenta o diálogo da senhora que se lamenta de *não ter sabido, de fato, o real sentido do nome que aceita* e que Maina reiteradamente sempre refutou.

Nítida referência a uma passagem descrita em *Maina Mendes*, quando da morte de Hortelinda, encontra-se na estrofe em que a senhora pede ao homem o setestrela, evocando a imagem das sete estrelas principais da Ursa Maior, cuja composição entre as linhas imaginárias que unem as estrelas lembra uma colher ou uma concha. Para Hortelinda, o momento era outro, o de seu fenecimento e em delírio via no mito a grande colher, companheira de uma vida, que de fato, acolhê-la-ia no céu. Já em *Senhora* a voz poética evidencia que a mulher é cônica dos embustes masculinos e não acredita mais nos mitos forjados para ela: nem *senhora* nem *companheira*.

Na sucessão dos verbos que compõem a última estrofe, apreende-se o movimento impresso por suas transitividades, conferindo ao texto um efeito de causas e conseqüências que remetem a atuações de um sujeito em um mundo esvaziado de sentimentos e de desprendimento em relação aos da mulher, restando a ela a experimentação de ausências e de negações. Depreende-se tal relação na última estrofe a partir dos dois verbos iniciais dos versos em contraste às negativas dos verbos finais, subentendendo-se que o homem *escolhe, parte* e como conseqüência *rejeita* a companhia da mulher e em seguida, o homem *parte, vai* e *não colhe* porque nada semeou e reitera ciclicamente seu comportamento, pois ele novamente *vai, faz, mas não ama*, aqui, possivelmente cumpre apenas o contrato sponsal e, por fim *faz, fala* e *não sente*, nulificado em sentimentos, gerando as reações de desconfiança e descontentamento da senhora em um movimento comportamental e textual circulares. A escolha é sempre dos homens que partem e podem ser livres para rejeitar inclusive *quem* escolhem. Falar e fazer são atributos masculinos, ao passo que sentir e amar são predicativos do hemisfério feminino, não habitam o mundo dos homens, acostumados a agirem e não a sentirem. As senhoras são assujeitadas pelo olhar do homem, *teus olhos são os sujeitos* que assujeitam e que determinam a ordem dos papéis sociais no mundo, cabendo à senhora aceitar, endurecida e sem escolha, mas plena de sentimentos retesados em seu peito de granito. No último verso da poesia destaca-se o fado de carregar o título de senhora: cabe a ela *fiar*, mas não acreditando, *bordar*, colocada à borda e *ajeitar*, acolhendo a situação como a ela se apresenta. Dessa forma, seu mundo é o de espera, fincada e sem escolhas. O destino das senhoras em nada se assemelha com o sentido atribuído a palavra, mais definido pelo seu caráter sociocultural. Assim como Maina, a rigidez dos sentimentos em *Senhora* origina-se do apartamento que ambas sofrem, ainda que por causas distintas, entretanto, salienta-se que a ilusão da deferência aparente que a palavra traz é desconstruída pelas duas, em virtude da constatação que as palavras nem sempre são empregadas fielmente de acordo com a sua real significação.



### 3. Ambas as mãos sobre o corpo: (re-) apropriações discursivas e físicas

*Ambas as mãos sobre o corpo*<sup>21</sup> (1970), de Horta, constrói-se como uma narrativa em que muitas mulheres são apresentadas como sujeitos enclausurados dentro de corpos apartados de seus sujeitos, em consequência de uma construção sociocultural androcêntrica que vem peremptoriamente impondo às mulheres uma padronização comportamental, como se seu corpo fosse espécie de ignomínia a ser acoimada e ajustada pelo machismo. Tal desqualificação do corpo feminino ocasionou *sequelas*, por vezes irreparáveis, no sujeito que habita esse corpo, sujeito que secularmente tentou-se apagar ou fazer recuar para dentro de um envoltório *lúbrico* desde sua gênese no *Gênesis* e, ainda, atualmente. Horta, por sua escrita no auge dos 1970 em que os movimentos feministas eclodem em direção ao resgate do assujeitamento feminino, remove a mordaza das mulheres privadas da fala a respeito de seus próprios corpos, tornando a sua escrita um canal possível, que permite o fluir, o que antes fora represado, das representações e das redescobertas mais legítimas e razoáveis sobre o corpo feminino do que os escritos urdidos em muitos tratados médicos, religiosos e filosóficos. Em seu turno, o discurso que emana da escrita de Horta simultaneamente expõe o corpo feminino sob suas próprias perspectivas, ainda que, para tanto, recorra ao olhar estigmatizado das instituições patriarcais. Dessa forma, o discurso da escritora conclama as mulheres a assenhorearem-se de seus próprios corpos, por meio do discurso que *ganha* o corpo, corporifica-se femininamente, inserindo no sujeito feminino o ser mulher de fato, primordialmente para si mesma.

Em uma sucessão de autoexplorações, buscas, conscientizações, fugas, *Ambas as mãos sobre o corpo* compõe-se por três secções, subdivididas em pequenos capítulos que conferem à obra cenas céleres, mas que não prescindem de uma temática densa, denunciatória. Por seu caráter abrangente, não existe uma protagonista, mas a protagonista, a mulher e seu corpo, que se distende em diversas mulheres e seus respectivos corpos, entreolhando-se por vezes em identificação e por outras em estranhamento.

O *EXÍLIO* capítulo que abre a primeira parte da obra expressa as nuances temáticas que compõem a narrativa. O corpo feminino apresenta-se, aqui, por meio das observações de um narrador onisciente que traceja partes desse corpo e os

---

<sup>21</sup> Doravante a obra será nomeada *AMSC*.

efeitos sentidos pelos estímulos externos. O capítulo desenvolve-se partindo da *imagem* de uma mulher que encontra dificuldades em reconhecer-se em um contexto de padronização do sujeito feminino forjado pelos constructos do olhar patriarcal. O espelho no quarto refletirá uma gama de valores socioculturais construídos ao longo dos séculos acerca do que é ser mulher em um corpo pré-definido por outrem. As imagens retidas pelo olhar da mulher sobre si mesma serão distorcidas, distintas daquelas que a fizeram crer serem reais. Ícones, imagens são reproduções invertidas e como representações não correspondem à realidade. A *roupagem* tramada para o corpo feminino encobre os anseios, desejos e as paixões do sujeito que o habita, volições desconsideradas pela sociedade que tornou o corpo feminino seu objeto de prazer e de manipulação, aprisionando, por conseguinte, o sujeito feminino em seu próprio corpo. Essa imagem distorcida reflete os valores androcêntricos acerca do corpo feminino como objeto sexual para a transcendência do homem, denegando que a mulher, esse *Outro passivo* possa também querer ser sujeito e da mesma forma alcançar sua transcendência: é neste ponto divergente que o erotismo feminino tenta ser apagado ou ignorado pelo homem que apreendeu e reproduziu a imagem do feminino como o *segundo sexo*, o *Outro*, a *mulher*. Observando alguns rastros no texto que dialogam com estas considerações:

Os olhos fecham-se-lhe molemente. De maneira difusa vê ainda a sua imagem reflectida no espelho oval pendurado na parede. Um espelho enorme com grandes flores douradas no dourado velho da moldura antiga [...]. Sentia-se como se dormisse já; a própria imagem que via reflectida no espelho era a imagem difusa de uma mulher adormecida. (AMSC, 1970, p.17).

Amparando-se no delinear inicial da cena acima, é relevante a constatação de que as imagens são retidas pelo ser humano através do olhar, indiscutivelmente. Se a porta de entrada do mundo imagético são os olhos, não se pode desconsiderar o fato de que há indícios no trecho de que os olhos da personagem parecem entorpecidos, como se denegassem a imagem refletida no espelho ou porque não poderiam fazê-lo com precisão em decorrência de algum fator externo, ou justamente porque perscrutavam uma representação *sua*. Outro componente relevante no trecho é a descrição do espelho em que a mulher busca *reconhecer-se*. Adornado por *grandes flores douradas* o espelho é emoldurado por um igualmente *dourado velho da moldura antiga*. Assim posto, cabe aqui o aparte de que o espelho não se restringe à função exclusiva de espelhar o Outro, pois pelo olhar do narrador

concebe-se a *imagem* do espelho e o que ela revela em alerta à sociedade, isto é, espelhando a si mesmo, ele é descrito como *velho* e *antigo* sinônimos que qualificam um utensílio não apenas desgastado fisicamente pelo tempo, mas decerto que tais adjetivos apontam, inclusive, para a *desqualificação* da cercadura de hábitos e de valores de uma sociedade cujas representações infundadas e obsoletas tentam ser perpetuadas e retidas como testemunhas de acusação dentro do espelho, o que faz dele um instrumento ardiloso para a objetificação do sujeito feminino. Espécie de lente reveladora das *verdades* construídas para o corpo feminino, o espelho é um objeto inventado como um elemento quase que de exclusividade do mundo feminino e, certamente, não apenas para que a mulher pudesse nele enxergar-se e menos ainda identificar-se com seus próprios anseios, mas, primordialmente, por meio dele anuir, aquiescer e reconhecer um corpo que não lhe pertence ou que fora concebido pelos outros. Enquadrar o corpo feminino em um espelho moldurado é anular as várias possibilidades de existência desse sujeito que passa a olhar-se irrefletidamente, em outras palavras, o espelho torna-se um ardil sociocultural de controle para que mulher moldada possa cumprir sua sujeição dentro de um contexto patriarcal. Ressalta-se, por conseguinte, a descrição do espelho que é emoldurado por um *dourado velho*, o que incita a leitura acerca das representações ancestrais engendradas para o corpo feminino irradiadas por todo o texto, pois a opacidade dos adornos do espelho reflete igualmente o desdouro dos valores de uma sociedade sexista e, por conseguinte, retoma-se a tese de que o espelho emoldura a mulher, aprisionando-a a valores tão carcomidos, quanto ao deslustre de seu dourado arcaico, ao servir, primordialmente, como testemunha de acusação da mulher-objeto, ao *apontar* que a roupa não está adequada, que seu corpo deveria ser mais encoberto, como se fosse um editor ancestral dos programas da tecnologia que buscam uma perfeição inexistente. No trecho acima, fica manifesta a imagem negativa atribuída ao espelho: artificial, ornado com suas rosas douradas afetadas, expressando a deterioração de sua funcionalidade anuladora, ofuscada pela passagem do tempo e pelos reflexos de novos ideais. Sobre tais considerações, Beauvoir contribui afirmando:

A adolescente deixa que suas bonecas durmam. Mas, ao longo de sua vida, a mulher será fortemente ajudada em seu esforço para se abandonar e se retomar na magia do espelho, Rank pôs em evidência a relação entre o espelho e o duplo nos mitos e nos sonhos. É principalmente no caso da

mulher que o reflexo se deixa assimilar ao eu. A beleza masculina é indicação da transcendência, a da mulher tem a passividade da imanência: só a segunda é feita para deter o olhar e pode, portanto ser pegada na armadilha de aço do espelho; o homem que se sente e se quer como atividade, subjetividade, não se reconhece em sua imagem parada; ela não tem grande atração para êle, porquanto o corpo do homem não se apresenta a êle como objeto de desejo; ao passo que a mulher sabendo-se, fazendo-se objeto, *acredita realmente ver-se no espelho*: passivo e dado, o reflexo é, como ela própria, uma coisa; e como deseja a carne feminina, sua carne, ela anima com sua admiração, seu desejo, as virtudes inertes que percebe. (BEAUVOIR, 1967, v.2, p. 397, grifos nossos).

Em *O EXÍLIO* o quarto em que a mulher parece buscar a si mesma é carregado por uma atmosfera pesada, em que se sugere simbolicamente a quase morte deste corpo que não consegue reconhecer a imagem captada pelo espelho. Seu corpo prostrado sobre a cama é descrito por partes, como se fosse apenas reconhecido física e sensorialmente pela mulher parcialmente, sujeito cindido, ausentando-se daquele corpo irreconhecível por ela mesma, de contornos indefinidos difusos pelo quarto:

Sentia-se como se dormisse já; a própria imagem que via reflectida no espelho era a imagem difusa de uma mulher adormecida. Passa a língua pelos lábios secos e sente-os salgados, parece-lhes ser salgado aquele sabor estranho. Ou a fruto, a vinho? Através da penumbra lenta do quarto, o olhar de quem ali entre será conduzido de chofre até à luz acre, abrasada que se detém mas que se infiltra apesar de tudo por entre as laminas metálicas das persianas.  
Depois a mulher. (AMSC, 1970, p. 17).

Alguns elementos na passagem acima são indicadores de que a mulher se sente alquebrada por toda imposição cultural que seu corpo carrega ao longo da História. De imediato, o leitor detém-se para o torpor que envolve o ambiente e a mulher que está adormecida, não como as princesas de contos feéricos, aguardando a salvação de um príncipe redentor, mas como um ser que pulsa entre o latejo da vida e o da morte, *exilando-se* de si mesma dentro de um espaço, o quarto, divisão do lar que lhe fora permitido como possessão e onde, por instantes, possa se sentir segura do olhar dos outros. Dentro do corpo existe um ser adormecido, que ainda não despertou para si. Subdividida como o quarto em que habita a mulher procura reconhecer as sensações que sempre lhe foram coibidas. E notadamente tais sensações são distorcidas ou sentidas imprecisa e parcialmente, visto que está em dormência e porque a ela raras foram as vezes em que sentir seu próprio corpo lhe fora consentido. Eclipsada pela opressão dos ambientes em que fora confinada, a mulher é envolvida pela carga do mobiliário do quarto que reflete

por sinestesia a *luz acre*, em que *luz* desperta o sentido da visão, ainda que difusa, mesclando-se à *acre* e aqui sendo possível o desdobramento semântico de *acre* em áspero (tato) e amargo (paladar). As lâminas metálicas da persiana entram também neste jogo sinestésico da descrição do quarto, reforçando a gravidade do ambiente e os efeitos no corpo feminino, visto que as lâminas simultaneamente podem proteger e perfurar o corpo. Sensorialmente, o ambiente torna-se uma massa pesada que comprime o corpo feminino, parecendo combali-lo e distorcê-lo no interior de um cárcere faustoso. E em segundo plano, a mulher deformada dentro do quarto.

O corpo, notadamente o feminino, passou por diversas situações históricas de disciplinamento, não sendo, pois, matéria recente, remonta a tempos distantes da evolução sociocultural por que tem passado a humanidade. Todavia, com relação à mulher e seu corpo, tal *avanço* estagnou-se em um conservadorismo clássico, como demonstra Foucault em *Vigiar e Punir – Nascimento das Prisões*:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. [...] É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...]. Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (FOUCAULT, 2004, p. 117-118).

Retomando o texto, nota-se que determinadas passagens são recorrentes, o que confere substrato à coerência temática a respeito do exílio existencial por que passam muitas mulheres, parecendo-lhes estarem *fora de si*, expressão cá utilizada em oposição aos investimentos semânticos sexistas, mas como significação do estranhamento causado pela projeção da *imagem* corporal forjada para elas e contra a qual se debatem, afigurando-se este, um dos tópicos mais acentuados na narrativa. O corpo da mulher em *O EXÍLIO* parece distender-se por todo o quarto, fundindo-se aos objetos que compõem o cenário, sendo tragada pelos adornos domésticos:

Preferível será dizer: a imagem da mulher reflectida no espelho, o corpo quebrado sobre a cama, os braços ao acaso, as pernas encobertas pela imagem reflectida do candelabro que sobe a mesa pintada estende os seus braços de bronze. Ou de ferro? [...]. (AMSC, 1970, p. 18).

Reiteradamente o narrador faz transparecer que o ambiente denso e sua mobília opressiva envolvem o corpo feminino estilhaçando-o em imagens fragmentárias que se alongam por todo o espaço. Os *braços* de um candelabro de bronze agarram aquela imagem de um corpo inerte, entorpecido, com a bruteza férrea, ferrenha do aprisionamento cultural secular que turva qualquer percepção de alguém sobre si mesmo.

Contudo, o narrador entrevê possibilidades diferentes para aquele corpo, e por meio da escrita de Horta o *exílio* pode conotar um escape para a conquista do autoconhecimento e de novas *funcionalidades*, distantes do biologismo ancestral, para o corpo feminino, desanuviando paulatinamente as imagens construídas até então:

Por entre as pálpebras [...] há, porém o fulgor estranho dos seus olhos [...]; no entanto distingue ainda no espelho a sua própria imagem. Vê-a esfumada, difusamente, sente difusamente a penumbra abrasada do quarto onde mergulha, lassa, dobrada ao acaso, aberta sobre a cama, numa oferta total e boa, como se sentisse um enorme gozo, como se a tivessem largado assim depois de a terem possuído sem a acordarem e ela tivesse gozado todavia intensamente e agora, lassa, aberta, gozasse ainda num prazer transbordante mas dormente. (AMSC, 1970, p. 18-19).

Inegável a exploração pela escrita de Horta a respeito da sexualidade feminina abafada por entre os valores empedrados do patriarcado e incrustados no discurso judaico-cristão. O corpo discursivo contorna-se e inunda-se de uma nova feminilidade, agora, sob a expectativa do feminino como sujeito, senhor de si, transmutando de objeto passivo a sujeito atuante em consonância com o corpo que reverbera no gozo de existir. Observe-se nesta breve passagem que as sensações originadas pelo próprio corpo contrastam com as outras sensações ocasionadas pela opressão do quarto: são dois sentires diferentes, um determinado externamente à mulher e produzido pelo outro, sentimento também manifesto nas representações dos adornos do quarto, ao passo que o gozo do corpo feminino fulgura motivado de dentro para fora, latente no olhar da mulher que, em um fugaz cintilo de reconhecimento das potencialidades de seu corpo, sente o erotismo brando capaz de transbordar dela mesma.

Apreende-se em *O EXÍLIO* a profusão de sentimentos contraditórios que se encerram e germinam dentro do corpo feminino. Como o espelho, o exílio possui um aspecto duplo, pois a solidão, efeito do apartamento social, pode tornar-se, invertidamente, não apenas um sentimento de abandono, mas um escape, ainda

que momentâneo, para as deformações e exigências sociais a que a mulher vem sendo submetida. Nesta perspectiva, o exílio seria, naquele momento, uma possibilidade de início de transcendência do feminino face ao assujeitamento masculino, em que o corpo feminino dialoga com si mesmo, solitário, por linguagens quase inaudíveis retidas no olhar pertencente a um corpo que resiste, sobretudo.

Foucault trata da distribuição dos indivíduos em espaços como tática disciplinar, elencando as técnicas que as sociedades empregam para tal fim:

[...] A disciplina às vezes exige a *cerca*, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo. Local protegido da monotonia disciplinar. Houve o grande “encarceramento” dos vagabundos e dos miseráveis; *houve outros mais discretos, mas insidiosos e eficientes*. (FOUCAULT, 2004, p.121, grifos nossos).

Ainda que discreto, o quarto, para muitas mulheres, esboça-se como forma de refúgio aparentemente deliberado por elas mesmas, mas não raro suas famílias as confinavam nesse espaço da casa, quando seus corpos e suas reações tornavam-se *indóceis* para uma moça de boa família. Ainda sobre a questão disciplinar, soa coerente a associação entre o quarto e a cela dos conventos, pois ambos *cercam* as mulheres transmitindo-lhes aparente aconchego e amparo. Ainda que em *O EXÍLIO* a personagem encontra-se no quarto em pleno andamento da narrativa, possivelmente por sua escolha, reafirma-se que esse ambiente se tornou para muitas mulheres o espaço destinado a elas, como forma de controle, mesmo que por vezes ineficiente, de seus atos. Em outros termos, aparelho disciplinar, o quarto é uma cela de convento apurada. Novamente com Foucault:

[...] Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. [...] Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, [...], poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. [...] E ainda aí ela [a disciplina] encontra um velho procedimento arquitetural e religioso: a cela dos conventos. Mesmo se os compartimentos que ele atribui se tornam puramente ideais, o espaço das disciplinas é sempre no fundo, celular. Solidão necessária do corpo e da alma, dizia um certo ascetismo: eles devem, ao menos por momentos, se defrontar a sós com a tentação e talvez com a severidade de Deus. *O sono é a imagem da morte, o dormitório é a imagem do sepulcro... embora os dormitórios sejam comuns, os leitos entretanto estão arrumados de tal modo e se fecham tão exatamente por meio de cortinas que as moças podem se levantar e se deitar sem se verem*<sup>22</sup>. (FOUCAULT, 2004, p. 122-123).

---

<sup>22</sup>Règlement pour la communauté des files du Bom Pauster, in Delamare, Traité de Police, livro III, título V, p. 507. (citação e fonte do autor).

O quarto em *O EXÍLIO* irradia a imagem da morte, espaço da solidão onde o sono é o escape para a sobrevivência. Por sua constituição dupla de clausura e fuga, o quarto sempre contornou o corpo feminino, raramente de forma espontânea, pois para lá a mulher era arremessada ou por determinação disciplinar da família ou porque precisava refugiar-se do olhar castrador da sociedade, escondendo-se. O aprisionamento do sujeito feminino seccionado em partes sulca seu corpo, eternizando sentimentos e *verdades* fibrosas nem sempre deléveis. Bipartido, o sujeito feminino é cerceado em um espaço doméstico e em sua própria carne, tendo seu corpo enquadrando em imagens inertes fabricadas pelo olhar de uma sociedade em que os códigos de boa conduta são aqueles em que os humores e vapores do corpo devem ser debelados. Dentre as violências acometidas contra este corpo e seus efeitos, possivelmente, a alienação seja a mais devastadora de todas:

É isso, dorme já, sem memória, sem futuro, sem sonhos nem pesadelos. Uma total ausência, um vácuo. Distendida, amnésica, ausente. [...]. Através da penumbra lenta do quarto, o olhar de quem ali entre será conduzido de chofre até a inconsciência daquela mulher. Até ao sono sequioso daquela mulher, aberta, quebrada, o corpo ao acaso sobre a cama, a imagem fixada no espelho como uma fotografia. (AMSC, 1970, p. 19).

Pelo fruto ou pelo vinho, a mulher exilou-se e, para tanto, arcou com as expensas de sua viagem ao vácuo. Amiúde o olhar foi referenciado neste capítulo, raramente o da própria mulher, mas o de outrem. Será por meio do olhar desse *alguém* estrategicamente impessoalizado pela escrita de Horta que, o leitor adentrará no íntimo do corpo feminino, encontrando um sujeito pulsante que palpita fraco neste corpo. Por esses olhos, entrevê-se que o Feminino não pode ser represado por conceitos biológicos reducionistas ou por manuais machistas de condutas, visto que suplanta os contornos a que foi submetido e desnuda-se temporariamente de si mesmo para dormir o sono dos *puros*, justamente porque construíram que ele não o é. Dessa maneira, concebe-se um corpo-objeto amorfo existencialmente que parece abandonado, oco, pois entra em conflito com um estranho que o invade, habita-o à força. Trata-se da invasão dos valores androcêntricos, cujas imagens espargem-se pelo corpo feminino, reduzindo-o, privando-o da existência, ocupando seu espaço. Tornar este corpo estático, uma fotografia para ser apreciada ou manipulada produz a ausência, o abandono do corpo ao acaso que só retornará a si, a sua *nova morada* quando despertar da letargia pelo sopro de suas próprias escolhas.



Ao percorrerm-se os capítulos que configuram a primeira parte da narrativa, adentra-se em um universo feminino cujo corpo sustentará os dramas solitários que congregam mulheres caleidoscópicas em que todas podem ser apenas uma. Desamparadas pela anulação existencial a que são submetidas, as personagens conectam-se entre si por meio de reações de seus corpos que as incitam a redescobri-los e, desta maneira, possam adquirir consciência corporal.

A hesitação, o medo e o mal-estar gerados pelo contato íntimo com o próprio corpo advêm da colisão entre os valores sociais masculinizados e a *incômoda* e *censurável* existência da sexualidade feminina, a qual constantemente tentou-se disciplinar. As descrições de Foucault (2004) ao analisar o *quadriculamento* do corpo aplicam-se exemplarmente ao corpo feminino, para o qual resta a interdição inculcada na mulher que, ao absorver o discurso do pecado e da punição, teme o despertar de si mesma. A sociedade burguesa por muito tempo concebeu o sexo, excepcionalmente sob a miragem das relações conjugais ordenadas pelos binários homem/mulher, associação considerada lícita e regular pela sociedade e por suas instituições em que o casal deveria adequar-se a uma sexualidade prescritiva e regulamentada por leis e dogmas religiosos. Nesse processo de repressão sexual, evidentemente, que o Outro, como Beauvoir demonstra, exercerá a função passiva dentro desse contexto repressivo:

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher "feminina" é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 1967, v.2, p.21).

Alinhado com Beauvoir, Foucault (1999) contribui com seus apontamentos sobre o assunto, explicitando como a repressão sexual infiltra-se no discurso burguês, pautando suas relações sociais e econômicas como forma de manutenção da ordem das estruturas familiares tradicionais e de sustentação do desenvolvimento econômico. Assim posto, a repressão sexual, cuja via principal tem sido os discursos, torna-se instrumento mantenedor e regulador do poder da burguesia desde sua instauração como sistema socioeconômico, perdurando por vários séculos, notando-se seus efeitos tanto nas interações sociais como nas práticas discursivas:

A ideia do sexo reprimido, portanto, não é somente objeto de teoria. A afirmação de uma sexualidade que nunca fora dominada com tanto rigor como na época da hipócrita burguesia negociadora e contabilizadora é acompanhada pela ênfase de um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo, a modificar sua economia no real, a subverter a lei que o rege, a mudar seu futuro. O enunciado da opressão e a forma da pregação referem-se mutuamente; reforçam-se reciprocamente. Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril. (FOUCAULT, 1999, p. 13-14).

Em *O ÓCIO* capítulo pertencente também a primeira secção de *Ambas as mãos sobre o corpo* as imagens apresentadas, agora, são as de uma mulher em direção ao próprio corpo, como se tentasse libertar-se da *gaiola dourada*, em que muitas mulheres foram trancafiadas, iludidas pelo falso brilho de grades invisíveis. Como que protegida da sociedade e criada para pensar assim, a mulher tem seu voo tolhido pela urgência de esconder-se dentro de si, encobrir-se de todas as formas, assujeitando-se *engaiolada* por códigos de conduta que se transformam, de fato, em verdadeiras grades, cujas imagens metaforizam um distender vasto para diversas situações em que a mulher encontra-se encarcerada por discursos e práticas alienantes, e por vezes, crendo que usufrui de uma pretensa liberdade, ofuscada pelo dourado de uma égide da Antiguidade e por um elmo que acastelam seu corpo, circundando-o de tal forma que anteparam seu voo.

Para tanto, por uma leitura atenta de *O ÓCIO* não pode passar despercebida a relação simbólica entre pássaro e mulher. Hélène Cixous, ensaísta francesa engajada com as questões femininas e feministas, afirma em sua obra *The laugh of the Medusa*<sup>23</sup> que “voar é gesto de mulher”, aqui, a citação alcança abrangência no sentido de *apropriação* não apenas de um discurso interdito para mulheres, mas especialmente na concepção de *voar* como expressão de liberdade do próprio corpo e de seu (re) descobrimento a partir da abertura da *gaiola* por si e para si mesma.

*O ÓCIO*, como boa parte dos capítulos que compõem *AMSC*, apresenta-se pelo intermédio de um narrador onisciente o qual descreve minuciosamente o espaço narrativo não só por uma questão de apreço ao detalhe, mas decerto para que o leitor apreenda que tal espaço, novamente o quarto, constituiu-se há tempos como adjacente ao corpo feminino. Todavia, neste capítulo, ele não se materializa

---

<sup>23</sup>*The Laugh of the Medusa*. Hélène Cixous. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Signs, Vol.1, No. 4 (Summer, 1976), p. 887.

como confinamento, mas como um ambiente em que a mulher se ocupa de si, onde parece que lentamente naquele calor entorpecente da manhã para a tarde, seu corpo propaga o mesmo calor do ambiente, em uma dinâmica de permuta de temperaturas. Aprecie-se:

Deixava o livro e ficava-se horas a ver o pássaro debater-se na gaiola. Nua, o sol batia-lhe de chapa sobre o corpo estendido na cadeira de repouso vermelha e azul, azul só nas pequenas flores, flores minúsculas aqui e além no tecido brilhante, macio. [...]. O livro aberto no chão marmóreo da varanda, a capa dobrada a formar um vinco no verniz lustroso, a gaiola dourada com um suporte esguio, alto, nascendo de uma base tripartida: três pés curvos muito separados, junto à mesa onde se esquecia um copo. (AMSC, 1970, p.24).

Como anteriormente acenado, o espaço encorpa-se com seus objetos mobiliários cuja funcionalidade supera o mero adorno. As peças traduzem o estado anímico daquele corpo que jaz em *ócio*, de fato, em inatividade, imóvel, mas hesitante. O tempo, neste excerto, parece alongar-se por uma hipnose estabelecida entre a mulher e o pássaro que se debate na gaiola. Sua nudez estende-se em uma cadeira de repouso cujas cores, o vermelho e azul parecem anunciar que naquele ambiente o vermelho será a cor predominante e quente, ao passo que o azul, frio e *minúsculo*, afasta-se em florezinhas aqui e *além*, em outras palavras, existe o contraste desproporcional entre *fogo* e *água*, o ambiente inteiro é invadido por um fluxo de temperatura elevada, abrasada em contraste com o frio marmóreo do chão da varanda em que um livro aberto, torna-se inutilizado naquele cenário onde o conhecimento dar-se-ia por canais diferentes dos tradicionais. A gaiola dourada sobressai-se, elevando-se, a partir de um pedestal que se assemelha a um *tríscele*, equivalente grego para a *Santíssima Trindade* personificada no longo e secular suporte de pés distorcidos que sustentou e sustenta muitas outras gaiolas douradas. E, por fim, sobre a mesa, um copo. Porque existe sede.

Mulher e pássaro estão expostos à intensidade do calor do ambiente. Ambos foram aprisionados na tentativa vã de domesticação de seus corpos e desta forma, instituir a falsa sensação de posse. Em uma clara projeção, a mulher observa a si mesma ao passar *horas* olhando o pássaro que se debate na gaiola, adorno de domesticidade da qual inicia o desvencilhamento, ensaiando os primeiros voos, desnuda. Como se estivesse em outro ponto de observação, como de dentro de sua própria gaiola, a mulher vê-se refletida no pássaro, formando a percepção do condicionamento a que estivera tanto tempo submetida, enxergando no pássaro

domado, espécie de miniaturização de seu *eu* e de seu desejo igualmente debelado. O *prefácio* de um voo que pretende alçar sozinha, por gestos novos ou velhos conhecidos seus, esboça-se na história dessa mulher que se vê debater em uma gaiola onde não deseja mais estar, prescindindo de conjeturas ou manuais de instruções sobre o ato de ser mulher, reduzido em cartilhas ou livros: “Um pássaro esvoaçando entontecido às duas da tarde na varanda; ou então será apenas meio-dia, onde a mulher larga o livro que não leu [...]”. (AMSC, 1970, p.24). O tempo não é uma referência precisa para a mulher que se perdeu justamente no paradigma desta dimensão, ao olhar a agonia do *pássaro-mulher* impedido de voar em busca do frescor da liberdade. As asas do pássaro parecem acenar para a mulher alertando-a para suas angústias, a urgência de voar para não morrer. Os dedos, parte preponderante do corpo da mulher naquele instante, percorrem seu corpo limpando o suor da sequeidão que a consome, como se ao afastar o suor com os dedos, aplacasse a sua sede interior:

E os dedos descem até às coxas, detêm-se no púbis, onde mergulham sempre lentos, numa espécie de rastejar, arrastando-se como que vistoriando cansados, ou apenas atentos a qualquer partícula de suor. Atenta toda ela ao pássaro que se debate obstinadamente no globo dourado que o sol faz luzir, incendiar sem reflexos; e os dedos perto dos olhos crispam-se ao ruído seco das asas amarelas e caminham em direcção ao copo vazio, ressequido, que logo, deixam, perplexos [...]. (AMSC, 1970, p. 25).

A movimentação dos dedos assume não somente a função tátil, mas a *visual* também, tornando-os hábeis em agregar essa dupla função, já que os olhos da mulher não conseguem despregar-se da gaiola em que, o pássaro em similitude, parece lembrá-la da contenção de seu desejo em globos dourados. Correm os dedos por seu corpo como se perscrutassem atentamente algum *sinal* que contivesse o suor e denunciasse a origem da *sede* daquele corpo. Como se assumissem autonomia em relação ao corpo, eles adquirem características peculiares de investigadores, *mergulhando*, *rastejando*, em sua *vistoria cansativa e atenta*. Mas o suor é apenas um pretexto, pois os dedos procuram, na verdade, a fonte capaz de saciar a sede de seu corpo de mulher, radiada por todo o ambiente. Deslizando avidamente de um extremo ao outro do corpo, os dedos desviam-se dos olhos da mulher a um *copo* que, em diversos momentos do texto, desponta isolado e *ressequido*. Preponderante a observação de que os dedos, transformados em *logos* do corpo feminino naquele átimo de descobertas, ficam *perplexos* e conseguem

*perceber* que a sede da mulher não poderia ser suprimida pelo copo, mas por outro *cálice* ou *vaso*. Tal percepção engendra o autoconhecimento e a conexão entre mulher e seu corpo que, apreende sua sede pode ser saciada por elementos internos em seu corpo, por seu próprio cálice e não por um copo incapaz de satisfazer *aquela* seqüidão, visto que para a mulher o copo é seu corpo e o seu desejo já não cabe em si de tanta avidez de voar. Dessa maneira, a mulher concebe um mundo de possibilidades para ela e para seu corpo que se distanciam dos projetos rascunhados pelo patriarcado, pois ela começa a descobrir que pode existir do *lado de dentro*, opondo-se ao percurso traçado para as mulheres pelo patriarcado, ao existir para si do *lado de dentro* :

Para a jovem, a transcendência erótica consiste em aprender a se tornar presa. Ela torna-se um objeto; e apreende-se como objeto; é com surpresa que descobre esse novo aspecto de seu ser: parece-lhe que se desdobra. Ao invés de coincidir exatamente consigo, eis-la que começa a existir *fora*. (BEUAVOIR, 1967, v.2, p.75).

Nitidamente a mulher inicia uma trajetória diferente sobre a transcendência erótica exposta por Beauvoir, pois principia a (re) descoberta de seu próprio corpo, em que duelam duas categorias de sujeitos: o *si* imanente e o *Outro* instituído, ao desarraigá-lo da condição de objeto erótico para o homem, transmutando-se como sujeito erótico, em primeira instância, para si mesma. Prosseguindo-se nesta abordagem, portanto, são acentuadas, no texto, as correlações plausíveis entre copo e corpo. O *corpo*, ao ter a consoante *-r* suprimida converte-se em *copo* e, evidentemente, que tal supressão não se delimita a uma questão fonética, mas abarca a imagem do corpo feminino e sua genitália como objetificação em utensílio que deve somente satisfazer a *sede* dos outros, sendo que em tais condições *esvazia-se*, e, portanto, anula-se ao perder a autonomia em mitigar a *sua* sede. A *perplexidade* dos dedos justifica-se porque tomam consciência do *que* realmente procuram e pela correlação que estabelecem entre copo/corpo, já que suas semelhanças são da ordem das construções culturais e não apenas fonéticas: *corpo* (fechado em si, inclusive pela sonoridade) e *copo* (com sua inata abertura física e fonética) saciam a sede dos outros (aqui sob a perspectiva do corpo feminino), e permanecendo neste raciocínio, *copo* serve também para que alguém sacie a sua própria sede. A mulher, ao desviar os dedos do copo, dá início a um processo de autoconhecimento, pois apesar de ainda ver-se como o pássaro na gaiola, entende que assim também permanece seu desejo: engaiolado dentro de um corpo

encrespando suas asas para libertar-se. Desprendendo-se das repressões sociais aos poucos, a mulher compreende que o seu *copo*, parte sinedóquica de seu corpo, indubitavelmente pertence-lhe, podendo servir-lhe como fonte de abrandamento de sua sofreguidão.

O corpo da mulher, tratado há tempos imemoráveis para a maioria, não para ela, como o *cálice*, o receptáculo disponível para servir os outros, adquire, nesta passagem, um feitio autônomo, cuja utilidade, a mulher, hesitante, está descobrindo aos poucos. As interdições sexuais a que todos foram submetidos, especialmente as mulheres, acentuaram ou inviabilizaram o acesso delas aos seus próprios corpos, os quais tiveram de ser tateados, percorridos e redescobertos por elas mesmas em um processo que envolveu (e talvez ainda envolva) estranhamento, hesitação e medo. Sentir prazer solitariamente torna-se um empreendimento ousado para a mulher, pois contraria a *natureza* sobre o que fora doutrinada, sempre permanecendo em segundo lugar em favor do prazer masculino, a mulher fora ensinada a entender seu corpo como parte contígua ao do homem, único veículo admissível para acesso à sua sexualidade, paradoxalmente. As imposições de leis e valores interditaram os desejos de um corpo que foi inserido em um círculo vicioso de constructos que tolheram a mulher como sujeito e contra os quais ela se inquieta tal qual o pássaro da gaiola. É no entremeio de indecisão e de desejo que a mulher se perde nas horas da tarde com o olhar retido no pássaro e com partes de seu corpo (dedos e olhos) a procurarem o corpo por inteiro, esquadrinhando seu *mistério*, encoberto para que ela não adquira autonomia e consciência sexuais:

[...] e os olhos desviam-se nesse mesmo vácuo até encontrarem o *copo*, para logo *tomarem* toda a intensidade: o tamanho da sede daquela mulher concentrada nesse sentimento de sede, nessa indecisão de tocar a *campainha até aí escondida e inútil* atrás do *copo* que os dedos desviaram inadvertidamente do seu sítio: o lado esquerdo da mesa quadrada de *verga branca*. (AMSC, 1970, p. 25, grifos nossos).

Imprescindível constatar a sobrevalorização contida em *copo* na progressão do texto. Os olhos, não a boca, *tomam*, sorvem a intensidade da sede da mulher que, neste momento, esboça-se limpidamente diante de seus olhos: sua sede é desejo sexual, note-se que há um *sentimento* de sede e não a necessidade de ingerir água. Indecisa em tocar a *campainha*, escondida atrás do *copo*, porque lhe ensinaram a culpa e o pecado, a mulher mantém-se titubeante, dividida entre a

prisão a que fora subjugada e a urgência de sentir e satisfazer seu corpo. Apesar disso, rastros espargidos pelo texto, demonstram que o toque da *campainha feminina*, o clitóris *escondido* da própria mulher e *inútil*, porque os homens temiam a libertação feminina, soaria sobranceiramente. O sítio em que *copo* e *campainha* jaziam como que dominados por uma mesa de *verga branca* parecia lembrá-la da interdição de seu próprio corpo, como se para aplacar o seu desejo, *sempre* precisaria da presença de alguém. A mesa sustentada pela *verga branca*, o *falo* que possui *campainha* e *copo*, forja uma barreira como que para *impedir* o contato tão ansiado pela mulher, como se seu corpo estivesse projetado em um lugar distanciando de si mesma e que seu acesso competiria a outro. Entretanto, tudo isso, *até aí*. Em outros termos, apesar da questão de temporalidade esvair-se em ondas de calor pelo ambiente, a sede daquela mulher estaria a alguns dedos de ser satisfeita.

O ócio da mulher deve ser apreendido como espécie de protelação para o encontro dela com si mesma: “Os olhos desviaram-se das vidraças rutilantes para se aquietarem na parede defronte a retardar a sede, toda ela a mulher *ociosa* que se prende na fuga”. (AMSC, 1970, p. 26, grifos nossos). Explica-se, uma vez que a sexualidade feminina sempre fora supervisionada pelo olhar de sociedades patriarcais que visaram à debelação do prazer feminino, deformado como concupiscente e pecaminoso. E retidos nesse olhar sádico, estão os fetiches de uma sociedade que proíbe e que se deleita com a sexualidade feminina, mesmo que exercida solitariamente. O corpo da mulher constantemente é avaliado e observado, para que se possa julgar, regozijar e punir, especialmente quando é um corpo *sequioso*, o que assombra a muitos, pois para eles a mulher é água:

Se a mulher foi, muitas vezes, comparada à água, é entre outros motivos porque é o espelho em que o Narciso macho se contempla; debruça-se sobre ela de boa ou de má-fé. Mas o que, em todo caso, êle lhe pede é que seja fora dele tudo o que não pode apreender em si, pois a interioridade do existente não passa de nada e, para se atingir, êle precisa projetar-se em um objeto. A mulher é para êle a suprema recompensa porque é sob uma forma exterior que êle pode possuir, em sua carne, sua própria apoteose. E é esse "monstro incomparável", isto é, a si mesmo, que êle possui quando aperta nos braços o ser que lhe resume o Mundo e a quem impôs seus valores e leis. Então, unindo-se a esse outro que fez seu, espera atingir a si próprio. Tesouro, presa, jogo e risco, musa, guia, juiz, mediadora, espelho, a mulher é o Outro em que o sujeito se supera sem ser limitado, que a êle se opõe sem o negar. Ela é o Outro que se deixa anexar sem deixar de ser o Outro. (BEAUVOIR, 1970, v.1, p. 230).

Conforme aponta Beauvoir, a mulher tornou-se *objeto* das mais variadas projeções existenciais dentro de um parâmetro patriarcal. É através desse Outro que o homem se afirma como hegemônico como se pudesse atravessá-lo à procura de si mesmo. Monopolizado pelo olhar do homem, o corpo feminino converte-se em espaço de autoafirmação do universo masculino, território que elege como possessão sua e por onde escoam todas as suas pulsões. Da mesma forma, o corpo da mulher pode servir de *objeto* de escoamento da repressão sexual alheia, o que pode ocorrer sem contato físico: por meio do *voyeurismo* homens e mulheres, inclusive, tornam o corpo feminino o objeto das transgressões sexuais no e pelo qual suas contenções possam ser amainadas. Encorpou-se e incorporou-se nas práticas socioculturais o assentimento de que a mulher (seu corpo) é esse Outro em que a sociedade androcêntrica sagra como o *lugar* interdito que precisa ser vigiado para que não se desvirtue, ainda que para isso, o corpo da mulher sirva para exercício de poder outorgado a toda a sociedade em sua invariável vigilância e fonte de prazer a distância, obtido pelo olhar. Olhar de homens e também de mulheres que, por muito tempo, afastaram-se umas das outras e compraziam-se com a espreita do *pecado* solitário feminino, para que através de outro corpo, que não o seu, tangenciarium o sentido do prazer, mantendo-se carnalmente puras, para sadicamente, condenar, em seguida, a mulher ao desprezo e ao pecado carnal. Desta forma, se como aponta Beauvoir a mulher foi construída como o Outro pelo homem, muitas mulheres não somente introjetaram essas crenças, como conseqüentemente, acastelaram essas imposições, depreciando a mulher que se apropriasse do corpo sem a presença masculina. Certamente que para julgar faz-se mandatária a presença de um *corpo* de jurados, composto por homens e mulheres, cujos olhares turvam-se em êxtase e reprovação. Alinhavando tais considerações com a obra em questão:

E as pessoas que a espreitam através dos cortinados corredos, que aguardam ansiosas *aquele seu gesto*, aquela sua sede e lhe fixam as mãos trêmulas, como ela fixa o pássaro, aguardam silenciosas o toque vibrante da campainha *até ali sempre* inútil; e quase desistem ao verem-na imersa, envolta em toda essa imobilidade pastosa, como que fictícia...apenas uma ligeira tremura nas mãos agarradas aos lados da cadeira de repouso dá *sensação de vida*. (AMSC, 1970, p. 26, grifos nossos).

O jogo de olhares, o da mulher que se prende ao pássaro e o das pessoas que se fixam na mulher estende a amplitude do olhar dentro de um contexto



androcêntrico, à medida que os olhos se tornam fisicamente capazes de fixar, prender os gestos da mulher. Os olhos adquirem os feitiços de juizes que examinam, julgam e reprovam os atos do corpo feminino, municiados de intensa pujança de imobilizar. Evidencia-se no excerto acima, o poder do olhar como artifício de circunscrição dos gestos femininos: a mulher por um olhar movido pela culpa e ao mesmo tempo pela ânsia de liberdade fixa-se na imagem do pássaro que *ela* mesma reluta em não libertar; e em seu turno, as pessoas fixam seu olhar nas mãos da mulher à espera do gesto que a condenará e salvará simultaneamente. Porém, se o leitor *olhar* atentamente para a cena perceberá que a mulher não deseja o repouso sugerido pela cadeira, pois o que lhe pode salvar é a experimentação da vida que vibra em seu corpo, a um toque, quando conseguir livrar-se das culpas e dos valores acomodados em seu interior e desprender as mãos dos lados da cadeira, para que sua vida seja muito mais que uma impressão. Mandatório, igualmente, voltar à atenção para os advérbios referenciados no trecho: *até ali* e *sempre* que circunstanciam o adjetivo *inútil* que, por sua vez, qualifica *campainha*. Claramente, os advérbios apontam para o término da *inutilidade* da *campainha*, renunciando uma transformação de estados que ocorrerá, apenas em um tempo muito individual e singular e que apesar de se debater em dúvidas ou medos, a fuga daquela mulher ocorrerá, libertando seu desejo de redescobrir o som da *campainha* que, inevitável, vibrará, desencadeando um processo pelo qual o corpo feminino voltará às mãos de seu legítimo possuidor, porque ainda que escondido ou esquecido o clitóris cabe ao corpo da mulher: “[...] nua e distendida a observar um pássaro ou concentrando-se apenas para desviar a sede de si própria ou a memória daquela *campainha*.”(AMSC, 1970, p. 26). Assim posto, as mãos desviam-se da mesa de verga branca com seu copo e *campainha* escondida, para, enfim, a mulher pousar ambas as mãos sobre seu corpo que contém seus próprios *copo* e *campainha*, recursos cabais para que a mulher voe e beba de sua fonte, apesar de tudo e de muitos.

Observou-se no capítulo em questão como a mulher torna-se prisioneira das determinações sociais em relação a seu próprio corpo. A perplexidade em tornar-se íntima de si mesma justifica-se pela opressão dos discursos que circunscrevem a sexualidade feminina há milênios. A tradição judaico-cristã agregada aos interesses econômicos dos Estados não só conservou a mulher afastada de seu corpo, como a condenou a *condenar-se* por ser um sujeito de desejos. Esse *dolo* entranhado no

sujeito feminino corrobora os efeitos ruinosos da dispersão de discursos de autoridade acerca da sexualidade, arдил que se agiganta quando o alvo for o corpo feminino.

Foucault ao percorrer a história da sexualidade desde a era vitoriana até a era moderna centraliza-se no conceito de que, nos últimos dois séculos, o discurso sobre a sexualidade avolumou-se como estratégia de regulamentação do comportamento sexual e, desta maneira, engendrou outros discursos prescritivos formalizados em diversas instituições sociais, as quais incentivaram, ainda que sob o manto da inspeção, a “colocação do sexo em discurso”. O Estado e suas instituições coligadas policiariam as práticas sexuais dos indivíduos justamente por meio da fala, das confissões, das consultas médicas ou ainda pelos manuais didáticos redigidos por pedagogos e professores que orientariam a sexualidade *lícita* dentro de um contexto socioeconômico viável para a sustentação do Estado. Decerto que, como Foucault denominou, essa “explosão discursiva sobre o sexo” serviu como estratégia das sociedades modernas para a manutenção do poder, o biopoder que, em outros termos, compõe-se como uma forma coercitiva de governo em que o controle do corpo e de sua sexualidade seriam administrados pelos Estados com única intuito socioeconômico. Nesse sentido, o filósofo opõe-se ao conceito de repressão sexual, pois é justamente pelo discurso revelador da sexualidade das pessoas que o governo procura controlar economicamente a sociedade, a partir de análises a respeito da expectativa de vida da população, fecundidade, natalidade entre outros. Dessa forma, é justamente pela ilusória liberdade da população em discursar detalhadamente sobre as práticas sexuais que o Estado pode controlar e policiar sua sexualidade, classificando-a e estigmatizando algumas práticas como “sexualidades periféricas”, como por exemplo, as práticas homossexuais. À proporção que se discursa sobre sexo, sob diversos mecanismos institucionais, maior será o poder exercido pelo Estado a fim da regulação da sexualidade, uma vez que a interdição não recairá nos discursos sobre esse assunto, ao contrário, estes se avolumarão em pormenores, para que a prática da sexualidade, esta sim, seja cerceada e controlada. O biopoder, assim, estabelece relações próximas entre as engrenagens do Estado e a população, pois examina, inquire, investiga para avaliar o que é sexualmente saudável ao corpo por onde se operam os diagnósticos e as prescrições para sua *cura*, caso ocorram *desvios* de sexualidade. Com relação ao intercâmbio dos discursos - entre instituições

aparelhadas pelo Estado e população— objetivando a vigilância do corpo sexuado e a decorrente “medicalização” do sexo, o autor afirma que:

Engajadas no corpo, transformadas em caráter profundo dos indivíduos, as extravagâncias sexuais sobrepõem-se à tecnologia da saúde e do patológico. E, inversamente, a partir do momento em que passam a ser “coisa” médica ou medicalizável, como lesão, disfunção, é que vão ser surpreendidas no fundo do organismo ou sobre a superfície da pele ou entre todos os signos do comportamento. (FOUCAULT, 1999, v.1, p.44).

O comportamento sexual que se distancie das *bulas* impressas pela Educação, Religião ou Medicina é reprimido e catalogado como patológico, pois se desajusta aos escopos do Estado em relação aos objetivos para o corpo social. Decorre desses mecanismos de controle a padronização do comportamento sexual, pois acima do exercício da sexualidade de um indivíduo sobrepõe-se o interesse do Estado no adestramento sexual da sociedade, como se esta compusesse um imenso corpo cuja sexualidade seria regida por um currículo único para todos.

Entrelaçando o estudo de Foucault com os apontamentos realizados nos trechos de *O ÓCIO*, especialmente em relação à *profilaxia* da sexualidade feminina incumbida a toda uma sociedade que procura por desvios de possíveis rotas alteradas, alcança-se o *olhar* como aquele cujo poder a ele conferido é o de censurar e o de *tragar* como as vagas de um mar revolto as imagens eróticas femininas que por ele são condenadas e da mesma maneira desejadas. O olhar em seu duplo caráter o de *poder-ter* e o *deter-prazer*, *imaculadamente*, sem pôr as mãos sobre o corpo, erige um vínculo de mútua sustentação entre poder e prazer cujo instrumento é o corpo sexual, e neste caso, o feminino:

O poder [...] toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; *acaricia-os com os olhos*; [...]. Açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também *sensualização* do poder e *benefício* do prazer. O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espioniza, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. (FOUCAULT, 1999, v.1, p.44-45, grifos nossos).

Conforme exposto pelo filósofo, as sociedades modernas são atravessadas por discursos investigatórios sobre a sexualidade, consagrando-a a um estatuto de

segredo, visando à sua *delação*. Os mistérios, especialmente os relacionados à sexualidade feminina, são a substância que saciam o desejo, incitado pela fiscalização, pela tentativa de domar aquilo que subverta prescrições sociais, vislumbrando no poder mais uma ignição do prazer que, inevitável, traveste-se sob feitos inconstantes e extremamente singulares. O corpo feminino, consoante ponderações anteriores, é a instrumentalização mais pujante desse exercício de deleite e de domínio, transpassado, mesmo que apenas pelo olhar, pela lubricidade gestada nas transgressões do poder, convertido em *poder-ter-prazer* desde que esse corpo mantenha-se objeto e jamais sujeito, conforme as cláusulas seculares.

Percorrendo-se a obra, sutilmente despontam pelos capítulos que a compõem espécie de reação feminina frente ao protagonismo de dominação masculina, não obstante as sequelas dessa ruptura de isolamento e de silenciamento incidirão ferozmente sobre a mulher. Destaca-se neste aspecto, por conseguinte, o capítulo *A MORTE* o qual aborda os efeitos perniciosos pela expansão dos domínios patriarcais no corpo feminino. Silenciamento e solidão impostos remetem ao alheamento a que muitas mulheres sofreram e ainda sofrem pela submissão aos contornos socioculturais que imobilizam a vivência de ser mulher violada física e moralmente. Por séculos, quando os hábitos e gestos do corpo feminino oscilaram para o centro de seus desejos, ou ainda, quando o gestual feminino fosse contestatório e pleiteasse sua autonomia, as mulheres e seus corpos foram diagnosticados como *excêntricos*, destinando-lhes as fronteiras, periferias que apartaram as mulheres de si mesmas, interditando o acesso a seus corpos, sendo somente permissível a elas a *rememoração* de seu *eu* com a presença masculina. Não raro, essa condução patriarcal acarreta diagnósticos médicos imprecisos, avalizados por parâmetros unilaterais e manipuladores que ajuízam apenas o modelo comportamental incutido nas sociedades pelo patriarcado. A alienação feminina, instalada, conforme descrito, por fatores externos à mulher, incluindo-se a repressão de sua sexualidade, resultou, inúmeras vezes, em internação de muitas mulheres, por serem consideradas loucas, desajustadas, histéricas. Subjaz, obviamente, a essa manutenção da *saúde social* por meio de controle estratégico do comportamento feminino a injunção do poder emanado do discurso androcêntrico que, pela técnica de anulação existencial feminina, eleva o homem à supremacia sociopolítica, a fim de que possa dar vazão a sua necessidade constante de subjugação do Outro, sancionando, assim, um direito infundado inscrito pela fala e

pelo falo masculinos. O corpo feminino, combalido pelas sucessivas tentativas de silenciamento, exterioriza por meio de gestos o que foi impedido de ser verbalizado e vivenciado, como se seccionado pelo olhar repressor da sociedade os seus movimentos parecem não corresponder a um todo articulado e coeso, em que apenas algumas partes desse corpo são autorizadas a expressar-se, destinando-se a imobilidade àquelas que possam ameaçar a supremacia masculina. Resulta desse *anestesiante* controle de gestos e dessa *inoculação* de hábitos, um corpo feminino forçado a hibernar com seus sinais vitais amainados ao extremo, embora haja dentro de si um sujeito feminino pleno que não compreende por que seu corpo tem de ser amortecido se a vida insiste em alá-lo:

Abana a cabeça: não se lembra. Um homem de bata branca pergunta-lhe o nome e ela não se lembra. Olha, tenta abrir mais os olhos e é como se os tivesse colados, as pálpebras pregadas, cosidas. Perguntam-lhe se tem sono, pensa responder “não”, mas os lábios mantêm-se-lhe imóveis, todavia brandos e de uma brancura tal que parece tê-los maquilhado, exoticamente maquilhado: brandos. (AMSC, 1970, p.79).

A morte bordeja a mulher em um sono que se lhe impõe pelos outros. Esquecida de si mesma, a personagem transmite a sensação de que seu corpo não forma uma unidade, decomposto em cabeça, olhos, boca e lábios imobilizados por algum elemento externo, impelindo seu corpo para uma dormência artificial, produzida para que a mulher seja contida, possivelmente, devido a alguma *delinqüência* ou gesto ímprobo que nem ela se apercebeu de ter cometido contra a sociedade. Descaracterizada, sofre o apagamento de seu nome, estranha em si mesma, a mulher, arremessada para fora de si, havia sido descentrada para não reconhecer-se como indivíduo, para esquecer-se de quem realmente é. Cerceada, a mulher desprende-se de sua autonomia enquanto indivíduo em um arrastado movimento que sorve sua consciência. A palidez de seus lábios brandos estende-se por todo corpo em uma brancura anunciadora da morte, em que o corpo apaga-se como se fosse tinto de branco, para delir suas impressões e sua história, esvanecendo o resto de consciência que habita aquele corpo ausente de si: “A verdade será não ter sono. É antes como se se afundasse, lentamente em si própria numa suave vertigem absorvente.” (AMSC, 1970, p. 79).

Alguns dados sobressaem neste excerto inicial do capítulo. O espaço não é nomeado em nenhum momento, mas ainda assim é possível a inferência de que se trata de um ambiente hospitalar. A letargia da mulher e sua confusão mental, as

perguntas de protocolo médico a bata branca são rastros de que a mulher fora conduzida para uma emergência em virtude de intoxicação, provavelmente medicamentosa. Outro ponto relevante que avulta no referido trecho é a insistência em saber-se se a mulher tem sono, induzindo-se a ponderação sobre o prognóstico de que houve a ingestão de sedativos. O sono assume feições semelhantes à da morte, adquirindo uma configuração de refúgio frente às desventuras enfrentadas por alguém em um cotidiano árduo. Ainda percorrendo essa senda, o sono torna-se o abrigo do silêncio, pois é por meio deste que se pode calar ou tentar emudecer alguém. Muitas mulheres procuraram essa *quase-morte* como um refúgio para uma existência endurecida pelos ditames da sociedade ou pelos valores sexistas de seus próprios companheiros. No entanto, ao se desenrolar o novo tema deste capítulo, nota-se que o caso desta mulher é mais sério do que as outras ocorrências a que os médicos estão acostumados a atender, em outros termos, os médicos não poderão generalizar o diagnóstico *desta* mulher, pautando-se em eventos que tiveram em atendimentos de outras mulheres.

O corpo feminino neste pequeno recorte do capítulo representa fidedignamente o que amiúde a mulher vem sofrendo ao longo de sua existência: o seu *cosimento*. Uma vez denegado o ofício de tecelã, o patriarcado tratou de tecer o corpo feminino a partir de um molde que pouco ou nada representaria a mulher. E depois de pronto, a preocupação seguinte seria a de vedação deste corpo, silenciando-o à força, cosendo quaisquer aberturas pelas quais a mulher *ousasse* interagir com o mundo externo a ela e se distanciasse de seu mundo domesticado. Descoser, desfiar ou desafiar as tramas que envolvessem o seu corpo, acarretaria para a mulher em vestidas mais austeras: *olhos colados, pálpebras pregadas, lábios imóveis*: “O homem de bata branca pensa que ela vai falar, mas ela *desaparece* pouco a pouco dentro de si própria, molemente, *o corpo todo molemente dentro do próprio corpo*.” (AMSC, 1970, p. 80, grifos nossos). Por certo que o discurso médico, por muito tempo, tornou-se forte aliado do patriarcado sustentando diagnósticos que corroborassem (pré) conceitos acerca das *enfermidades* relacionadas ao comportamento feminino. O desvanecimento do sujeito feminino dentro de si mesmo, descrito no trecho acima, demonstra como esse e muitos sujeitos foram compelidos a *despregar-se* de seu próprio corpo abrandado, amolecido, *desabitando* um corpo que lhe arrancaram como se faz com uma roupa considerada indecorosa. Por determinação androcêntrica, o corpo

feminino assumiu feitiços de enfermidade que lhe foram cominados pelo exame do olhar masculino, desprezando, no entanto, que é esse olhar cerceador, forma de exercício do poder e de controle comportamental, a origem de muitas moléstias femininas.

Partindo-se desta consideração, ampara-senas estratégias elencadas por Foucault (1999) em relação aos dispositivos de poder a respeito do sexo, distinguindo-se aquele que nos últimos séculos incidiu direta e perniciosamente nas mulheres:

*Histerização do corpo da mulher*: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado — qualificado e desqualificado — como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a "mulher nervosa", constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, 1999, v.1, p.99).

Em diálogo coeso com os apontamentos do filósofo acerca da histerização do corpo feminino *A MORTE* denuncia como a mulher é tributária do *adocimento* de seu corpo, em especial, quando se esquivava das determinações culturais que lhe são arrogadas pela sociedade que a classifica e a enxerga apenas pela organicidade de seu corpo e de sua decorrente funcionalidade dentro das engrenagens socioeconômicas do Estado. O binômio biológico-moral construído como tributo materno pelos padrões das sociedades modernas abstrai a sexualidade do corpo feminino, ou melhor, coloca-a entre parênteses como uma inequação cujo resultado é tão misterioso quanto daninho para a fecundidade do corpo social e para a permanência da centralização dos domínios patriarcais.

Tempo e silêncio interpenetram-se esboçando a angústia de uma mulher que se consome no próprio corpo. Desconhecendo os motivos que a levaram àquele ambiente sente-se aprisionada dentro de si mesma, experimentando a *morte* em um tempo estagnado pela lenta absorção de um corpo que observa imóvel e silenciosamente a sua manipulação. O silêncio a que tanto fora impelida, sobremaneira a envolve, calando sua voz e seu corpo que, inerte, torna-se inaudível igualmente. Consumido, aquele corpo experiencia a extremada investidura da

superposição do *falo* que o empurra para a transposição do delicado perímetro entre o despertar da vida e o adormecimento da morte:

Há quantas horas estará ali? (O homem de bata branca fez a pergunta e o tempo é aquele que está detido no trajecto que vai do papel à caneta que ele ergue à altura do ombro). A pergunta é: tem sono? Não: Já disse não ter sono. Ela não reconhece o seu próprio silêncio e diz: “não tenho sono”, pensando mover a boca cerrada, aberta apenas para respirar melhor. (AMSC, 1970, p. 80).

Induzida a acreditar que tem sono, como movida a pensar que é doente, a mulher sente os efeitos de sua *enfermidade*, entretanto desconhece as causas que a levaram ao hospital. Incapaz de reconhecer um silêncio imposto por algo que ingeriu ou que a forçaram ingerir para seu próprio bem, para ficar *curada* dos *males femininos*, a personagem luta contra a morte, reluta em adormecer, embora algumas partes de seu corpo já não respondem à vida, resta-lhe apenas um fio de consciência que não conseguiram delir e que a mantém acordada e viva, desesperadamente, consciência que a mantém conectada à existência dentro de um corpo semi-morto que a arresta. Não tem sono, o diagnóstico impreciso dos médicos a exaspera, pois esperam dela uma *confissão* que não é a verdade que lhe querem imputar.

Conforme observado anteriormente, por meio da *histerização* da mulher no decurso histórico da humanidade, o corpo feminino, catalogado como patológico por imanência, manteve-se sob inquisição constante para que pudesse ser curado, não importando as causas de sua provável enfermidade. Sob tal prisma, torna-se relevante a análise foucaultiana (1999) acerca da confissão atrelada à sexualidade que, ao longo dos séculos, foi perscrutada por meio dos discursos confessionais, os quais desencadearam desde penitências cristãs até a *medicalização dos efeitos da confissão* como o autor avalia. Sobrepõe o autor que, para o discurso médico, o sexo é concebido por uma peculiar *nosografia* (conduta, imagens, instinto, prazer, tendências), mas também é assinalado como matriz patológica e substrato para a ocorrência de outras doenças: “O que quer dizer, também, que a confissão ganhará sentido e se tornará necessária entre as intervenções médicas: exigida pelo médico, indispensável ao diagnóstico e eficaz, por si mesma, na cura.” (FOUCAULT, 1999, p. 66). Resulta desse processo (o da confissão) a aparição da *verdade* a qual, superando todos os obstáculos, manifesta-se como redentora do confesso: “A



verdade cura quando dita a tempo, quando dita a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável.”(1999, p. 66).

Retomando-se a análise do capítulo, palpável é a constatação de que a protagonista subsiste à morte que, aos poucos, percorre-lhe o corpo, esforçando-se, acerbada, por compreender o que acontecera a ela: não sabia como havia chegado, há quanto tempo estaria naquele lugar ou qual a causa de tudo que lhe envolvia o corpo:

Quer saber de quem são as mãos que lhe roçam os cabelos; as rodas de borracha deslizam silenciosas no corredor comprido. Sente as penas dormentes e um grande desespero sem causa. De que não sabe a causa. Não se lembra, não tem qualquer memória e aquele grande desespero absurdo, incongruente a encher-lhe os olhos de água. (AMSC, 1970, p.80)

Distingue-se no início do excerto acima, a relação de proximidade entre dois corpos o da mulher e o de alguém que ainda ela não consegue identificar. Neste momento, a mulher permanece tentando organizar-se mentalmente, a fim de conferir alguma coerência à situação a que ela fora arremessada, reconhecendo o ponto de chegada, mas desconhecendo o de partida. O desespero que a assoma advém precisamente da improcedência do momento, não somente pela imobilidade de seu corpo, mas igualmente pelo fato de não atinar a *causa* daquela conjuntura em que se vê inserida compulsoriamente. O tempo que outrora lhe parecera suspenso como o seu corpo, apressa-se nas rodas de borracha para que não adormeça em definitivo. Será no ápice do embate entre a morte e a vida que o roteiro de sua história cursará coerentemente para um desfecho que se abrirá em incoerente constatação para a mulher:

O tubo desce-lhe agora pela garganta, contra sua vontade. Pára de se debater. Alguém que se debruça acaricia-lhe os ombros e fala-lhe. *Sabe quem é*, vê-lhe a blusa verde a escapar-se pela bata branca abotoada à pressa e uma terrível e infantil ternura toma conta dela [...]. As lágrimas tornam, mas convulsas, sobre a palidez cadavérica do rosto arrepanhado. Largam-na, primeiro é a agudez da loucura, depois uma total lassidão. Tem um sono desesperado. (AMSC, 1970. P. 81, grifos nossos).

Analisaram-se neste capítulo os efeitos danosos do controle patriarcal sobre as mulheres e suas implicações nos estados físicos e mentais da mulher. O sujeito feminino habitante legítimo de seu corpo enceta a defesa de seu invólucro tentando manter-se composto, para que não se desintegre diante da violência contra si. O trecho final de *A MORTE* é revelador tanto para a personagem quanto para o leitor.

Antes houve a sinalização da presença de alguém íntimo da mulher que lhe roçara os cabelos e, por fim, essa presença assume uma forma mais bem definida e reconhecida por ela. Seu trajeto ganha contornos acentuados e sua história desliza com mais coerência, ao reconhecer alguém de seu círculo íntimo na sala de procedimentos do hospital. No entanto, assombra-se pelo fato de compreender, mesmo com o corpo debilitado, a *causa* de estar presa em seu próprio corpo e verificar que estava tão próxima das mãos da *morte* dissimulada de verde sob uma bata branca. Se a *histerização* do corpo da mulher fora avalizada pela medicina, tal conduta torna-se exponencialmente mais sombria, quando é adotada por aqueles com quem as mulheres convivem. Se não havia loucura, mas uma reação à tentativa de enlouquecerem-na, o desígnio foi conquistado, pois para aquela mulher ter consciência do que havia sido feito com ela custaria o abandono daquele corpo, para desesperadamente preferir o sono da morte.

Os textos selecionados para estudo neste capítulo retomam consideravelmente os temários abordados em *AMSC* acerca dos efeitos do assujeitamento feminino em uma perspectiva androcêntrica. No entanto, pode-se entrever que a mulher resiste em meio a tempestuosas investidas sobre seu corpo, elevando-se como sujeito construtor de sua realidade e senhor de suas vontades. Notadamente, sobressaem das páginas de *AMSC* capítulos que rompem com o cânone tradicional das narrativas, propondo novas formas de se narrar em que a coesão do todo da obra é obtida por meio de conexões temáticas em que as mulheres (ou a mulher) estabelecem um diálogo poliedral entre si. Assim sendo, os capítulos integram-se no conjunto da obra compondo um mosaico coerente, mas não linear, escapando das tradições imputadas aos romances tradicionais e apontando igualmente o mesmo escape para a situação da mulher como forma de denúncia e resistência.

Mulheres que se esbarram em suas aflições, desejos e medos, ora identificando-se, ora estranhando-se diante das descobertas que fazem a respeito de seu próprio corpo por meio das relações com si, seus semelhantes e dessemelhantes. Neste influxo de experiências solitárias ou em grupos, as mulheres em *AMSC* perpassam a obra como que apresentadas em transparências fotográficas projetando suas imagens ao longo da narrativa, entreolhando-se todas em um enorme espelho de suas existências. Essa configuração da obra convida o leitor à coparticipar com a doação de sentidos, uma vez que a escrita de Horta

viabiliza a inserção em um vasto temário sobre a mulher que merece e urge ser descoberto pelo leitor, incitando-o a reavaliar os ditames estabelecidos para a mulher, secularmente, os quais deixaram seu rescaldo até os dias atuais.

Discursando sobre a mulher e a respeito de seus *mistérios*, dentre os quais se destaca sua sexualidade, a escrita de Horta torna-se um instrumento de poder que visa, certamente, à “colocação do sexo em discurso”, mas não como forma de controle como visto em Foucault (1999). Ao contrário, Horta liberta a palavra feminina represada em relação ao seu corpo, ultrapassando a barreira que interdita o acesso da mulher a si mesma: o discurso da sexualidade feminina destranca o fechamento sociocultural do corpo da mulher, desmistificando o segredo dessa sexualidade, permitindo o voo discursivo, o gesto natural. Nas palavras de Foucault (1999), falar de sexo e de sua repressão é uma forma de transgredir a lei e o poder instituídos, alçando-se, dessa forma, a liberdade.

### **3.1 Corpos que se erguem em *Novas Cartas Portuguesas***

A análise dos excertos de *AMSC* permite afirmar-se que a produção de Horta *transgride* os padrões pré-fabricados para a escrita de autoria feminina. Pelo discurso e no discurso a autora constrói enunciados cujos escopos residem precisamente na desconstrução das interdições a respeito do corpo e da sexualidade femininos. Apropriando-se de espaço discursivo circunscrito ao paradigma androcêntrico na literatura, Horta discorre com propriedade sobre as adversidades que as mulheres sofrem, endereçando à sociedade um provocativo e salutar convite para reflexão acerca dos valores imputados ao comportamento feminino, especialmente, em relação a seu corpo. Vai além, ao utilizar a literatura como forma de expressão das variadas distorções socioculturais sobre a *formatação* da mulher nas sociedades burguesas patriarcais, expondo a real condição feminina em decorrência de seu assujeitamento, para assim, contradizer as teorizações médico-religiosas que nutriram as fráguas que encastelaram a mulher em um corpo que nunca fora seu realmente. Em compasso com Beauvoir, em um nítido diálogo ininterrupto, Horta apresenta o corpo feminino por meio dos fatos, contrapondo-se aos mitos, derribando o templo corpóreo onde o eterno feminino é execrado, dissecando as múltiplas experiências vividas e outras possíveis de serem

experimentadas por meio de um discurso que, *perigosamente*, pode transmutar-se do enunciado à experimentação.

A urgência de as mulheres apropriarem-se do discurso a respeito de seu próprio corpo e, portanto, retirá-lo das *mãos* do patriarcado manifestamente inepto para esta função, só fez aumentar em Horta e nas outras *Marias* o exercício do discurso literário sobre as mulheres, operacionalizado a seis mãos, femininas, que acenaram para tantas outras, conforme se pode atestar em *NCP*:

*A Paz*

Compraz-se Mariana com seu corpo. O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas [...] Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes. Quebra-se, pois, a clausura? Recurva, tenso, o ventre: a língua entumescida. Dele a língua quente, áspera de saliva e o demorado sugar, rente, ritmado a esvaziá-la devagar da vida. Compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam. (*NCP*, 1998, p.45).

Assim como em diversos momentos em *AMSC*, observa-se no excerto acima o corpo feminino posto em discurso sob a ótica da mulher. Mariana, seja freira, seja mulher mundana, deleita-se com o próprio corpo em um momento em que abdica de todos os costumes, largando-os em uma cadeira. As meias, dissimulando *meias verdades* a respeito do corpo feminino, tentam escondê-lo de si mesmo, buscam inventar a brancura de uma pureza forçosa. O desejo indelével ensina Mariana sobre si mesma, a respeito de seu corpo que se *exclausura* das clausuras sociais. *Novas Cartas Portuguesas* em patente diálogo com *AMSC*, neste fragmento, apresentam às mulheres e à sociedade uma relação feminina legítima com seu próprio corpo, silenciando o clamor de seus desejos extasiados com o corpo que é revelado em abordagem aguerrida dentro de um contexto repressivo, permitindo a outras mulheres a ruptura com *palavras-tabus* e com os discursos vetados a elas que, tantas vezes, foram responsáveis por culpas infundadas ditadas pelos discursos de outros. Observa-se, neste trecho, a relevância do discurso feminino por experimentar o ato de discorrer sobre sua sexualidade em uma concepção erotizada e ao alcançar pela linguagem a liberdade de falar sobre os desejos de seu corpo o sujeito feminino emancipa-se do alheamento existencial a que fora submetido em anos de *hábitos*. As fendas dos claustros socioculturais deixam fluir para o mundo um sujeito feminino que abandona o corpo inventado por homens para mulheres,

reconstituindo-o a partir de um projeto único e pessoal. Ressalta-se, dessa maneira, reiteradamente, a vez de a mulher transcender as cercaduras imputadas a seu corpo, assim como Beauvoir o propôs, pois falar do corpo feminino com propriedade cabe às mulheres, pela obviedade de *pertencimento*. O decurso da humanidade foi trilhado em linha patriarcal por palavras e ações, por discursos e suas práticas. Nesta senda em que o homem pelos discursos apossou-se do corpo feminino, justo é, portanto, desfazer esse percurso pelos mesmos instrumentos, isto é, pelo poder de seu discurso o sujeito feminino lança-se em fluxo contrário, desafivela-se dos laços patriarcais, para que sobre o corpo da mulher, antes de todos e de tudo, Ela nele se deite, Ela o descreva, Ela o experimente para que, enfim, possa afirmar: *Esse é meu corpo a que é dada a minha voz*. Se o verbo é o princípio, o meio será o corpo e o fim a sua reapropriação.

As Três Marias reescreveram a história da mulher e de seu corpo, redimensionando o significado deste para uma sociedade obstinada em conceitos fomentadores de alienação. A tessitura das construções sobre o lugar social feminino foi erigida de forma a emaranhar a saída deste condicionamento, dignificando a adequação feminina com fitos aparentemente coerentes e justificáveis, compondo para um projeto sociopolítico patriarcal blocos comportamentais, onde as mulheres deveriam encaixar-se *perfeitamente*. Contrapondo-se a isso, a escrita de autoria feminina tornou-se um instrumento não apenas de contestação, o que já seria valiosíssimo, mas de propagação de perceptibilidade sobre o condicionamento das mulheres em um sistema sexista, desobstruindo o acesso da mulher a ela mesma, ao abordar ou tecer, de fato, temas sobre a sexualidade feminina, distinguindo-a como um pertencimento natural e ainda essa escrita autêntica desfaz o discurso obscuro de coroamento do corpo feminino como espaço de sacralização.

No trecho extraído de *NCP*, é plausível retomar-se Mariana, a Alcoforado, observada por outro olhar, o das mulheres cômicas de que elas não são assexuadas. E, se por meio das cartas de Alcoforado, interpretou-se a freira como uma mulher apaixonada em estado de *histeria*, as autoras apressaram-se em fazer a releitura das cartas e dos estados da religiosa. Apaixonada, em verdade, o que se verifica pelo trecho analisado, entretanto muito mais apaixonada por si do que por seu amante, Chamilly. Justifica-se: Mariana, neste contexto, tornou-se sujeito ativo ao permitir-se experimentar seu corpo. Chamilly foi apenas o objeto utilizado para

essa realização. A paixão, agora, é pelo próprio corpo e por seu despertar para a vida. O claustro religioso, de fato, tentou emparedar o corpo feminino, contudo, o claustro corporal apenas enclausura o sujeito feminino se ele consentir em não se *sentir*. Assim, acaso inventaram uma Mariana Alcoforado sob a compleição patriarcal, desfazendo esse equívoco, vê-se em seu corpo pelo olhar de *NCP* o ressurgimento de uma mulher que adquire consciência corporal, sendo o *amante francês* a ponte entre esse sujeito e seu corpo e, acresça-se ainda, o oficial não detém exclusividade sobre o deleite de Mariana. Ela sozinha possui tal domínio sobre si:

[...] - “Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão (...)”: - ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do *corpo-paixão*, exercício da paixão na sua causa. [...]. Devagar meu amor, devagar o nosso orgasmo que contornas ou eu contorno com a língua. [...]. A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda. (*NCP*, 1998, pp.45-46, grifos nossos).

A *descoberta* das mulheres, de certa forma, está representada no discurso do excerto acima como em diversas passagens de *AMSC*. Ao entender que a paixão, um movimento de descobertas, reside no seu próprio *corpo-paixão* torna-se libertador para a mulher, visto que pode amar as sensações de seu corpo e não, obrigatoriamente, amar a um sujeito que lhe proporcione tais sentimentos, visto que a paixão maior é redescobrir que o conteúdo e o continente do desejo estão no próprio corpo. Paixão, proveniente de *pathos* refere-se a um percurso passional, considerado pelos gregos antigos como *patológico*, uma loucura da alma. Não neste caso, porque a paixão aqui é fundamental, emana de um sujeito feminino que se descobre diante de si e, que em certa medida, até onde seja possível, interpreta os desejos de seu corpo, compreendendo suas demandas. Mariana fala com conhecimento de causa de seu orgasmo, palavra proibida na língua de tantas outras Marianas, porém latejante na linguagem do corpo. *Língua* adquire para o sujeito feminino *contornos* duplos, pois simultaneamente funciona como instrumento que viabiliza o discurso sobre seu orgasmo, retirando a mulher de um corpo sagrado, ao mesmo passo que lhe proporciona vivenciar a supremacia de sua sexualidade, religando o ser feminino a sua existência plena.

São variadas as implicações sobre o corpo feminino e as complicações em que ele foi envolvido por um sistema apartador. A dessacralização do corpo da mulher como envoltório das sementes humanas, havia tempo, era um assunto cujas

discussões se não eram evitadas, suscitava acusações e culpabilizações às mulheres que se distanciassem das imagens de mãe virginal para satisfazer suas pulsões. A obstinação em sacralizar o corpo feminino, apreendido como inerte, que apenas no período gestacional mereceria cuidados, desencadeou em muitas mulheres conflitos existenciais, a ponto de serem consideradas alienadas, impedindo-as violentamente de ponderar sobre quais são, de fato, os papéis que desejariam exercer ao longo de sua vida. Entender o corpo feminino como autônomo e, dessa forma, senhor de seus desejos *corporificou-se* como um projeto de libertação feminina proposto por Horta em *AMSC*, assim como pelas Três Marias em *NCP*, ressaltando-se que esta não é até os dias atuais, uma abordagem simplista, uma vez que ainda se perpetuam valores morais e religiosos que desconsideram a existência de um sujeito feminino vinculado a um corpo autônomo e que, desta maneira, tal sujeito seja sensível suficientemente para realizar suas próprias escolhas em quaisquer circunstâncias de sua vida. A desclausura do corpo feminino, o soerguimento do sujeito que o habita e, certamente, as implicações vividas pelas mulheres que se desviaram das rotas tracejadas pelos homens são o mote das duas obras em cotejo por meio das quais Horta e as Três Marias em *NCP* contestam, desconstroem e indagam os lugares destinados às mulheres:

[...] De mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo, e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas *meu suco*. *Possível será ser-se mulher sem ser fruto?*[...]. E se ainda hesitamos (quase sempre tu, pedra fêmea, tua tranqüila transparência) mais não é que a força do hábito de desconfiarmos sempre ao pé dos outros. Hábitos de usos e modos, medos bravos: *hábitos de útero* e convento. Hábitos de fatos e fitas a *formar-nos as formas*. [...]. Que com paixão se desclausura a freira. (*NCP*, 1998, p. 41, grifos nossos).

Contudentemente *NCP* despertam na sociedade e, em especial nas mulheres, o sentido mais próximo do que é realmente *ser* mulher. Descosem o emaranhado de valores embaraçosos finamente tecidos para as mulheres nas teias repressoras presentes em cada canto dos lares burgueses e cristãos. Avulta-se no trecho acima, a presença de um sujeito autônomo, a mulher que discursa sobre o prazer obtido com seu próprio corpo, sendo este igualmente ao do homem, pleno de desejos e fluidos. Como resultado, dilui-se a suspeita acendida pelo questionamento que encontra em si mesmo a resposta: é possível ser-se mulher sem se ser fruto, pois ninguém nasce mulher. A fêmea, antes apenas reprodutora, é desenclausurada

dos hábitos que deformam suas formas, para que se construa como mulher para si e não para os outros. Correlacionando-se o trecho selecionado com *O ÓCIO* de *AMSC*, constata-se que ambos dissertam a respeito da descoberta do prazer feminino, decerto que em *NCP* de maneira mais intensa e direta, pois no capítulo mencionado ainda persiste certa hesitação na mulher em tocar seu próprio corpo, ensejando despojar-se de hábitos que enregelaram seu desejo.

Desde a gênese do corpo feminino sob o ponto de vista cristão (sinedóquico em relação ao masculino e, portanto, subalterno a ele) até a ruína do primeiro homem que *ouviu* a mulher, *pecando* com ela, estabeleceu-se que o sujeito feminino teria uma dívida eterna com as sociedades vindouras:

Para a mulher ele disse: 'Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos, a paixão arrastar-te-á para o marido e ele te dominará'. Para o homem ele disse: Porque ouviste a voz da mulher e comeste da árvore, cujo fruto te proibi comer, amaldiçoada será a terra por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a vida. Produzirá para ti espinhos e abrolhos e tu comerás das ervas do campo. Comerás o pão com suor do teu rosto, até voltares à terra, donde foste tirado. Pois tu és pó e ao pó hás de voltar<sup>24</sup>.

Nessa toada que os constructos acerca do corpo feminino foram erigidos ao longo da História, o mito transformou-se em veridicidade, garantindo a supremacia da legislação patriarcal, passada de Abraão para Isaac e Ismael, linha patrilinear que assentou as religiões e isolou os povos. Das construções culturais que apartam pessoas e restringem seu modo de ser, de agir ou ainda determinam onde trabalhar, suas vestimentas e de que *lugares* devem falar, modalizando o sujeito por suas configurações biológicas, herdou-se o conceito de gênero insuflado por tradições patrilineares e incisivamente pelas religiões de tradição judaico-cristã. Estabeleceram-se estereótipos que arredam homens e mulheres em funções *tribais* em plena era contemporânea, circunscrevendo as mulheres a espaços de confinamento escolhidos para elas, reduzindo suas potencialidades. Traçaram-se *diferenças* (subtrações) entre os pares masculino e feminino, urdindo uma semântica sexista para as mulheres, ao atribuir ao seu natural *plano de oposição* genital, infundadas categorias para o *plano de expressão* individual, limitado por distinções biológicas. A mulher tornou-se o *subtraendo* em um resultado de nulificação de suas experiências porque é mulher, desapropriada do direito a seu corpo,

<sup>24</sup> BIBLIA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1991. Livro do Gênesis, 3:16-19.



comprometendo-se a imanência do sujeito feminino. E mesmo que acreditasse *ajustada* aos valores sociais e religiosos conduzidos pelo patriarcado, a mulher culpava-se induzida pelos discursos vigentes, ou ainda, crê-se que seja factível a afirmação, muitas mulheres culpam-se atualmente por não conseguir se desenredar das astúcias discursivas que as oprimem e por incutir em si mesmas imagens rarefeitas que as retratam como figuras acanhadas e dependentes. Assim, facilitando a vida de todos, para que a mulher fosse uma boa esposa, mãe e mulher submissa, deveria julgar-se, antes de tudo, uma pecadora, a *Eva daninha* que serpenteia na vida dos probos, oblíqua desde nascença. Sente-se, inevitável, transgressora, porque dentro de si existem facetadas mulheres, ou melhor, indivíduos que colidem entre si, pois destoam dos propósitos firmados pelos homens da Igreja, instituição que em seu turno, empodera-se através dos pecados que ela mesma criou, conforme ilustra o trecho da obra *O anticristo*:

“[...] Psicologicamente, em toda sociedade organizada em torno ao sacerdote os ‘pecados’ são imprescindíveis: são autênticas alavancas do poder, o sacerdote vive dos pecados, ele necessita que se peque... Princípio supremo: ‘Deus perdoa quem faz penitência’ – em linguagem franca: quem se submete ao sacerdote”. (NIETZSCHE, 2007, p. 26).

Conforme exposto anteriormente, a culpabilidade, o pecado e o sentimento de inferioridade inculcados na mulher pelos discursos médicos, políticos ou religiosos, por anos, refrearam suas potencialidades. Conformer-se em ser o *segundo sexo*, abafando suas pulsões, acatando passivamente que seu corpo fosse de propriedade de outro, anulando qualquer decisão sobre si, esse confronto de tormentas internalizadas, desmantelou o sujeito feminino, em muitas circunstâncias de sua História pessoal. A solução mais cômoda para a sociedade foi inventariar enfermidades que, quando inexistiam, nem sempre eram diagnosticadas com precisão. Como se pode avaliar, a humanidade e destacadamente a mulher têm servido como sustentação para o exercício dos domínios eclesiásticos e patriarcais. Cunhada em mitos dogmáticos e siderada por um discurso de autoridade, acreditando que habitava um corpo pecaminoso, a mulher do cristianismo encarcerou-se para o mundo, seu corpo foi o fruto reprimido, lacrado e silenciado sob vários aspectos. As sequelas desse cerceamento existencial configuraram-se em choros, gritos, transtornos que, convenientemente, transformaram-se em *doenças de mulheres*, as quais eram provenientes de seus *úteros* deixando-as

*histéricas e loucas*. Dessa forma, em relação ao útero, é imperiosa a consideração de duas especificidades: a vida intrauterina constituiu-se como saudável e bem-vinda aos propósitos de procriação para a sustentação da *pólis*. Tudo o que a mulher *internalizar* do homem em seu íntimo simboliza a passividade de um ser saudável, gesto de saudação à vida. Mas se, ao contrário, a mulher *rejeitar*, *exteriorizar* de seu senhor o seu egotismo, as suas imposições várias, isso representa uma vida *extrauterina*, proibida de se corporificar, inútil à sociedade, portanto um mal, a moléstia, a histeria. Entretanto, o amparo às mulheres e às doentias engrenagens sociais vem dos contributos de Horta e de suas companheiras de *iluminamento* que por sua escrita resgatam a mulher desse sequestro atemporal: primordialmente as escritoras contemplam a mulher como um indivíduo, isento de estereotipagens, sujeito que se funda por meio de performances da ordem da experimentação humana e da sua relação com o mundo, ensaios, portanto, que extrapolam a organicidade do corpo másculo ou fêmeo, ilimitadamente.

Assim como em *A MORTE*, capítulo analisado em *AMSC*, as *moléstias femininas* são abordadas em *NCP*:

O Conselho Médico-Psiquiátrico do hospital de (...) foi incumbido de examinar o estado mental de Mariana A. [...] neste hospital onde ficou internada. [...]. Tendo desde criança uma cuidada e rígida educação católica, fez seus estudos em colégios de freiras, cumprindo sempre com a rígida moral lá estabelecida. No entanto, [...] deu entrada de urgência neste hospital, acoplada com um cão. A doente que se encontrava em estado de histeria, era acompanhada pelos sogros que prestaram as seguintes declarações: “Estávamos a repousar quando ouvimos gritos e choros vindos do quarto da nossa nora. Quando conseguimos abrir a porta [...] e corremos para ajudar, então... bem, não quisemos acreditar, percebe, ela era tão sossegadinha [...], sempre fechada em casa a escrever ao marido! Nós até lhe dizíamos que devia sair connosco para apanhar um pouco de ar... Claro que nunca a deixaríamos sair sozinha ou mesmo com alguma amiga [...] o nosso filho era muito metido consigo [...] em tudo que dizia respeito à mulher, então, era bastante esquisito, mas ela até parecia gostar disso [...]”. Mariana A., durante os primeiros dias recusou-se a fazer quaisquer declarações, chorando, gritando quando não estava sob o efeito de hipnóticos [...]. Comunicando-nos as enfermeiras que Mariana A. monologava bastantes vezes alto quando se julgava sozinha no quarto, recorreu-se a gravações: “Tu nunca percebeste nunca. A minha mãe dizia é pecado a carne é luxúria e mesmo contigo o era. Foste sempre uma prisão alguma vez pensaste em me ouvir? [...] É luxúria dizia minha mãe é pecado a carne e mesmo contigo eu sentia que o era quando gozava e só eu sei como me tentava retrair. E depois todos estes anos [...] a tua mãe a vigiar-me o teu pai a ler o que eu te escrevia [...]. E tu como uma prisão e eu a criar-te horror a criar-te todo este asco todo este enorme medo.” Resumo: 1º - Mariana A. não é alienada. 2º - Não apresenta indício de tara sexual. 3º- O acto que aqui a trouxe pode ser atribuído apenas a um grave desequilíbrio de ordem nervosa, cujas causas devem ser aprofundadas a fim de se poder tentar curar a doente. (*NCP*, 1998, p. 159-161).

Os efeitos danosos dos discursos religiosos reproduzidos por *censores* em domínios distintos da sociedade tornaram-se alvo em muitas passagens de *NCP*. Imperiosa a verificação de que a *histeria* de Mariana A. insere-se em um contexto de repressão praticado pelo marido, então ausente em campanhas bélicas em África, mas assessorado pelos pais quanto à *contenção* de Mariana A., *acreditando* os sogros que as esquisitices do filho em relação à esposa eram bem recebidas por ela. Revelador, o excerto destaca ainda como o patriarcado angariou inquisidores, verdadeiros sentinelas para a manutenção das coerções, pois os sogros de Mariana A. aprisionam-na em sua própria casa, inspecionando suas cartas ao marido, reproduzindo os *hábitos* se não de um convento os de uma carceragem. O contexto discursivo viabiliza a manifestação da influência da aparelhagem ideológica dos discursos eclesiásticos e patriarcais que se alastraram em diversos espaços de coexistência. Consoante exposição anterior corrobora-se pela leitura do excerto acima a construção de uma cultura de culpa, sustentada pelo pecado bíblico em que a *carne feminina* é a luxúria tem de ser abatida. O assujeitamento feminino comprime um corpo que não deve e nem pode conceber violências de magnitudes imensuráveis, acarretando, deliberativamente, a dispersão de um sujeito manipulado por diversas mãos, exceto as suas.

O relatório médico neste excerto, a princípio, constitui-se sob uma tipologia textual paradigmática, orientando-se pelos protocolos generalizantes de diagnósticos como *histeria*. No entanto, a pormenorização do cotidiano da paciente *humaniza* o parecer médico que revê seu diagnóstico, quando ela é *ouvida* pelos médicos. Dada a voz à mulher, abrem-se perspectivas novas de pontos de vista; ao se compreender as causas que a conduziram ao estado em que se encontrava, desfez-se o protocolo médico quanto ao tratamento e até quanto à própria escritura do relatório o qual assume feitiços menos formais praticados pela medicina. O parecer médico no trecho analisado assume características éticas, isentas de estereotipagens que por tanto tempo silenciaram as mulheres em consultórios médicos. Assim, a *histeria* é expelida pelo apontamento médico e substituída por um prognóstico mais apurado e fundamentado pela *fala* da paciente, revelando que a origem de sua patologia não vem do útero, mas em oposição, origina-se externamente pelo sobrepeso das coações sociais em seu ventre.

No capítulo *A MORTE* pertencente à *AMSC* também se adentrou no universo patológico imposto às mulheres, mas sob uma condição diferente. Ao contrário de Mariana A. a personagem do referido capítulo não podia expressar-se e, possivelmente, não se desejava ouvir o que ela queria dizer, mas sim o que os ouvidos dos médicos corrompidos por avaliações rasas *esperavam* ouvir de uma mulher entorpecida. Pelo cotejo entre os temas abordados nos dois textos, nota-se o envolvimento de ambos com a problemática da medicalização feminina em uma conjuntura silenciadora de seu corpo e de aniquilamento de sua consciência. Ainda que as abordagens sejam distintas, a denúncia presentifica-se em ambos, estabelecendo-se entre eles um diálogo em que *NCP* meneia com uma lúcida resposta aos médicos de *A MORTE* e ilumina os percursos da sociedade quanto à patologia não do corpo da mulher e sim de um corpo social doentio em que “[...] É preciso curar o homem; dizer-lhe que nem o seu corpo é estéril, e nem só o falo é criador [...]”. (*NCP*, 1998, p. 300-301). E apropriando-se de seu corpo tanto na abordagem física quanto na discursiva as mulheres vislumbram um novo caminho a ser percorrido, ouvem os gritos de *boas novas* anunciadas por elas mesmas em uníssono: “Digo: Chega. É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos”. (*NCP*, 1998, p. 263.).

#### 4. Os Outros Legítimos Superiores e a insurgência dos ilegítimos

Concluída em 1969, *Os Outros Legítimos Superiores*<sup>25</sup>, de Maria Isabel Barreno, registra eficazmente os nódulos de tensão que empurravam Portugal para um processo de renascimento, ou em outros termos, para a redescoberta do país pelos próprios portugueses em um cenário mundial remodelado por novas propostas culturais, políticas e socioeconômicas, após a grande segunda guerra. A Revolução dos Cravos atinge a maturidade com o viço do mês que lhe pertence, ao qual se entremeiam interstícios de constante ponderação acerca das circunstâncias geradoras da imposição do poder que se legitimou por sua inexorabilidade. Rememora-se, atualmente, um período em que o ordinário fato de exteriorizar um pensamento correspondia à inscrição a normas de codificação civil exercida por uma sociedade de controle, cujos objetivos eram a coerção e a delimitação das expressões humanas. Pretender-se cidadão português, naquele contexto, significava assimilar e conservar crenças e valores construídos pela unilateralidade de um discurso que visava ao aniquilamento do sujeito ideológico e o soerguimento do sujeito fiscalizado.

Barreno em sua obra torna-se a porta-voz de diversas Marias, manifestando-se por meio de um grito contido que se esparge nas páginas de sua ficção filosófica. Entenda-se que o grito aqui mencionado não deve ser apreendido unicamente como um pleito de representação feminista, visto que a obra dá voz a diversos segmentos sociais que insurgem na trama concomitantemente a outras vozes que se corporificam em coro revolucionário. Dessa forma, pretende-se descortinar a relevância da participação das mulheres no processo revolucionário de abril através da operacionalização ideológica de suas escritas.

A escrita de autoria feminina resistiu aos ditames do patriarcado salazarista, posto que a produção literária que ocorre naquele momento evidencia a irresignação do olhar sensível das escritoras direcionado ao contexto político português. Olhar sensível não apenas à segregação das mulheres, confinadas a espaços sacralizados, mas também ao descortino da indiferença do governo a diversos setores sociais portugueses com uma política alicerçada no despotismo que é

---

<sup>25</sup> Empregar-se-á *OOLS*.

alimentado por duas mãos: a do opressor pelo seu próprio coroamento e a do oprimido por sua extrema resignação.

Barreno, conforme já mencionado, compõe um cenário surreal de caráter vincado no fito de renovação de outro cenário, o da sociedade portuguesa, projetando lugares, pessoas e situações e concebendo, desta forma, um efeito de *déjà-vu* em seus espectadores, envolvendo-os em um contundente processo de identificação por meio do qual se espera a transposição do mero assentimento irrefletido e cativo manejado pelas *verdades absolutas*. Recenseando a pólis ao arrolar seus cidadãos e os lugares a que lhes foram destinados, a trama flui gotejando pelas fendas de um represamento político despótico e segregador. E em profuso curso discursivo, a trama se expande em alternância entre situações quotidianas em sua superficial simplicidade e o denso aprofundamento das reflexões originadas pelo diálogo e pelo fluxo de consciência das personagens. Analogias, debates, proposições e criticidade insurgem do atrito de discursos de traços polifônicos, os quais engendram situações que desconstruirão as armações fragilizadas de uma cidade colapsada pela quentura de uma estação em iminente transformação. Barreno descortina o microcosmo de apegos e subserviência de uma cidade artificialmente erguida pela ditadura salazarista, apontando o comodismo, a alienação e o conformismo que latejavam nos discursos de então. É nesse espaço dialógico entre ficção e realidade que sua narrativa esbate em contornos surrealistas, operando por meio de personagens arquetípicas, como o sábio, o profeta, o literato, transpassando inclusive o simulacro psicológico de diversas Marias que se entreolham na trama, ora se reconhecendo, ora se assombrando. Cada personagem insere-se cenográfica e mecanicamente em espaços socioculturais legitimados pelo discurso patriarcal, que gradualmente são postos em evidência crítica, perfurando-se seu teor superficial como se os habitantes da cidade tentassem trocar de cenário e de suas máscaras teatrais, questionando as práticas originadas por tais discursos, para que assumissem deveras seu papel social.

Maria e Adolfo constituem o casal do romance através dos quais a escritora torna sensível a contextura de uma trama que envereda o leitor a um percurso analítico acerca de temas abordados cuidadosamente, dado o contexto da produção literária, como as relações familiares, a consagração da maternidade, a sobrecarga de trabalho das mulheres e ainda a modernização industrial de um país cujos valores inibiam algumas mudanças socioculturais que já tardavam a acontecer. As

tensões que rebentam nas entrelinhas da obra originam-se no epicentro do quotidiano dos lares e das ruas portuguesas, substancializando-se em imagens enodoadas representativas do desencanto de uma nação que se dedica ao cultivo do abstrato, isto é, crê em uma normalidade teatral que nunca se concretiza e dissimula pertencer a um corpo social, ignorando sua gestão por instituições autocráticas que desmembravam tal corpo e se faziam crer superiores. Gradativamente, o novelo temático da obra desenrola-se agigantando suas proporções temáticas, como será visto a seguir.

Nas páginas iniciais da obra o leitor depara-se com a descrição da cidade, privilegiando-se aspectos da personalidade humana, o que permite a inferência de que cidade, personificada, referencia o estado anímico de seus habitantes. As feições estruturais da cidade ocupam um segundo plano, já que o objetivo de Barreno é adentrar no cerne de questões sociopolíticas que abalam a cidade, conceituando-a a partir dos sentimentos da população em decorrência da onipresença de um Estado controlador cuja política governamental assentava-se no medo e na opressão, sustentáculos do patrimônio prelatício de Salazar:

É uma cidade *sem mácula e sem carácter*. Sem mácula como a infância, repleta de tristezas malevolentes, tristezas sem idade, de há muito resignadas ao patrimônio comum. Os lagos dos jardins são verdes, com água opaca. As crianças assustam-se imaginando o infinito para lá da superfície verde, e a majestade onnipotente nas botas do polícia. (OOLS, 1993, p. 13, grifos nossos).

Observe-se a oposição semântica entre *sem mácula e sem carácter* que (des) qualifica uma cidade que se constitui paradoxalmente por atributos que não ocupam normalmente o mesmo eixo de representação de um mesmo ser. Razoável, portanto, observar-se a estratégia discursiva que viabiliza uma leitura dupla em um mesmo enunciado: o conector e tradicionalmente empregado como conjunção aditiva permite que seu valor semântico estenda-se para *mas*. Desta forma, o emprego da conjunção e reforça não somente a adição de duas qualidades antagônicas para um mesmo ser, como também amplia quase que subliminarmente os efeitos de sentido do enunciado que apontam para o contrassenso de uma cidade assemelhada ao paraíso, mas de governança profana. É válida a leitura do *não-dito* que convida o leitor a coparticipar do arranjo semântico do texto, uma vez que se a cidade é *sem mácula* como a infância, é *sem carácter* como a *majestade* que se materializa nas botas do policial. Sustentada pelo medo que se converte em ira, a cidade projeta a

imaginação das crianças intimidadas para além de suas fronteiras onde verdeja o infinito de possibilidades que a esperança pode lhes proporcionar, ainda que as botas pesadas das autoridades possam comprimir tais devaneios. Dos bens dessa cidade todos usufruem do mesmo patrimônio: o medo.

Relevante advertir que a posição ocupada pelas crianças é nivelada rente ao chão, às raízes de onde o olhar delas entrevê apenas as botas do policial e a superfície verde, como se forçadas a olhar para baixo, impedidas de ascenderem. Se ainda eram gêmulas fecundas, as crianças carregariam em si potenciais jardins floridos e frutíferos cuja vindoura maturidade haveria de libertar a todos do medo. Contudo, as crianças estavam sendo nutridas por sentimentos maldosos que as neutralizam momentaneamente até a próxima estação:

Proibido tomar *banho*; na pele nova não será inscrita a experiência verde e limosa. Apenas os olhos se assustam, e o cavalinho se perde, nos lagos de infinita tristeza que fecundam a infância, fecundação misteriosa donde saem alguns gênios, e desportistas e burocratas, recordando alguns os lagos infinitos com saudade alegre, outros pensando “afastarei paisagens sinistras do coração dos meus filhos”, e todas as gerações sofrendo o mesmo *arrepio verde*. *Mudam-se* as cidades do granito ao aço brilhante, *mudam* de lugar os poderosos, mas a infância permanece cravejada de tristezas, ligada às raízes em outrem, sem passado, sonhando apenas vingança; e assim a cidade *agora, ainda sem mácula*. (OOSL, 1993, p. 14, grifos nossos).

A infância e seu caráter *edênico* de inocência e pureza corrompem-se ao sofrerem a delimitação às experiências de descoberta e de exploração inatas aos seres. Pondere-se sobre a privação a que as crianças são submetidas pela interdição do banho na lagoa verde. *Banho* e *lagoa* aludem à possibilidade de as crianças desgrudarem de suas peles as vicissitudes da geração de seus ancestrais. Entretanto, o que acontece com as proibições é a gradual perda do estado imaculável das crianças e, por conseguinte, o futuro da cidade não poderá vivenciar a renovação proibitiva desde outras gerações. *Banho* e *lagoa verde* constituem-se como indicadores de uma urgente *mudança de pele*, em outras palavras, a renovação vital para que as crianças, seres ainda isentos de pecados, pudessem experimentar vivências que não lhes seriam impostas, mas sim originadas de sua liberdade, incondicionalmente. A água, evocação de emoções, não trouxe a verde mudança de estação aguardada por todos da cidade. Também não expurgou a desconfiança e o medo que germina angústia nas peles das crianças, assinaladas pela tristeza adquirida de outros e pela nulificação de suas existências, restando-



lhes, então, uma leve sensação de esperança na pele, *um arrepio verde* que prenuncia a urgência de mudança de estação.

Conforme se pode analisar, ares de mudança no cenário da referida cidade parecem estar prestes a acontecer. Atente-se ao emprego de dois advérbios que se encontram, neste caso, quase sinonimicamente: *ainda* e *agora*. Ambos parecem pressagiar que a cidade, até o *momento presente*, *neste momento* permanece sem mácula. O calor das revoltas e a febre das revoluções impregnam as estruturas fragilizadas de espaços sufocantes e cerceadores da expressão humana. Anuncia-se nos entremeios da narrativa que a estação vigente não se sustenta em andaimes trepidantes e, portanto, fenece. Espera-se por outro sismo em Portugal, séculos depois, que abale as estruturas das fortalezas da cidade que urge ser arejada e renovada em seu aspecto sociopolítico operacionalizado pela *mudança de estação*. Porém, a mudança que ocorreu na cidade adquire um contorno de negatividade, na verdade de estagnação acentuada antiteticamente pelo verbo *mudar* que, assim como na abordagem camoniana em *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*<sup>26</sup> as novidades para a cidade são bem diferentes do esperado, pois em nada alteram a situação de seus cidadãos os quais guardam apenas as mágoas de um passado nulo e do bem, se algum houve, as saudades.

A partir das descrições iniciais da cidade, apreende-se que o tempo se apressa em andar, ou melhor, mudar não apenas em âmbitos cronológico ou meteorológico, mas efetivamente nas esferas sociais. Ainda, antevê-se o fim de uma estação que, certamente, transcende o movimento translacional da Terra, pois esse término sazonal representará a consumação de um difuso e exaustivo período marcado por uma única e infértil estação. Alguns rastros são espargidos pela escritora que urde um possível futuro para esse lugar: “[...] *mas a infância permanece cravejada de tristezas [...] sonhando apenas vingança; e assim a cidade agora, ainda sem mácula*”. (OOLS, 1993, p.14). O discurso em OOLS traveste-se sob duas vestes: a literária e a política que se conjugam para anunciarem o fim de uma estação quente e sombria:

<sup>26</sup> Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / muda-se o ser, muda-se a confiança; todo o mundo é composto de mudança, / tomando sempre novas qualidades. Continuamente vemos novidades, / diferentes em tudo da esperança; do mal ficam as mágoas na lembrança, / e do bem – se algum houve –, as saudades. O tempo cobre o chão de verde manto, / que já coberto foi de neve fria, e enfim converte em choro o doce canto. / E, afora este mudar-se cada dia, / outra mudança faz de mor espanto: / que não se muda já como soía. (Camões).

É uma cidade *dominada* pela fortaleza alta e amarela à noite, quando os holofotes potentes descobrem o arame farpado acima dos muros brancos, e os *capacetes cor de morte* – a morte ocorrerá assim, numa *aurora verde-castanha-cinzenta, parda*, desaparecida a pureza das cores iniciais, o infinito dos adultos torna-se pardo, sem sol branco, sem certezas, apenas medo e convenções: [...]. (OOLS, 1993, p.14, grifos nossos).

Percorrendo-se ainda a parte descritiva da cidade, adentra-se cada vez mais em seu núcleo vital, abrangendo-se a ideia de que sua estrutura social influencia contundentemente os estados de alma de seus moradores, apreendendo-se ainda que, de fato, parecem coexistir duas partes da cidade: a cidade *baixa* de onde as crianças não conseguem erguer os olhos para cima, pois intuem que tal ato seria uma afronta às autoridades, portanto a infância é destinada ao limite que lhe é permitido, a altura das botas dos policiais. E em outro extremo, a cidade *alta* que desponta das alturas em sua onipotência e onipresença demarcadas pelo domínio dos muros da fortaleza. Apropriada é a constatação de que na cidade *baixa* pelo olhar das crianças o leitor depara-se com superfícies rentes ao solo, como a lagoa *verde* e as *botas* do polícia, o que demonstra o campo de visão das crianças doutrinado a não possuir perspectivas futuras que possam elevá-las socialmente. Em contrapartida, na *alta* eleva-se o olhar do leitor como também a relevância das instituições da cidade e de suas funções, distinguindo-se os *capacetes cor de morte* do alto das cabeças das autoridades, os superiores muros, além da luz amarela dos holofotes. Nesta contraposição entre *alto* e *baixo*, depreende-se que olhar para o infinito, para além dos muros, torna-se um empreendimento arriscado para todos, pois no percurso, antes, haverá um encontro com o olhar do alto dos muros da fortaleza, *protetor* de toda a cidade e disposto a fulminar com a luz amarela qualquer situação de risco para a cidade. Ainda a respeito da oposição entre as duas cidades, existe o embate das cores em cada descrição. A cor verde predomina nos espaços apresentados da parte da cidade que se convencionou chamar de *baixa*, indicando uma remota possibilidade de frutificação de esperança, ainda *imatura* naquela estação. Já na localização *alta* aparece o amarelo revelador da escuridão noturna, fulgurando o medo fiscalizador, a *cor de morte* dos capacetes, difícil de imaginar a que cor se aproximaria, mas neste sentido a cor denota mais o potencial do capacete do que propriamente sua cor. E a aurora tonalizada de *verde-castanha-cinzenta* que não promete luz e nem lucidez, e sim uma mudança de matiz para

aquela cidade que se perde de esperança, escurecendo-se de castanho até tingir-se de cinza de apatia e de indiferença. O medo pardo será a cor desta estação em que o sol não *nascera*, porque não existirá um horizonte adequado para isso. *O Recurso ao Medo* de José Régio publicado em 1949 esclarece ainda mais como o medo representa um armamento poderoso utilizado pelos governos despóticos e como ele desfigura as aspirações dos governados de todas as esferas sociais:

«Na luta que actualmente se trava em Portugal entre duas formas de pensar e sentir, de governar e de ser - um poderoso elemento há com que jogam os nossos antagonistas: o medo. "O medo é que guarda a vinha", diz-se. Em grande parte, tem sido o medo que tem guardado a actual situação. Pode, ainda, ser o medo quem melhor a defenda. Não só em Portugal como em quaisquer países onde um regime conquistou o Poder pela força, e pela força impera, esse poderoso inimigo da alma se agigantou a ponto de tapar todo o horizonte. Inimigo da alma, digo: porque é o medo que tolhe até os impulsos mais generosos, [...] Pelo medo das represálias que a imaginação inquieta lhes sugere, se agarram sempre mais todos os governantes tirânicos a um poder que a violência conquistou, e a violência mantém. Assim como pelo medo das sevícias que sobre eles poderão exercer os governantes poderosos, os vão sofrendo e se vão calando os governados infelizes. Quem melhor sustenta a injustiça social - é, muitas vezes, o medo mútuo».<sup>27</sup>

As cores matizam o cenário das duas partes da cidade anunciando as aflições e as expiações de uma cidade que transpira medo e convenções. Nas sucessivas descrições da cidade, destaca-se a reiterada estrutura sintática desenvolvida em torno do verbo de ligação *ser* por meio do qual se acrescem em passagens distintas do texto predicativos do sujeito, como *sem mácula*, *sem caráter* e *dominada*. Assim posto, obtém-se sintetizando os trechos destacados: *É uma cidade sem mácula, sem caráter e dominada*. O sujeito *uma cidade* ocupa uma posição próxima ao verbo *ser* em um arranjo oracional que privilegia a conceituação desse sujeito, supervalorizando as impressões do narrador acerca da cidade, comunicando ao leitor não apenas os atributos de *uma cidade*, mas objetivando à construção de argumentos para a sustentação do teor denunciatório que estará por vir na trama. Relevante também é a apreciação de que o espaço narrativo da obra anaforicamente é referenciado, muitas vezes de forma paralelística, salvo algumas mudanças no decorrer da tessitura de Barreno. Seja na abertura ou no encerramento de um capítulo é possível ler-se a preocupação da escritora em nomear a cidade em questão reiteradamente como *imaculada*, investindo nessa

<sup>27</sup> RÉGIO, José apud AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas*. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Caminho, 1997.p.14

caracterização como forma de reiterar a desqualificação de uma cidade que metaforiza toda uma nação: “Na cidade sem mácula, de violência pura, dormindo no seu calor, apenas são maus os actos frustrados”. (OOLS, 1993, p.41). Tal cidade, abafadiça e desfigurada por contradições como sua violência que é *pura* ou é *pura* violência em nome da manutenção de sua imaculidade, é apresentada ao leitor por meio de imagens desfocadas tanto dos espaços, como dos lugares sociais ocupados por suas personagens, concitando-o, desta maneira, a percorrer tais lugares com um olhar perscrutador e reflexivo, pois expõe em convexidade o arcabouço sociopolítico português por meio de descrições aparentemente inofensivas, mas com proposições cujos preceitos deslizam em favor das mudanças políticas.

Progressivamente os habitantes da cidade surgem na trama, destacando-se mais pelo lugar social que ocupam do que por suas características físicas em uma nítida demarcação das estratificações sociais:

A cidade transpira calor. Os *párias de pele escura arrastam-se nos passeios*. Erguem as pequenas tendas, vendem quinquilharia, objectos lustrosos que fabricam ou roubam no côncavo da noite [...], ofertos à cobiça dos que amam o brilho, as origens misteriosas e a sugestão do remoto no tempo e no espaço. Os *homens gordos e claros passeiam firmes*, nos olhos a crença dos filhos da luz, do povo escolhido, passeiam coroados de êxito. As coroas de êxito são a ultima moda da estação. (OOLS, 1993, p.14-15, grifos nossos).

Categoricamente as ações da narrativa iniciam-se a partir deste trecho, pois é neste que a cidade ganha certo movimento, saindo do plano conceitual do verbo *ser*. Assume a sua transitividade com o verbo *transpirar* (novamente a cidade é personificada) e apresenta seus cidadãos: os *párias de pele escura* e os *homens gordos e claros*. Deve-se observar que o termo *pária* carrega em si dois sentidos, mesmo que aproximados: inicialmente remete ao indiano não pertencente a qualquer casta, considerado impuro e desprezível pela tradição hinduísta. Em um segundo plano, *pária* é a pessoa que é mantida à margem da sociedade. Notáveis as antíteses que são formadas durante a descrição dos dois grupos de cidadãos, pois os *párias* são de pele escurecida e arrastam-se nos passeios, sobrevivendo na informalidade, ao passo que, orgulhosos, os *homens gordos e brancos* passeiam firmes, e creem em um messianismo que os fazem escolhidos e exitosos reforçando a denúncia de hierarquização social. Notável a estratégia adotada por Barreno, ao contrastar as duas classes sociais pelas tonalidades das peles (escurecida/brancos)

e pelos movimentos (arrastam/passeiam firmes), produzindo certos efeitos de sentidos os quais conferem ao texto um jogo de luzes, como na técnica renascentista da pintura denominada *chiarscuro*, luz e sombra distanciam-se, demarcando seus campos de atuação. A cena recebe um feixe de luz e um sombreamento que destacam o volume das imagens e ampliam com nitidez as discrepâncias socioeconômicas. Desta maneira, angaria-se a atenção do *leitor-observador* para a questão das disparidades socioeconômicas de Portugal entre 1960 e 1970. Faz-se necessária a observação a respeito das sugestões espargidas no excerto quanto às origens sociais dos homens gordos e brancos.

Ao longo do percurso analítico deste trabalho, registrou-se reiteradamente de que forma as instituições do Estado salazarista alastravam seus domínios, bem como as sequelas dessa campanha sofridas pela sociedade portuguesa. No referido fragmento da obra, *os homens gordos e claros* irradiam seu pertencimento à classe dominante, possivelmente de origem judaica (filhos da luz, povo escolhido) em detrimento de grupos sociais ignorados pelos *legítimos superiores*. Seu posicionamento ideológico, político e social comprovam, por todo percurso do enredo, reflexos de uma mentalidade marialva herdada e cultuada não exclusivamente pelos dominadores, como também por muitos dominados. Com o propósito de elucidação desta postura, recorre-se ao auxílio de José Cardoso Pires por meio de seu ensaio *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas* publicada pela primeira vez em 1960 em que o escritor esboça uma análise crítica da cultura e da sociedade portuguesas. Ao confrontar as ideologias machistas do período salazarista com valores socioculturais praticados no passado, compreende-se o comportamento da sociedade portuguesa e o que ela havia agregado de fato do *marialvismo* até aquele momento (década de 1960). Ei-lo:

Marialva é o antilibertino português, *privilegiado* em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas modalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII. No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês) marialva é o fidalgo[...] boêmio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no *irracionalismo*. (PIRES, 1976, p.9, grifos nossos).

Ao definir marialva por sua compleição antitética em relação ao libertino, Pires explica que o marialva corresponde à figura do homem português provinciano que é tipificado por sua origem nobre e por seu comportamento boêmio e por sua atitude politicamente irracional. Seu paralelo antagônico, o libertino, é homem cidadão,

nascido na Ilustração e cujos valores assentam-se na racionalidade e na postura moderna frente às questões do mundo. Das profundezas da Idade Média o marialva português retoma preceitos sociais e morais como estratégia de subsistência em plena efervescência iluminista, salvaguardando seus preceitos sociais e morais, exaltando a vida campesinada, com o intuito de manter intacta a sua condição *inata de superioridade*. Assim como acontecera no feudalismo, o marialva salazarista crê nas secções sociais entre *superiores e inferiores*, incontestáveis, pelo lastro de legitimidade de suas origens. Outro subterfúgio de resistência à modernidade praticada pelo marialva é a perpetuação de mitos e do messianismo, porquanto prescindem de quaisquer argumentos racionais. Assim, o libertino torna-se uma grande ameaça para o marialva, uma vez que desmistifica os mitos e assume um posicionamento crítico diante de si mesmo e do mundo, inserindo-se integralmente a um projeto sociocultural incluyente e moderno. No contexto salazarista, esse marialvismo reaqueceu-se pela chama das ideologias fascistas e machistas daquela estação. Na contramão de outras nações ocidentais, conforme antes pontuado, Portugal, *orgulhosamente só*, distanciava-se da democracia ao encorajar-se diante das propostas libertárias e remodeladoras do panorama ocidental advindas da revolução sociocultural que acontecia no final da década de 1950. Compreender o lineamento ideológico vigente no Estado Novo herdado dos marialvas e perpetuado por uma nova geração é basal para o alcance da escrita de Barreno e de sua acuidade política consolidada nas páginas de *OOLS*, ao retratar em pinceladas cuidadosas, mas pertinazes, o relevo das disparidades sociais de um país que mascarava sua degeneração socioeconômica e ainda se regozizava com o corolário machista que ataviava as cabeças da *fidalgua* portuguesa.

Os arquétipos, já mencionados neste trabalho, constituem outra estratégia enunciativa através dos quais são destacados os valores ideológicos que fendem a sociedade portuguesa do final da década de 1960. A partir das imagens de um profeta e de um sábio, Barreno tece o cenário político de uma nação que se agarra a conceitos primitivos de sociedade e que resiste em atualizar seus valores diante do crescente tecnicismo que envolve a Europa, engendrando assim, conflitos entre o tradicional (visto positivamente pelos mais velhos) e o moderno (recebido esperançosamente pelos mais jovens). Desse atrito de posicionamentos, verifica-se que o país, gradualmente, prepara-se para a mudança dos tempos, para a ruptura de contratos, para a remoção dos entulhos de símbolos construídos pela inviolável

manipulação dos legítimos superiores. O profeta não se constitui como arquétipo para demonstrar somente o primitivismo do pensamento português da época, mas para revelar o discurso da desatualização incrustada nas entrelinhas da fala de um homem retrógrado, representando assim, muitos dos preceitos de um Portugal decadente. Analise-se:

- Mudou o tempo – diz o profeta. O profeta é um reformado descontente; as mulheres que riem na rua, nesta hora morta, desagradam-lhe. “dantes, a verdadeira riqueza era o ventre das mulheres, donde saíam os nossos filhos, e agora deixam-nas rir no meio da rua, qualquer um lhes pode tocar.” (OOLS, 1993,p.34).

Seu posicionamento arcaico, enraizado em tradições que não mais faziam sentido no desenvolvimento de um país que urgia atualizar-se para si e perante outras nações é explicitamente mostrado por seu saudosismo do cultivo das terras e pelo reducionismo da mulher confinada à sagrada gestação de crianças: “[...] só pensam na indústria, não querem batatas, mas nós não comemos pregos [...] a única riqueza é a terra, e o ventre das mulheres [...]” (OOLS, 1993, p.35) Para o profeta, a mudança de tempo é compreendida como a perda de valores patriarcais da tradição judaico-cristã, não sendo exagero imaginá-lo um homem de barba longa apoiando-se em um cajado soberbo. Trilhando-se os apontamentos de Pires em *A Cartilha do Marialva*, nota-se vivificada na figura do profeta a ideologia marialva que enaltece a terra e perpetra o machismo. Sobressaem nos trechos em análise imagens que reafirmam a presença do marialvismo sob vestes talvez não tão prodigiosas quanto às da fidalguia, mas encontradas em variados segmentos sociais em decorrência da cristalização da cultura marialva perpassada por diversas gerações, mantendo-se praticamente intacta, como se verifica, nas palavras do profeta. A seleção lexical do primeiro excerto citado é reveladora quanto ao posicionamento do profeta, pois ao constatar a mudança, a qual poderia ser desejável, o narrador apressa-se em defini-lo como *reformado descontente*. Mais adiante em uma manifesta correlação entre terra e ventre feminino, reforça-se a presença do marialvismo em sua acepção feudal em que o homem assenhoreia-se das terras e do corpo feminino. O profeta, um *semideus*, aproxima-se mais de um estadista que vaticina a fortuna de um país inteiro do que um *protestante reformado*. Apoiando-se em Pires:

“Eu sou um rural”, palavras textuais de um estadista, Salazar, em 1963. “Independentemente do que se possa chamar a poesia campestre que atrai os sorrisos um tanto desdenhosos da economia industrial, por mim, [...] continuaria a preferir a agricultura à indústria [...]. Mística da terra, vocação de pobreza (“Somos um país pobre que, tanto quanto se enxerga, no futuro não se pode aspirar a mais do que à dignidade de uma vida modesta” – palavras ainda de Salazar) isto e a consciência de uma resignação atávica seriam para o camponês, os laços que o prendem à comunidade [...]. (PIRES, 1976, p.41-42).

Como se pode examinar, o profeta caracteriza-se como o panteão dos ideais políticos salazaristas que por sua vez espelham o arraigamento do marialvismo ao *chão*, apegado à idolatria das atividades agrícolas, como se o sonho da modernidade se tornasse um pesadelo para os mais antigos enraizados em suas tradições. Assim, a figura do profeta envolve hermeticamente as ideologias propagandistas e repressoras do Estado Novo que pretendiam inculcar no povo português a imagem do estadista que, tal qual a promessa do sebastianismo, resgataria a todos da perdição e da miséria. O historiador Fernando Rosas<sup>28</sup> (2000) descreve que no apogeu do Estado Novo (1930-1940), a fim de avaliar sua legitimidade, o regime se apropria de um discurso propagandístico fundamentador de uma “nova ordem”, ao visitar e convalidar a memória histórica da nação, atuando ainda pela unificação da cultura popular, escavando-se a raiz nacional-etnográfica de Portugal. Desta maneira, ressalta-se, Barreno utiliza-se do arquétipo do profeta como um instrumento de contestação e de desconstrução do discurso opressor salazarista, ao cotejar seus valores corroídos com as mudanças de tempo e suas transformações. Interessante a constatação de que o próprio discurso do profeta se apresenta paradoxal, se se avaliar o *novo tempo* como um fenômeno necessário à evolução humana, pois ao aperceber-se da *mudança de tempo*, rechaça-a, evadindo-se para suas reminiscências de onde revisita um Portugal mítico e patriarcal, o que denota sua tolhida compreensão acerca de uma nova realidade de um novo momento.

Os discursos e as práticas resultantes deles são instrumentos precisos para que se distingam os valores de outrem. Neste sentido, o profeta congrega o compêndio do ideário fascista de Salazar, permitindo ao leitor, por conseguinte, seu adentramento no imo das políticas unificadoras de cultura e de condutas portuguesas definidas pelo regime de então. Preponderam no processo criativo da

---

<sup>28</sup> ROSAS, Fernando. *O salazarismo e o homem novo*. Este texto reproduz, com alguns desenvolvimentos, a comunicação apresentada pelo autor ao Colóquio Internacional *L’Homme nouveau dans l’Europe fasciste*, organizado pelo CHEVS, Paris, Março de 2000.



escritora as estratégias de que se vale para que o discurso literário seja tragado e convertido em conscientização política. Por meio de um narrador onisciente, o leitor ingressa no íntimo das personagens, no caso, nos conceitos do profeta sobre quem não se tece nenhuma crítica direta, talhando-se sutilmente um posicionamento político contrário ao dele, corroborado pelo emprego dos adjetivos (reformado e descontente) e pela incongruência de seu próprio discurso, ou seja, é a partir das entranhas do discurso obtuso do profeta que se extraem o avesso como proposta redentora a Portugal, posicionamento ideológico de Barreno, de muitos intelectuais de seu tempo e, sem exageros, de quase toda uma nação. Enfim, uma escrita feminina sutil e extremamente vigorosa.

Alguns mitos criaram-se em torno da figura de Salazar, cuja imagem era associada ao chefe paternal, em relação monogâmica com o Estado, distanciando-se, neste sentido, de outros ditadores europeus com postura semelhante à dele. Casado com a *moral* e com os *bons costumes* forjou-se a imagem do ditador que, praticamente *doou-se* à nação em sacrifício de sua própria existência, reverenciado por muitos pelos epítomes: “ungido de Deus” ou “salvador da Pátria.” Rosas elenca mitos ideológicos que buscaram fundamentar a posição do Estado Novo frente ao desafio de encerrar o “século negro” do liberalismo (o inimigo dos marialvas) e reeducar a nação, resgatando sua “essencialidade portuguesa”. Dentre os mitos apontados pelo autor, interessa, aqui, o *mito da pobreza honrada* ou o *mito da “aurea mediocritas”* e o *mito da essência católica da identidade nacional*, sendo estes, dois dos diferentes componentes discursivos estratégicos para a autolegitimidade do governo salazarista. A vocação de pobreza, como se orgulhava de afirmar o próprio *chefe*, era uma condição imanente à nação portuguesa, pobreza justificada historicamente devido à economia portuguesa ser essencialmente rural, cabendo ao país conformar-se com o seu destino histórico. O outro mito, o religioso, “entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história.” (ROSAS, 2000). Não será, portanto, difícil compreender que o Estado Novo propunha uma *renovação* política que, nada inovava por ter sua gênese na raiz da ancestralidade mítica marialva e no discurso religioso arcaico, com ramificações extremamente abarcantes, as quais reorganizavam ideologicamente as instituições governamentais, como também fundamentavam a constituição ontológica do cidadão português. Esse “homem novo” deveria compreender-se como um ser

subordinado aos interesses do coletivo em detrimento à sua individualidade, um *ser* que deveria sofrer um assujeitamento padronizado em benefício dos interesses da nação, e, dessa maneira, deveria *ser* temente ao *Estado-Deus*, emergindo como um *admirável homem novo*, imune aos vícios do liberalismo, do racionalismo e das nefastas influências comunistas. Em outros termos, *ser* era resignar-se.

O arquétipo do sábio constitui outra estratégia discursiva para que seja viável a análise das solidificações ideológicas que enrijeceram Portugal por tantos anos. Como um símbolo, poder-se-ia considerá-lo como um *Velho Espírito* que observa a distância a cidade e seus habitantes, igualmente arquetípicos, dissecando deles os valores viciosos a que todos estão presos, mas que ainda teimam em se desvencilhar por influência de uma pesada artilharia propagandística produzidas pelos aparelhos estatais. Por outro lado, o sábio personifica a voz da lucidez em uma sociedade alienada, voltada para as suas próprias engrenagens incapaz de constatar, no entanto, que estas enferrujaram e feriram os princípios de democracia e isonomia de seus cidadãos em proveito de uma classe dominadora. Consciente de que sua voz será calada, apressa-se em concluir sua obra, seu trabalho com feitos filosóficos e sociológicos:

O sábio quis fazer um estudo sobre os homens e recolheu-se no seu gabinete. Um sábio já importante, com adeptos e adversários. Mas falta-lhe ainda a obra capital e as referências nos suplementos científicos dos jornais [...], as referências são anônimas, mas isso basta, ler o jornal e murmurar baixinho “fui eu, fui eu” [...]. (OOLS, 1993, p.19)

O sábio configura-se como a porção pensante dos estratos portugueses daqueles tempos que, sob forte vigilância da censura, arriscavam a escrever como forma de resistência ao regime totalitário. Consciente do risco de pensar contrariamente ao Estado, o sábio assemelha-se a um profeta sábio, ao prenunciar seu ostracismo e a censura desferida a ele por seus concidadãos e por seus pares. Em uma provável analogia, o sábio torna-se representativo de toda uma geração de intelectuais dos tempos pré-revolucionários, não sendo, portanto, descabida a asserção de que Barreno, em um processo metalinguístico, discorre sobre sua própria condição, quando escreve sobre o sábio:

A rua tornou-se hostil, o sábio julga ver surgir em cada esquina um colega ansioso por lhe extorquir segredos, e, depois, uma censura misteriosa espalhou-se nos olhos das gentes, uma acusação que o sábio esperava embora a julgue injusta. [...]. E a tarefa é pesada, à medida que avança, no

detalhe, o sábio já não pode escrever com frescura, deixando sua pena ao sabor das suas opiniões e reminiscências, é preciso fazer citações [...] não se pode ignorar a ciência já inventada, nem que seja para a rebater. (OOLS, 1993.p.43-44, grifos nossos).

A cumplicidade entre escritora e personagens emerge da real necessidade de ela, em certa medida, dar forma aos seus ideais. Ao descrever a tarefa do sábio, os ideais de toda uma geração, que vivia no abafado clima pré-revolucionário, são explicitados. Firma-se uma espécie de *conluio* entre a personagem e a escritora, pois naquele contexto de produção literária, a pena de Barreno e de outros intelectuais estavam também sob o olhar inquisitorial dos aparelhos estatais que coíbiam quaisquer produções que poderiam ameaçar a *ordem* e a *paz* da nação. E, ainda que arriscado, era preciso contestar, objetar as verdades muitas vezes forjadas por ciências que se inventavam e assumiam a condição de verdades incontestáveis. As páginas escritas pelo sábio são de Barreno, como se ela conduzisse as mãos dele em direção à escrita da revolução, mesmo que simulando um tratado científico distanciado e frio, sob as vestes de um homem sábio habita uma mulher, quase imperceptível aos olhos da censura.

O espírito do velho sábio prenuncia um momento de revoltas, atribuindo a causa à incapacidade de o homem coexistir nas organizações construídas por ele, pois, segundo sua crítica, as verdades são construídas e destruídas a fim de atenderem a evolução das sociedades e, no momento em que certas verdades são percebidas como ardis que atendem aos interesses de poucos, as revoltas eclodem. Ademais, o sábio entende que o homem cria certa resistência às renovações, em decorrência de sua inexorabilidade diante das *mudanças de tempo* e da consequente evolução social, acarretando uma sociedade em descompasso com sua realidade:

O homem não se contenta com a coexistência e pretende verdades superiores. Em cada época, os princípios de organização tendem a tornar-se verdades essenciais. [...]. Ao valorizar regras de organização em princípios essenciais, dificulta-se a elaboração de novas regras adequadas, consoante a evolução da sociedade, e assim a mentalidade do comum dos seres humanos anda sempre em atraso relativamente aos factos. Como consequência mais específica desta característica, temos também a revolta de cada nova geração contra a anterior ao descobrir a fraude das regras precárias arvoradas em verdades eternas. (OOLS, 1993, p.44).

Praticando a releitura de pressupostos teóricos, atualizando-os para o seu momento de análise social, o sábio amplia as análises beauvoirianas acerca da

supremacia do masculino sob o feminino. Discorrendo a respeito da sexualidade humana, o sábio distingue os desígnios da sexualidade submetidos à religião e ao gênero das pessoas, notadamente o das mulheres, repreendendo, ainda que implicitamente, os códigos erigidos em torno das funções biológicas urdidas para o sujeito feminino:

- Há três sexos – diz o sábio- nesta *sociedade humana* que observo. Os machos, as fêmeas puras e as fêmeas impuras. Já atrás referi como os machos novos se treinam na emoção sexual, e como todos os machos têm uma função sexual independente da procriação; as fêmeas impuras servem para esse fim. (OOLS, 1993, p.48, grifos nossos).

Mordaz, o sábio observa a existência de mais um sexo, além dos apontados por Beauvoir, acrescentando às apreciações da filósofa a função sexual das *fêmeas impuras*. Conveniente a constatação do léxico empregado pelo estudioso ao descrever a sexualidade humana: ele modaliza seu enunciado, ao explicitar que se trata da observação de uma *sociedade humana*, pois emprega as terminologias *machos* e *fêmeas* como se estivesse estudando o comportamento sexual de espécies diferentes da dele próprio. O emprego do zoomorfismo (*machos* e *fêmeas*) e seu olhar microscópico remetem ao cientificismo naturalista largamente exercitado em meados do século XIX, o que favorece o entendimento de que o sábio incita a reavaliação dos parâmetros estritamente biológicos adotados pelo patriarcado a respeito da sexualidade humana, recobrando-a com o manto da categorização puramente animal, portanto desprovida de elementos culturais de exclusividade da espécie humana. Nas avaliações do sábio acerca da sexualidade humana e das verdades eternas construídas sobre ela ao longo dos tempos, depreende-se que o estudioso tece críticas severas às atribuições limitantes de gênero em relação à sexualidade feminina, ao descrever, de forma astuciosa, a existência das *fêmeas impuras* (designação no mínimo de teor religioso) como um *mal* indispensável e assente por valores hipócritas da sociedade, coisificadas para servirem aos machos cuja sexualidade não se atrela às convenções de procriação. Nesta direção, divisa-se um intenso diálogo neste momento da obra com os estudos de Simone de Beauvoir. Beauvoir insere-se criticamente no contexto das verdades científicas, portanto universalizadas, sobre a condição feminina ao longo do patriarcado, analisando-as, contestatoriamente, incitando o leitor a repensar sobre a sustentação de tais verdades; para tanto, aponta falhas sobre a tematização da figura feminina

nesses campos do saber que até aquele momento permaneciam insuficientemente questionados. Para atender seus objetivos, esteia-se em mitos desde os fundados pelos gregos, como por Aristóteles e Platão, até o cientificismo vigente em seu tempo. Enfatiza que em todos os ambientes em que se procurou descrever o lugar social da mulher sempre houve um esforço de rebaixamento de sua subjetividade, atrelada exclusivamente à função passiva de fêmea reprodutora da espécie humana. Percorrendo estudos científicos, Simone de Beauvoir desconstrói conceitos formulados sob a primazia da reprodução da espécie humana em detrimento às outras possibilidades de vivência como seres humanos. À sombra de tais concepções biológicas, ocorre uma divisão de sexos que classifica o macho como o ser ativo, por possuir espermatozóides e a fêmea como o passivo, por receber os espermatozóides durante a fecundação. Em contrapartida, demonstra estudos em outras espécies em que a atuação dos machos como agentes fecundantes é totalmente inútil, visto que a natureza se encarregou de oferecer outras maneiras para que isso ocorra. Descreve os processos reprodutivos existentes sob as formas sexuadas e assexuadas, expondo as fragilidades dos fatos científicos sobre a superioridade do macho em relação à fêmea, que se sustentaram científica e filosoficamente por muito tempo. Interessante ainda ressaltar, suas percepções sobre as alegorias tecidas entre as fisiologias do *espermatozóide*, aberto, impaciente, móvel e o *óvulo*, fechado em si, paciente e imóvel, alegorias que foram transferidas para as personalidades masculinas e femininas. Relevantes também são suas considerações sobre a funcionalidade equitativa de ambas as células sexuais, pois é por meio de sua união que atingem o todo, ou seja, são interdependentes no ato de geração da vida. Dessa forma, conclui que é limitador estudar o organismo fêmeo apenas pela oposição dos gametas masculinos e femininos, mas extremamente importante, estudá-lo em sua totalidade. O que Beauvoir debate, utilizando-se para isso a questão biológica das espécies, é que a condição fisiológica da *fêmea humana* não deve ser ajuizada em um plano superior à sua individualidade. A comparação entre homens e mulheres, para Beauvoir, não deve arraigar-se em funções biológicas da espécie, pois “[...] É somente dentro de uma perspectiva humana que se podem comparar o macho e a fêmea dentro da espécie humana.” (BEAUVOIR, 1970, v. 1, p.54).

Ainda sobre a divisão social entre homens e mulheres, o sábio examina como o patriarcado destinou funções arbitrárias às mulheres, relegando-as a atividades que na maioria das vezes não correspondiam a escolhas delas:

[...] longitudinalmente, a sociedade divide-se em homens e mulheres, estas hierarquizadas consoante os maridos ou os pais a que pertencem (completamente desclassificadas são as sem marido e que foram renegadas pelos pais). *As mulheres estão obviamente preparadas para a procriação*, que é considerada um verdadeiro drama, não havendo, portanto, nesta divisão qualquer esperança de alteração de estatuto. Há desde já vários pontos a salientar. Em primeiro lugar, notemos que *não é pela tarefa que o indivíduo realiza, mas por aquela a que estará ou estaria destinado, que se processa a classificação social*. Em segundo lugar, *o homem sente-se capaz de predestinar indivíduos*, mas mantém-se uma *noção de fatalidade natural invencível, o que se exemplifica no caso das mulheres*. (OOLS, 1993, p. 53-54, grifos nossos).

Como bem detalhou o sábio, as hierarquias sociais são determinadas pelos homens sem a coparticipação das mulheres, visto que estas estão predestinadas a *serem* a partir da sombra de seus maridos. As justificativas do sábio adquirem uma compleição cáustica, ao ponderar a respeito da *predestinação* feminina dentro da escala sociocultural. Avançando em suas considerações acerca do tema, o sábio esclarece que o homem (e não a humanidade), arrogantemente, predestina os indivíduos, mas no que tange às mulheres parece haver uma fatalidade irreversível. Interessante ilustrar as exposições do sábio com a Constituição Política de 1933, artigo 5º:

“O Estado português é uma república unitária e corporativa baseada na igualdade dos cidadãos perante a lei [...]. Parágrafo único: A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, *salvas, quanto à mulher, as diferenças da sua natureza e do bem da família* e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pelas diversidades das circunstâncias ou pela natureza das coisas. (Constituição Portuguesa de 1933, grifos nossos).

A constituição elaborada pelo Estado Novo mostrava-se ambígua e sexista ao declarar a igualdade dos cidadãos, *salvo as diferenças* entre homens e mulheres. Notoriamente à mulher destinava-se o espaço circunscrito dos lares, onde ela deveria governar à sombra de seu marido, pois não se poderia conceber que uma mulher escolhesse permanecer solteira, subentendendo-se pelas entrelinhas do

quinto artigo que a mulher *haveria* de constituir família, devido à sua *condição* natural e para o bem de quase todos.

Aproximando-se do fim de seu trabalho e de sua vida, como já esperava, o sábio continua a descrever a sociedade, avançando nas desigualdades entre homens e mulheres em um franco diálogo com os estudos de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949):

[...] o homem colocou uma culpa original, uma mancha, na mulher, a vítima mais visível [...]. O próprio corpo do homem é objecto duma exaltação, o que poderá ter tido origem na sua força física [...], e a exaltação restringe-se e localiza-se num símbolo, o fálico. [...]. “Em consequência do que vimos a apontar está delimitado o papel das mulheres na sociedade, companheiras do homem mesmo quando trabalham. Elas surgem nos lugares secundários ou subalternos, nos lugares de ‘ajudantes’, hospedeiras, assistentes, secretárias, mulheres de limpeza. [...]. A glorificação da feminilidade, um dos aspectos da geral glorificação compensatória do sofrimento e da submissão, assegura a perfeita ‘ordem natural’ estabelecida. [...]”. (OOLS, 1993, p.56-57).

O sábio revela-se feminista de influência beauvoiriana, como se verifica por seu posicionamento crítico com relação aos mitos imputados às mulheres. Mesmo que não enuncie em categorias gramaticais sua posição crítica, ela aflora por meio de discretas opiniões que o sábio desfere em um texto que aparenta cientificidade, primando pela imparcialidade, mas que de fato emana um discurso politizado e causídico das questões femininas. A abordagem do sábio já seria suficiente para que ele mantivesse sua designação, no entanto, sua sabedoria expande-se não somente pela propriedade com que aborda a construção de gêneros, mas pelos caminhos que escolheu para posicionar-se. Destaca-se nas observações do sábio, a forma como ele desconstrói as verdades absolutas enraizadas em longínquas tradições orais e nas deformações ideológicas registradas em cânones literários fomentados pelas religiões. Ao expor as desigualdades sociais das mulheres erigidas pelo conceito de gênero, a sensatez de suas palavras é traduzida pela modalização de seu enunciado, esclarecendo que a mulher nunca possuiu alguma *mácula*, apenas *aquela* que o homem forjou para sustentar-se como dominante, constatação esta corroborada pela conclusão posterior de que a mulher é a *vítima* dos mitos inventados para ela. Aprofunda o tema, descrevendo como o primitivismo de eras perdidas no tempo erigiu o mito da superioridade masculina centrado em alegorias de exaltação ao falo e de como o poder desses valores conservou-se e propagou-se nas gerações futuras, ocasionando o sombreamento da imagem

feminina sempre diminuta, para que não se sobrepusesse à iluminação *inata* dos homens, os escolhidos por eles mesmos para governar. Em suas ponderações o sábio também recrimina a *glorificação da feminilidade*, retirando-a da inerte caracterização e expondo seu real desígnio dentro das sociedades: a manutenção da *ordem natural*, como o próprio estudioso assinala, à custa de sofrimento e de submissão das mulheres como uma interminável dívida contraída pela *primeira* mulher. Ressaltante a verificação de que o *sábio*, como já mencionado antes, assume uma atitude claramente feminista, ao compor o painel de desigualdades sociais da cidade que observa.

Confirmando as considerações sobre desigualdades apontadas pelo sábio, o narrador descreve a escola da cidade e seu papel (de-) formador, pois a doutrinação das crianças demonstra ser o escopo da Educação dos tempos salazaristas em que o *futuro da nação* estaria sendo preparado para aceitar o seu fado, obedecendo-lhe:

Na escola, as crianças estão *alinhas* nos seus bancos, a tarde é longa e as *moscas obstinam-se nos vidros das janelas*. As crianças estão *alinhas* e leem trechos escolhidos [...], e nas janelas, nos passeios próximos, os adultos, que, reprovadoramente viram as crianças aproximar-se a escola em bandos desorganizados, aprovam agora, a cadência das vozes, “o leão é o rei dos animais”, sorriem [...]. (OOLS, 1993, p. 29-30, grifos nossos).

As crianças estão sendo *preparadas* para a submissão social, de acordo com as demandas do Estado Novo salazarista. Sobressai no excerto acima, a repetição do termo *alinhas* o qual suscita a ideia de que os pequenos estariam sendo educados para ajustarem-se aos preceitos governamentais. A formação escolar visava, por conseguinte, à constituição de um pequeno exército enfileirado instruído para o sacrifício em nome da pátria. Em uma expressão de alheamento, os adultos acreditam na *boa educação* oferecida pelo Estado, ao aprovar a cadência das vozes e sua aparente aprendizagem. O espaço escolar conta igualmente com a *obstinação das moscas nos vidros* as quais conferem à cena uma atmosfera *impura, maculada* em que as moscas, em toda a sujidade que carregam em si, obstinam-se na observação das aulas em uma admissível alusão à metodologia de ensino, deteriorada, que se contrapõe à pureza das crianças, maculando, dessa forma, a cidade. Em outra razoável sugestão, as moscas remetem aos olhos e aos ouvidos do governo controlador de Salazar, a fim de estear seu discurso político-ideológico aspirando à legitimação do regime e o favorecimento de sua operação:



“Vamos agora interpretar”, diz o professor:

- Por que diz o autor que o leão é o rei dos animais?

As crianças aventuram-se a medo nesse mundo estranho da mentalidade dos adultos não atinam:

- Porque é o mais bonito, o mais esperto, o mais forte.

- Sim, sem dúvida porque é o mais forte, mas o autor fala em rei dos animais para demonstrar, em toda a parte, a necessidade de hierarquia. *A hierarquia dá-nos a segurança dos lugares destinados.* (OOLS, 1993, p.30, grifos nossos).

O nucléolo do discurso docente, reproduzidor da ideologia salazarista, está centralizado na utilização do termo *hierarquia*, por meio do qual se justificam disparatadamente os lugares sociais a que os cidadãos estariam predestinados, mantendo-se assim, *todos* em segurança em uma perfeita ordem alinhada. Para legitimar esse discurso segregador, o Estado constitui-se como o mantenedor dos valores históricos do passado para que o presente possa progredir espelhando-se na grandiosidade dos heróis do passado, tornando a escola seu principal agente operacional. Resgatados da memória histórica do país, os heróis nacionais servirão de modelo para a construção de uma identidade nacional, pois assim como eles se sacrificaram em nome da pátria, as crianças devem adotar tais princípios e reproduzi-los no futuro, oferecendo-se à Nação heroicamente e em constante obediência ao *chefe*:

Nos passeios, nas janelas os adultos sorriem, as vozes das crianças propagam-se, “no ano de 1820 nasceu o imperador”, e os adultos aprovam, “é necessário que os nossos filhos reconheçam os poderes instituídos, e que tudo existe por causa dos homens importantes”. As moscas obstinam-se nos vidros da janela, as crianças estão alinhadas, o professor continua: - Os chefes mostram o bem e o mal com clareza, para que ninguém se aflija com a *igualdade*. (OOLS, 1993, p. 30, grifos nossos).

A sobrevalorização das imagens históricas consistiu em estratégia de legitimação do poder político instrumentalizando para esse intento a História da nação. Retém-se pelo discurso dos adultos a noção de que essa prática já fora empregada pela escola em gerações anteriores, objetivando a alienação das classes sociais, bem como o assentamento de castas. Conveniente a constatação da crítica subjacente no discurso dos adultos, quanto ao *indeclinável* reconhecimento do poder instituído por homens importantes, demonstrando a subserviente anuência da população decorrente de uma exitosa reificação. Quanto à promoção da desigualdade cultural dentro das escolas, Pires (1976) contribui com a ilustração do pensamento da ditadura salazarista eivado de marialvismo: “Na escola nem todos

devem ser tratados igualmente. e não temos assim ofender a justiça. Não, respeita-se ainda mais e cumpre-se a caridade”<sup>29</sup>. (PIRES, 1976, p.105-106).

O arremate do discurso do professor da obra reafirma o projeto alienante da Educação salazarista<sup>30</sup> por meio de uma concepção maniqueísta em que os *chefes* (de Estado) prontificam-se em abafar quaisquer conjunturas de inquietação quanto à *igualdade* entre as pessoas, apartando-as entre os *filhos de luz* e os *seres das sombras*, segundo parâmetros que atendam convenientemente aos legítimos superiores, marialvas modernos:

Necessariamente, a divinização do Poder conduz à despolitização das populações, já que as dispensa de qualquer participação activa nos destinos coletivos. Promove-se mesmo uma “zona zero” entre o ser comum (real) e o predestinado (irreal) que lhe garante o mito indispensável e o sentido providencialista do seu exercício [...]. (PIRES, 1976, p. 142).

Recorde-se o fato de que Salazar antes de ditador havia sido *professor*, aliando-se essas duas funções do estadista, elas parecem se materializar no discurso do professor da obra:

Os adultos suspiram quando o toque das horas lhes devolve o bando desorganizado de crianças, as crianças que das palavras sábias fixam um essencial com deformações. “*Muito se tem feito, embora muito haja para fazer*”, confia o professor aos pais queixosos, “*embora...*”; “*embora*”, gritam as crianças, e no pátio quadrado, [...], os *cowboys* perseguem índios, os *policías* perseguem ladrões, os *leões* perseguem veados, e os *meninos grandes* batem nos *pequenos* enquanto esperam o fim dos *conciliábulo*s entre os seus educadores. (OOLS, 1993, p. 31, grifos nossos).

Assimiladas as deformações ideológicas ensinadas na aula, as crianças correm da opressão da escola. As palavras do professor retinam como um discurso de palanque que pretende angariar votos para a próxima eleição, como se fosse o próprio Salazar proferindo de sua cátedra a incansável tarefa de resgate da ancestral cidadania portuguesa.

Estratégia interessante adotada por Barreno no trecho analisado é o emprego da conjunção *embora* em sua dupla configuração: nas palavras do mestre, *embora* foi empregada como conjunção concessiva o que reforça o efeito de sentido em

<sup>29</sup> Sob o pseudônimo Alves da Silva, no jornal *Imparcial*, 1913, dirigido por M. Gonçalves Cerejeira.

<sup>30</sup> “Neste momento histórico de regresso aos sublimes ideais de resgate nacional, os heróis, os santos e os guerreiros [...], filhos da terra portuguesa ressuscitam dos túmulos para o milagre de uma nova epopeia” *Escola Portuguesa, Boletim de Acção Educativa publicado pela Direcção Geral do Ensino Primário*, 1934-1946. (*Escola Portuguesa*, 7 de fevereiro de 1935, p. 307).

*embora haja muito para fazer* quanto à imprescindibilidade de se *eternizar* seu papel de *mentor*, pois há muitas ações a serem realizadas, projetando o *chefe* como elemento indispensável para a organização da escola (leia-se também país). No discurso das crianças, o advérbio *embora* ecoa pelo pátio da escola, exprimindo momento de retirada, de escape das crianças daquele local aparentemente organizado e comprometido com a Educação. *Embora, em boa hora*, seria igualmente a retirada do professor que ensinava ao futuro da nação a dogmatização de crenças nas quais nem ele mesmo acreditava. E enquanto isso, nem os pais nem o professor enxergavam a reprodução microscópica dos valores da cidade no quadrado néscio e retrógrado do pátio escolar, onde a divisão social entre fortes e fracos, chefes e subordinados acontecia no meio das crianças que, brincando, preparavam-se para as funções sociais a que seriam destinadas.

Contribuindo para tais considerações a respeito da doutrinação da política salazarista nas escolas, recorre-se novamente a Pires (1976) o qual observa que o provincianismo marialva avalizou a implantação da predestinação messiânica pela qual o Governo intitula-se uma entidade superior administrativa e mantenedora da ordem social. Proclamando-se *Chefe*, heróico e afiançado pela imagem e semelhança dos bravos ancestrais portugueses, o governo discricionário compara-se aos heróis de *Sangue*, como justificativa de seu destino privilegiado, ao passo que os dirigidos devem manter-se afastados da vida política em razão de sua predestinada condição inferior. Ilustrando-se:

Na oratória do Poder ungido o *Chefe messiânico* eleva-se como figura-limite inspirada no manual dos cavaleiros da Política e na hagiografia dos mártires solitários, inacessíveis: “Com a mesma devoção e o mesmo fervor que há 500 anos um príncipe de sangue, do alto do promontório de Sagres, alongava a vista através dos oceanos para lhes arrancar o *segredo* do caminho marítimo para a Índia, Salazar...” etc., etc. Assim começa a descrição do caudilho do integralismo por um dos seus caciques universitários, José Alberto dos Reis. (PIRES, 1976, p.138, grifos nossos).

José Cardoso Pires destaca em sua obra as leituras *sobrenaturais* da História realizadas por apoiadores do salazarismo, valendo-se do misticismo e das credences populares como forma de elevação da figura do ditador a uma entidade quase sobre-humana, escudada por consórcios entre a política e a religião, o que reforçava a crença de que Deus governava a nação através de um novo messias escolhido por Ele.

Prosseguindo-se na análise da obra, enfatiza-se a considerável participação das personagens femininas como denunciadoras das artificialidades de um sistema sociopolítico machista. As mulheres intensificam essa questão, de início timidamente, apenas por fluxos de consciências os quais se materializam posteriormente em discursos uníssonos a respeito das discrepâncias a que eram submetidas e que assolavam o cenário português daqueles tempos. Constituem um dos estratos sociais mais acentuados da obra através dos quais Barreno desdobra-se em vozes para dar substrato a sua criticidade em relação à conjuntura política de Portugal e seus efeitos em outros segmentos sociais, incluindo-se decerto, o feminino. Companheiras na sombra, assim referenciadas as mulheres nos tempos de pré-revolução, elas eram refletidas socialmente de acordo com o feixe de luz emitido pelos seus companheiros. Relegadas a um plano inferior pelo moralismo patriarcal e potencializado pela ditadura salazarista, às mulheres, sublinhando-se as *puras*, as *Marias*, restava o lugar de donas-de-casa parideiras, santificadas pelos frutos de seus ventres, coroadas pela sagração da maternidade e de seus afazeres domésticos, o único êxito possível a elas. Ilustrando-se:

Neste fim de estação ainda peganhento de calor, as mulheres cirandam em grupos, mulheres tratadas consoante os lugares dos seus maridos [...], os desejos das mulheres conformam-se aos lugares dos maridos. [...]. As mulheres cochicham confidências e sorriem, riem, tapando a boca, param com uma anca saliente, “compremos também uma coroa de êxito”, diz Maria. (OOLS, 1993, p.15).

Como se pode constatar, o lugar social destinado às mulheres restringia-se a espaços pouco iluminados em relação ao dos homens a quem deviam pedir *alvarás* para se sentirem um pouco cidadãos e atuarem socialmente. Diante disso, observa-se que em *Os Outros Legítimos Superiores* existe uma magnitude crítica que não cinge tão somente questões relacionadas ao caudilhismo do Estado Novo, mas que distende sua movimentação ideológica envolvendo as anulações impostas às mulheres, como a delimitada função social bipartida entre esposa e mãe e a descaracterização do sujeito feminino violado universalmente. Novamente, recorre-se a Pires (1976):

Um antigo ditado português relacionava a função da mulher e sociedade: “o homem que cheira a pólvora, a mulher a incenso”. As heroínas marialvas, sob a designação de “esposa e mãe”, são o arquétipo da “mulher dos três K do nacional-socialismo (Kinder, Küche, Keirche - filhos, cozinha, igreja). Em versão lusitana o modelo foi reproduzido pela mão de Salazar, ele próprio, e figura como vinheta de honra no “Programa da Obra das Mães pela Educação Nacional”. Assim: Dentro do lar, claro está, a mulher não é uma

escrava. Deve ser acarinhada, amada e respeitada porque a sua missão de mãe, se educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem. (PIRES, 1976, p. 102-103).

Sedutor o discurso salazarista no que se refere à delimitação das atuações femininas para que a ordem socioeconômica não seja desestabilizada. Na obra, está evidente que muitas mulheres *se conformam* em existirem apenas em segundo plano, como coadjuvantes de suas existências, constituindo delito gravíssimo o pleito de igualdade:

Sacudindo o saco de tapeçaria, defronte da tenda coalhada de ouros, as amigas riem, compostas nas suas máscaras, Maria percebe-lhes a frieza risonha e o pasmo agressivo, um instante como se delas se houvesse separado, imóvel numa terra-de-ninguém, *sem maneiras nem costume*, siderada em estátua de sal pelos sobrolhos depilados e reprovadores, “uma mulher coroada!”, as mulheres tratadas e claras usam máscaras impecáveis máscaras de sofrimento ou de admiração pelas coroas dos seus homens, a sugestão duma mulher coroada não consegue ser inteiramente ridícula, as gargalhadas trazem desconfiança e as vozes melífluas por um instante são destinadas a um agente provocador, por um instante.(OOLS, 1993, p. 15-16, grifos nossos).

Reitera-se pela observação do trecho acima como as mulheres habituadas a comportamentos e a gestos impostos pelo patriarcado estranham a sugestão de uma das *Marias* quanto à compra de uma *coroa de êxito*, a coroação da mulher. Como banida de um paraíso fictício, Maria sente a censura das amigas por contrariar a tradição dos costumes patriarcais, isto é, ousadamente ela procura instituir, ainda que de maneira incipiente, a sua imagem singular e desvinculada do projeto masculino. Para as outras mulheres, bastava-lhes os ornatos como os costumes determinavam. Em Beauvoir os adornos femininos são estudados quanto à sua função social:

A *toillete* tem um duplo caráter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence) [...] é uma libré e uma fortuna, um adorno [...]. Cuidar de sua beleza, arranjar-se é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa [...] seu eu, parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem. (BEAUVOIR, 1967, v.2, p.295-296).

Remover as máscaras sociais *pecáveis* ou *impecáveis* a que as mulheres foram submetidas ao longo de suas vidas soa como uma aberração para as companheiras de Maria que tratam apressadamente de recolocá-la em seu devido

*lugar* como aprenderam por séculos de repreensão social: pelo decreto do olhar que tanto serve para censurar, quanto para fiscalizar.

Já foi destacado que as personagens femininas, em sua totalidade, serão nomeadas *Maria*. Evidentemente, como a própria escritora mencionou no prefácio da edição utilizada para este trabalho, a escolha onomástica não foi ao acaso, visto que a imagem sagrada de Maria veio para resgatar a *pureza perdida há tempos* desde Eva. Embora as mulheres possuam o mesmo nome, distinguem-se por suas peculiaridades que as constituem como indivíduos. O título *Maria* associado à religião torna-se um instrumento ideológico, nem sempre compreendido, que visa à estandardização do comportamento feminino com toda a ascendência que o nome evoca. O substantivo próprio *Maria*, sob tal perspectiva, absorve os valores patriarcais conjugados com os marialvas, em que o nome *Maria* passa por processos de conversões gramatical e discursiva saindo da categoria de substantivo que particulariza os seres, distinguindo-os, para tornar-se substantivo coletivo *maria*, o qual cumpre o caráter social demandado pelo idioma, reafirmando o lugar das mulheres segundo as tradições e que tipo de conduta é esperada delas. Posto isso, o coletivo *maria* congregará mulheres puras e submissas, circunscrevendo-as à sacralidade construída para seus corpos. Inscritas em uma ideiação em que o nome sobrepõe-se ao sujeito, as *Marias*, como quaisquer mulheres, sofrem com a desapropriação de si mesmas e constantemente deverão lembrar-se, a cada chamamento em sua vida social, da carga representativa que as acompanham desde o batismo. Coletivamente, as *Marias* identificam-se como o grupo de mulheres recortadas de seus papéis individuais e com a incumbência de não decepcionar os outros, apenas a si mesmas. *Alvas Marias*, as mulheres idealizadas pelos marialvas do patriarcado português, não de ser igualmente marialvas.

No transcurso da movimentação do enredo, emergem diversas *Marias* que se identificam, por vezes, suportam-se e assemelham-se em muitas tarefas, reduzidas a uma única imagem criada pelo discurso religioso legitimado pelo pastoreio masculino. Dentre elas, uma insurge *incomodada*, não pelos ciclos de sua fisiologia, mas pela circularidade de sua vida de sua quase existência como mulher, pouco vivenciada, diminuída a funções biológicas e institucionais, deformando-a como mais uma *Maria*. É *Maria* casada com o literato Adolfo que, posteriormente, é nomeada como *Maria Adolfa*, o que pode referenciar como os domínios de uma sociedade patriarcal são absorvidos como imagens realísticas inconscientemente pela mulher,

além de ser apreciada pela sociedade, pelo referencial de seu marido. Inconformada, *esta* Maria sente em seu ventre espasmos que anunciam a renovação de seu ser, o que implica em uma transição também para todos da cidade, uma vez que, despertada dos reflexos de seu marido, ela deseja sua própria luz que iluminará outros segmentos sociais. Sua inquietação existencial percorrerá toda a narrativa, sentindo-se dessemelhante a outras Marias, suas amigas, mais deformadas pelo sistema do que ela. Avalie-se:

Em casa da sua amiga fala-se de felicidade, durante o chá. As revistas perguntam se a leitora é feliz, os livros ensinam receitas de felicidade [...]. “É o mundo das mulheres”, e Maria inquieta-se um pouco, como alguém que aprende ter-se esquecido de qualquer coisa sem saber o quê, [...]. [...] arrepende-se de ter vindo. - Maria, não conheces a Maria? Riem todas, muito, “Maria, Maria, são ambas Maria e não se conhecem”, “eu também sou Maria, também eu, mas temos outros nomes, elas são só Maria, Maria só”. Maria só; Maria reconhece-se inventada, ouve “só” ecoando no fundo de um poço vazio [...]. (OOLS, 1993, p.35-36, grifos nossos).

É a partir do discurso alienado de suas amigas que Maria consegue revelar-se a si mesma. A repetição de *só Maria, Maria só. Maria só* no fragmento acima, viabiliza a apreensão de que ela em primeiro plano reconhece-se como *apenas Maria*, reduzida a um nome, para em seguida compreender que está sozinha, não comunga da alienação das outras naquele mundo das mulheres que aprenderam a felicidade pela ditadura das revistas femininas editadas pelo patriarcado. Inserida no lugar que a sociedade destinara às mulheres, Maria sente-se um arremedo de ser humano, incomoda-se por ser uma réplica quase perfeita do que o sistema moldara para as mulheres e, apesar de compartilharem uma identidade forjada para elas, Maria e tantas outras se sentem solitárias e antigas desconhecidas entre si.

Adolfo, esposo de Maria, a que se sente sozinha no meio de tantas *Marias* reproduzidas para um fim comum, é um escritor em crise que procura estímulo para produzir um romance. Ao presenciar a morte do sábio, Adolfo parece ensaiar sua inclusão no universo dos pensamentos analíticos, de certa maneira desejando substituir o pensador falecido, conforme demonstra em seu diálogo com a esposa:

“Também eu vi o enterro, também eu vi o enterro, também eu o vi dessa cor de grande massa indecisa, angustiada, caminhando não se sabe de onde nem para onde, seguidos por um misterioso espírito, encarnado numa mulher sorridente varrendo o chão, não se sabe se por maldição ou bênção, Adolfo emociona-se, do seu cérebro sai intacta a continuação da grande história que começou no enterro [...], a história que ele pressentiu para lá

das imagens do enterro, ideias a cuja gênese não assistiu. [...] A segurança pode estar representada no sedentarismo e a liberdade no nomadismo. Há povos que colocam ainda a liberdade em formas especiais de nomadismo, a conquista ou a expansão demográfica. Possuindo essa fuga, os homens procuram internamente a segurança total, e adoptam regimes ditatoriais, enquanto os povos efectivamente sedentários procuram a liberdade na forma de governo [...]” Adolfo maravilha-se, são palavras de sábio, que fala agora pela sua boca, sábio morto e enterrado [...]. (OOLS, 1993, p.94).

Duas fortíssimas críticas despontam nas digressões de Adolfo. Em primeiro momento, o enterro do sábio acompanhado por uma multidão que parece igualmente caminhar para a morte é um indicador marcante do extermínio da lucidez, racionalidade, do pensamento crítico. O espírito, por sua vez, que (per) segue a multidão como uma mulher varrendo o chão representa o triunfo dos mitos provincianos que se eternizaram dentro do imaginário coletivo, em uma clara alusão ao conflito entre lógica e mito, parecendo que este dominou aquela. A segunda crítica aparece no raciocínio de Adolfo, ainda que a gênese das ideias não lhe pertença, o escritor *presente* pelo cenário de imagens retidas durante o enterro, o contexto sociopolítico em sua cidade. Ao dissertar sobre segurança e liberdade, ele explicita as condições sociopolíticas de um Portugal ultramarino relutante em recuar em suas expansões. Ao relacionar a liberdade com o nomadismo, Adolfo amplia esse conceito, classificando como *formas especiais* de nomadismo a conquista e a expansão demográfica, ambas reduzidas à *fuga*. Constata ainda que, para a manutenção da *segurança interna*, os homens adotam regimes ditatoriais, acrescentando que, os que permanecem no país almejam a liberdade nas formas de governança. Observe-se que a justificativa do regime português para a expansão colonial é a liberdade, conceito decomposto pela personagem, revelando a contradição desses ideais, ao se adotar formas ditatoriais de governo que manterão a segurança, justamente porque se buscou a liberdade, procurando-a em outros lugares.

São variados os grupos sociais que sustentam o teor crítico e denunciatório da obra. Virgens, prostitutas, párias, industriais, operários, soldados, enfim, uma gama de figuras ilustrativas da sociedade portuguesa dos fins de 1960 que compõem o teor crítico da obra, quando da sua exposição em um acontecimento social em que serão revelados os acometimentos do governo salazarista, simbolizado na figura de um industrial, desferidos contra as mulheres, os excluídos economicamente, os soldados que não viam utilidade na manutenção das colônias



portuguesas e contra os operários que resistiam à morte. Além disso, haverá a explicitação dos valores hipócritas disseminados por diversas instituições e seus representantes. Nos momentos anteriores à coroação, Adolfo circula entre os convidados, procurando angariar sua simpatia. Os diálogos entre os espectadores circundam o auditório, oferecendo ao leitor uma irônica avaliação a respeito dos eventos prestigiosos da cidade, além de projetar o *espetáculo* das relações entre governo e população em meio à inquietação das massas:

As pessoas segredam [...] não digas, mas diz que é um industrial poeta quem vai ganhar”. Adolfo intervém, “a cultura morre, um industrial poeta [...]”. As senhoras perturbam-se, admiram, é um *gênio*, repetem, estendem as brancas mãos aos beijos de Adolfo [...] e cochicham, tenha cuidado, as paredes têm ouvidos, a nossa conversa pode estar gravada[...]. “Ele é muito imprudente, muito” [...], “não diga nada, mas disseram-me que a *farsa* vai ser muito engraçada, é um homem que muda de casa e tem que avisar todas as repartições da sua mudança, a repartição do bilhete, a repartição da certidão, a das senhas, a da certidão de óbito *provisória*, a dos concursos, a das cartas de curso [...], enfim o homem perde um ano em bichas, emagrece, gasta os sapatos, e é despedido do emprego por ausência prolongada; desempregado não tem dinheiro para a renda da nova casa, e muda-se para casa duns parentes, e tem então de recomeçar todos os avisos de mudança, é *engraçadíssimo*, bem representada deve ser cômica, é tal qual assim, eu na semana passada”. (OOLS, 1993, p. 124-125).

Os momentos que antecedem as apresentações cumprem fidedignamente um roteiro por meio do qual, muito comumente, as pessoas se servem para especular a vida alheia e conjecturar a respeito do que se espera ser visto em um evento. Os momentos anteriores à coroação tornam-se reveladores ao leitor, pois exteriorizam a mesquinhez dos convidados, o seu tolhimento político e ainda possibilitam a denúncia dos abusos dos legítimos superiores contra o povo. Instantes que assumem a eloquência de um povo que havia sido silenciado porque desconhecia sua autoridade e seus reais valores e que não precisariam acatar o destino, conforme as prescrições de uma classe dominante que visava apenas a sua manutenção no poder. Adolfo passeia por entre os convidados, como se estivesse realizando sua propaganda eleitoral, boca a boca, angariando simpatizantes, encurtando o caminho para o seu reconhecimento ou tentando compensar sua inaptidão literária, ao extremo de arriscar-se como um observador da realidade social da cidade, aos embaçados olhos das pessoas um homem destemido, superior, quase um arquétipo de revolucionário: “Adolfo com sua excêntrica túnica branca parece um patriarca pastor, olhando com ternura as mulheres [...], um pastor

olhando o seu último rebanho, animais resistentes e sofredores [...]”. (OOLS, 1993, p. 126-127). A partir das senhoras com as quais o literato interage, avança-se no descortino do universo de controle a que todos parecem ter se habituado. A crítica avoluma-se, *inocentemente*, quando uma das senhoras começa a descrever a *farsa*, vocábulo que conduz o leitor à compreensão de que se trata de pequena peça teatral burlesca de costumes, estendendo-se para o conceito de que a cidade, o evento, as autoridades, por fim, a população, todos viviam uma *farsa*, verdadeiramente. Em descrição minuciosa, o conteúdo da peça reproduzido por uma das espectadoras, expõe, em tom de galhofa, o controle do Estado com exigências escabrosas que impactam a vida cidadina, promovendo desgaste da população em uma desconforme justificativa de proteção e segurança. Os documentos registram os passos do cidadão, para que o governo possa rastrear seus movimentos e reconduzi-lo à *direção correta*. E ciclicamente, a *farsa* se repete tanto na ficção quanto na realidade da senhora que se identifica com o protagonista da peça, por sinal, *engraçadíssima* pelo conteúdo absurdo e, se bem *representada*, poderia até convencer a platéia de que tudo era perfeitamente normal.

A cidade aproxima-se da tão aguardada coroação de êxito e de suas ruínas. As estruturas de *plástico* que dão forma ao cenário da cidade e a alicerçam ideologicamente foram deformadas ao extremo, em nome da artificialidade das convenções sociais e políticas a que a população havia sido doutrinada. O laurel dos cidadãos representa mais um acontecimento que impõe uma fingida relevância ao evento que se decompõe em diversas modalidades de farsas: desde a maior com a premiação até as menores com diversas encenações, em um pleno exercício da política *panem et circenses*. Durante a solenidade, a presença de uma viúva maltrapilha que deseja ver seu filho ser homenageado por sua redação e a denúncia feita por uma Maria sobre um industrial que tinha a tradição, a seu favor, de assediar suas funcionárias, desfiam temas subjacentes à narrativa, conduzindo o leitor às vivências calamitosas da classe operária portuguesa e à leviandade dos legítimos superiores que procuram manter a todo custo tais catástrofes sob seu controle e olhar. Representativa da situação social de muitas mulheres, a viúva torna-se a expressão sensível do sombreamento existencial por que passam em função da família:

[...] casei estive casada dez anos e tive dois filhos, fui boa mãe, vivíamos bem, o meu marido tinha um bom lugar, eu não precisava trabalhar e o meu

marido dizia-me, tens um curso é sempre bom se eu morrer podes trabalhar para ti e para os nossos filhos [...], ele morreu e meus pais já tinham morrido [...], fiquei sem nada fui-me empregar e eles responderam: tirou um curso há dez anos e nunca trabalhou? O seu curso deixou de ser bom. Fiquei sem anda. Trabalho muito e não tenho dinheiro. [...] Cumpri tudo o que me disseram, mas nada disso me recomenda, fiquei sem nada não me respeitam, e querem expulsar-me desta sala. Não valho nada afinal?(OOLS, 1993, p. 132).

O pleito da viúva sensibiliza a todos, especialmente às mulheres e abre precedentes para que os cidadãos fossem apresentados às práticas de contestação e reivindicação. Entrecortado por reações da plateia, o discurso da viúva ganha adesões do grupo feminino que, em espírito de sororidade, exigem a presença da mulher na plateia, para que possa assistir à apresentação do filho. Possivelmente, nunca antes houvera manifestações deste conteúdo em uma solenidade de coroação, desestabilizando o júri que acata a decisão do grupo de mulheres identificadas com a viúva. Aberta a senda, outros pedidos e reclamações começam a chegar ao corpo de jurados que, imediatamente, reage ao queixume de um homem que trabalha muito e não tem tempo de conversar com a esposa:

O júri suspirou e fez sinais aos guardas, mas os guardas têm um sorriso beatífico imbecil, o presidente do júri finalmente interrompe o homem, “sabíamos que o caso anterior traria um precedente perigoso, um caminho para a desordem; isto não é uma sessão de pedidos. Basta de interrupções; quem será empregado tem de trabalhar das nove às seis, picar o ponto, ganhar aquilo que está estipulado, o que aconteceria se todos desertássemos? [...]. Ponhamos a nossa presença onde é necessária, mesmo que seja apenas para exemplo”.(OOLS, 1993, p. 137).

O júri traduz significativamente o expediente salazarista para a contenção dos *debelados* e de suas aspirações. A teia da aparente normalidade tecida pelas autoridades desfia-se por sua inconsistência fabricada como anteparo de uma ordem contraditória. Sob a ótica do júri, a desordem instaura-se com os movimentos da população rumo ao desvencilhamento dos nós tramados pela elite para que o povo não se desloque do lugar a que fora treinado a pertencer. O abandono de posições estrategicamente instituídas pelos superiores não somente abalaria seus privilégios políticos, como também macularia o orgulho do provincianismo de uma metrópole obcecada em evidenciar sua imponência para o mundo exemplarmente. É no espaço de outorga de auréolas e de dissimulação de prestígios denominado palácio, que as máscaras sociais serão retiradas ou retocadas. Transformando-se em outro espaço, extensivo às ruas, engendra-se lá um debate coletivo, que visa à

constituição dos diálogos inerentes aos Estados mais democráticos, conclamando a todos os cidadãos a questionarem seus lugares, agora, conscientemente.

Adolfo, oportunamente, aproveita-se do agito da multidão para dar continuidade à labuta de ascender socialmente ainda que necessite cirandar no meio de toda a gente, opinando aleatória e contraditoriamente, para que obtenha reconhecimento de alguém. O patriarca deseja ser um legítimo superior:

Adolfo pediu “recomenda-me ao industrial”[...], “há gente muito estúpida”, levanta-se agora, “é desumano, esse industrial que emprega gente, absorve-a, a essa gente, vimos esse caso da pobre mulher viúva, e agora o deste homem sem tempo próprio, e eu ainda conheço o caso duma mulher que foi promovida, faz o dobro do trabalho e não ganha mais”. (OOLS, 1993, p. 139).

Seu desígnio é obtido, pois consegue ser ouvido provocando reações diversas nas pessoas: “As pessoas comovem-se, suspiram, murmuram ‘mas quem é este peneirento que quer fazer boa figura e demonstrar bons princípios’” (OOLS, 1993, P. 139). Maria, a *inconformada* e casada com Adolfo, ouve também o marido, repetindo sua frase com muito mais efeito e sincera indignação, o que tornará infecunda a coroação dos eleitos da cidade, pois ao erguer a voz clarifica as circunstâncias obscuras da vida dos legítimos superiores que seriam laureados naquela noite. Desse modo, as condecorações terão um efeito desfavorável, já que os eleitos serão desentronizados e suas ilegítimas insígnias questionadas pelo coro da multidão que começa a ocupar o espaço das convenções. Estudantes, industriais, mães solteiras, mulheres casadas e seus esposos dissimulados, operários, prostitutas e um júri, enfim, diversos segmentos da cidade participarão de um julgamento mais aconselhado em que os lugares sociais serão permutados, ou seja, o júri passará a ser interrogado sobre a lisura de seus ditames e os candidatos à coroação tornar-se-ão réus, pois serão acusados por atos que se sustentam em valores individualistas, que aprofundam a distopia dos simples e dos marginalizados. Neste momento da trama, as personagens possibilitam que o espaço citadino transite do onírico para a realidade, por meio de diálogos que retratam fatos e situações que descrevem fielmente o contexto repressivo português daquele momento. A cidade, seus costumes, seus cidadãos e sua aparente normalidade ingressam em um raro momento de dissecação dos acontecimentos e das normas pré-estabelecidas de uma cidade erigida sobre um terreno movediço. Cenograficamente instituída para privilegiar os *escolhidos* a cidade começa a ruir,

abalada pelo senso de justiça que move os cidadãos a examinarem suas vidas regidas por costumes e leis e a indagarem aos eleitos superiores a respeito de suas inconsistências comportamentais. O processo de desconstrução da cidade cenograficamente instituída é iniciado pelas mãos e pela conscientização dos moradores, especialmente do grupo de mulheres, açambarcadas pela exclusão e restrição socioeconômica, compondo novo matiz para o evento daquela noite que deixa de ser solene para se converter em uma espécie de *programa* de perguntas que suplantam as respostas.

As mulheres dominarão a cena desfazendo as representações teatrais a que a sociedade se habituara a reproduzir. *Marias* em suas diversificadas atuações sociais com nomenclaturas preconceituosas (a mãe solteira, a solteirona, a virgem histórica, a mentirosa, a impura) contestarão e exporão o sexismo e uma de suas modalidades o machismo aceito como ocorrência normal no contrato social diário, depondo todo esforço para a manutenção da ordem e dos bons costumes. As adolescentes engrossam as reclamações:

“[...] nós acreditávamos nos gestos puros; passeamos na rua, [...] e os ajudantes de motorista [...] dizendo-nos obscenidades que todos ouvem [...] mas os policiais sorriem, a população passa apressada ou conivente, espreitando nosso rubor; [...] nossos pais certamente cobrirão os rostos para não nos conhecerem, se viermos grávidas, se viermos repetir o mal que aprendemos, mas o mal transformou-se numa regra aceite, num direito dos mais fortes”. (OOLS, 1993, p. 145).

A juventude estilhaça as cristalizações machistas assimiladas por suas mães, provocando no júri certa contrariedade, apressando-se em converter as verdades em exprobrações da conduta feminina:

– Calma, minhas senhoras. Logo as mulheres hão-de lançar a confusão em todas as coisas; [...] Ainda ontem aclamavam o homem que puniu com a morte a mulher adúltera. Que pretendem? [...] Como se deixam atacar por angústias existenciais? [...] Gostamos dos que são firmes e decisivos nas suas opiniões porque acreditam na eternidade dos seus princípios sem se apiedarem nem pretenderem compreender os outros. Vejamos, minhas senhoras, a vocação natural do ser humano é a morte, e a vocação particular da mulher é ter filhos. [...] Os valores foram estabelecidos, e quem adere a falsos valores demonstra inferioridade. (OOLS, 1993, p. 147).

O júri trata de recompor a *ordem* local com argumentos aparentemente críveis, utilizando-se para tanto da reprodução do discurso sexista de rebaixamento da mulher: “Fica registrada na ordenação dos marialvas a consabida regra da inferioridade natural da mulher, o ser fraco por natureza”. (PIRES, 1976, p. 95-96).

Os togados da cidade exigem das mulheres a *virilidade* que a sociedade condenaria em outros aspectos da vida feminina, quando decreta que elas assumam um posicionamento insensível e forte diante de suas angústias existenciais, concedendo-lhes, temporariamente, a permissão de uma postura isenta de emoções, vigorosas como se fossem homens do patriarcado. Reforça seu posicionamento machista ao validar a gravidez como vocação particular da mulher, independentemente de sua vontade, pois este é um valor fundado e a adesão a qualquer outro, reitera a condição de inferioridade feminina proclamada pelo patriarcado. Sobre o machismo português, forma de exibicionismo marialva, Pires analisa:

O machismo ou exibição "viril", isso é que é sujeição cega à "voz do sangue", atributo marialva, e o marialva jamais pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes. Um faceiro lisboeta de D. João V, namorando, como se dizia, de estaca ou de estafermo, ou o conquistador de bairro dos nossos dias, despindo com os olhos a fêmea que passa, representam publicamente o prólogo do machismo sob a garantia da "mulher fraca por natureza", ou seja, sob o código das inferioridades sociais da mulher. (PIRES, 1976, p.79-80).

Impraticável, por conseguinte, a dissociação entre a continuidade de um sistema sociopolítico opressor e o exercício do machismo, posto que um escora-se no outro, nutrindo-se mutuamente como sistemas legitimados pela pretensa superioridade masculina. Superioridade que o sistema político autoritário, repassa em menor proporção aos homens comuns, como forma de compensação de seu tolhimento na atuação cívica:

Nos países civicamente evoluídos e em especial nas sociedades repressivas a obsessão sexual pode tornar-se como uma sublimação do desejo de autoridade ou como uma afirmação (compensação) de liberdade transferida para um plano individual. Uma vez que a sociedade imponha ao cidadão profundas limitações de interesses culturais e políticos, isto é, que o destitua de autoridade e de cidadania [...] ele procurará compensar-se a níveis pessoais, mais imediatos, de comportamento. (PIRES, 1976, p. 81-82).

Apesar das represálias do júri, o processo contra o industrial terá início, pois é acusado por Maria Adolfa e por outras mulheres presentes de assediar as mulheres que emprega. Os momentos que precedem o início do julgamento são preenchidos por sucessivas contestações femininas a respeito das representações culturais em que foram forçadas a acreditar pelo discurso de manutenção dos bons costumes alastrados pela tradição judaico-cristã, legitimadora do mito da fragilidade feminina. As relações de poder, que privilegiaram o homem, erigidas a partir do constructo

sociocultural de gênero, componente distintivo de relações sociais abalizadas na diferença entre sexos, são desconstruídas pelas mulheres presentes no episódio. As alterações entre júri e grupos femininos conduzem à constatação de que o colegiado assume um posicionamento sectário, quanto à discussão da agenda feminina, arguindo *passionalmente*, o que o desqualifica como um corpo judiciário de gênero masculino. Por seu turno, os grupos femininos, agora mais feministas, racionalizam a condição das mulheres em diferentes contextos socioculturais, demonstrando sua superioridade analítica dos fatos, o que desmonta os argumentos de que as mulheres são emotivas e os homens mais racionais. Como se verifica, ocorre um fenômeno de intercâmbio social entre o grupo de jurados e o das mulheres. Para a consecução do julgamento do patriarca industrial, muitas testemunhas serão arroladas, visto que suas contravenções abrangiam diversos setores da cidade. Os depoentes escancaram as mazelas de uma cidade dominada pelos legítimos superiores e pelas concordatas que eles constituíram em *patrocínio* próprio. As contravenções do industrial ultrapassam as violações morais de que era acusado, pois seus operários invadem o julgamento para compor novas fileiras de acusações, agora trabalhistas, dissimuladas por boas ações do empresário. Escancaram-se os segredos da cidade, seu verniz é raspado pelo atrito das inconformidades que foram extrapoladas em uma noite de representações fúteis. O discurso patriarcal é abafado pelo coro de injustiçados que assumem seus lugares dentro do espaço circense de coroação. O encantamento dos mitos e das verdades absolutas desfaz-se diante da ferocidade da vida ordinária de uma grande massa que não mais crê na vinda de um redentor. Maria apesar de *Adolfa*, mais racional do que o marido, anuncia o fim de uma estação mítica e a perdição de toda uma cidade ludibriada por suas crenças atemporais:

E a primeira ponte sobre o fosso é lançada numa noite convulsiva , quando o belo esmalte da sociedade promissora, que aguarda a seiva de vidas novas, estoira, [...] e as raparigas vêm finalmente rapazes sem aura, sem manto, sem cavalo, o glorioso mundo dos homens não é mistério nem superioridade, é uma inconsistente fábula infantil, uma mitologia trágico-cômica, e o povo escolhido do senhor é um tosco bando vagueando no deserto. (OOLS, 1993, p. 157).

Perdidos no descontrolo de sua improfícua tentativa de controlar o outro, os cidadãos superiores relutam em abandonar suas velhas vestes infantis e fantasiosas, que os escondem de si mesmos, postergando o reencontro de sua real

existência em nome de uma ilusória sensação de ascendência que, de certa forma, cerceia a apreensão de sua realidade condicionada à idolatria de origens, à espera da terra prometida, ao culto do nada.

As prostitutas colaborarão com a invalidação dos convencionalismos herdados e cultuados por homens e mulheres da referida cidade. Torna-se um grupo que colabora com o desmembramento peremptório da sedimentação dos constructos a respeito de casamento, do corpo feminino e da inabalável instituição familiar. A respeito do caráter subsidiário da prostituição como instituição complementar à do matrimônio, Pires (1976) descreve com clareza os argumentos que autorizam sua existência no contexto patriarcal assegurado pelos códigos marialvas:

Desde que para resistir à evolução do mundo moderno, o marialva tem de construir a sua barricada de proteção do casamento e na deificação das tradições familiares, as suas aventuras amorosas realizam-se, por princípio, fora da “companhia” de que faz parte. [...] Nas diversões epigonais do machismo, a prostituição assume o papel de instituição subsidiária (*tolerada*, é o termo convencional). O pecado e o fatalismo da natureza da mulher são os ângulos sob os quais a moral pequeno-burguesa encara piedosamente as *toleradas* e lhe justifica a existência. (PIRES, 1976, p. 115-116, grifos do autor).

Pires contribui com o iluminamento sobre as contradições internalizadas nos discursos machistas que *toleram* a prostituição, pois o homem há de ser *condescendente* com a inata perversão do corpo feminino que o fascina. Desfigurando essa falácia, as prostitutas irradiam sua lucidez sob os focos revoltosos de falso moralismo que assola a cidade. Assim, a cidade, outrora sem máculas e de aparente normalidade, observa suas instituições serem derribadas pela colisão de suas invencionices com os fatos que se sobrepõem a elas, o que a converte e a suas personalidades em enormes borrões disformes pelo absolutismo de suas frágeis verdades. De corrosiva digestão as vozes das prostitutas alimentam os desgostos do corpo social da cidade:

As prostitutas instalam-se, riem, troçam, imitam os tons de voz convencionais: - O que pensam de nós? Fui educada num grande puritanismo. Habitaram-me a desprezar o corpo, a carne, e eu desprezo coisa vil. *Qual é a diferença entre minha vida e uma carreira de virtude?* Todas as mulheres são sabiamente levadas a desprezar o seu corpo, desprezam-no ao ponto de o pesarem, avaliarem, vestirem, de o cuidarem como se fosse um animal doméstico, [...]. A sociedade diz: escolheu a indignidade, escolheu o seu caminho. Mas a prostituição é uma instituição



tão serena e apoiada como o matrimônio e o celibato religioso; são estes os pilares necessários à moral da propriedade, que inventou os termos “mulher do próximo”, “dom de si”, e o valor comercial dessas coisas designadas. (OOLS, 1993, p. 157-158, grifos nossos).

Provocativamente as prostitutas entornam água cristalina na imundice dos valores morais exaltados pelas famílias de *bem*. Às mulheres direcionam a reflexão acerca do que havia sido feito por elas com seus corpos que, salvas as devidas proporções, eram tão objetificados quanto os corpos das prostitutas. Aos homens, dirigem-se os acusando de mercadores de corpos femininos e de posseiros da propriedade alheia. Casamento e prostituição, sob a égide do patriarcado, configuram-se como instituições reconhecidas e vitais para a coexistência pacífica dos homens da cidade. Ambas envolvem apreçamento dos consórcios estabelecidos entre as partes envolvidas em que o corpo feminino inevitavelmente será avaliado como um domínio, propriedade masculina em circunscrição pública ou privada. Nesse momento, muitas mulheres, as chamadas sérias, ainda relutam em compreender como são manipuladas por um sistema excludente, entretanto as denominadas jovens emancipadas e as prostitutas coadunam-se em coro, a fim de despertar a todos de um sonambulismo intelectual:

O grupo de jovens mulheres emancipadas, muito lidas e pensadas, provoca ondas de rancor, entre todos, os instalados resmungam “julgam-se espertas, olha são frustradas, repara, que feias e possidônias e desagradáveis, os homens não lhes ligam [...]”. [...] O coro engrossa, o coro das mulheres que proclamam pequenas independências, e descrevem o cinismo do mundo, o cinismo dos homens, e juntam-se-lhes as grandes margens de estudantes, de jovens rapazes e raparigas finalmente abraçados na praça pública, e todos resolvem cantar o reino do amor futuro, [...]. (OOLS, 1993, p. 161).

E assim como em muitas tragédias, o coro dessa cidade aponta para o esfacelamento da *polis* e de seus convencionalismos, conduzindo à reflexão de todos e, principalmente de *todas*. O coro, feminino, torna-se um ator, uma personagem de extrema relevância, visto que defende posicionamentos coletivos, passando pelos conflitos vivenciados por mulheres, adultos de várias classes sociais, por fim, representando a opinião pública há tempos reprimida. Assim, as emoções e os discursos passam a se equilibrar e tornam-se mais corporificados, para que todos possam conscientizar-se de sua própria situação como cidadãos e despregar-se de circunstâncias e posicionamentos arraigados em eras remotas.

Indiscutivelmente a participação feminina agiganta-se nas questões políticas de um Estado erigido para os homens. No entanto, a contribuição das mulheres reafirma-se pela sua coparticipação quanto à sua intrépida influência na reapropriação intelectual de diferentes segmentos acerca de sua condição e de sua exclusão sociais, unificando-os a partir do espraiamento de ideais lúcidos, os quais não contemplam apenas a reorganização de grupos femininos e seu alinhamento com a modernidade, mas abraçam diferentes causas de todas as minorias presentes na premiação. Nessa reformulação de valores proposta pelas feministas, fica manifesto o desconcerto das *senhoras sérias*, insistindo na refutação do fato de que o lugar que o patriarcado lhes havia sagrado sob a aura de *Mariás* concebidas para o matrimônio sufocava-as, além de aliená-las de seu patrimônio intelectual e corporal. Nesse momento da narrativa, constata-se igualmente a dissolução do poder exercido sobre os cidadãos que, agora, ocupam o espaço das manifestações por excelência, a *praça pública* em um *abraço* coeso e envolvente de uma mesma causa, e dessa maneira, fertilizam os diversos campos desertificados de uma nação que se avolumava na convicção de que o futuro já havia sido adiado há muito *tempo*, atravancando o desenvolvimento intelectual do povo e o avanço da cidade para uma nova estação.

Conforme se pode avaliar, o júri, corpo amorfo da cidade, caracteriza-se na obra como um ditador de ordens e de normas fatalistas ameaçando os rebeldes com assertivas que estabelecem os lugares que todos devem ocupar, de acordo com os preceitos salazaristas. Por vezes, as condutas sociais dos cidadãos comuns são eternizadas pelo verbo *ser* no Presente do Indicativo, não vislumbrando nos ditames do júri perspectivas de mudança, somente ameaças, como em: “- O destino dos homens é a morte, o destino da mulher é ter filhos, e o do homem é trabalhar”[...] (OOLS, 1993, p.166). Vale notar-se nesse trecho que o papel social feminino será o de parir, a fim de que a cidade subsista. Outro ponto relevante na passagem refere-se à pluralização do termo *homem* em oposição ao seu singular, o que remete a um discurso tirânico de advertência: os homens unidos, associados para um bem comum morrem, o homem solitário apenas serve ao trabalho, não vive, ao passo que o destino da mulher é esquematizado sem sua anuência, o que referencia sua anulação como sujeito autônomo. Entretanto, o júri enfraquece-se não é ouvido e nem respeitado mais. Tornou-se réu em seu próprio espetáculo. O mito do *Orgulhosamente Sós* (especialmente no que tange às decisões da cidade) arrefece

pelos questionamentos e pelos urros da multidão os quais ressoam no palácio. O cenário está para ruir junto com o absolutismo de verdades que se desmentem em uma cidade que pretende organizar-se em um caos afogadiço: “Os cenários caem completamente esfarrapados, desfeitos pelas mãos duma grande multidão frenética. Atrás dos cenários nada fica, era uma cidade vazia [...]”. (OOLS, 1993, p. 174).

O tempo constrói-se oscilante na narrativa, ora tecido em aspectualidade durativa, ora como fenômeno meteorológico. Mostra-se imutável quando é condicionado aos valores ideológicos dos cidadãos, um efeito de sentido que confere à trama o conceito de que a renovação de valores não depende apenas da ação do tempo, pois o revigoramento dos ideais depende mais das ações do que de um conceito físico instituído. Como fenômeno climático, o tempo informa que a cidade se abafa pelo calor dos ânimos que foram represados por discursos alienadores e despóticos. Personifica-se, por vezes, como criança, o porvir sombrio para os dominantes pelas potenciais perspectivas de arejo da cidade com propostas de mudanças. Serão elas que vencerão a crueldade dos tempos cronometrados pelos homens? A sociedade ampara-se na esperança do nascimento de crianças que transformarão a paisagem da cidade, no entanto, as mães sentem-se combatidas pela desesperança no futuro, porque o mundo em que criam seus filhos forja verdades e arquiteta medos que circundarão *infrutíferos* adultos: “[...] Maria perguntava-se o que haveria de tão desgraçado em ser-se criança e depressa aprendeu que era o futuro, misterioso, [...] um futuro [...] proibido olhar [...]”. (p.55).

É também perceptível na tessitura da obra, o influxo temporal que se matiza em passado e presente. Um presente desbotado de tradições cinzentas nutridas por um passado incrustado que nunca deixou de *ser*. Com feitos imprecisos, Presente e Passado fusionam-se impedindo a renovação dos valores da cidade, consolidando a inexorabilidade de um tempo rememorado pelas ideologias míticas de seus administradores. Assim, o Futuro torna-se quase uma impossibilidade, uma era desafiadora e nebulosa, impossível de ser distinguida, visto que os organismos gestacionais de uma nova estação estão infecundos pela inalterabilidade dos velhos preceitos da cidade.

A cidade destrói valores para reconstruir outros. Conluios, focos de revolução permanecerão e uma fortaleza sempre ressurgirá como pretexto de segurança. De novo a cidade é retomada pelo poder: homens caíram para que outros pudessem ascender. Adolfo e Maria repetirão o exílio de tantos outros. O novo sobrepõe-se

naturalmente ao velho, acreditando em mudanças, mas a história é ancestral, cíclica nessa cidade. A sua renovação não se dá pela construção de edifícios ou pela substituição do concreto pelo aço. Os tempos são outros, mas a classificação dos seres e sua categorização permaneceram. A humanidade segue civicamente doutrinação, individualizada e sempre haverá um júri eleito, controlando a identidade, instituindo falsas sensações de liberdade, segurança e pertencimento. Cada qual em seu devido lugar, sem ultrapassar as linhas, respeitando todos os limites.

O Gênesis perpetua-se nas cidades, sempre haverá uma nova raça que irá ocupar o lugar dos rebelados. A terra prometida aos eleitos justificará quaisquer meios para a sua ocupação. É necessária a constante ponderação a respeito de novos caminhos, a reavaliação dos contextos e a desconfiança de verdades absolutas e anacrônicas ou como melhor ilustra o romance: “e é necessário construir de novo, constantemente, até que todos os paraísos perdidos sejam esquecidos”. (OOLS, 1993, p.202).

#### **4.1 Os ilegítimos superam os legítimos em Novas Cartas Portuguesas**

Não seria exagerada a assertiva de que *Os Outros Legítimos Superiores* iniciaram o processo de germinação das sementes de uma nova estação que estava próxima de chegara Portugal. Longe de versar sobre premonições, ao contrário, combatendo incansavelmente os mitos incrustados no ideário português, Barreno em atenta leitura da conjuntura do país instrumentalizada por uma percepção adelgada, superior a de muitos estadistas, revolve a terra, a sua de fato, exteriorizando a raiz de muitos elementos ideológicos impeditivos do progresso do país perpetuados pela *lavoura arcaica* dos legítimos superiores. Seu processo criativo constitui-se pela aplicabilidade do prefixo *DES-*, ao desconstruir e desqualificar crenças ideadas pelos pretensos superiores legitimando seus domínios pela descrença da população em si mesma. Conforme explanado, Barreno empregou estratégias discursivas para retratar o painel sociopolítico de Portugal antes da Revolução de Abril decompondo cenários políticos, adornados pelo artificialismo das ditaduras, evidenciando sua essência em peças quebradiças que distorciam valores democráticos e éticos. Do todo ao *quase nada*, Barreno desfaz a teatral completude das instituições portuguesas cujos núcleos demonstraram-se esvaziados de significados, quando observados de perto. Cíclica e paradoxalmente,

as lacunas ideológicas invocam a presença do *todo*, pleno de novas significações. Assim como em *Novas Cartas*, *OOLS* procuraram abarcar as diversas agendas sociais que abafavam o arejamento de Portugal. Em tempos de sufocamento político, ambas as obras se arriscaram, literalmente, no esforço de promover a conscientização política de uma época em que se habituava aos hábitos da inferioridade social, à domaçoão das mulheres e ao medo de raciocinar.

Em consenso temático acerca da deformação da existência feminina, *Novas Cartas Portuguesas* e *OOLS* dialogam quanto à feitura da realidade das mulheres em consonância ao *mundo dos homens*, estabelecida por eles como ideal para todos e genuinamente superior a qualquer outra proposta de experiência. Observe-se em *NCP*, a resistência feminina, soerguendo-se como sujeito consciente em resposta aos *direitos* dos homens, raça *escolhida* para caçar, proteger a prole e dominar:

*Eis-nos*  
 Eis-nos de luta  
 expostas  
 sem vencer os dias[...]  
 o rever das casas e das causas  
 o revolver das coisas  
 que dormiam [...]  
 Fêmeas somos  
 fiéis à nossa imagem  
 oposição sedenta que vestimos  
 mulheres pois sem procurar vantagem  
 mas certas bem dos homens que cobrimos  
 E jamais caça  
 seremos  
 ou objecto  
 dado [...]. (*NCP*, 1993, 38-39).

Decerto que a campanha feminina de inserção sociopolítica não está perto do fim. O embate entre as oposições entre *o direito de ser homem* e *o dever de ser mulher*, por muito tempo ocorrerá, visto que tem sido um par de oposições admissível por séculos. Em *Eis-nos* o manifesto da independência feminina revela um estatuto duradouro de luta e de resistência em que as mulheres se dividem em tarefas domesticadas (no rever das casas) sem negligenciar das agendas feministas (o rever das causas), revirando coisas, belas para o homem, adormecidas. A fidelidade das mulheres compromete-se exclusivamente com a imagem que as fêmeas constroem para si, despindo-se da uniformidade das tradições machistas. Certamente, nesta acepção (a de mulheres militantes), as mulheres tais quais homens propõem-se apenas a procurar seu centro dentro de um contexto social que

as empurrara para as lateralidades existenciais vantajosas ao patriarcado. O mundo renovou-se, apesar da sujeição masculina, das aldeias compactas às sociedades complexas a evolução cultural jurisdicionada pelos homens deixou escapar a parcela que caberia às mulheres, conservando-as pacífica e passivamente como caças. Desfazendo o equívoco, as mulheres declaram-se nem caça nem objeto.

Em uma abordagem mais sutil, porém não menos talhante no enfrentamento da desfiguração social perpetrada pelo marialvismo dos senhores patriarcas, *OOLS*, por meio de uma de suas Marias arrosta esse mesmo mote por imagens instigantes sobre o primitivismo machista herdado dos aldeões manifestados nos marialvas *modernos*:

A roda. A roda das meninas, “cantando na serra enquanto o lobo não vem”. “Lobo, o que estás a fazer?”, “a perfumar-me”. O lobo surgia finalmente, a roda desfazia-se, gritos estridentes, o lobo conseguia uma vítima. Era cruel e primitivo, *um jogo herdado*, de há muitos anos, quando havia caçadas e reinava a força. “Não era primitivo”, diz Maria sentada na beira da cama, acordada de seu sonho, “era uma antevisão muito clara, *um jogo social*; os autores mudam, mas o drama permanece. Os homens antigos defendiam as aldeias, as mulheres e as crianças, com suas setas, e quando os defensores transformam a sua força num fim tornam-se atacantes”. [...] Maria passeava com as suas amigas, adolescentes, tinham acabado as aulas [...]. Ao longe, desenhava-se a força bruta; os rapazes do liceu aproximavam-se, de réguas e pastas, temidos como carrascos [...] diziam graçolas, tentavam agarrar Maria e as suas amigas, o grupo dispersava-se. Reencontravam-se adiante, humilhadas, *os seus lugares no mundo tinham-se tornado muito* pequenos, “são tão parvos”, diziam as amigas [...]. “Habituarão-nos a ser caçadas, como bichos”, e Maria chorava de humilhação, em casa, sozinha. (*OOLS*, 1993, p. 60, grifos nossos).

As imagens a que Maria dá forma através de seu sonho correspondem precisamente àquelas que ela repudia, em razão de sua consciência a respeito da relegação das mulheres à condição de segundo sexo, impondo sua participação em um desempenho secundário diante dos jogos sociais de conquistas masculinas: acostumado a captações, o universo masculino transfere suas táticas de sobrevivência para o plano de relação interpessoal, à revelia das mulheres. A condução lúdica que inicia as mulheres na aceitação com naturalidade de sua atuação social corresponde à roda das meninas, circunscrevendo o lugar feminino em um domínio que simula o movimento, no entanto ciclicamente a mulher retorna ao mesmo lugar, impedida de expandir-se. Note-se que tais *predestinações* são legadas pela oralidade popular desde muito cedo entre as brincadeiras infantis, como *fôrma* de modelagem do comportamento feminino e de sua porvindoura submissão nesse jogo de *roda da fortuna*. Abarcando a situação de que não se trata

de um jogo tão primitivo, Maria correlaciona-o aos jogos praticados pelos garanhões aprendizes do liceu que, pelo lúdico, aprimoram seus desempenhos para quando ingressarem deveras nos jogos adultos. O sonho de Maria revela-se como um repugno ao comportamento dos jovens machos, comprovando que nem todas as fêmeas estão disponíveis e não se reconhecem nas representações construídas para elas em lugares desconcertantes. Assim como em *Eis-nos* de *NCP*, mais uma Maria indigna-se com o reducionismo da figura feminina, pela equiparação da mulher a uma caça, tornada objeto para ser apreendida como forma de coroamento de virilidade. Não tão sozinha Maria inicia sua luta para o desfazimento de hábitos e molduras que, irrefletidamente, muitos considerariam ordinariamente como peças intrínsecas dos tabuleiros dos jogos de estratégias bélicas.

Em consonância temática com *OOLS*, *Novas Cartas Portuguesas* esmiúçam questões pertinentes a outras classes descentradas da sociedade em favorecimento dos legítimos superiores, como nos excertos selecionados em *NCP* retirados de *As Tarefas*:

O mundo sempre foi assim prega o Senhor Prior, uns com tudo outros sem nada, é essa a vontade de Deus; concerteza (*sic*) porque ele nunca teve fome como nós, mas o Senhor Prior respondeu que para se ir para o céu depois de morto é preciso ser-se pobre e os ricos não vão para o céu. [...]. (*NCP*, 1993, p.240).

Pela singeleza das palavras de uma criança, embrenha-se na perversidade dos discursos doutrinários exercidos por diversas instituições agremiadas ao governo salazarista. A silhueta do *Senhor Prior* retratada pela jovem assume feições de magnitudes condizentes ao título com o qual é identificado pelo olhar pueril. Ingênuo, mas não tolo. O discurso de *votos de pobreza* urdido pelo Prior reporta ao posicionamento tirânico da Igreja em relação a seus fiéis, os quais, desde a Idade Média, para ingressarem no reino dos céus hão de padecer na pobreza, para sua justa coroação póstuma. Não verbalizado, mas intuído pela garota as palavras do Prior soam paradoxais, posto que ele, um membro eclesiástico, cuja titulação revela seu elevado lugar social, conclui-se não irá aos céus.

Com o linguajar infantil e característico de uma criança e com seus naturais desvios ortográficos, a jovem, posteriormente identificada como Maria Adélia enceta observações a respeito das hierarquias socioeconômicas e a projeção gradual que traça as tarefas e seus indissociáveis castigos, sempre da perspectiva do mais forte *ensinando* o mais fraco:

[...] e contou uma história de um camelo que entrava pelo fundo de uma agulha e eu por achar graça deitei a rir de tal maneira que ele me pôs logo de castigo. Que *uma das tarefas* das crianças é estarem de castigo, tal como *uma das tarefas* das pessoas grandes é castigarem as crianças por via de que elas aprendam a gostar de castigar pessoas; que castigar é uma tarefa bastante usada e precisa para a vida. Ainda a semana passada o patrão do meu pai o castigou por ele estar a dizer aos que trabalhavam com ele, que deviam pedir mais dinheiro [...] para a demanda da comida. E o patrão do meu pai deixou o meu pai sem trabalho uma semana em que só eu comi [...]. Que uma das tarefas dos patrões é a de castigar os empregados, e a tarefa dos empregados é a de trabalhar para os patrões a fim de estes ficarem mais ricos e *mais patrões*. Talvez eu um dia case com um patrão. A verdade é que isso não quer dizer nada, pois quando meu pai vem bêbado e bate na minha mãe, grita: aqui eu é que sou o patrão. E ela cala-se e põe-se a chorar baixinho. (NCP, 1993, p. 240-241, grifos nossos).

Consoante o ponto de vista da garota que, ao que aparece, está elaborando uma *tarefa* escolar entrevê-se de que maneira a sociedade hierarquiza a população, categorizando-a pela distribuição de tarefas atrelada à relevância dos papéis sociais impostos a ela pelos *chefes*. O castigo, conforme se observou, consiste em manobra de coerção social, para que cada qual rememore seu *devido lugar*, assegurando dessa maneira, o princípio *pedagógico* da punição e, o mais valioso, a domaçoão de eventuais desordens que possam rebelar as bases das engrenagens sociais. Neste efeito de assenhoreamento as mulheres são encaixadas na camada mais rebaixada da sociedade, por ser quem *são* acumulando tarefas dentro e fora de seus lares e sendo exigidas por toda a sociedade em uma distribuição desigual de tarefas, além de arcarem com as frustrações dos homens, tornando-se, assim, instrumentos compensatórios deles. A redação da criança vai se transfigurando de composição escolar a discurso politizado o qual avalia criticamente os expedientes da sociedade, no caso o Estado Novo, para a asseguuração dos bons costumes, da ordem e da tradição, certamente que vislumbrando o bem da nação. Outros dados ressaltantes na escrita da menina, e por que não afirmar-se, escrita de autoria feminina, são as inferências lógicas, ainda que enroupadas por um discurso infantilizado, posto que pela análise de *sua* realidade, a garota apreende como atuam os mecanismos de afastamento socioeconômico entre patrões e operários, compondo um texto lúcido com traços distintivos de um manifesto político. Do mesmo modo pertinente é a examinação de como o substantivo *patrão*, no discurso da jovem, assume outra função gramatical impregnada de valores sociais e, obviamente, investida de novos valores semânticos, *subvertendo* o termo *patrão* a categoria de adjetivo no sintagma *mais patrões*. Não consiste excesso o emprego do vocábulo *subversão* para



representar essa mudança de classe gramatical, pois seja como substantivo, seja como adjetivo, *patrão*, sob a visão da menina, é a figura social que subverte as relações de trabalho, convertendo as situações sempre a seu favor. Dessas corruptelas trabalhistas, formam-se ideologias de alienação nas camadas exploradas pelo sistema econômico, visível na asserção da jovem que declara o desejo de um dia *casar-se* com um patrão, mas ela mesma, não consegue distinguir-se como uma provável patroa. E ainda, exemplificando a realidade da mãe, avalia a condição da mãe-mulher como a peça menos importante forjada pelo patriarcado dentro da *cadeia* social, o repositório das tarefas e dos castigos. Ao que parece, ao concluir sua tarefa, outra vez será castigada.

Como antes referido, *Os Outros Legítimos Superiores* cingem temas pertinentes à sociedade portuguesa entre os 1960 e 1970, em decorrência disso a classe trabalhadora, explorada por patrões e pelo salazarismo compõe com as mulheres a pauta de debates proposta por Barreno em sua obra. As discrepâncias socioeconômicas são demonstradas ao longo da obra configurando-se como seu assunto basilar, adquirindo corporatura pelo pinçamento em acentuado relevo das situações preteridas pela classe dominante. Como em *NCP*, avista-se em *OOLS* o engajamento político da literatura de autoria feminina e a sua recorrente apreensão e empenho em clarificar as obscuridades do regime e de seus mitos. Na cena em que o industrial está sendo julgado, a classe operária entra no espaço de eventos para testemunhar contra os abusos do patrão:

Entram então os operários chamados a testemunhar, da turba escura que se aglomerava à porta avançam, abrem caminho, pingões, curvados, assoando-se aos dedos, resmungando, empunhando ferramenta enferrujada, martelos que se desencabam, serras com os dentes partidos, sapatos rotos e fatos sujos. – Ele faz desenhos de propaganda – falam em coro e apontam o industrial com grandes unhas pretas -, nos desenhos nós aparecemos com excelentes e limpos fatos-macaco, equipados com ferramenta nova e boa, joviais, sorridentes, [...]. – Ingratos. Mentirosos. – O industrial levanta-se do banco dos réus, veste uma túnica castanha que comprou a um homem sentado na primeira fila, alisa os franzidos com os dedos, prepara um discurso de acusador público. (*OOLS*, 1993, 150).

O industrial concentra em si o reflexo de uma sociedade que prima pelo culto à superficialidade das instituições sociais, a fim de escamotear a corrosão de seus princípios distorcidos pela ambição e pelo desprezo à democracia. Inicialmente, como anteriormente foi estudado, o industrial estaria sendo acusado de assédio a sua funcionária. Entretanto, pela pressão dos presentes que não poderiam sustentar

mais uma farsa a que eram convidados a tomar parte os discursos saturados de inconformismos apontam para outros desvios de conduta do industrial, uma das espécies dos legítimos superiores. A imagem dos operários substantificada em turba viabiliza uma associação entre os ícones retratados por Delacroix em sua tela *A Liberdade guiando o povo* evidentemente que, na configuração portuguesa não há espaço para a alegórica liberdade tampouco para idealizações de uma provável revolução. Apesar do espaçamento temporal e da distinção estética entre as duas obras, o que importa examinar é a discussão política proposta por Barreno em *OOLS*, ao tonalizar sua tela com tintas escuras, com a ferrugem e a ineficiência das ferramentas dos trabalhadores. Os operários são desenhados realisticamente contrastando com qualquer ideiação burguesa romantizada a respeito das grandes revoltas. Aqui a revolta consubstancia-se como resultado da exposição de sua raiz, carcomida, maltrapilha e rota. Feitios destoantes dos desenhos elaborados pelo industrial que, prima pela exterioridade das cenas e dos fatos, amparam-se viciosamente na construção dos mitos a favor de si mesmo, retratando os funcionários em painéis exaltados de *impura* felicidade e contentamento. O cotejo entre os trechos das duas obras favorece a constatação da relevância da escrita de autoria feminina que se arriscou ao guarnecer o ideário de uma geração de mulheres com a examinação crítica da sociedade portuguesa, valendo-se para tanto da destreza intelectual da ordem do *logos* feminino, factualmente.

Os *Outros Legítimos Superiores* apontam inevitavelmente para o fim de uma era que há muito fora desgastada pela infecundidade de uma estação totalitária imutável. *Novas Cartas*, seguramente, dirigem um olhar acurado para o esfacelamento de um poder espúrio e cerceador de desenvolvimento humano. Dentre tantas temáticas que estreitavam as aspirações do povo português e os condenavam à imprecação da eterna esperança, a denúncia das infundadas ações ultramarinas de Portugal constaram do desassossego que aguçou as mãos das Três Marias como em *Carta de um homem chamado José Maria para António, a seu amigo de infância*:

Como te tinha prometido aqui estou a mandar-te umas linhas por via de te dizer disto para veres com o que contas vieres a calhar a estes sítios que podiam ser melhores pois do calor nos vêm febres e nas missões chegamos a ter lama até às partes e mal podemos andar também com o peso das armas e o medo das emboscadas. Outro dia houve um que ficou sem os tomates e o Francisco [...] lembra-tes? [...]. Pensar que era até para se ter ido embora pois quando cheguei já estava no fim do tempo e logo no último dia em que foi ao mato lhe rebentou aquela mina! Há quem diga que a

gente tem de se conformar com a vida mas eu não me conformo em ficar esses anos todos e muitas vezes dou comigo a magicar coisas [...] então digo com meus botões “tens de te distrair homem”[...] que mulheres não faltam. Algumas são por sinal muito boas [...] e às vezes a gente fica tão doido que não se interessa do cheiro ou da cor delas...que somos todos iguais...bem sei...[...]. (NCP, 1993, p. 190-191).

A missiva de José Maria é representativa da angústia de muitos outros soldados em campanha militar em África. Em um tom cordial e informal o remetente alerta o amigo para as adversidades que o aguardam em outra terra, caso desloque-se para lá. A informalidade da carta tangenciando a oralidade das conversas descontraídas adquire nuances sombreadas pelo relato das ferocidades a que pessoas comuns, certamente, inaptos para a função militar tiveram de enfrentar desconhecendo os motivos daquelas missões. Quando sobreviviam, os soldados mutilados tornavam-se fardos para o Estado que não discernia neles qualquer valia para a sociedade e enquanto os mortos eram condecorados em reconhecimento de sua bravura, coroados para orgulho da família, então mais miserável do que quando o soldado partira. José Maria torna-se o agente denunciatório dos medos que muitos combatentes não teriam entusiasmo de revelar, decerto motivados por outro tipo de medo, pois se não morressem em batalha, morreriam pela contestação da guerra. Por suas palavras, ingressa-se na ideologia patriarcal do Estado Novo português através da caracterização do *estrangeiro*, especialmente as mulheres. Os impulsos sexuais abrandam os preconceitos, a ponto de o soldado desconsiderar *até* o cheiro e a cor da pele das mulheres que *serviriam* aos desalentos dos militares. Desconcerta-se ao notar que ele mesmo não confiava naquilo que escrevia sobre as mulheres, ao asseverar que todos eram iguais, empregando as reticências como forma de concatenação da realidade e do absurdo do que escrevia perante a manutenção da subjugação colonial.

Retrata-se na carta acima a insatisfação generalizada que acometia muitos soldados em campanhas militares, não apenas pelo risco disparatado das empreitadas em nome de um poder fragilizado econômica e ideologicamente, mas também pela bestialidade da guerra e pela delimitação de recursos financeiros que os afetavam diretamente. Com o excerto de *OOLS*, retratando a revolta dos soldados que acompanhavam o julgamento do industrial, solidarizando-se com outros estratos sociais, conectam-se as duas obras que se complementam e ilustram a situação factual dos soldados:

Então os soldados revoltam-se, invadem a sala vindos da guerra que deixaram por acabar, os salários são baixos tendo em conta a indulgência e a tolerância – que muitos pregam, e todos gostam de ouvir, acenando com a cabeça - e os escrúpulos pessoais [...]. Entra também, com atraso e arrastando os pés, o soldado que foi morto pelos colegas, por engano, porque se escondera atrás duma moita satisfazendo uma necessidade natural, e as folhas buliram e os companheiros desentorpeceram os dedos aterrados e frios crivando a moita de balas. Ele pede justiça mas as forças vivas estão ocupadas com a moralidade pública [...]. (OOLS, 1993, p. 134-135).

Sulcando o perfil de um país à beira de sua restituição ao povo, o trecho ressalta a mortificante situação dos soldados ultramarinos, a condição degradante das milícias portuguesas que se agregavam, todos, a despeito de suas patentes, a outros excluídos portugueses. Ainda que em inusitada circunstância, sobressalente é o momento da entrada do soldado morto acidentalmente, deslocando o olhar do leitor da história para a História, de fato. O soldado moribundo desliza para um contexto que entrelaça os planos da realidade e do onírico da nação, ressignificando sua morte banalizada pelos vivos obcecados por questões morais. A bestialidade da guerra é entalhada na imagem morta do homem que personifica um Portugal decadente que se arrasta em direção ao seu próprio arremate.

#### **4.2. A propósito da Sororidade**

Buscou-se salientar ao longo deste trabalho a relevância da escrita de autoria feminina, de maneira especial, a das Três Marias, quanto à sua coparticipação no circuito ideológico que pulsava em Portugal nos anos que antecederam a Revolução dos Cravos. Injusto seria desconsiderar o papel iluminador da literatura nesse processo de mudança de estação sociopolítica por que ansiava a sociedade portuguesa. A questão da sororidade ideológica entre as escritoras viabilizou a circulação de seus pleitos e fortaleceu a identidade política da elite cultural da nação. Não se podem relegar, neste percurso literário, os papéis a que se destinaram as folhas de *Novas Cartas Portuguesas*. Se as obras de sua epígrafe avolumaram-se neste trabalho demonstrado o poderio da escrita das sórores *Marias*, da mesma forma /fôrma o fizeram *NCP*.

As *cartas* de as Três Marias fazem prólogo à irrelevância do destino de suas missivas, sobrepondo o exercício da escrita centrada nela própria: a paixão de escrever antecede a interação verbal e tal sentimento, nostálgico ou vingativo,

configura-se como seiva nutriz que sustenta e faz avançar na busca de novos sentidos e na desconstrução de outros. Decerto que não se deve negligenciar o fato de que o texto literário, independentemente de tipologias ou gêneros, adquire um estatuto discursivo, quando considerado seu momento de produção, suas finalidades e intencionalidades, o que não poderia ser diferente em *NCP*, posto que se o exercício da escritura feminina há tempos tem sofrido coerções, não menos real é o fato de que para que essa obra se efetivasse, houve a urgência do brado da voz feminina que há tempos desejava e urgia ser ouvida. Seria de pouca proficuidade, por conseguinte, apenas escrever para si, pois mesmo nessas circunstâncias, o emissor desdobrar-se-á em seu próprio interlocutor, para que seu texto seja discurso e não se desaposse de seus imanentes feitos: o ato, a fala, o grito. Pois o texto surge e o discurso insurge, em diversas facetas, quantos forem os leitores/interlocutores que o atualizam. Se existe uma produção escrita, o que já denota intencionalidade de quem se propõe a fazê-la, cabem algumas considerações: A quem se destina? De que forma? Por quê? Em qual momento?

Assim como o corpo feminino, a gênese textual não é *assexuada*. *NCP* e as obras de sua epígrafe demonstram justamente isso, pois foram concebidas a partir de fertilização de ideias em busca da deflagração da vida represada, da reação, da regeneração de *corpos* femininos que pensam e verbalizam, os quais foram e ainda são (pré) determinados como estéreis e histéricos e circunscritos à geometria quadrada e obtusa de lares burgueses tradicionais ornados por simbólicas matronas, cujos pensamentos e *falas* não podem *Ser*, embora os *falos* hão de tê-las. Sob esse aspecto, as quatro obras aqui retratadas vêm desafiar e desmontar estereótipos culturais e sociopolíticos que simularam conveniências e convivências *pacíficas* por muito tempo, embora frustrantes e taciturnas para as vozes femininas. Silentes, mas não ausentes, as mulheres reagiram por meio do instrumento que ao mesmo tempo as aprisionou e as libertou: o *corpo*. Se a língua feminina, numa concepção fisiológica, sempre fora impedida de expressar suas angústias, doenças de alma e injustiças, já no discurso, a outra *língua* liberta-se do *corpo* por meio da verbalização, que não segrega gênero, pois a escrita emancipa também pelo urro silencioso, sutil. Um exercício que por séculos fora proibido. *Essa* língua se manifesta como uma negociação, um tratado entre as partes envolvidas no ato da enunciação. Por conseguinte, é por meio desta relação fiduciária entre locutor e seus possíveis leitores, que este estudo pretende lançar um olhar à coparticipação

dos interlocutores na sementeira dos Cravos, posto que os sons da escrita feminina chegaram até eles. O universo ficcional possibilita que o verossímil torne-se verídico num átimo de enleio durante a práxis interacional da leitura, em que os tempos factuais e ficcionais fusionam-se num simulacro. Tal fusão *anima* o simulacro que, *temporariamente* transmuta-se, permanecendo suspenso, retido entre parênteses, configurando-se em fenômeno subjetivamente experimentado. Dessa maneira, as categorias discursivas, locutor e interlocutor, interatuam por meio de uma dialética platônica, uma vez que objetivam o alcance de veridicidades as quais subjazem no não-dito textual e no dito discursivo. Em posse de tal estratégia, o conluio literário da sororidade *mariana* busca tirar do claustro *corpos* e *vozes* arrastadas por uma hegemonia cultural e política de ilegítimos senhores. E é nessa mesma cadência de companheirismo e sororidade que *as três Marias* evocam distintas *Marias*, *Anas* ou *Marianas*, despindo-as de suas vestes de *sórores*, atribuindo novos sentidos à palavra.

No exercício de criação literária, as escritoras em pleno ato, seja por (in) justiça, nostalgia, reparação ou por pura paixão, invocam tantas outras ancestrais, e exercem o mesmo nobre ofício de outras três Marias: de Cleófas, Madalena e Salomé, porque em mesma situação tríade, indissociáveis, essas mulheres citadas no cânone evangélico, fortificaram-se em uma irmandade, simbolizando uma ancestral sororidade, cujo valor consiste na transmissão de boas novas, prestando-se, ainda, como *nossas Marias* ao norteamento de infortunados andarilhos por meio de sua lucidez no firmamento, apontando novos rumos à humanidade.

Em *NCP* averigua-se o espelhamento de ecos e lembranças da esfera social de supressão do Ser feminino à qual pertenceu Mariana Alcoforado e tantas outras. As cinco cartas de Alcoforado desdobram-se em várias outras *novas epístolas*, mas ao se considerar o jugo patriarcal com sua influência e perpetuamentos acintosos, consentidos há milênios, descortina-se que *as três Marias* substantificaram e adjetivaram apropriadamente com sua escrita as iniquidades sexistas consentidas há séculos. Lançaram-se, assim como seus ancestrais, às aventuras e aos perigos de *além-mar*, reconstruindo concepções e valores em um momento histórico repressor para asseverar a legitimidade das expressões feminina e feminista. As cartas da sóror Alcoforado exigiram respostas, não de seu interlocutor original, tão-somente, mas do cântico amordaçado e instado de mulheres inominadas pela *loucura* do querer-ser Mulher.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&M POCKET, 2016.

ALMEIDA, Maria Emília de Souza. Algumas considerações a respeito do feminino na Teoria Freudiana. Trabalho apresentado ao Instituto de Psicologia da USP, 1994  
ALVES, B. M. et al. *Sexualidade feminina: algumas considerações sobre identidade sexual e identidade social*. São Paulo: Escrita/Ensaio, 1979.

\_\_\_\_\_. , PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2 ed Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

ASTRACHAN, Anthony. *Como os homens sentem: suas reações às exigências das mulheres por igualdade e poder*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Porto: Caminho, 1997.

BAMBERGER, Joan; CHODOROW, Nancy; DENICH, Bette S., et al. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Coord. De Michelle Zilbalist Rosaldo e Louise Lamphere. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BARRENO, Maria Isabel. *Um imaginário europeu*. Lisboa: Caminho, 2000. BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os Outros Legítimos Superiores*. Lisboa: Caminho, 1993.

\_\_\_\_\_. ; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. 7. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. V.1 e 2. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla (Coord.) *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BHABHA, Homi, K. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus*. 6a ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. In: *Pierre Bourdieu*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1994. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. (trad. Maria Helena Kühner). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRANDÃO, R. S., CASTELLO BRANCO, L. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). *Pós-modernismo e política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo*. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42, 1998. Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", no Greater Philadelphia Philosophy Consortium, em setembro de 1990.

\_\_\_\_\_. *Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico*. In: NICHOLSON, J. Linda (Org.). *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. p. 75-95.

\_\_\_\_\_. *Merely Cultural*. *NLR*, 1/227, Jan./Feb. 1998, pp. 33-44.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.



BRUSCHINI, Cristina. *Mulher, casa e família*. São Paulo: Fundação Carlos chagas – Vértice – Revista dos Tribunais, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, *Mutiladas e Proibidas*. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo. Portugal: Editorial Caminho, 1997.

CANEVACCI, Massimo. (Org. e Introd.) . *A dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

CARLOTO, C. M. *O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais*. Serviço Social em Revista, Londrina, v. 3, nº 2, p. 201-214, Jan/Jun. 2001.

\_\_\_\_\_. *Gênero, Reestruturação Produtiva e Trabalho Feminino*. Serviço Social em Revista, Londrina, v. 04, nº 2, Jan./Jun, 2002.

CASTELLO BRANCO, L. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CASTELLS, M. *A era da informação: economia, sociedade e cultura - O poder da identidade*. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 1999.

CARVALHO, Renato Paiva. *Sexo e casamento: o natural e o obrigatório*. São Paulo: Iglu, 1995.

CARVALHO, Rita Maria Cristovam Cipriano Almeida de. *A Concordata de Salazar Portugal - Santa Sé 1940*, 2009. Tese. (Doutoramento em História Contemporânea Institucional e Política de Portugal), Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2009.

CARVALHO, Tereza Isabel de. *Feminismo e pós-modernismo em Maina Mendes e Ema*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CIXOUS, Hélène. “*Approche de Clarice Lispector*”. Poétique : Revue de Théorie e d’Analyse Littéraires, Paris, n. 40, p. 408-19, nov. 1975.

COELHO, Nelly Novaes. *As Novas Cartas Portuguesas e o processo de desconscientização da mulher – século XX*. Revista Língua e Literatura (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – USP), 4: p. 409-414, 1975.

\_\_\_\_\_. *O corpo-da-escrita no romance feminino português*. Comunicação apresentada no IV Congresso da ABRALIC, 1994.

\_\_\_\_\_. *O discurso-em- crise na literatura feminina portuguesa*. Revista Atlântica. nº 2, julho de 1999.

\_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil*. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E. BEZERRA, K. C. (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários/UFMG, 2002. v. 1.

CORREIA, Natália. *Breve história da mulher e outros escritos*. 2. ed. Lisboa: Livraria Editora, 2003.

COSTA, Ana Paula. *Fotobiografia*. Lisboa: D. Quixote, 2006.

COSTA, Fernando da. *Máscaras de Salazar*. Lisboa: Casa das Letras, 2007.

COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CUNHA, H. P. (Org.) *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DELGADO, Humberto. *O infeliz amor de Sórora Mariana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo. Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

DUARTE, C. L. *Literatura feminina e crítica literária*. In: *Travessia*. Florianópolis: pp. 15-23, 1990.

\_\_\_\_\_. (Org.) *V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: UFRN, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6., 1995, Niterói, Anais ... (Cópia digitada)

\_\_\_\_\_. *O cânone literário e a autoria feminina*. In: AGUIAR, Neuma (Org.) *Gêneros e Ciências Humanas – desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DUBOIS, E.T. *A mulher e a paixão: das Lettres portugaises (1669) às Novas Cartas Portuguesas (1972)*. Colóquio/Letras, nº 102, março de 1988.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. 5 v. Porto/São Paulo: Afrontamento, 1995.

DURKHEIM, E. *Da Divisão do Trabalho Social*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993..

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. (trad. Rogério Fernandes). Livros do Brasil-Lisboa, 1956.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

FERREIRA, Carlos Aparecido. *A mulher na Literatura Portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do Gênero Epistolar*. São Paulo, FFLCH: 2002.pp. 48-60.

FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FIGUEIREDO, E. (Org.) *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 2; o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRASER, Nancy; NICHOLSON, J. Linda. *Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo*. In: NICHOLSON, J. Linda (Org.). *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992, pp. 7-29.

FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

FUNCK, S.B. *Da questão da mulher à questão do gênero*. Em seu: *Trocando idéias sobre mulher e literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, pp.17-22.

GALVÃO, Walnice. Nogueira e PRADO JR, Bento. *Mulher objeto... de estudo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

GEBARA, Ivone. *Teologia Feminista*. In: *Curso de Verão: Ano V*. (Org. José Oscar Beozzo). São Paulo: Paulinas, 1991. (Coleção Teologia Popular).

GUIMARÃES, Elina. *A mulher portuguesa na legislação civil*. Disponível em:<  
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223552761S9jHG4vr3Ci53FM9.pdf>>.  
Acessado em: 25 jul.2016.

HORTA, Maria Teresa. *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*. Mem Martins: Publicações Europa- América, 1970.

\_\_\_\_\_. *Minha Senhora de mim*. Lisboa: Editorial Futura, 1972.

\_\_\_\_\_. *et alli. Aborto, direito ao nosso corpo*. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mulheres de Abril*. Lisboa: Editorial Caminho, 1976.

\_\_\_\_\_, Maria Teresa. *Escrever a brincar em grande*. Entrevista com Alexandre Pinheiro Torres, a propósito do lançamento do Diário de Notícias, 7 dez. 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HIRATA, Helena. *Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2002.

IANNI, Octavio. *Cidade e modernidade*. In: *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JUNG, C. G. *O eu e o Inconsciente*, 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, E. *Animus e Anima*, 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

KRISTEVA, J. *Women's time*. In: BELSEY, C. , MOORE, J. *The feminist reader*. London: Macmillan, 1989, pp.197-217.

LACERDA, M.B. *Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres*

*na formação do Brasil*. 2010. 117 p. Dissertação (Mestrado em Direito). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LAURETIS, T. *A tecnologia do gênero*. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMAIRE, R. *Repensando a história literária*. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEWENHAK, Sheila. *A mulher e o trabalho*. Lisboa: Editorial Presença [1982]

LIMA, Maria Ednalva B. de et al. (org.). *Um debate crítico a partir do feminismo: reestruturação produtiva, reprodução e gênero*. São Paulo: CUT, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000. \_\_\_\_\_. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho. Maina Mendes. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

MACEDO, Ana Gabriela (org.) *Gênero, identidade e desejo: antologia do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da Crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *Os véus de Ártemis: Alguns factos da ficção narrativa de autoria feminina*. In: *Colóquio Letras* 125/126, Julho-Dezembro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Gênero e história: percursos e percalços*. In: SCHPUN, Mônica Raisal (Org.). *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes

MEZAN, Renato. *Tempo de muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOI, T. Feminist, Female, *Feminine*. In BELSEY, C. e MORE, J. *The feminist reader*. London: Macmillan, 1989, pp.117-132.

\_\_\_\_\_. *Sexual/ textual politics: feminist literary theory*. New York: Methuen, 1985.

MOISÊS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2001. Revista Línguas & Letras ISSN: 1981-4755 (eletrônica) — 1517-7238 (impressa) Vol. 11 – Nº 21 – 2º Semestre de 2010

\_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

NAVARRO, M. H. (Org.) *Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

NEGREIROS, José de Almada. *Manifesto Anti-Dantas*. Disponível em: <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/357778.PDF>>. Acessado em: 10 jun. 2014.

NIETZSCHE. *O Anticristo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Adauto *et al.* (org.). *Os Sentidos da Paixão*. Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_ *et al.* (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_ *et al.* (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NUNES, Maria Leonor. *A desavergonhada Fênix*. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa:18/12/1996, p. 41.

\_\_\_\_\_. Maria Teresa Horta: *Feminista não é pecado*. (Entrevista com Maria Teresa Horta) In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: 28/02 a 13/03/2007, p. 6-8.

OLIVEIRA, S. R. *A mulher enquanto artista: a estética da castração em Lya Luft, Clarice Lispector, Virgínia Woolf*. In FUNCK, S.B. *Trocando idéias sobre mulher e literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths...; as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

PIÑON, N. *O gesto da criação: sombras e luzes*. In: SHARPE, P. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 1997, pp. 81-94.

PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. 8. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

PINTANGUY, Jacqueline. *O sexo bruxo*. *Religião e Sociedade*. out/1985, 12 (2), ISER.

RECTOR, Mônica. *O amor divino das mulheres na Literatura Portuguesa*. In. DAVID, Sérgio (Org.). *Ainda o amor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, Andrée Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

SAMUELS, Andrew, *Jung e os Pós-junguianos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crise e a Reconstituição do Estado em Portugal (1974-1984)*. *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº14. Novembro de 1984.

\_\_\_\_\_, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 7. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1981.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 2001.

SECCO, Lincoln. *25 de Abril de 1974. (A Revolução dos Cravos)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SEPÚLVEDA, Torcato. *Aos costumes disseram nada*. Entrevista das autoras de *Novas Cartas Portuguesas*. In: *Grande Reportagem*, Ano XV, 3ª Série, 24 de Abril de 2004.

SCHMIDT, R. T. (Org.) (Trans) *Formando identidades*. Porto Alegre, Pallotti, 1997.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: Percursos e Desafios*. Portugal: Texto Editores, 2010.

TEDESCHI, Losandro Antônio. *História das mulheres e as representações do feminino*. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas vocações*. (trad. Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota). 4a ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Cultrix, 1983.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

### **WEB**

Constituição Portuguesa de 1933. Disponível em:  
<<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>.> Acessado em:  
15 jul. 2016