A PERSONAGEM FEMININA NA FICÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS 70 E 80

(problemas teóricos e históricos)*

LÚCIA HELENA

UM PROBLEMA DE INTERPRETAÇÃO

Falar da representação da mulher na literatura latino-americana significa atribuir aos termos *mulher* e *América Latina* um sentido específico. É, antes de tudo, ter consciência de que precisamos rever três questões: primeiro, a de que existe hoje um amplo setor da crítica literária cujo especial interesse é resgatar os perfis e a atuação da mulher na literatura, na sociedade e na história dos povos; em segundo lugar, a de que esta crítica feminista não existe por si só, mas em relação a toda uma tradição teórica bem europeia — a da Ciência da Literatura, cujo aparato dito científico é também carregado de ideologia;¹ e, finalmente, ligar a esta reflexão teórico-metodológica todo um conjunto de considerações históricas sobre um determinado país, o Brasil, que é apenas embaçadamente conhecido no plenário internacional. Um país que se engloba na problemática do terceiro mundo, na qual ainda ressoam os ecos da dominação política e cultural de uma Europa colonizadora.

Neste sentido, falar da representatividade da mulher na literatura e na sociedade da América Latina é produzir um *estranhamento*, uma desarticulação do paradigma tradicional e europeu da ciência da literatura. Tal paradigma sempre nos ensinou que a arte e as obras literárias expressam verdades essenciais e absolutas, assim como divulgam conhecimentos universais sobre o ser humano, a vida e o mundo. E sempre propôs que as obras de arte seriam criações de seres superiores, distanciados da banalidade e do cotidiano. (Lemaire, 1988. p.1.)

Diante deste panorama, falar da literatura escrita por mulheres ou sobre mulheres significa também trazer para o primeiro plano algo que o

Lúcia Helena é professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*O texto desenvolve um aspecto de estudo mais amplo em que venho pesquisando e que se integra ao projeto aprovado e financiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), e que versa sobre *O romance brasileiro de 1970/80: vias e desvios*, título com que foi apresentado àquele órgão brasileiro em fevereiro de 1984.

¹Sobre esta questão e suas relações com a recuperação da representatividade social da literatura de e sobre a mulher, devem ser consultados os textos de LEMAIRE, Ria. 1986 p.735; 1987 p.15-9 e 291-5. Sobre o problema da ciência da literatura e suas relações com o etnocentrismo e a revisão do pensamento filosófico ocidental, consultar DERRIDA, Jacques 1967.

paradigma tradicional obscureceu e minimizou: o destaque da concretização individual de tópicos universais e, ainda, a ênfase entre as vinculações da estruturação específica de tais obras com o contexto histórico-cultural em que elas surgem. As consequências desta crítica ao paradigma tradicional dos estudos literários são amplas e muito relevantes, principalmente se considerarmos o tema desta comunicação.

Segundo o paradigma referido, a polaridade homem/ mulher e masculino/ feminino era tida como inerente às características universais da “natureza” humana, assim como através dela se podia “explicar” e ter por naturais e universais as relações de dependência e de opressão, não só entre os sexos, mas no próprio tecido social. Esta polaridade, observável a olho nu na anatomia dos corpos e largamente internalizada nas relações de poder entre os sexos e nas relações socioculturais, está longe de ser um fenômeno natural, universal e atemporal. Ela traz em seu bojo a marca de uma interpretação ideológica e social das diferenciações biológicas, tornadas categorias mentais, afetivas e políticas.

A explicitação do caráter ideológico da diferença aparentemente natural com que de modo rígido e autoritário se tem separado e cristalizado os papéis, os direitos e os deveres dos homens e das mulheres é importantíssima, posto que através desta visão canônica se têm doutrinado gerações e se têm estruturado as relações de convivência nas sociedades tanto europeias quanto latino-americanas.

Creio estar claro o sentido que aqui empresto ao tema da representação e da representatividade da mulher, que me interessa focalizar tanto em suas especificidades quanto na tensão e na relação com os homens. Um sentido distinto do usual, que tem se restringido a opor macho e fêmea, passivo e ativo e, no caso singular da mulher, a opor a mulher de casa (a mãe, a esposa, a filha; a santa, a freira) à mulher da rua (a Eva tentadora, demoníaca, subversora dos “verdadeiros” valores, a bruxa, a prostituída). Neste aspecto, as representações da mulher e as do Brasil e as da América Latina têm um ponto em comum, que desejo sublinhar agora: tanto a história da representação do feminino na cultura como a da latino-americanidade e a da brasilidade têm uma base comum de repressão, sujeição, dominação e dependência.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS E HISTÓRICAS

Considero que, a partir desta breve introdução, disponho agora dos elementos indispensáveis para tornar claros os objetivos de minha reflexão e os princípios teóricos, metodológicos e históricos que basearão minha análise das obras de uma escritora e de um escritor brasileiros, dos mais representativos quanto ao tratamento deste tema na ficção de 1970 e 1980: Lya Luft e Sérgio Sant’Anna. E acrescento que, ainda que me interesse focalizar especificamente a personagem feminina vista como representação ficcional dos papéis da mulher no imaginário cultural brasileiro, não tomo aqui a expressão *feminina* como uma condição natural inerente à mulher, mas focalizo-a como categoria cultural. Também não tratarei da

literatura de e sobre mulheres como se isto fosse algo autônomo e independente do todo social. Do mesmo modo, não falarei de um “eterno feminino” ou masculino que, à maneira de essências, se impregnassem na língua e no social. Procurarei, sim, analisar como em algumas obras se concretizam e manifestam os mecanismos ideológicos utilizados por escritores, homens e mulheres, que têm por finalidade estruturar, validar, criticar ou desconstruir — no nível do imaginário — as relações de poder entre os sexos e na sociedade. Considerarei estas representações como formas literárias que surgem em um solo histórico específico com o qual estas obras estão estreitamente relacionadas.

Quero mostrar que a narrativa brasileira de 1970 e 1980 tem tratado com destaque dois problemas. O primeiro refere-se à consciência de que o feminino e o masculino não são guetos sexuais, mas categorias flutuantes em permanente tensão. A maneira pela qual a narrativa brasileira contemporânea tem apresentado esta tensão expressa uma determinada forma de conceber não só o processo histórico, como também as relações de poder no interior de nossa sociedade. O segundo problema refere-se à articulação das representações literárias de homens e mulheres. Da correlação dos perfis das personagens masculinas e femininas decorre, entre outras coisas, uma contribuição da narrativa brasileira contemporânea no sentido de pensar e apontar novos caminhos na direção de projetos de renovação social que nos auxiliem a problematizar e a equacionar as graves desigualdades sociais do Brasil atual, bem como as dramáticas repetições, entre nós, de uma ação política conservadora e ditatorial, seja através de governos militares, seja civis.

O acervo teórico e metodológico de que me vou utilizar nas análises das relações de poder inscritas na representação da mulher na ficção refere-se a um campo específico da teoria feminista contemporânea que se vincula a determinadas propostas teóricas. Destaco neste terreno os textos de Ria Lemaire, de Mieke Bal, de Gayle Greenne e Coppélia Kahn, bem como a reflexão de Jameson e de Derrida no que diz respeito à necessidade de revisão do paradigma tradicional da Ciência da Literatura. Quanto às reflexões sobre as relações entre ficção e história, no Brasil contemporâneo, sem dúvida são esclarecedores os textos de Roberto Schwarz e Antonio Candido.

A representação da mulher

Da crítica feminista que me parece mais frutífera, destaco as reflexões que nos encaminham a pensar na necessidade de se confrontarem os problemas da escrita de e sobre mulheres com a questão do cânone dominante, a ser por ela examinado como fonte de temas, motivos e mitos sobre os dois sexos (Robinson p.95-6).

É claro que a história da mulher e de sua representação e representatividade é diferente da história dos homens. Todavia, uma nova periodização deve correlacionar estas duas vertentes, confrontando-as e considerando as trocas sociais na perspectiva dos dois ângulos. Se não for assim, corre-se o risco de reduplicar — pensando-se que o estamos criticando — o próprio

cânone clássico e episteme que pretendemos superar. A crítica voltada a avaliar a representação e a representatividade da mulher na literatura não deve substituir a crônica da submissão da mulher feita objeto da história dos homens, por uma crônica (inversa mas similar) da sujeição dos homens tornados objetos da mulher. Aqui reside um importante obstáculo a ser vencido, de modo inteligente, aberto e não sectário. Para isto, creio, é preciso refletir sobre a representação da mulher em contraste com a representação do masculino, examinando-se os conflitos e ambigüidades dessas representações e de suas relações.

Ainda que a história do patriarcado tenha seu curso impresso no silêncio da voz feminina e no da representatividade social da mulher, transformando-as num clichê da alienação e da dependência, é preciso todavia considerar a ambígua e conflituosa relação da mulher com esta atitude. Gayle Greenne sublinha o fato de que as mulheres representam um caso especial para os trabalhos de historiadores: não configuram uma classe, uma casta ou uma minoria, além de estarem ideologicamente condicionadas a desenvolver, ao longo de suas vidas, uma aliança muito mais estreita com os homens do que com outras mulheres, classes e raças também oprimidas. Ou seja, a história das mulheres e de sua representação na sociedade e na literatura mostra que elas têm estado mais proximamente integradas com a cultura dominante, patriarcal e masculina, do que com qualquer grupo dissidente. De alguma forma, na história de sua servidão, as mulheres consentiram na sua própria dominação, internalizando a ideologia do opressor, ao doutrinar seus filhos de ambos os sexos a perpetuarem os valores (ditos universais, naturais e atemporais) que as mantiveram e as mantêm sob a égide da dependência (Greenne, p.14). Obviamente que se poderia objetar que esta tem sido a história das mulheres, escrita pela mão dos homens. No entanto, de algum modo o registro desse conflituoso “consentimento” da mulher na história de sua dominação é fundamental. Na revisão da história da produção feminina na literatura brasileira de fins do século XIX² é perceptível, nas obras de uma Júlia Lopes de Almeida, a ênfase em personagens femininas ou em narradoras que, se já possuem uma autonomia de ação social — algumas são viúvas de meia idade, que trabalham e administram seus bens — estão todavia também preocupadas em cumprir “regulamentos” e prescrições sociais que definem papéis estreitos para a mulher. No *O livro das noivas* (1896), Júlia Lopes de Almeida nos apresenta uma narradora que passa capítulos inteiros ensinando às jovens casadoiras como tratar das roupas brancas dos futuros maridos. E, a bem da verdade, esse caráter pedagógico não vem parodiado ou ironizado, mas é apresentado como um dever inerente à condição de uma leal esposa. No *Correio da roça*, romance epistolar de 1913, escrito pela mesma Júlia Lopes de Almeida, a personagem Maria estimula a amiga Fernanda a superar sua viuvez e as carências econômicas daí decorrentes, mostrando-lhe que ela deve estar disposta a desenvolver tarefas típicas do papel dos homens. Todavia, se há nisso uma que-

²Consultar, como fonte introdutória, *Correio da roça*, [Júlia Lopes de Almeida; organização, atualização e notas por Sylvia Perlingeiro Paixão. 7.ed. Rio de Janeiro, Presença Edições; Brasília: INL — Instituto Nacional do Livro, 1987. A primeira edição deste romance epistolar de Júlia Lopes de Almeida saiu em 1913. *O Livro das noivas*, da mesma autora e também citado em meu texto, é de 1896.

bra de expectativas, a relação que se estabelece entre Maria e Fernanda é a de uma poderosa dependência, típica também das relações econômicas entre os homens (dirigentes) e as mulheres (dirigidas). Comparado à narrativa contemporânea de e sobre a mulher, o panorama das obrigações domésticas rígidas e da ação tutorial de homens sobre mulheres e de mulheres entre si, sofre profunda alteração. É o caso, por exemplo, de obras mais contemporâneas como *A mulher no espelho* (1983), de Helena Parente Cunha, *O último verão de Copacabana* (1985), de Sonia Coutinho, *Diana caçadora* (1986), de Márcia Denner e *Às oito, em ponto* (1985), de Maria Amélia Mello.

Nestes textos é bem representativo o contingente de personagens femininas inábeis para o exercício das tarefas domésticas: mulheres que trabalham fora do lar, que sequer são casadas, ou ainda, em certos casos, a questão não aparece, como se este fato já não fosse tão relevante. Claro que a condição sócio-econômica das personagens, em geral mulheres da classe-média, implica o direcionamento do foco narrativo para interesses específicos e que o problema é mais complexo do que isto. Todavia, esta ausência de referências à obrigatoriedade do desempenho de tarefas domésticas indica, entre outras coisas, um questionamento dos *papéis* rígidos tradicionalmente atribuídos aos "deveres" femininos do lar. Acrescento, no entanto, que uma questão surge, fortemente, no mundo dessas novas mulheres independentes e questionadoras: a da *culpa*. Estas narrativas tematizam, e muito, a ambigüidade de sentimentos com que as personagens femininas passam a conviver, ao infringirem o lugar confinado e caseiro que lhes era destinado no passado.

Um paradigma por desconstruir

Quanto às contribuições da teoria literária atual para esta questão, quero sublinhar aqui apenas o instrumental reflexivo que hoje temos para a crítica do paradigma tradicional da Ciência da Literatura, que trabalhava com a concepção de que a linguagem e a realidade mantinham uma relação de transparência e simetria, proposta hoje bastante reavaliada e discutida pelas teorias pós-estruturalistas e semiológicas que focalizam a literatura e os textos verbais e não verbais como uma *produtividade*, e que focalizam a questão da significação como uma relação instável de sentidos possíveis, jamais fechados num significado único tomado como verdade absoluta, a ser resgatado pela leitura. Todo este acervo teórico tem mobilizado também a produtiva compreensão das obras literárias como um processo de textualização em que a leitura e a escrita são atos simultâneos, a pressuporem também um leitor não mais passivo, mas o "resisting reader" de que nos falam Judith Fetterley e Jonathan Culler.

Os dois Brasis

Chego finalmente ao último tópico dessas considerações metodológicas e históricas. Em momento anterior mencionei que uma atitude crítica consequente que se dispusesse a rever a questão da representação da mulher, e desta no panorama da literatura produzida no Brasil, não se poderia furtar a conhecer a fundo as condições histórico-culturais da problemática do silenciamento e opressão da representatividade da mulher, na literatura ou fora dela,

mas também tratar e igualmente, das condições dramáticas da própria história da dominação e da sujeição que caracteriza a sociedade brasileira.

Interessa-me o exame da sociedade contemporânea, mas não me posso afastar da necessidade de uma contextualização mais ampla no sentido diacrônico, ainda que tenha consciência de que terei de incorrer num arriscado esquematismo, em face da exigüidade do espaço-tempo aqui destinado a esta reflexão.

Falar de Brasil significa encarar um rosto de múltiplas faces, de que destaco pelo menos duas: uma cultura patriarcal e conservadora, no nível das relações internas, mas com uma pretensão de liberalismo e atualização em relação às relações internacionais. Esta contradição já foi apontada em estudo de Paulo Mercadante, acerca das relações entre militares e civis, no que tange ao pensamento conservador no Brasil. Ele aponta a face de Janus de nossa cultura, na qual, ao findar o século XVIII, a ruralização colonial havia gerado um tipo de *senhor dos domínios* adaptado ao padrão nacional: não se trataria mais do senhor feudal, mas um tipo misto, que se porta como senhor rural, patriarca da fazenda e da família, ditando leis rígidas a toda e qualquer comunidade onde possa internamente exercer o poder, mas que também se encontra voltado ao mercado externo, onde quer, sob as expensas do liberalismo mercantil, vender seus produtos. Este *senhor dos domínios* é ambíguo e duplice, pois suas relações econômicas se apresentam como liberais e suas relações culturais, políticas e afetivas são escravagistas. Por um lado, vive em sua fazenda, de chicote em punho, literal e metaforicamente; por outro, empolga-se com as idéias liberais, quando relacionadas à análise da produção do mercado interno a ser escoado no mercado externo (Mercadante, p. 59).

Roberto Schwarz também sublinha a contradição inerente ao tecido social brasileiro e às relações de representação do poder entre nós, apontando o caráter de *viés* e de *favor* do regime intelectual e econômico de nossa sociedade (Schwarz, 1977, p.16-7). Em outro texto, da década seguinte, o mesmo Schwarz retoma a questão e examina as estratégias de dominação dos governos militares após o golpe de 1964, enfatizando esse caráter de colaboração assídua dos contrários, ou seja, "entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês" (Schwarz, 1987, p. 45), na formação do nacional. Ele interpreta esta presença simultânea de *dois Brasis*, aguçada nos momentos de passagem da Colônia ao Estado autônomo e nas crises provocadas pelas ditaduras, em momentos posteriores, com o resultado da criação do Estado nacional sobre as bases do trabalho escravo o que por sua vez decorria da tentativa nacional de acertar seus "relógios" com a história contemporânea da revolução industrial. Mas por que esta questão, aqui trazida, e neste momento? Para traçar uma ponte entre a análise deste problema histórico-social e algo por mim já apontado antes, na homologia entre a situação de opressão e dependência da mulher na sociedade contratada pelo patriarcado e as condições de dependência cultural da própria América Latina.

Quero com isto dizer que o exame da representação da mulher na literatura e na sociedade brasileiras tem que ser lido em consonância com a interpretação de nossa cultura vista como um processo movido pelo sentimento aflitivo de uma sociedade que não clarifica e enfrenta seu próprio

rosto, sempre a tecer e destecer o seu autoconceito, num processo de dissimulação e ocultação da relação entre os poderosos e os oprimidos, escondendo, através de uma mitologia progressista — (é só lembrar dos tempos do “milagre brasileiro”, da aceleração da industrialização nos anos 70 à custa da pauperização do proletariado e da pequena burguesia) —, o processo de esclerose da liberdade de expressão e dos direitos civis. Uma sociedade sempre a tecer e destecer, antropofagicamente, o conceito de sua identidade.

A FICÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS 1970 E 1980

Se o estágio atual dos estudos sobre a mulher na literatura nos países europeus pode-se dar ao luxo de questionar o paradigma tradicional, cujo rosto é visível, embora difícil de ser desconstruído; na sociedade brasileira, não só o rosto da mulher e sua representatividade social estão por ser desvelados e desreprimidos. Há ainda, por construir, em meio aos conflitos dramáticos da internacionalização em oposição à nacionalização, o que poderia, na falta de um termo melhor, definir como o rosto de nossa própria identidade cultural. A ficção brasileira atual, escrita por e sobre a mulher, seja por escritoras seja por escritores, tem debatido este problema. Vejamos como.

Lya Luft, repetição e diferença

Lya Luft, autora de uma já extensa obra, composta basicamente de romances, que iniciou a publicar em 1980, chama a atenção do leitor por trabalhar, com uma maestria invulgar, a questão da repetição: a narrativa ou nos fala sempre de uma mulher, ou é narrada por uma mulher, que suas obras como que “acompanham”. Em *As parceiras* (1980) temos Anelise, adulta, que se recorda do mundo infantil, onde havia uma avó doida, uma tia anã, uma raça de loucas e condenadas à reclusão. Em *A asa esquerda do anjo* (1981), uma mulher adulta, Guisela/Gisela (era nomeada diferentemente pela avó alemã e pela mãe brasileira) recorda-se também de uma espécie de país infantil, no qual o mundo adulto era o nascedouro de seus medos. Neste universo de repetições e de enclausuramento de personagens femininas à beira do delírio e ofuscadas pelo limbo da realidade diluída nas fimbrias da loucura, a célula da família funciona como referência obrigatória sempre associada à ordem, à repressão da sensualidade e do desejo. As fugas se dão nas brechas instituídas ora pelo sonho, ora pela idealização, ora pelo surgimento de uma natureza *doublé* das forças do inconsciente. Pouco a pouco a casa, dimensão de finitude, se intercambia com o corpo, mistura-se e confunde-se com ele, no qual a personagem *repete* as restrições familiares de rigidez, infertilidade e reclusão. Em *O quarto fechado* (1984), temos Renata, mulher adulta, que se desagrega interiormente tentando compreender por que aquele vazio, aquele encontro marcado com as forças de Tânatos? O casamento desfeito, o filho morto, a vida amarga, o abandono da profissão promissora de pianista, em nome de um casamento que a aprisionara e não dera certo. Em *Exílio* (1987), temos a Doutora, mulher adulta da qual não se sabe o nome, e que numa pensão próxima do pe-

nhasco e do mar, zonas fronteiriças entre os limites do céu e da terra, entre o inferno de seu desespero interior e o anseio de libertação, espaço de reclusão de onde analisa neurótica e repetitivamente a situação de impedimento amoroso em que se encontra: o abandono do lar, em busca do amor, o filho que deixara, o marido que a atraíra, o amante que a ama, mas que tem um filho grotescamente doentio que ela não consegue suportar. A personagem se debate, resta-lhe talvez voltar à casa de onde partira, sem amor, em busca de religar-se ao único afeto de que era capaz — uma maternidade mal sucedida e também aprisionante.

A obra de Lya Luft dramatiza, portanto, o tortuoso caminho de uma personagem feminina cujo perfil se repete, com poucas alterações, de romance a romance. O perfil dominante é o da esposa fechada no lar, vivendo com um homem pelo qual já não tem mais amor. As personagens femininas e masculinas não estão envolvidas no mundo do trabalho ou, se o estão, tornam-se improdutivas. Fogem do lar opressor, mas acabam se confinando num outro espaço também de reclusão, só que fora do lar. Este novo lugar está sempre próximo de uma natureza exuberante, por vezes mágica, grotesca e ameaçadora. O espaço é um elemento fundamental nas narrativas de Lya Luft. Não fica claro para o leitor o contexto social, cultural e geográfico, embora exista a construção de um universo de alusões contextualizadoras. Há constantes referências a avós e bisavós alemães e à repressão nazista, o que situa, para leitores brasileiros, a ação das obras no sul do país e a infância da personagem feminina principal como tendo decorrido no período do Estado Novo de Getúlio Vargas. Na obra de Lya Luft, o espaço é principalmente uma força abstrata; é *cosa mentale*, na qual se fundem alegoricamente o mundo externo e o interno, como se o conjunto de alusões ao nazismo e à opressão remetesse ao espaço interno, ao mundo íntimo de mulheres emparedadas pela casa, pela família, e por si mesmas. Mulheres que acabam por transformar o próprio corpo numa prisão, num lugar proibido para o prazer. A natureza de que estas personagens femininas se aproximam, em busca de refletirem sobre seus conflitos, é por sua vez densa e grotesca, metáfora de uma espantosa força rebelde que as atemoriza. Entre o medo e a repressão, o imaginário destas personagens femininas tematiza um insistente retorno às origens. Na repetição desta tentativa de retorno, a representação do feminino vem sempre em conflito com a do masculino, e nos aponta uma mulher que, na maturidade, procura regredir ao mundo infantil. Nesta regressão, a personagem feminina se defronta com algo que parece permanecer para ela obscuro e velado, um mundo interior arcaico e inconsciente, no qual as dimensões do tempo e do espaço se fundem e confundem. São identidades em busca de si mesmas, corpos que procuram arrebentar os limites de uma repressão que neles está impressa como um recalque. A repetição obsessiva de personagens divididos ambigualmente remete-nos à formação patriarcal do *senhor dos domínios*, cindido entre um liberalismo frágil e o comportamento interno repressor. E aos *dois Brasis* de imagem e identidade rarefeita, no conflito entre um mundo agrário e uma sociedade que quer acertar, ainda que desastrosamente, seu encontro com a industrialização e os paraísos do progresso.

Estas mentes femininas regredem ao mundo infantil, na busca de revistar uma cidade imaginária, um palco onde se dramatiza o conflito do amor

imperfeito entre homens e mulheres, e de mulheres em desamor consigo mesmas. Esta cidade imaginária é também o lugar em que se trava uma outra confrontação: a do encontro de culturas diferentes e em luta pelo poder. Conflito muito nítido, por exemplo, no romance *A asa esquerda do anjo*: a obrigação de falar alemão, língua materna da avó paterna, que a mãe brasileira falava com sotaque e a menina não queria aprender, pois a comunidade brasileira em torno a identificava com o nazismo. Estas questões são matizadas com habilidade pela escritora, que em nenhum momento nos apresenta uma obra de denúncia naturalista do social, ou coisas do gênero, à beira de um sociologismo fácil. Ao contrário disso, a narrativa de Lya Luft cria uma rede de associações do nazismo e da repressão com o tema do exílio, da mulher, do mundo infantil, do estrangeiro na cultura do outro — enfim, problemas de repressão da alteridade de tudo e de todos aqueles que, por serem diferentes, acabam esmagados pelos padrões rígidos e pelas formas prontas de ver o mundo e de classificá-lo autoritariamente. Ainda que a obra de Luft em nenhum momento aborde explicitamente a condição latino-americana e terceiro mundista, sua ficção trata incessantemente do tema das mulheres e estirpes exiladas em seu próprio *habitat*, no agônico soluço de personagens femininas que procuram parir a si mesmas, em busca de um direito de vida mais plena, do qual teriam sido despojadas. Uma bela metáfora da condição de deslocamento e marginalidade de homens e mulheres numa sociedade em crise. A representação do homem é marcada, nos romances de Luft, por pais, filhos e maridos frágeis, de acenos liberais, com pendores a uma paternidade quase maternal, ou ainda por machos garanhões, de apetite sexual insaciável, que violentam suas próprias mulheres. Esta duplicidade e conflito de representações, observáveis em si e no confronto das personagens masculinas e femininas remetem-nos para um conflito cultural mais profundo, aqui já apontado em outro momento. Remetem para a representação ficcional de um mundo ambíguo e dúplice — que está no cerne de nosso imaginário social, como um impasse não resolvido, como mito compensatório — o dos *dois Brasis*.

Este tema da *duplicidade* também tem um outro interessante desdobramento nas narrativas de Lya Luft. Refiro-me à oposição e articulação de *dois* estilos — o barroco e o clássico — de que ela se utiliza muito. É esta oposição que vai desencadear o questionamento em que a personagem feminina mergulha, em direção ao poço de águas internas, densas, obscuras, em que se enlaçam a vida e a morte; o feminino e o masculino; o eu e o outro, “entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda” (Luft, Lya, 1984, p.118). O elemento barroco (as fezes, a fantasmagoria, o mundo escatológico e delirante, enfim, grotesco) desconstrói o texto sempre aparentemente límpido das narrativas de Luft, instalando a diferença: uma espécie de treva e delírio, de zona de névoa e silêncio, a busca de uma nova linguagem (em que o lírico se mistura ao narrativo), tudo isto se introduz nas narrativas da autora e acaba por trazer à tona a discussão de que, no mundo infantil a que regredem as personagens femininas, ou na mescla do lirismo com a narração, misturam-se também as classificações que o mundo familiar e a família nuclear haviam estabelecido como definitivas, verdadeiras e universais — as do feminino e do masculino como “lugares prontos”, estanques. Tanto em

O quarto fechado (Luft, 1984. p.28) quanto em *A asa esquerda do anjo* (1981, p.14-7), as crianças brincam de trocar identidades, o menino tornando-se a menina, as vozes de ambos revelando-se parecidas e roucas (1984. p.28). Ou, quando crescem, como ocorre em *O quarto fechado*, o narrador — (ou é a narradora? — não está claro quem é o focalizador, como se isto também colaborasse para a flutuação do *gender* —) nos leva a indagar: “Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras” (1984. p.31). Como se a ficção problematizasse o fato de que a fisiologia dos corpos não é a estrada real para se pensar o problema da situação tensa do masculino e do feminino como categorias não biológicas, mas antes também culturais, afetivas, políticas. Seu Max, personagem de *A asa esquerda do anjo*, tem voz de mulher, embora homem. “Uma voz de mulher ou de menina”, informa a narradora, sublinhando a possível correlação e simbiose de seu Max (homem? mulher?/feminino? masculino?) com o universo infantil, de identidade flutuante. O romance *Exílio* do mesmo modo aborda o conflito entre uma formação doutrinária e pedagógica que prescreve papéis rígidos e submissos reservados à mulher e a contradição que com isso se instala, ao se assinalar na narrativa o inusitado fluir de um sobressalto, em que masculino e feminino se tornam instâncias dinâmicas: “Gabriel, vestido e maquiado de palhaço. Trejeito feminino do corpo, apoiado numa perna, quadril arqueado, uma das mãos na cintura, na outra uma flor lilás” (1987. p.70). Sobre o mesmo Gabriel, irmão da narradora e personagem principal, a obra nos diz: “seu coração é uma floresta”. E o torna também aproximável daquela zona de mistério e turbulência, o inconsciente, metaforizado na imagem da natureza. Lya Luft faz, como poucos, uma psicanálise do mito de oposição entre os sexos, poderosamente instalado em nosso imaginário.

Sérgio Sant’Anna: mito e história

Escritor paródico, sempre investindo ironicamente contra as ditaduras militares, preocupado em conciliar a experimentação narrativa com a legibilidade, o universo pelo qual se interessa Sérgio Sant’Anna é o de um Brasil mergulhado nos *média* e na sociedade urbana de classe média com sonhos de ascensão social. Se Lya Luft aponta, ainda que implicitamente, o conflito entre o rural e o urbano, Sérgio Sant’Anna trata do conflito no interior do mundo da urbanização e da acelerada industrialização. Autor de vasta obra romanesca, na qual também se incluem contos, Sant’Anna publica em 1986 a novela *Amazona*. Não é por acaso que o texto recebe este título, já que ele nos remete, na série literária brasileira, ao mito das mulheres guerreiras, já tratadas por Mário de Andrade em *Macunaíma*³ (1928). Este mito, já por si, trata do conflito latente das representações do masculino e do feminino na cultura. Guerreira, “masculina”, Amazona é o duplo de Dionísia, denominação da personagem, quando começa o livro. E aqui também se alude ao

³Relembro aqui que Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928), faz com que seu personagem se case com *Ci, Mãe do mato*, rainha da mata virgem, outra forma de alusão às amazonas, que sintetizam mitologias européias e indígenas da Amazônia latino-americana.

caráter sensual e orgiástico da personagem, através da referência ao deus Baco. Mulher com características masculinas e femininas, simultaneamente, Amazona-Dionísia é, por um lado, a fusão da mulher de casa (a esposa de Moreira) com a mundana (aquela que o próprio marido utiliza como isca para fisgar o banqueiro rico de que Moreira é empregado). A personagem feminina de Sant'Anna é, pois, um lugar tenso, de conflito das categorias tidas pela cultura dominante como separadas e definitivas. Por outro lado, Dionísia-Amazona é também, na série literária brasileira, uma referência irônica e paródica a Sofia, personagem de Machado de Assis no romance *Quincas Borba*, publicado no século XIX, no Rio de Janeiro. Nestas breves referências, situa-se o universo sócio-cultural dos personagens: classe média urbana, com sonhos de ascensão social, vida padronizada, falta de escrúpulos, insegurança econômica e muita disposição ao vale-tudo das trocas sociais de superfície, guiadas pelo pragmatismo do vencer na vida com pouco esforço. Surge um terceiro termo neste universo: a câmera fotográfica de Jean Valjean, metáfora do ato narrativo. Antes alienada e fútil, Dionísia será modelo fotográfico de Jean. O ensaio que daí resulta, publicado numa revista, vai ser lido e visto tanto por Moreira quanto por Dionísia. Este processo de se ver focalizada e de se ver através da focalização, é comum a Dionísia e a Moreira, que através dele se transformam. A questão da identidade ambígua, do conflito de interpretações, é tratada ao longo de toda a obra. A apresentação do ensaio fotográfico é toda baseada no confronto de duas linguagens: a do romantismo que fundou o mito de Iracema, a personagem-terra-mãe; e a do mundo urbano e presente, da mulher fotografada e impressa nos meios mais modernos da indústria cultural. Se no romance *Iracema* (Alencar, José de, 1865) se tematiza o confronto do europeu invasor com o índio habitante da terra invadida, em *Amazona* se tematiza o confronto da pequena burguesia, com seus sonhos de ascender socialmente, e a manipulação destes sonhos pela indústria cultural, que está nas mãos de outros. O foco narrativo habilmente cruza estas questões da relação do mito com a história. O fotógrafo Jean Valjean é europeu, francês, tem os olhos azuis. Um destes olhos é de vidro, é uma construção bem feita de especialistas em fazer parecer verdadeiro o que é artificial. Ele, Jean, é associado no texto ao pirata, ao europeu invasor. Só que, este, agora, é um elemento consciente, que remete à inconsciência e à dominação de brasileiros por brasileiros, ao confronto de classes sociais movidas por interesses distintos.

A grande conquista de Sant'Anna, quanto ao tema que aqui me interessa, é a de promover o diálogo do mito com a história, sob o crivo da ficção. A personagem Amazona-Dionísia é uma forma de representar o cruzamento da imagem mítica (e canônica) da terra-mãe, que se abre à violação colonizadora, com a da mulher que se autodescobre, na história brasileira recente. Todavia, uma mulher submersa em outros mitos, os da indústria cultural e os do milagre brasileiro. A narrativa sublinha a produção de uma espécie de tentativa de realizar uma psicanálise dos mitos do imaginário cultural brasileiro do passado e do presente, numa inteligente crítica de nosso processo social.

O caráter de ocultação ideológica da prescrição de papéis rígidos (a serviço de uma sociedade conservadora e ainda de bases patriarcais em meio à vigência de uma indústria cultural das mais vorazes) é enfatizado na obra de

Sant'Anna e metaforizado na representação da personagem Amazona-Dionísia. A personagem se descobre uma outra, justamente quando se contempla nas fotos, nas *construções do olhar* do fotógrafo francês Jean Valjean, cujo olho (de vidro) é também uma construção da técnica. Ou seja, o mundo do natural revela-se, então, agora, como algo já forjado pelo social e grotescamente parodiado por Sant'Anna numa acumulação de elementos de um profundo e proposital mau-gosto.

Assim como Amazona-Dionísia amplia seu conhecimento sobre si mesma ao se observar como um fruto da construção do olhar da câmera fotográfica, do mesmo modo, a representação do feminino e do masculino na cultura é figurada na obra como uma construção problemática, tensa, como *um lugar cultural* de cruzamentos e deslizamentos de sentido. Afinal, como se dá — parece encaminhar a narrativa — a inscrição do feminino e do masculino na cultura brasileira hoje? E, a este respeito, é bem esclarecedor o seguinte trecho, extraído da obra: “*Terra é feminina. Mar, em francês, também. A própria palavra palavra, em português, é feminina, enquanto mot, do francês, vai para o masculino. Mas talvez uma transformação radical da sociedade deva passar pela língua*” (1986. p.179).

Através de um jogo lingüístico com os gêneros das palavras em português e em francês, e abordando a questão da arbitrariedade do signo lingüístico — que, se é motivado internamente ao sistema da língua, não é *a priori*, nem em essência — Sant'Anna inteligentemente remete para uma questão que torna correlata, a do masculino e do feminino enquanto inscrições na sociedade brasileira, fazendo com que o leitor seja levado a pensar no caráter de elaborada construção do sentido, na língua. E a pensar no que existe, nisso, de revolucionário para a cultura. Ou seja, a capacidade de se extrair e elaborar sentidos a partir da articulação — e não da supressão — das diferenças.

A TRANSFORMAÇÃO NECESSÁRIA

Se, na história escrita pelo patriarcado, os momentos revolucionários da cultura do Ocidente estiveram marcados pelo apogeu das guerras de conquista ou pela febre do progresso, ainda que tudo isso se baseasse numa estratégia de dominação, na qual a repressão da mulher e a dos povos vencidos é bem conhecida, há uma contradição em curso no processo brasileiro atual, e bem promissora. Exatamente no momento em que nossa sociedade atravessa um de seus mais graves períodos políticos e econômicos, começa entre nós a surgir uma preocupação em discutir e estudar a representação da mulher na literatura e sua representatividade no tecido social e na ação política. A ficção contemporânea está sublinhando isto. Assim como está sublinhando, ao promover o diálogo ficcional entre nossos mitos e nossa história, a necessidade de aproveitarmos a crise — como o fazem as personagens de Lya Luft e a Dionísia-Amazona de Sérgio Sant'Anna — como elemento deflagrador para o exame profundo das contradições que configuram o perfil de nossa identidade. E para fazer deste exame as bases para uma transformação social indispensável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1987. *Literatura e sociedade*. São Paulo; Nacional; 1965. *Vários escritos*. São Paulo; Duas Cidades; 1970.
- CARROL, Berenice A. *Liberating women's history: theoretical and critical essays*. Urbana, Ill, University of Illinois Press, 1976.
- COTT, Nancy F. The bonds of womanhood: 'women's sphere!' In: *New england 1780-1835*. New Haven, Conn, Yale University Press, 1977.
- COUTINHO, Sonia. *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987. *O jogo de Ifá*. São Paulo, Ática, 1980., *O venenos de Lucrecia*. São Paulo, Ática, 1978. *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction theory and criticism after structuralism*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.
- CUNHA, Helena Parente. *A mulher no espelho*, São Paulo, Arte Editora, 1983.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Society and culture in early modern france*. Standford, Cal., Standford University Press, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth Placing women's history in history. *New Left Review*, May/June, 1982, p.5-29.
- GORDON Linda et alii Historical phallacies: Sexism in american historical writing. In: CARROL (1976) p.55-75. s/l, s/ed, 1976.
- GREENNE, Gayle and, KHAN, Coppélia. *Making a difference: feminist literary criticism*. London, Methuen, 1985. p. 13-36.
- KELLY, Joan The social relation of the sexes: methodological implications of women's history. *Signs I* (4): 809-23, Summer 1976.
- LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contribution à une semiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam; Rodopi, 1987. Explaining away the female subject: the case of Medieval lyric. *Poetics Today*, 7 (4): 729-43, 1986.
- LERNER, Gerda. *The majority finds its past: placing women in history* London, Oxford University Press, 1979.
- LUFT, Lya, *As parceiras*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1981. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro, 1984. *Exílio*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- MERCADANTE, Paulo. *A consciência conservadora no Brasil*. 2 ed. s/l, Civilização Brasileira, 1972.
- ROBINSON, Lilian S. Treason our text: feminist challenges to the literary *Canon Tulsa Studies in Women's Literature*, 2(1): 33-98. Spring, 1983.
- ROSALDO, M & LAMPHERE L. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- Quê horas são?* São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- STACEY, Judith. The New Conservative Feminism. *Feminist Studies*, 9 (3): 359-83, (Fall), 1983.