

SANDRA RENATA FONSECA MOTA

**FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *FUGA EM
ESPELHOS*, DE GUIOMAR DE GRAMMONT**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2013**

SANDRA RENATA FONSECA MOTA

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *FUGA EM ESPELHOS*, DE GUIOMAR DE GRAMMONT

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Professor Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2013**

M917f Mota, Sandra Renata Fonseca.

Figurações do feminino em *Fuga em espelhos*, de Guiomar de Grammont [manuscrito] / Sandra Renata Fonseca Mota. – 2013.

136 f.

Bibliografia: f. 129-136

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes,
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura - Minas Gerais. 2. Grammont, Guiomar, 1963 – *Fuga em espelhos* -
Estudo. 3. Literatura e feminismo. 3. Representação feminina – Identidade - Violência. I.
Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **FIGURAÇÕES DO FEMININO EM FUGA EM ESPELHOS, DE GUIOMAR DE GRAMMONT**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **SANDRA RENATA FONSECA MOTA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

Prof^a. Dr^a. Cíntia Carla Moreira Schwantes – (UnB)

Prof^a. Dr^a. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida – (Unimontes)

Prof.^a Dr.^a Ilca Vieira de Oliveira
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 25 de abril de 2013.

Dedico este trabalho a Álefe, luz da minha vida, que me permite experimentar o maior dos amores, puro e sem limites. Aos meus familiares, especialmente aos meus pais, irmãos e sobrinhos, que, independente das circunstâncias, permanecem. Ao meu amado esposo Giulliano, pela mesma e inelutável razão. Ao meu orientador, Dr. Osmar Oliva. Aos meus amigos do mestrado e da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, coautor deste trabalho, por, ao longo desses dois anos, ter me ajudado a contornar as pedras que havia no meio do caminho. A Ele toda honra e glória! Ao meu esposo Giulliano, que, mesmo intolerante diante dos momentos distantes e divididos, não fez seu amor ausente em minha vida. Aos meus pais Francisco e Lourdes, os quais, embora não tiveram a mesma oportunidade educacional, sempre me ensinaram que esse seria o caminho mais acertado. A toda minha família, especialmente aos meus irmãos Fernando, Simônia, Solange e Suzana, pelo apoio e orações. À família Mota, que também é minha família. Às professoras Dr^a. Ediwirgens Ribeiro e Dr^a. Rita de Cássia Silva Dionísio, pelas valiosas contribuições dadas no exame de qualificação. À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos. Agradeço, em especial, ao meu orientador, Professor Dr. Osmar Pereira Oliva, pessoa e profissional que muito admiro e prezo, que, por duas vezes, me estendeu a mão: primeiro, quando eu ainda era uma “aluna especial”, perdida, tentando encontrar um caminho, e ele, um ser generoso intelectualmente, me cedia seus livros e suas sugestões, e assim me iniciou nos caminhos da pesquisa. E agora, se fez tão presente nesse estudo quanto eu. Sem seu auxílio este trabalho não seria possível. Agradeço aos professores, funcionários e aos colegas do Mestrado em Letras, com os quais compartilhei minhas dúvidas e incertezas. Especialmente a Josie e Jô, pelo incentivo, e a Zeneide, pelo empréstimo de materiais e por nossos longos e incansáveis diálogos sobre os caminhos do gênero. E, por fim, agradeço ao meu filhinho Állefe, que, na pureza de sua infância, fez com que esse caminho, tão árduo às vezes, se tornasse mais ameno.

E a Guiomar de Grammont, por permitir-me uma *Fuga em espelhos*, tão labiríntica quanto vital.

“Sofremos a maldição do mito: somos metades incompletas, outrora seres hermafroditas que um Deus ciumento da saciedade decepou. Buscamos pela eternidade essa metade extraviada que se nos encaixaria absolutamente como a peça de um quebra-cabeças. Mas é inútil. Somos seres incompletos, buracos, fabricados da falta, do desejo. Fragmentos angulosos, pontiagudos, em anseio infindo pelo círculo, pela esférica verdade de um outro que nos plenifique”

(Guiomar de Grammont, *Fuga em espelhos*)

RESUMO

Nesta dissertação, a partir da análise do romance *Fuga em espelhos* (2001), da escritora mineira Guiomar Maria de Grammont Machado de Araújo Souza, investigamos as estratégias narrativas que a ficcionista utiliza na composição de sua obra, a fim de iluminar questões que envolvem as figurações do feminino. A inegável habilidade técnica, artística e estética de Guiomar de Grammont contribui para que ela aborde temas variados de forma corrosiva, mas requintada. Daí o recurso à ironia, espontâneo, não calculado, presente em sua literatura, o que nos conduz, também, a demonstrar que ela exercita uma escrita corruptora ao sistema literário. Grammont revela, em seus textos, uma predileção pelas contradições humanas, herdeira não de Deus, que a seu ver é monolítico, mas do diabo, que melhor representaria essa oposição. A mulher, que ganhou ao longo dos anos o estigma social por traduzir esses contrários, é o ápice da escrita de *Fuga em espelhos*. Por esse motivo, propomos refletir, a partir da perspectiva feminista e de gênero, além de outras fundamentações teóricas e críticas, sobre a (des) construção da protagonista Marília por meio de vozes narrativas masculinas, como também da própria voz feminina. Entendemos que os narradores apropriam-se das ações e falas dessa personagem para recriarem emblemáticas figuras femininas de nossa tradição literária, dos mitos e artes em geral, de autoria masculina, apresentando, dessa forma, imagens sem estereotipia e fragmentadas da identidade feminina, mais condizente com o sujeito pós-moderno, descentralizado por excelência. Devido ao caráter introspectivo da fala de Marília, pretendemos demonstrar como essa voz é tensional no sentido de delatar a violência sexual contra as mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Minas Gerais; Guiomar de Grammont; Representação feminina; Identidade; Violência.

RESUMEN

En esta disertación, a partir del análisis de la novela *Fuga em espelhos* (2001), de la escritora de Minas Gerais Guiomar Maria de Grammont Machado de Araújo Souza, investigamos las estrategias narrativas que la novelista utiliza en la composición de su obra, con el fin de aclarar cuestiones relacionadas con figuraciones de lo femenino. La innegable habilidad técnica, artística y estética de Guiomar de Grammont contribuye para que ella aborde temas de manera corrosiva, pero refinada. Por eso la utilización de ironía, de forma espontánea, no calculada, presente en su literatura, lo que conduce, también, a demostrar que ella ejercita una escrita corruptora al sistema literario. Grammont revela en sus escritos, una predilección por las contradicciones humanas, heredera no de Dios, que en su opinión es monolítico, sino del diablo, que mejor representaría esa oposición. La mujer, que ha ganado en los últimos años el estigma social por traducir estos opuestos, es la culminación de la escrita de *Fuga em espelhos*. Por esta razón, proponemos reflexionar, desde la perspectiva feminista y de género, además de otras predicciones teóricas y críticas, sobre la (des) construcción de la protagonista Marília a través de voces narrativas masculinas, como también en la propia voz femenina. Entendemos que los narradores se apropian de las acciones y los discursos de este personaje para recrear emblemáticas figuras femeninas de nuestra tradición literaria, los mitos y las artes en general, escritos por hombres, presentando, de esa manera, imágenes no estereotipadas y fragmentadas de la identidad femenina, más coherente con el sujeto posmoderno, descentralizado por excelencia. Debido al carácter introspectivo del discurso de Marília, tenemos la intención de demostrar cómo esta voz es tensional con el fin de denunciar la violencia sexual contra las mujeres.

PALABRAS CLAVE: Literatura de Minas Gerais; Guiomar de Grammont, Representación femenina, Identidad, Violencia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 - GÊNERO, FEMINISMO E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL: UM RECORTE TEÓRICO-CRÍTICO	
1.1 Gênero, feminismo e literatura no Brasil.....	24
1.2 À guisa da escrita feminina.....	35
1.3 Da literatura “cor-de-rosa” à literatura transgressora de Guiomar de Grammont.....	43
CAPÍTULO 2 - MARÍLIA GRAMMONIANA: O POLIEDRO FEMININO REINVENTADO	
2.1 Os modelos literários recriados: Manon, Sherazade e Marília.....	66
2.2 Mitos e artes na reinvenção do feminino: Nem Turandot nem Butterfly.....	75
2.3 Outras recriações mito-plásticas: De Gaia à Mona.....	82
CAPÍTULO 3 - MARÍLIA E A NARRATIVA DE SI: A VOZ-DENÚNCIA DA OPRESSÃO FEMININA	
3.1 A tomada de voz e os conflitos da personagem feminina.....	97
3.2 Medo, culpa e desejo: o túnel negro das dores do incesto.....	103
3.3 Revitimização e denúncia da violência masculina.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Guiomar de Grammont¹ nasceu em 1963, em Ouro Preto, Minas Gerais, cidade que inspira poesia, pela sua arquitetura colonial e pela sua história política e literária. Seus primeiros textos foram publicados em meados da década de 90. Nesse período, a literatura brasileira de autoria feminina passou a representar a intensificação da superação de um possível ‘medo de falar’ das mulheres, até então recalcadas, sem voz, cujos desejos e aspirações eram mediados por discursos essencialmente falocêntricos. Essa “nova” maneira de escrever possibilitou que as mulheres se tornassem sujeitos de seus próprios discursos, e não mais objeto fixo do discurso do outro.

Guiomar pode ser entendida como uma mulher fruto de um contexto político e social caracterizado por rupturas e por paradoxos; desde nova, sua família é abalada por deslocamentos. A escritora vive em sua cidade natal, onde leva uma vida quase monástica, voltada inteiramente para a leitura, escrita e organização de eventos literários. Por questões familiares, passou a maior parte da infância em Brasília, retornando para Ouro Preto na adolescência. Segundo ela, a combinatória entre uma Brasília futurista e Ouro Preto, cidade do passado, dita sua literatura.

Além de ficcionista, Guiomar de Grammont é formada em História e Filosofia, possuindo escritos em história, em dramaturgia e em filosofia. O envolvimento pessoal com o texto de criação surgiu em família, já que muitas pessoas de sua casa escreviam. Escrever para Grammont foi algo quase atávico; a autora começou a ler já pensando em escrever. Desde criança, Grammont se encantara com o lançamento de um livro de poesia da avó, de quem herdou o mesmo nome e a vocação artística. A aproximação com a literatura ocorreu muito cedo, por meio do incentivo do pai, que costumava comentar tudo

¹ Graduou-se em História, pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, especializou-se em Cultura e Arte Barroca, no Instituto de Arte e Cultura da mesma Universidade, e obteve o doutorado, em Literatura Brasileira, na USP. Entre os anos de 1999 e 2000, estagiou na *École des hautes études en sciences sociales*, um dos mais prestigiados estabelecimentos de ensino superior e pesquisa no campo de Ciências Sociais, em Paris, na França, sob a orientação de Roger Chartier. Guiomar de Grammont já foi curadora da Bienal do Livro, em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, organizadora da exposição ‘Brasil Barroco’, no Museu de *Petit Palais*, na França, idealizadora, e uma das fundadoras, do ‘Fórum das Letras’ e, atualmente, leciona e é diretora do Centro de Filosofia da Arte na Universidade Federal de Ouro Preto, onde, também, é editora e revisora de uma revista voltada à sua área. Ela é coordenadora editorial do maior conglomerado do setor da América Latina, o Grupo Record. Essas e as demais informações da biografia de Guiomar de Grammont encontram-se disponíveis no site www.amulhernaliteratura.ufsc.br. Acesso em: 15 mai. 2011. Utilizamos, também, no decorrer de todo o trabalho, dados que foram retirados dos sites: <http://www.lerdeviaserproibido.com.br/2008/06/03/entrevista-exclusiva-com-guiomar-de-grammont/>, e www.youtube.com/watch?v=KMgWRGG0AaI. Acesso em: 27 nov. 2012.

que a autora lia e escrevia. Grammont salienta que os livros também nos puxam pela mão para que possamos mergulhar neles. A jovem ouro-pretana costumava ler tudo que lhe caía nas mãos, desde Machado de Assis a Monteiro Lobato e Dostoievski.

Grammont vem sendo, cada vez mais, reconhecida na mídia pelo seu engajamento literário e por sua militância no terreno da criação. Colunistas do jornal *Estado de Minas*, entre outros, têm apontado, com veemência, a importância da autora na divulgação da literatura de língua portuguesa no Brasil e no exterior, e, também, por envergar uma literatura intensa, já que a própria autora costuma dizer que escreve como se estivesse fazendo amor. Curadora da Bienal do livro e organizadora do Fórum de letras de Minas Gerais, Grammont afirma que esses eventos apresentam-se como uma oportunidade de formar leitores em um país que apresenta altos déficits de leitura. Para ela, a Bienal é a chance para estreitar os laços entre a literatura e o cidadão.

Segundo Janaina Melo, colunista do *Estado de Minas*, o propósito desses eventos para Grammont é contribuir para a construção de uma nova sociedade, mais crítica e mais consciente. Grammont ainda enfatiza que a literatura precisa participar da formação de uma sociedade atenta para a responsabilidade de cada um, propondo novos pontos de vista. A escritora entende que esses eventos têm aberto fronteiras no sentido de aproximar nossa literatura da de outros países, além, é claro, de diminuir a distância entre escritor/leitor e dar visibilidade a autores pouco conhecidos pelo público. Ela defende que o papel social das mulheres escritoras na contemporaneidade é, além da expressão de questões existenciais, contribuir para a melhoria da sociedade por meio do incentivo e promoção da leitura.

Daniela Mata Machado, no texto “Fórum das letras debate poesia contemporânea e o papel do escritor na sociedade”, postula que, desde as primeiras edições desses eventos, uma das preocupações de Grammont é incluir novos autores na programação, uma vez que a autora julga difícil para um autor desconhecido ganhar notoriedade, já que a grande imprensa, como revistas importantes do país, dedica um espaço mínimo e os jornais, ainda hoje, costumam dar mais atenção a autores estrangeiros e pouquíssimo espaço para novos autores. Grammont também questiona a autoridade que a crítica literária exerce, nem sempre com critérios de qualidade, o que acaba estimulando ou desestimulando autores, por parecer defender uma causa própria.

Grammont vem construindo suas produções literárias principalmente em torno dos gêneros literários conto, dramaturgia e romance. Osmar Pereira Oliva, um dos pioneiros no estudo e reconhecimento das obras de Grammont, afirma que, até o presente, a literatura

produzida pela autora não pode ser considerada uma grande produção, mas pelo fato de já ser bastante densa, convoca o leitor a uma reflexão, a sair de seu lugar de comodidade.

A ficcionista iniciou sua carreira literária em 1991, com o livro de contos *O fruto do vosso ventre*, que lhe valeu, em 1993, o *Prêmio Casa de las Américas em Cuba*². O livro foi traduzido para o espanhol, alemão e, atualmente, está sendo traduzido para o francês. A partir daí, publicou a antologia de contos *O achamento de Portugal* (2005), os livros de contos *Corpo e sangue* (1991), *Sudário* (2006) e *Caderno de pele e de pelo* (2002), sendo este último uma reunião de pequenos textos escritos a pedido de um grupo circense francês, para serem utilizados em seus espetáculos, cujos personagens são animais³. Publicou, também, dois livros de ensaios, *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante: em Kierkegaard* (2003) e *O Aleijadinho e o aeroplano* (2008), este, resultado de sua tese de doutorado, que “caiu como uma bomba em território mineiro”⁴, pelo teor revisionista e crítico à mistificação de Aleijadinho. Suas demais produções comprovam que não foram apenas pelos contos premiados em Cuba que Grammont mostrou-se uma escritora definida.

No ano de 2001, após ser premiada com a bolsa da Fundação Vitae, lança *Fuga em espelhos*, único romance da autora. Na verdade, essa obra é resultado da bipartição de um projeto literário não concluído, intitulado *Casa dos espelhos*, que resultou no romance e no conto “O diário de Medeia.” Entre uma publicação e outra, Grammont ainda participa, com o conto “Glória”, da antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), organizada por Luiz Ruffato, privilegiando autoras que começaram a escrever prosa de ficção a partir de 1990, com o intuito de mostrar como elas veem o mundo, uma vez que o autor acredita que, ainda hoje, o papel intelectual da mulher na sociedade brasileira não equivale à sua verdadeira importância.

Guiomar também se destaca na dramaturgia, visto que já escreveu peças de teatro de sucesso, como *Olympia*, que circulou por todo o Brasil e América Latina; *Medeias*, *Ele: o Outro*, *Lírios*, *Tabu* e *Assim seja*. A autora publicou artigos em diversos jornais e revistas científicas do país, realizou leituras, com sucesso de público, na *Casa de las Américas de Cuba*, na *Romanische Buchhandlung*, em Berlin e na *Cité Internationale Universitaire*, de

² Prêmio Casa das Américas é um dos mais importantes e tradicionais da América Latina, sendo concedido anualmente pelo governo cubano há mais de quatro décadas a autores do continente. Ganhá-lo significa, além do reconhecimento em nível internacional, receber ainda uma quantia de três mil dólares, e a da tradução do livro para o espanhol (no caso de autores brasileiros) e uma viagem a Cuba com direito a mordomias.

³ Informações retiradas do texto “Uma linguagem em movimento” de Carlos Herculano Lopes, publicado no *Estado de Minas*.

⁴ Segundo Antonio Gonçalves Filho, no texto “Aleijadinho, um mito?”, publicado no *Jornal O Estado de São Paulo*, desde o lançamento da referida obra, Grammont passou a enfrentar olhares oblíquos de críticos e colecionadores que, de uma hora para outra, viram cair por terra seu herói colonial disforme.

Paris, e já ganhou importantes prêmios nacionais e internacionais por algumas de suas produções literárias. Foi semifinalista no 2º Festival de Novos Humoristas da ABN. Foi finalista com a *Casa dos espelhos* em 1995 no prêmio “Cidade de Belo Horizonte”. Em 2008, foi finalista no prêmio “Prêmio faz a diferença” do Jornal *O Globo*, que homenageia brasileiros que contribuíram para mudar o país, na categoria Prosa & Verso. Seu indiscutível talento intelectual levou-a a ser considerada pela crítica como um “dos mais sólidos talentos surgidos nos últimos anos na literatura mineira” (HERCULANO, 2006, p.137).

Dos contos e peças teatrais publicados ao romance *Fuga em espelhos*, objeto da presente dissertação, alguns motivos e temas são recorrentes, combinados ou de forma mais isolada, estabelecendo uma espécie de linha de continuidade temática bastante evidente. De um modo geral, a problemática existencial, as contradições humanas, a fragmentação do sujeito, a violência, o erotismo, aliados à fecunda e profícua reflexão sobre o ser mulher na contemporaneidade descortinam a ficção de Guiomar de Grammont.

A autora também explora, de forma insistente, em algumas de suas produções, os processos técnicos da escrita, nos quais procura entremear muitas histórias, como se fossem, no dizer da própria autora, uma caixinha chinesa. A mitologia grega é sua fonte de inspiração, sobretudo as figuras arquetípicas, pois segundo ela, são forças que atravessam a história e que são reelaborados na contemporaneidade. Os jogos intertextuais também são frequentes em seus escritos, constituindo não somente um procedimento estilístico, mas sim uma das marcas da estética grammoniana.

No tocante à autoria e à representação, Grammont inovou no sentido de que endossa a lista de vozes femininas inscritas fora dos discursos culturais hegemônicos, que proliferaram a partir da década de 70. De acordo com a autora, sua intenção é romper com os paradigmas que recusam a representação da experiência feminina, rejeitando, dessa forma, uma literatura muito adocicada ou melíflua, que oculta ou recusa a densidade feminina “através da apropriação de um estereótipo superficial do que seria a feminilidade” (GRAMMONT, 2011, p. 113)⁵.

⁵ Refletir sobre Mulher e Literatura foi, dentre outras, uma questão levantada pela Professora Dr^a. Generosa Souto, em “Entrevista com Guiomar de Grammont”, concedida em junho de 2011, quando Grammont participou, como conferencista, no “V Seminário de Literatura Brasileira: Vozes do gênero – autoria e representação”, realizada pela Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES. A entrevista, na íntegra, encontra-se disponível em livro com o mesmo nome do evento.

A autora pensa a criação feminina análoga com a terra, pois a mulher seria depositária da fecundidade, que, a seu ver, é uma força aniquiladora. Assim, seu desafio é refletir como transformar essa força em criação. Nesse contexto, Grammont, com sua viva-voz, permite-nos entrever outras possibilidades de recortes críticos para caracterizar o panorama literário da atualidade.

Dessa forma, esta dissertação de mestrado tem duas importantes ambições: contribuir com os estudos de gênero e, principalmente, proporcionar maior divulgação da literatura de autoria feminina mineira, por meio da obra dessa escritora, que não figura no meio acadêmico, portanto, ainda pouco explorada pela crítica literária brasileira. A escolha do objeto de estudo desta dissertação teve como motivação inicial a irreverência da autora na produção da obra, e o vigor com que a representação do feminino foi alicerçada, uma vez que a experiência feminina é o veio da literatura grammoniana.

Os poucos estudos críticos disponíveis em algumas mídias sobre as obras de Guiomar de Grammont praticamente recaem sobre seu teor erótico. Até o momento, os únicos textos publicados em revistas ou livros de nível científico de que temos conhecimento são do pesquisador Osmar Pereira Oliva. Em suas breves considerações sobre algumas produções literárias da ficcionista, o autor analisou a linguagem dilacerada que Grammont utilizou na composição de seu livro de contos *Sudário*, (OLIVA, 2010), e as técnicas de construção da narrativa e as suas relações com o romance policial em *Fuga em espelhos*, (OLIVA, 2011). Então, apontar uma outra porta de entrada nesse universo ficcional tornou-se para nós um desafio.

Ler *Fuga em espelhos* não é um exercício fácil, especialmente porque a autora, com suas conquistas formais, utiliza uma técnica narrativa sofisticada, principalmente pela descentralização narrativa, a estruturação temporal não-linear do enredo e a presença de uma linguagem objetiva e contundente, que, em um primeiro momento, pode espantar um leitor desacostumado. Consciente da reação que seu texto causa no leitor, a própria Grammont nos recomenda: “não se assustem com a força catártica com que costumo escrever” (GRAMMONT, 2011, p.116).

A manipulação dos pontos de vista dos variados narradores e a consequente fragmentação do feminino aguçaram-nos de forma especial. As diversas vozes narrativas que montam o romance giram sempre em torno de uma mesma personagem: a feminina. A mulher, na figura da protagonista Marília, é o objeto em questão, pois ela é, a nosso ver, a grande incógnita do enredo, narrada por todos, e possuidora de voz própria. Dessa forma *Fuga em espelhos* apresenta-se como uma boa oportunidade de analisar a representação do

feminino, permitindo-nos perceber que o discurso literário de Guiomar de Grammont em torno das figurações do feminino é um elemento de inserção da mulher como sujeito histórico, e, conseqüentemente, reflete uma visão contemporânea do mundo, uma vez que, conforme Regina Dalcastagnè (2010), a narrativa contemporânea apresenta-se como um campo fértil para se analisar o problema da representação das mulheres no Brasil de hoje.

A representação da mulher na literatura caminhou lado a lado com a história. Teresa de Lauretis (1994) garante que a representação de gênero evolui à medida que a sociedade evolui, portanto, analisar a construção do feminino faz-se urgente e indispensável, no atual momento da Teoria Literária e dos Estudos Culturais.

Oliva, em suas reflexões, observou que a literatura de Grammont rompe com a tradicional forma de representar a mulher, dependente, pura, esposa e mãe dedicada, e inscreve uma imagem diferenciada, “mais condizente com o lugar da mulher na sociedade pós-teológica: independente, mãe solteira, divorciada ou mantenedora do lar, mas que seja sua identificação tal qual deseja, e não como lhe foi imposta” (OLIVA, 2010, p.6).

Nossa pesquisa enfoca a dimensão que os estudos de gênero enquanto categoria de análise contribuem para a compreensão das personagens femininas de *Fuga em espelhos*. A análise da construção e/ou reconstrução das personagens femininas se dará com amparo na teoria e história da literatura e na crítica literária feminista. As questões que orientam nossa análise e para as quais temos por intuito de nos voltar são:

- ✓ A literatura de Guiomar de Grammont afina-se com a tradição literária de narrar?
- ✓ Quais as estratégias usadas pela autora para representar a mulher?
- ✓ Como a identidade da protagonista é recriada por narradores masculinos por meio de típicas personagens femininas de nossa tradição literária e mitoplásticas de autoria masculina?
- ✓ Em que medida há subversão ou sujeição do feminino na obra?
- ✓ Qual a percepção da mulher ao construir a si mesma?
- ✓ Quando a mulher fala sem a mediação de narradores ocorre a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres?

Para melhor compreensão da proposta aqui aludida, a dissertação foi distendida em três capítulos, que primaram tanto pelos aspectos formais quanto temáticos envolvidos na compreensão do romance de Guiomar de Grammont. Antes de adentrarmos propriamente

na análise do feminino no romance, achamos pertinente traçar um sucinto panorama da história da mulher na sociedade e na literatura, relacionando com as teorias de gênero e com o feminismo no Brasil.

No primeiro capítulo, “Gênero, feminismo e Literatura de autoria feminina no Brasil: Um recorte teórico-crítico”, fizemos uma breve revisão da literatura sobre a trajetória de participação social e de produção literária feminina no Brasil. Esse caminho se fez necessário porque, entender o olhar lançado sobre a mulher na cultura ocidental, compreendendo seu papel social e as relações de poder geradas e impostas pelo sistema patriarcal, é fundamental para pensarmos as origens e as consequências dos paradigmas inerentes ao papel da mulher, que foram naturalizados na sociedade e na literatura, acabando por desembocar em uma reflexão de âmbito acadêmico que envolve os estudos de gênero e o feminismo no Brasil. A fim de alcançar uma melhor organização do trabalho, esse capítulo foi subdividido em três partes.

A primeira parte, “Gênero, feminismo e literatura no Brasil”, foi reservada à conceituação e definição das relações de gênero, enquanto categoria de análise, seguidas da discussão sobre os estudos feministas no Brasil, leituras importantes a qualquer trabalho crítico-literário que se concentre em torno da literatura de autoria feminina. Importante enfatizar que não se trata de um recenseamento completo, o que já foi realizado por outros pesquisadores e estudiosos do gênero, mas apenas apontamentos para mostrar a importância desses temas no contexto social contemporâneo.

A segunda subdivisão recebeu o nome de “À guisa da escrita feminina”. Tendo em vista que inúmeros investigadores e teóricos têm se debruçado sobre essa questão com o intuito de encontrar um denominador comum para a escrita feminina, seja no nível temático ou formal, e, embora não seja nosso objetivo ‘sexualizar’ o texto grammoniano, nem pensar a escrita de Grammont por meio de tais premissas, consideramos importante invocar o assunto a fim de aproximar e/ou confrontar algumas teorias-críticas.

Na terceira parte, “Da literatura “cor-de-rosa” à literatura transgressora de Guiomar de Grammont”, abordamos as temáticas concernentes à escrita das mulheres no decorrer da história literária. Como as mudanças na sociedade influenciam diretamente o pensamento de cada autor, indiferentemente da autoria, destacamos que o processo de auto-conscientização da mulher sofreu modificações de forma que vozes femininas consideradas dissonantes passaram a ter visibilidade. Para finalizar o capítulo teórico, discutimos a recepção crítica em torno das produções literárias de Guiomar de Grammont, entremeada com a voz crítica da autora (já que se sente quase obrigada a ser crítica em relação à

literatura), e o modo como ela utiliza em seus textos uma linguagem diferente e ousada, bem como o lugar ocupado pela autora na tradição literária, seja, conforme Vera Queiroz (2003), para dar-lhe prosseguimento, ou para dela distanciar-se.

A análise da representação do feminino no romance, interesse específico da pesquisa, tem início no segundo capítulo, intitulado “Marília grammoniana: o poliedro feminino reinventado”, em que, após discutirmos as técnicas de construção da narrativa, procuramos evidenciar a construção de uma identidade múltipla e fragmentada das personagens femininas, elaboradas exclusivamente pelas lentes do olhar de diversos narradores masculinos. Realizamos uma subdivisão nesse capítulo, levando em consideração que Grammont apresenta sua protagonista de três maneiras distintas: recriada por meio de um diálogo estabelecido com os modelos literários tradicionais, com os mitos e artes em geral.

Com o subtítulo “Os modelos literários recriados: Manon, Sherazade e Marília”, procuramos explicitar como os narradores evocam importantes personagens femininas de nossa tradição literária de autoria masculina, tais como Manon Lescaut, protagonista do romance do francês Abade Prévost; Sheerazade, a narradora e protagonista de *As mil e uma noites*, e Marília, musa dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga, que é aludida de forma mais indireta no texto. O tópico subsequente, intitulado “Mitos e artes na reinvenção do feminino: Nem Turandot nem Butterfly”, mescla, em sua análise, imagens de Turandot e Butterfly, personagens das óperas do italiano Giacomo Puccini e, da figura de Lilith, mito da tradição rabínica de transmissão oral, cuja aparição no texto grammoniano ocorre nas entrelinhas.

A terceira e última subdivisão recebeu o nome de “Outras recriações mito-plásticas: de Gaia à Mona”. Nesse item, retomamos outra recriação de mitos femininos na obra, agora tomando como referência a figura de Gaia, deusa da mitologia grega. Ainda nesse tópico, buscamos uma interface com as artes plásticas, por entendermos que Grammont, implicitamente, evoca a figura de *Monalisa*, famosa pintura de Leonardo Da Vinci.

No terceiro capítulo, “Marília e a narrativa de si: a voz-denúncia da opressão feminina”, privilegiamos o aspecto psicológico de Marília, assim sendo, nosso enfoque se sustentou a partir da construção da interioridade da protagonista, exposta por meio do monólogo interior, produzido por ela mesma, uma vez que o narrador lhe cede a palavra, seja para inverter ou contestar a imagem dela recriada pelos narradores masculinos, ou ainda, para figurar como uma estratégia para a construção de um posicionamento crítico da narradora. O objetivo desse capítulo é destacar a voz feminina presente na narrativa e cotejar essa voz com algumas lembranças do narrador a seu respeito, e investigar se a

criação de Marília por ela mesma seria fruto da consciência da vitimação feminina - uma denúncia da violência sexual sofrida pelas mulheres.

O primeiro tópico “A tomada de voz e os conflitos da personagem feminina” busca mostrar a importância e o modo como ocorreu a representação da mulher como figura da narrativa e sobre quais conflitos ela teria sido montada pelas mãos da autora. Desde algum tempo a voz feminina na literatura vem ganhando notoriedade, no entanto, essa voz, enquanto feição ficcional, ainda hoje não é predominante. O diálogo interior da protagonista, e, também com outros personagens, reflete os conflitos pelos quais as mulheres passaram e continuam passando nas sociedades ocidentais.

O segundo tópico “Medo, temor e desejo: o túnel negro das dores do incesto”, é construído, assim como todo o capítulo, por meio da observação do comportamento da protagonista, evidenciando feridas quase invisíveis, mas que se tornam perceptíveis por meio da exteriorização de sentimentos de medo, de temor e de desejo. Assim, nossa análise se sustentou na discussão de como o incesto é nocivo à vida da protagonista, uma vez que ela nos fornece pistas veladas de que seria vítima dessa violência em toda sua vida, tendo início ainda na infância.

O tópico que encerra o terceiro capítulo desta dissertação, denominado de “Revitimização e denúncia da violência masculina”, teve como ponto de partida as falas e ações feitas e sofridas pela protagonista, por meio da argumentação de que, não raro, crianças que sofrem algum tipo de violência sexual (independente do tipo), voltam a ser vítima em outra fase da vida e por outro agressor. O tópico tem por finalidade destacar, por meio de uma voz feminina narrante, a denúncia da violência que os homens ainda praticam contra as mulheres misturando, assim, ficção e realidade. Analisamos que a voz de Marília configura-se, também, como uma resposta às arrojadas imagens que os homens construíram dela.

Na busca pelas respostas aos objetivos estabelecidos neste trabalho, de natureza analítica, teórico-bibliográfica, aplicamos o método hipotético-dedutivo e recorreremos às teorias de gênero e a reflexões sobre o lugar da mulher no discurso da escritora mineira. O aporte teórico e crítico sobre a história social e literária e as questões de gênero, dos quais nos apropriamos neste estudo, serão discutidos no primeiro capítulo, e sua aplicação nos procedimentos analíticos permeou os demais capítulos. A quase inexistência de críticas a respeito das produções literárias de Guiomar de Grammont levou-nos a considerar, de forma muito recorrente, na análise do romance, as contribuições de Osmar Pereira Oliva.

Para analisar, no primeiro capítulo, a retrospectiva e perspectiva da mulher na sociedade e na literatura, lançamos mão dos argumentos de pesquisadoras como Norma Telles, Nádia Battella Gotlib, Eliane Vasconcelos, Luiza Lobo, Nelly Novaes Coelho, Lúcia Osana Zolin, Constância Lima Duarte, Susana Bornéo Funck, Regina Dalcastagnè e Cíntia Schwantes, com destaque para as três últimas que também contribuíram para refletirmos sobre a representação social e literária do feminino. Para abordar gênero e feminismo no Brasil, além de utilizarmos pressupostos de algumas das autoras supracitadas, serviram-nos de inspiração os textos de pesquisadoras como Adriana Piscitelli, Teresa de Lauretis, Maria Consuelo Cunha Campos, Joan Scott, Heloísa Buarque de Holanda, Michelle Perrot, Elaine Showalter, Simone Pereira Schmidt e Elizabeth Badinter.

Na guisa da escrita e autoria feminina, embasamos nossa discussão em autoras como Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Rita Terezinha Schimidt, Liane Schneider e Marcelle Marini na análise da amplitude do movimento social das mulheres. Ainda nos serviram de apoio as leituras de Vera Queiroz sobre as linhas de força no cânone literário brasileiro.

Tendo em vista que a ficcionista Guiomar de Grammont, também, tem se mostrado preocupada com as questões de poética e de gênero, fez-se pertinente destacar, no decorrer do trabalho, as entrevistas e os textos críticos da/e sobre a autora nos quais se podem encontrar reflexões sobre feminino/feminismo e sobre poética. Para tanto, selecionamos o texto crítico “O escritor: um mestre da *ars erótica*”, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, assinado por Guiomar de Grammont, e textos de colunistas do Jornal *Estado de Minas*, tais como: “A primeira vez”, de Janaina Cunha Melo; “Uma linguagem em movimento” e “Ação, suspense e existencialismo”, de Carlos Herculano Lopes; “O lado humano de Lúcifer”, de Helvécio Carlos, “Escrita Visceral”, de Cunha de Leiradella; “Fórum das Letras: debate, poesia contemporânea e o papel do escritor na sociedade”, de Daniela Mata Machado. Também lançamos mão de algumas reflexões de Antonio Gonçalves Filho no texto “Aleijadinho, um mito?”, publicado no Jornal *O Estado de São Paulo*.

Serviram-nos ainda de suporte analítico as entrevistas com Guiomar de Grammont, dentre as quais destacamos: “Criação literária”, produzida por Clara Arreguy, publicada no Jornal *Estado de Minas*; “Entrevista com Guiomar de Grammont”, concedida a Maria Generosa Ferreira Souto, disponível no livro *Vozes do gênero: autoria e representações*

(2011); consta também uma entrevista gravada com a autora para o Programa *Vereda Literária*, com pesquisa e apresentação de Helton Gonçalves de Souza.

Para embasar os argumentos desenvolvidos no segundo capítulo, detivemos-nos às leituras que fizemos das teorias sobre identidade de Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Maria da Graça Corrêa Jacques. As abordagens de pesquisadoras como Ilca Vieira de Oliveira, Ivana Ferrante Rebello e Ana Cristina Jardim esclareceram, no segundo capítulo, as imagens de Marília de Dirceu lidas na nossa tradição literária.

No terceiro capítulo, tivemos respaldo das teorias e críticas sobre incesto e violência contra as mulheres e crianças, vindas de estudiosos como Carlos Eduardo Fígari, Heleieth Saffioti, Ana Vicente, Patrícia Jacob, Tilman Furniss, Teresa Kleba Lisboa e outros. Para analisar as conformações do medo sentido pela protagonista, utilizamos, principalmente, as abordagens de Zygmunt Bauman.

Recebemos contribuições, também, das teorias sobre a estética da recepção de Bakhtin, das figuras mito-plásticas de autores como John Louis Digaetani, Marta Robles, Roberto Sicuteri, Jean-Pierre Vernant. As breves leituras desenvolvidas por Osmar Pereira Oliva, Augusto Massa e Davi Argucci Junior, Cláudio José Cacá e Levi Bucalem Ferrari sobre as obras de Guiomar de Grammont serviram de subsídio crítico para nossa proposta de trabalho.

Esperamos que a leitura disposta nesta dissertação sobre as figurações do feminino em *Fuga em espelhos*, além de contribuir para os estudos da crítica literária feminista, abra novos caminhos, de forma que a literatura de Guiomar de Grammont possa ser pensada dentro da história da literatura brasileira.

Capítulo 1

GÊNERO, FEMINISMO E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL: UM RECORTE TEÓRICO-CRÍTICO

“Não existe a ideia de uma essência humana, tudo são convenções, de acordo com cada cultura”
(GRAMMONT, 1997).

Podemos dizer que a produção literária de autoria feminina contemporânea passou a representar a imagem da mulher por meio de um ponto de vista distinto daquele moldado pela literatura considerada tradicional. Desde meados da década de 70, essa literatura vem propondo um questionamento da condição social da mulher ao promover discussões a respeito da dominação masculina. Em nosso século, as autoras têm, especialmente, se dedicado a evidenciar personagens femininas em uma conflituosa busca por sua identidade, e, por que não dizer, de si mesmas, em clara oposição ao que é considerado padrão, semelhante ao que ocorre no romance *Fuga em espelhos*, de Guiomar de Grammont.

Historicamente, a imagem da mulher no Brasil foi construída pelo viés do assujeitamento, depreciação, inabilidade e silenciamento, sendo, portanto, marginalizada em muitos aspectos. Pela sua suposta fragilidade e incapacidade de viver fora do domínio patriarcal, elas acabaram por sacrificar sua própria identidade, e, dessa maneira, foi relegada a um papel secundário na sociedade. A escolaridade das mulheres, inicialmente, era vista com preconceito por parte dos homens, havendo uma supervalorização do papel de dona-de-casa e, conseqüentemente, sua desvalorização como ser atuante na sociedade. Eliane Vasconcelos, em “Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil”, onde faz um levantamento de textos de escritoras brasileiras do século XIX considera que a educação feminina, na virada do século, era, estritamente, relacionada às atividades que, por natureza, cabiam ao “belo sexo”. Por esta razão foram encaminhadas para uma espécie de monarquia doméstica, apêndice da casa, como mãe e esposa devota, dona de casa exemplar. A simplificação de seu papel foi uma forma de anular e de reduzir sua importância na sociedade, na política e na vida.

A historiografia literária no Ocidente sempre foi uma atividade reconhecidamente masculina, mas isso não foi empecilho para que as mulheres escrevessem. Segundo Vasconcelos, mesmo diante de sua “malsinada condição”, elas conseguiram buscar o equilíbrio entre a “agulha e a caneta” e, com sutileza ou revolta, acabaram por transgredir os padrões culturais a que eram submetidas. Foi ainda no século XIX, influenciada pela legislação que autorizou em 1827 a abertura de escolas públicas, que se inicia uma jornada em direção à conquista dos direitos femininos. Imersas em um profundo abismo, e mesmo com a educação voltada às prendas domésticas, foram, aos poucos, ganhando visibilidade. Ainda assim, os textos escritos por mulheres faziam parte de uma situação cultural bem

específica ao espaço doméstico, que ia desde o registro de receitas aos diários, cartas, correspondências familiares e orações.

Nesse contexto, o campo literário também não lhe foi muito propício, uma vez que não lhe ofereceu um espaço maior como criadora, romancista, poeta ou crítica, ocupando, dessa maneira, uma posição periférica. A representação como personagem, ao longo da história literária, foi construída como um ser maligno, pecaminoso, ligado à luxúria e à feitiçaria e, por isso, sujeita a toda sorte de violência, punições, injúrias e críticas da sociedade. Também houve a estereotipação dual de sua imagem, ora vista como um ser pérfido e depravado, ora cândida e angelical, resultado de uma jornada histórica que teve início na antiguidade e se estende à contemporaneidade. No entanto, na literatura atual, as escritoras, a exemplo de Guiomar de Grammont, vêm tentando desconstruir essa imagem estereotipada que paira sobre o feminino.

Não restam dúvidas de que a ação de escrever se constituiu, para as mulheres oitocentistas, como uma postura transgressora, uma forma de romper as fronteiras entre o privado e o público. Se a caneta em punho contribuiu para seu avanço intelectual, se foi um aparato cultural que permitiu a elas exercer certo poder, a revolução industrial auxiliou esse processo, pois foi responsável por projetá-las no mundo fabril, a dividir o trabalho doméstico com o trabalho remunerado fora do lar e, embora ainda permanecessem em desigualdade, em relação a suas contrapartes masculinas, já que a sociedade patriarcal também permanecia, começam a ocupar um lugar que, socialmente, não era seu, o que deu início à luta por melhores condições de trabalho e acirrou as questões de gênero, pois as diferenças biológicas deram base para a desigualdade entre homens e mulheres.

Tanto na literatura canônica quanto nos primeiros textos escritos por mulheres no Brasil, a condição feminina era representada de modo a reproduzir estereótipos sociais, conduzindo-as à marginalidade e à submissão, sendo, portanto, consideradas frágeis, cujo destino era o casamento e, conseqüentemente, a maternidade – entendidos, no período, únicos sentidos para sua realização e felicidade.

Isso é o que nos explica Cíntia Schwantes (2002), professora e pesquisadora em estudos de gênero da Universidade de Brasília, em uma análise sobre os reflexos da sociedade na representação do feminino, intitulada “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”. A autora chama a atenção para o fato de que a literatura, indiretamente, fornece-nos sinais sobre a sociedade na qual ela transitou, ou ainda transita. Conforme Schwantes, a literatura é um dos veículos de disseminação das crenças e ideologias de um grupo dominante da sociedade. No que se refere, por exemplo, à

feminilidade, argumenta que “a literatura desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma frequência inusitada” (SCHWANTES, [2002], p.1).

Dessa forma, o conceito de representação está diretamente ligado à significação, ou seja, aos sentidos – construídos socialmente – que as coisas possuem, os quais estão intimamente ligados às concepções de mundo e de si própria, e que foram adquiridos a partir da percepção ou da interpretação que fazemos dos objetos reais.

Cíntia Schwantes (2006) em “Dilemas da representação feminina”, afirma que a representação consiste em desnudar “um objeto do que lhe é acessório e conservar o que é essencial, de modos que ele possa corresponder a todos os objetos daquele tipo” (SCHWANTES, 2006, p.11). Para a autora, toda representação passa por uma subjetividade: “alguém que determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado” (SCHWANTES, 2006, p.11). Em outras palavras, a literatura aborda a representação feminina de maneira particular, segundo a visão de mundo do autor e de cada período histórico, desfazendo ou conservando o que julgam ser essencial ou acessório. Assim sendo, se antes tínhamos contidos retratos social/literários de mulheres, hoje, essa imagem está dando lugar à de uma mulher liberada e arrojada, similar às personagens construídas por Guiomar de Grammont.

Regina Dalcastagnè, no artigo “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”, discute a concepção de representação literária e a legitimidade e autoridade de quem fala na construção dessa representação. Dalcastagnè afirma que, atualmente, o que se discute não é mais o fato de que a literatura dispõe determinadas representações da realidade, “mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2002, p.34), pois há, nesse sentido, uma diversidade de percepções de mundo, mas o espaço no campo literário é geralmente monopolizado por aqueles que detêm os lugares da fala, o que poderia resultar em uma representação superficial de determinada classe, grupo ou indivíduo.

Como retrato de uma sociedade, a literatura canônica foi responsável por reproduzir o pensamento patriarcal⁶, uma vez que alguns escritores do século XIX contribuíram para

⁶ Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, no *Dicionário da crítica feminista*, revisam conceitos importantes para o entendimento do feminismo e da teoria feminista. Para as autoras, o patriarcado “é o termo que descreve um sistema de organização [sic] social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer no nível familiar, quer no nível mais lato da sociedade no seu todo, [dessa forma], os privilégios socialmente atribuídos aos homens significam, necessariamente, a

balizar o sistema de ideias que concebia a mulher como hierarquicamente inferior, tendo como função exclusiva a reprodução da espécie, apresentando-se dependente sexual e socialmente aos homens, e que vem sendo paulatinamente desconstruído pela ideologia pós-moderna que, entre outros aspectos, tem questionado os discursos universais, essencialistas e universalizantes, dando ênfase à heterogeneidade, à diferença, à fragmentação, dando abertura, dessa maneira, para outras possibilidades para a mulher.

1.1 Gênero, feminismo e literatura no Brasil

Adriana Piscitelli, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero da Unicamp/Pagu, considera esse quadro de efervescência intelectual feminina, iniciado no século XIX, como o contexto para o desenvolvimento do conceito de gênero. Os estudos de gênero, no Brasil, surgiram, sem nenhum prestígio acadêmico, no final da década de 60, com o movimento das mulheres, acompanhando os diferentes momentos do movimento feminista, quando estes, além de se voltarem para as preocupações sociais e políticas, também passaram a se preocupar com as construções propriamente teóricas. Segundo Heloisa Buarque de Holanda (1994), os estudos de gênero só ganharam status acadêmico mais tarde, no contexto da consolidação das teorias pós-estruturalistas e desconstrutivistas⁷.

De acordo com Piscitelli, o conceito de gênero se desenvolveu no marco dos estudos sobre a mulher, já que era comum entendê-lo como relativo, somente, à categoria “mulher”. Esses estudos aconteceram simultâneos à primeira onda do movimento feminista, na década de 1960, voltado para as lutas e reivindicações da mulher burguesa, branca e de classe média, pela igualdade de direitos. Já na metade da década de 1970, o objeto de estudo sofre modificações, passando, conforme Teresa de Lauretis, de “mulher” para “mulheres”, envolvendo, também, as negras e de camadas populares, com o objetivo de refletir sobre as diferentes situações socioculturais vivenciadas por elas e, especialmente, dar respostas às opressões de etnia e de classe.

De acordo com a visão binária do mundo, a opressão a que a mulher esteve sujeita, há séculos, advinha de sua própria “natureza”, inscrita na anatomia do corpo feminino,

opressão daqueles a quem os mesmos privilégios são negados, isto é, às mulheres” (MACEDO; AMARAL, 2005, p.145).

⁷ O pós-estruturalismo, defendido por Derrida, critica a visão estruturalista e conseqüentemente elabora uma crítica ao sujeito masculino tido como universal, bem como a essencialização do sujeito. Segundo Joan Scott (1990), a desconstrução permite-nos questionar os esquemas dicotômicos, uma vez que mostra como as oposições não são naturais, mas construídas a propósitos particulares em contextos particulares.

sendo o aparelho reprodutor o definidor do destino da espécie humana, indicando o seu lugar no mundo: na família, no campo político, no trabalho, na religião, na literatura e, enfim, na sociedade.

A década de 70 marcou um avanço significativo, pois, nesse período, o conceito de gênero foi elaborado como a construção social das identidades sexuais. Inicialmente, gênero era uma palavra que, derivada do dicionário ou da gramática, era usada apenas em oposição a sexo (natural e a - histórico), como construção social das identidades sexuais, descrevendo o que é socialmente construído.

Maria Consuelo Cunha Campos, em seu texto “Gênero”, discorrendo sobre o gênero na literatura, fala, também, dos papéis masculinos e femininos na sociedade. Segundo Campos, a categoria gênero, até meados dos anos 60, ainda fazia clara distinção quanto à noção de sexo biológico. Dessa forma, o sexo fazia parte do dado, identificado à natureza, e o gênero à ordem do constituído, do polo da cultura. Assim sendo, o sistema sexo-gênero é visto, simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, “prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, modo de ser e de vivenciar o corpo” (CAMPOS, 1992, p.11). Complementando esse raciocínio, o texto de Eduardo de Assis Duarte, “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso”, faz uma intrigante exposição sobre a categoria de gênero, entendido como um processo de construção do feminino e do masculino na órbita da sociedade e da cultura: “enquanto o termo sexo liga-se aos condicionamentos biológicos, portanto, a uma possível natureza, o conceito de gênero apela ao constante trabalho de formulação e manutenção dos sentidos e, mais que isto, de papéis sociais ou performances [...]” (DUARTE, 2003, p. 431).

As colocações de Campos e Duarte remetem-nos à questão da identidade discutida por Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Segundo ele, sendo a identidade uma construção social e histórica, e não um dado, herdado biologicamente, ela se dá no âmbito da representação, já que a identidade representa a forma como os indivíduos se enxergam e enxergam uns aos outros no mundo. O que Hall discute é que existem duas concepções de identidade: a essencialista, em que a identidade resulta da natureza, ou seja, uma essência que define o sujeito e o fixa a um substrato do qual não poderá se mover – nesse contexto, a mulher teria uma essência ou identidade subalternizada. Na concepção construtivista da identidade, essa não seria dada e sim criada, seria fluida e inconsciente. Esse sujeito instável que é, segundo Hall, definido historicamente e não biologicamente, seria característico da pós-modernidade. As

premissas de Hall serão retomadas no segundo capítulo deste trabalho, momento em que refletiremos sobre a representação fragmentada do feminino em *Fuga em espelhos*.

Teresa de Lauretis, em “A tecnologia do gênero”, aponta que, nas décadas de 60 e 70, foi estabelecido o conceito de gênero como diferença sexual. Dessa forma, passamos a ter, como consequência, espaços sociais “gendrados”, estereótipos e reducionismo. A mulher passa, então, a ser vista como elemento oposto ao homem, sendo esse, portanto, o ponto de referência e base.

Adriana Piscitelli traz, em “Reflexões em torno do gênero e feminismo”, discussões pertinentes em torno da origem e difusão da questão de gênero e do feminismo no Brasil. Para ela, embora o termo gênero tenha sido aplicado à diferença sexual, pela primeira vez, em linhas de pesquisa de psicólogos estadunidenses, o conceito de gênero ganha uma força inusitada a partir da conceitualização de Gayle Rubim, que trouxe, nos anos 70, o conceito de sistema sexo/gênero, enfocando a relação existente entre essas duas categorias:

No marco do debate sobre a natureza, gênese e causas da opressão e subordinação social da mulher, Rubim definiu o sistema sexo-gênero como o conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais estas necessidades sociais transformadas são satisfeitas (PISCITELLI, 2004, p.49).

Assim, havia a necessidade de entender que o conceito de gênero é diferente de sexo, identidade biológica – macho/fêmea e de sexualidade – orientação, preferência, comportamento ou manifestação sexual. Apesar da expansão da expressão, a definição sexo-gênero ainda mantinha uma oposição entre os termos, o que seria rediscutido, posteriormente, por feministas como Joan Scott e Teresa de Lauretis.

Nos anos 90, dez anos após ter sido postulada a primazia dos estudos de gênero sobre os estudos de “mulheres”, que, segundo Lia Zanotta Machado (1998), possibilitou valorizar e reconhecer ainda mais as diferenças, em virtude do caráter relacional e transversal do conceito de gênero, Joan Scott, em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, trouxe um estudo do conceito e da categoria gênero no campo das ciências humanas e sociais, nas quais esse conceito se refere à construção social do sexo anatômico, ou o que se diz a partir das diferenças percebidas entre os sexos. Scott argumenta que as feministas norte-americanas refutavam qualquer palavra que trouxesse a noção de determinismo biológico e, para realçar o caráter relacional das definições de feminino-masculino, trouxeram o sentido de gênero da gramática e passaram a utilizar o termo para

referirem-se à organização social das relações entre os sexos, realçando o caráter cultural das distinções baseadas no sexo. Ela conceitua gênero como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao sexo que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990, p.5).

O texto de Scott é de grande importância, já que sua principal virtude é a de conceituar gênero enquanto uma categoria útil à história e não apenas à história das mulheres. Cíntia Schwantes explica que, “não apenas “feminino” é gênero. “Masculino”, “gay”, “lésbica”, também são, e podem ser pesquisados a partir do mesmo aparato teórico [...]” (SCHWANTES, [2002], p.1).

Enquanto categoria de análise, o conceito tem a vantagem de propor uma transformação dos paradigmas do conhecimento tradicional, não apenas acrescentando novos temas, mas, também, impondo, segundo Scott, um “reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente” (SCOTT, 1990, p. 19). Em outras palavras, para a autora, o emprego da categoria “gênero” deveria levar à passagem de análises descritivas para analíticas. No entanto, isso só seria possível com a adoção de novos paradigmas teóricos para que os trabalhos acadêmicos deixassem de estudar somente “as coisas relativas às mulheres”, sem referenciá-las. Isso porque, não obstante as pesquisas analisarem as relações sociais entre homens e mulheres, as mesmas atêm-se, somente, aos estudos de alguns setores da organização social, como a reprodução, as ideologias de gênero e a família, o que leva as mulheres a parecerem sujeitos invisíveis diante da história. Segundo Scott, esses estudos dão relevo ao mero uso do termo gênero, sem mudança de perspectiva teórica.

O conceito de gênero, como uma categoria de análise histórica, ou seja, repensar o conceito de gênero, defendido por Scott, implica quatro elementos interligados⁸, onde nenhum pode operar sem os outros. O primeiro refere-se aos símbolos, culturalmente, disponíveis, advindos da tradição cristã do Ocidente, que evocam representações simbólicas e contraditórias, como a oposição na representação da mulher – Eva, símbolo da mulher pecadora, e Maria, santa e pura. O segundo elemento são os conceitos normativos, que colocam “em evidência as interpretações do sentido dos símbolos” (SCOTT, 1990, p.14), limitando e contendo suas possibilidades metafóricas. Esses

⁸ Esses quatro elementos defendidos por Scott foram fundamentais para pensarmos a mulher, enquanto categoria de análise, em *Fuga em espelhos*, tendo em vista que nos auxiliou a entender o quanto a autora rompe com a reprodução de paradigmas na representação do feminino na obra.

conceitos estão contidos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas, que tomam a forma de oposição binária e que definem o masculino e o feminino. O terceiro elemento é a inclusão da noção política como referência às instituições e às organizações sociais, tais como o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, pois, esses fatores, além de inseridos na construção social, independem do parentesco. Sendo assim, o uso da categoria de gênero não diz respeito somente à esfera do lar e da família, ou ao “sistema de parentesco”, que funda a organização social. E por último, o quarto elemento é de identidade subjetiva – imputada pela psicanálise lacaniana, que concebe a formação e propagação da identidade de gênero, universalmente, fundada sobre o medo da castração. Naturalmente, a mulher é colocada como submissa ao homem.

Scott enfatiza, com veemência, a necessidade de romper com a reprodução de paradigmas, impostos, naturalmente, aos sexos, para que o estudo de gênero seja, realmente, satisfatório. É necessário analisar as razões sociais que caracterizam esses modelos, a fim de que os textos de ficção tenham novas perspectivas de análise, dotadas de igualdade na postura política e social entre homens e mulheres, sem deixar de lado as categorias “classe” e “etnia”. A autora vê a necessidade da construção de um arcabouço teórico que possa responder porque as mulheres foram excluídas da história e como a história opera, para, só assim, promover efetivas mudanças que transformem a dicotomia entre feminino e masculino.

Teresa de Lauretis, na mesma direção de Joan Scott, moderniza e estende o conceito de gênero. No já mencionado texto “A tecnologia de gênero”, a autora propõe pensar gênero tanto como produto de diferentes tecnologias sociais, tais como cinema, televisão, internet, jornais e rádio como de epistemologias, de discursos e de práticas críticas institucionalizadas que o sustentam dentro de um aparato social e representacional, absorvido, subjetivamente, por cada pessoa. Considerando a mulher como elemento oposto ao homem, Lauretis defende a tese de que os discursos institucionais artísticos, como o cinema e a literatura, entre outros, em sua maioria, contribuem para perpetuar as diferenças estereotipadas, impostas para diferenciar masculino e feminino. Assim como Scott, Lauretis, também, elabora quatro propostas sobre o conceito de gênero: 1º- gênero é uma representação e se concretiza no comportamento das pessoas; 2º- a representação de gênero é a sua construção e evolui à medida que a sociedade evolui; 3º - a construção de gênero vem se efetuando, hoje, nos aparelhos ideológicos do Estado; e 4º- a construção de gênero se faz por meio de sua desconstrução.

Lauretis insiste que gênero não é propriedade dos corpos nem algo que existe *a priori* nos seres humanos, mas, um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações sociais. Para ela, só ocorrerá um avanço nos estudos de gênero quando for possível o afastamento da base androcêntrica, a partir da revisão do sujeito, diante das representações de gênero. Dessa forma, isso implicaria uma tentativa de minar o discurso hegemônico com os discursos que andam à margem. No entanto, Lauretis adverte que essa não é uma tarefa fácil, tendo em vista que as mulheres “já assumiram a posição em questão (a parte feminina do casal), exatamente porque tal posição já lhes garante, como mulheres, um certo [*sic*] poder relativo” (LAURETIS, 1994, p.226).

O sistema sexo-gênero, na relação masculino e feminino, revelou-se, ao longo da história, uma verdadeira história de subordinação das mulheres pelos homens, em que, retornando ao pensamento de Maria Consuelo Campos, a diferença é hierarquizada “em vistas de poder” e o poder é concedido aos homens. Dessa forma, a autora conceitua gênero como concernente “à experiência social e pessoal de um e de outro sexo” (CAMPOS, 1992, p.113).

É importante ressaltar que a utilização do conceito de gênero, elaborado como construção social das identidades sexuais e como objeto dos estudos feministas, alterou o enfoque nas discussões, pois inaugurou uma nova problemática no campo feminista. O conceito de gênero promoveu um espaço nos estudos feministas ao incluir tendências universais, em relação ao masculino e feminino, com as especificidades históricas e culturais.

O feminismo é considerado um discurso político, intelectual e filosófico que propõe a igualdade de direitos entre os gêneros. Nasceu como forma de resistência contra as opressões históricas cometidas contra as mulheres. É nesse sentido que Constância Lima Duarte, em “Feminismo e literatura no Brasil”, afirma que o feminismo pode ser compreendido como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual ou de grupo” (DUARTE, 2003, p. 2).

Heloísa Buarque de Holanda, no artigo “Feminismo em tempos pós-modernos”, defende que o feminismo pode ser identificado como ideologia política desde o século XIX, a exemplo de Nísia Floresta. No entanto, é somente a partir dos anos 1970 que ele surge, no dizer da autora, como novidade no campo acadêmico, e “impõe-se como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político” (HOLLANDA, 1994, p.7).

Michelle Perrot, no capítulo “Feminismos”, da obra *Minha história das mulheres*, ao traçar o percurso das mulheres na história, afirma que o feminismo atua como uma sequência de ondas: no século XIX, empenha-se em uma luta pela igualdade dos sexos, já na segunda metade do século XX, especialmente após 1970, batalha pela “libertação” das mulheres, “eventualmente pela igualdade na diferença” (PERROT, 2007, p.158). Realmente, a década de 70 é emblemática, no que diz respeito às mulheres e à literatura, pois, até esse período, os estudos feministas tinham como objeto central “a mulher” no singular. Após esse período, entra em cena o conceito “sujeito do feminismo”, que era, conforme Lauretis, a tentativa de diferenciar esse “sujeito” dos conceitos de “mulher” – o estereótipo – e “mulheres”, sujeitos reais, mas engendrados. Nesse período, duas correntes teóricas feministas se estabelecem, uma na Europa e outra nos Estados Unidos. Maria Consuelo Campos aponta que, apesar de possuírem semelhanças superficiais, o feminismo francês e o anglo-americano divergem.

Segundo Hollanda, a corrente anglo-saxônica, por anos, procura denunciar os aspectos arbitrários e, mesmo, manipuladores das representações da imagem feminina, na tradição literária, e “particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina” (HOLLANDA, 1994, p.11). Conforme o raciocínio da autora, essa corrente apresenta dois compromissos principais, que são: primeiro, a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional. Para ela, uma implicação importante desse trabalho é o questionamento da legitimidade do que é ou não literário e a problematização do modelo de um essencialismo que acabe por definir os critérios estéticos utilizados pela crítica literária tradicional.

É nesse sentido que, segundo Constância Lima Duarte (1990), em “Literatura feminina e crítica literária”, a chilena Gabriela Mora constata que como a crítica literária tradicional tem se mostrado inapta para falar da obra das escritoras, de modo adequado e justo, uma leitura feminista pode explicar não só problemas estéticos, mas examinar, também, “os cânones estabelecidos de hierarquias de qualidade, obrigando o reexame dos princípios e dos métodos que têm contribuído para formar nossos juízos” (DUARTE, 1990, p.76). O segundo compromisso é o que Hollanda chama de “arqueologia literária”, que se baseia no resgate dos trabalhos das mulheres que foram silenciadas, ou excluídas da história. O efeito desse trabalho seria o de recuperar uma identidade feminina que reflita suas próprias experiências e “rejeite a repetição e reprodução dos pressupostos mitológicos da crítica literária tradicional” (HOLLANDA, 1994, p.12).

Já o feminismo francês, de base psicanalítica, tenta identificar o que Hollanda chama de uma possível “subjetividade feminina”, ou seja, a tentativa de decifrar a mulher. Para as feministas francesas, como a psicanálise é uma teoria capaz de promover a exploração do inconsciente, esse seria um caminho para a identificação da opressão feminina. Se Campos vê divergência entre essas duas tendências, Hollanda afirma que a oposição está se tornando, cada vez, menos clara e pode-se observar que:

A atual força do pensamento crítico feminista reside na procura de resolução das tensões e contradições produzidas exatamente por estas duas formas de pensar. O que chama a atenção é que nas duas situações a preocupação central é claramente a procura da definição, em graus diversos de complexidade, de uma identidade feminina e do lugar da diferença (HOLLANDA, 1994, p.13).

O feminismo anglo-saxônico, do qual deriva o praticado no Brasil, é uma corrente bastante prestigiada no que se refere à teoria literária, pois, nesse período, a dinâmica do movimento feminista foi assinalada por debates em torno da causa principal da opressão feminina: o patriarcado e o capitalismo, ou o patriarcado capitalista. Fato é que os trabalhos produzidos nesse período, por se preocuparem em explicar as causas da opressão feminina, da subordinação da mulher na história do patriarcado, não possuíam caráter científico, porque a mulher enquanto objeto ideal só existe em nível de ideologia. Esse aspecto ocupou o olhar e a crítica de várias estudiosas, como Scott e Showalter, entre outras.

Importante salientar que, ao nos propor a analisar um texto de autoria feminina, não podemos nos esquecer da valiosa contribuição teórica da crítica literária feminista e das pesquisas sobre gênero hoje abarcadas pelos estudos culturais que, desde a década de 1970, têm abalado o cânone da crítica tradicional, propondo um modelo de análise literária que leva em consideração o gênero de autoria das obras, o gênero do leitor e as questões relativas ao papel da mulher, como leitora e como escritora.

Elaine Showalter, em seu conhecido texto “A crítica feminista no território selvagem”, considera a crítica feminista como um “território selvagem” da teoria, devido ao pluralismo de tendências e aos impasses gerados por elas no interior de um ambiente acadêmico, quase totalmente, dominado por homens. Para Showalter, as duas vertentes da crítica feminista não podem ser misturadas, como tem feito a maioria dos comentadores. Como já defendido por Hollanda, a primeira, considerada revisionista, ou ideológica, como postula Showalter, corresponde à fase inicial do feminismo e coloca ênfase no papel da feminista como leitora, exigindo que a historiografia apresentasse a participação feminina

na história, resgatasse suas heroínas e explicasse a opressão patriarcal, levando em consideração as “imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos” (SHOWALTER, 1994, p. 26).

A autora empreende uma crítica contundente em relação à noção de universalidade do sujeito e aos parâmetros de verdade e subjetividade, afirmando que tudo isso era, na realidade, uma construção masculina. Assim, o ato fundador da crítica feminista foi uma releitura de obras que fazem parte da tradição literária ocidental, quase todas escritas por homens, com o objetivo de analisar os modos de representação das personagens femininas. Para Showalter, uma leitura feminista pode ir além dessas concepções, podendo ser um ato intelectual e libertador, assim como postula Adrienne Rich:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, trataria, antes de mais nada [*sic*], do trabalho como indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto, viver – de novo (RICH, 1975, p.35 *apud* SHOWALTER, 1994, p. 26).

Apesar do revisionismo ter se revelado uma seção bastante produtiva da crítica feminista, ocasionando várias análises dos estereótipos e representações femininas presentes na literatura produzida por homens, Showalter não crê que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. A autora reconhece que as leituras da primeira fase, ao se concentrarem na análise de estereótipos sexuais presentes nas obras de autoria masculina, acabavam por não possuir um objeto próprio que fosse capaz de sistematizar os estudos feministas. Para ela, o feminismo teria muito mais a aprender a partir dos estudos da mulher, propondo dessa forma que, ao contrário de se debruçar sobre toda a literatura, mais proveitoso seria se voltar para a literatura feita por mulheres, encontrando, desse modo, “seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Dessa forma, a crítica feminista mudou seu foco revisionista para uma investigação mais concisa da literatura feita por mulheres, com um maior rigor crítico, denominado por Showalter de ginocrítica, e que se concentra nos estudos da mulher como escritora, tendo como tópicos a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres, assim como a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória da carreira feminina, individual ou coletiva, e a evolução e as leis de uma tradição literária de

mulheres, que, dada sua importância, analisaremos posteriormente. Para ela, a ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, pois “ver os escritos femininos como obra principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

No texto “Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil”, Simone Pereira Schmidt (2003), discutindo algumas questões referentes à revisitação crítica da história do feminismo como proposição teórica, afirma que, embora Elaine Showalter defenda, em “Feminismo e literatura”, que “não existe uma narrativa-mãe a partir da qual se origine um decreto, e não há uma sibila cujas lições sustêm ou derrubem” (SHOWALTER *apud* SCHMIDT, 2003, p. 454), particularmente, para a crítica literária feminista, existe, sim, na atuação presente, a sombra das matriarcas, as quais, constantemente, evocamos, como Elaine Showalter, Susan Gubar, Sandra Gilbert, Anette Kolodny e Myra Jehlen, “que fundaram, a partir da proposta da ginocrítica, um teto todo nosso, delimitando no campo da teoria uma casa construída como espaço de auto-representação e busca de autonomia” (SCHMIDT, 2003, p. 454).

Embora Schmidt não negue a importância de se delimitar um território para as mulheres, dentro da literatura e da tradição literária, que permita a realização de um fértil trabalho de revisitação do cânone, de releitura crítica da historiografia tradicional e de resgate de autoras e de obras, ela observa que muitas críticas têm sido feitas às pioneiras da ginocrítica, destacando e sintetizando as críticas apontadas por Toril Moi, que se resumem na identificação de uma ausência de novos paradigmas de valoração estética na releitura do cânone feita pela ginocrítica. Schmidt explica que, para Moi, esse modelo crítico estaria ainda preso a paradigmas estéticos conservadores, o que não constrói a necessária articulação entre o estético e o político. Moi, segundo Schmidt, assim resume a limitação fundamental da ginocrítica:

A estas alturas deve ter ficado claro que uma das principais ideias deste livro é que a crítica feminista trata de eliminar toda a oposição entre o político e o estético: como planteamento político da crítica, o feminismo tem que ser consciente das implicações políticas das categorias estéticas, assim como da estética para a qual concorrem determinados enfoques políticos da arte (MOI, 1995, p. 95, *apud* SCHMIDT, 2003, p. 455).

Schmidt considera pertinente a crítica levantada por Toril Moi, pois revela o que se pode considerar como uma falta de autonomia no cerne de uma proposta que reivindicou,

para as mulheres, encontrar voz própria, sistema próprio, sua própria teoria e assunto próprio, como postulou Showalter. Apesar de encontrar respaldo em tais premissas, Schmidt defende que é na ginocrítica que ela encontra a referência indispensável para a crítica feminista contemporânea. Mesmo reconhecendo suas limitações, a autora ressalta que a ginocrítica nos forneceu “a régua e o compasso”, pois, “a partir dela passamos a atuar com mais autonomia dentro da crítica literária, construindo um lugar teórico e afirmando nossos argumentos, como disse Adrienne Rich, ‘a partir de nossas próprias premissas’” (SCHMIDT, 2003, p.455).

Ainda tratando de gênero de autoria das obras, Greyce Pinto Bellin, no artigo “A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem”, fazendo uma revisão das principais correntes dos estudos feministas e de gênero, pontua que, ao pensarmos gênero como categoria de análise de um texto ficcional, estamos, ao ver de Rita Felski (2003), pressupondo que o gênero de autoria influencia as representações de mundo contidas nesse texto, de forma que um autor não poderia produzir uma obra totalmente livre de qualquer significado relacionado ao gênero, o que corrobora a defesa de Showalter. Felski crê que, naturalmente, a literatura é sobre gênero, uma vez que as obras sempre retrataram a vida de homens e mulheres. De acordo com Felski, a introdução do gênero como categoria de análise no âmbito acadêmico trouxe uma nova forma de ler e interpretar a literatura:

[...] as críticas feministas acreditam que a dimensão estética inclui tanto temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. Elas são céticas em relação à visão de que a experiência estética possa ser completamente desinteressada, despida de qualquer referência ao mundo ou de fortes sensações prazerosas. Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou um documento do mundo social. As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco (FELSKI, 2003, p. 142, citada por BELLIN, 2011, p.7).

Bellin também discute, em seu texto, a tese da “morte do autor” preconizada por Roland Barthes, em seu conhecido artigo “A morte do autor”, muito questionado por feministas, pois essa tese e algumas teorias críticas, como o estruturalismo, estavam em alta nas décadas de 60 e 70. Essas afirmavam que o texto literário era um sistema coerente de signos linguísticos, devendo ser analisado sem preocupação com questões biográficas, sociais, culturais e históricas. De acordo com Barthes, o autor não era relevante para analisar e interpretar uma obra literária. Para ele, não há necessidade de uma voz autoral

que preceda a escrita do texto, visto como algo que não precisa ser decifrado, pois não contém um segredo intrínseco:

Uma vez afastado o autor, a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor [*sic*] é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está explicado, o crítico venceu: não é de se admirar, portanto, que historicamente o reinado do Autor tenha sido também o do crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que [*sic*] o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo [...] (BARTHES, 1988, p. 69, grifos do autor).

Barthes questiona o modelo de crítica literária que procura, no autor, a explicação para todas as nuances do texto, já que, para ele, o autor morre⁹ assim que nasce a escrita, deixando um espaço vazio que será preenchido pelo leitor. Segundo Bellin, as feministas Felski e Toril Moi colocaram-se contra tais ideias, afirmando que considerar o autor e sua posição sociocultural pode ser uma rica chave interpretativa, uma vez que todo autor apresenta um lugar de fala, criando a partir de identidades que influenciam no processo criativo. Portanto, para elas, nenhum escritor vive em um “limbo” cultural, totalmente livre de representar configurações ideológicas e socioculturais que estão relacionadas ao gênero, a questões raciais e à nacionalidade de quem escreve. Bellin reitera que, ao passo que os pós-estruturalistas decretam o declínio e a morte do autor, a crítica feminista o faz renascer, pois o seu gênero, sua classe e etnia não podem ser negligenciadas na leitura de uma obra.

Assim, gênero e feminismo abriram caminhos para discutirmos questões importantes relacionadas à produção feminina, dentre as quais se destaca a escrita da mulher, que tem gerado questionamentos relevantes sobre suas peculiaridades e maneiras de expressar.

⁹ Talvez o mais coerente seja pensar, conforme observou Eduardo Assis Duarte, em debate realizado em 2011 no “V Seminário de Literatura Brasileira: Vozes do gênero – autoria e representação”, que o autor não morre, o que morre é sua autoridade na obra.

1.2 À guisa da escrita feminina

A escrita tem sido considerada um instrumento social de poder, dominação e propagação de ideologias, eminentemente, masculina, - uma tecnologia de gênero, como considera Lauretis. A escrita, durante muito, revelou-se como a causa de grandes distâncias entre homens e mulheres: eles, com livre acesso a essa tecnologia, viram-se inseridos no meio social, enquanto elas, longe das letras, ficaram em desvantagem e, conseqüentemente, excluídas. Dessa forma, a escrita foi um mecanismo de que se serviu a mulher, na batalha para tentar atingir um espaço igualitário, na sociedade e na relação homem-mulher.

No limiar do século XX, tivemos avanços significativos, já que a escrita das mulheres tem suscitado importantes discussões no interior das questões de gênero e, notadamente, no feminismo, principalmente a partir do desenvolvimento do conceito de ginocrítica, elaborado por Showalter. Mas é em nosso século, que a querela da escrita feminina tem ganhado fôlego, pois tenta responder à perguntas, levantadas no século anterior: ‘teria a escrita um sexo?’, ou seria ela uma ‘cilada, em que se recua a especificidade?’. Pensar o sexo da escrita significa, conforme Liane Schneider (2006), no artigo “Quem fala como *mulher* na *literatura de mulheres?*”, verificar se existem caracterizações de gênero que estariam presentes em uma escrita feminina.

A escrita feminina, tradução da expressão francesa *écriture féminine*, designa a produção literária, essencialmente, escrita por mulheres. Inúmeros teóricos têm se dedicado a essa questão, com o objetivo de construir a noção de escrita feminina, a nível formal e, também, a nível temático. Uma questão recorrente na crítica tem sido tentar interpretar como o imaginário feminino se revela na escrita das mulheres, ou por outro ângulo, como se edifica, por meio da escrita das mulheres, o imaginário feminino.

Lúcia Castello Branco, por exemplo, defende uma escrita feminina de ordem psíquica ou psicológica. Em sua obra *O que é escrita feminina?*, Castello Branco argumenta que a escrita feminina não é algo específico da mulher, mas uma escrita que está relacionada a ela e ao seu universo. Para a autora, os textos de autoria feminina se distinguem dos demais por “possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.13). Quando se refere ao tom, à dicção e à respiração, quer dizer que o que distingue o texto das mulheres é algo além dos temas eleitos por elas. Dessa maneira, a literatura de autoria feminina seria construída a partir dos desejos, do gozo, das emoções, das paixões e da fantasia, no mergulho ao inconsciente.

No capítulo “A (im)possibilidade da escrita feminina” de *A Mulher escrita*, Castello Branco e Ruth Silviano Brandão abordam uma visão interna, uterina da escrita, gerada nas entranhas do ser e que se manifesta por uma linguagem peculiar que lateja como um corpo vivo, linguagem do eu: “escrita do Dentro [*sic*]: do interior do corpo, do interior da casa” (DIDIER, Béatrice, 1981, p.37 *apud* CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p.116). Dessa forma, o corpo representaria os estímulos que nascem do inconsciente e se transformam em utensílio da escrita feminina.

Guiomar de Grammont, nesse mesmo viés, acredita que o corpo feminino é influenciado pela lua, na coisa visceral da escrita que, segundo ela, não é muito racionalizada. Grammont fala sobre uma possível força lunar que atravessa o texto escrito por mãos femininas, especialmente o seu texto. A autora, em entrevista ao Programa “Vereda Literária”¹⁰ no ano de 1997, afirma que, por muito tempo, se rebelou com a possibilidade de haver uma escrita feminina, mas, com o tempo, foi convencida de que existe algo que une universalmente as mulheres e que aparece em seus textos. E é esse “algo” que vem contribuindo para que seja interpelada e exponha seu posicionamento crítico em torno da possibilidade de a mulher ser produtora de um texto específico, haja vista que sua escrita vem sendo constantemente comparada a de outros.

Do ponto de vista da criação, Grammont, seguindo Virgínia Woolf, afirma se identificar com a ideia de uma escrita de textura – texto preenchido sobre os vazios, que jorra, flui e depois é retrabalhado -, ao contrário dos homens, que teria uma estrutura bem esboçada. Na escrita feminina há, no entender da autora, o esgarçamento dessa estrutura. No processo normal de criação, a autora pensa a estrutura de forma pouco delineada, pois, segundo ela, o texto escapa muito de si, uma vez que seu trabalho de construção textual é feito por meio de uma fluência inconsciente, que é retrabalhado posteriormente.

Esse ato de bordejar o texto nos remete às palavras de Lúcia Castello Branco, quando diz que a escrita feminina se constrói, também, de deslizamentos que se dão por elipses, por obscuras associações, por saltos inesperados, e que fazem com que a tessitura do texto reproduza mimeticamente a estrutura lacunar que esse mesmo bordado, como um véu, procura encobrir. “[...] É, portanto, através de uma estrutura paradoxalmente prolixa e elíptica que o texto feminino se desenvolve. Afinal, o furo é sempre bordejado por uma

¹⁰ Programa *Vereda Literária* (entrevista) gravado com Guiomar de Grammont, em 9 de julho de 1997, por Helton Gonçalves de Souza. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=KMgWRGGoAaI. Acesso em: 10 nov. 2012.

margem, por um desenho, que por sua vez contornará outros furos, bordejados por outras margens” (BRANCO, 1989, p.140-141).

Constância Lima Duarte, no já citado texto “Literatura feminina e crítica literária”, analisa autoras que, ao longo do tempo, teorizam acerca da escrita feminina, afirma que, para Hélène Cixous, a escrita feminina significa “escrever o corpo”, pois para ela o corpo feminino representa “impulsos instintivos e um desejo que surge do inconsciente” (DUARTE, 1990, p.73). Na verdade, o que Cixous argumenta é que a linguagem é uma tradução, e qualquer escritor, independente do sexo, fala através do corpo. A questão é que corpos femininos são diferentes dos corpos masculinos, portanto, sua literatura, também, será diferente.

Em entrevista concedida a Beth Millan e publicada na Revista *online Agulha*, Cixous afirma que a diferença nos textos nem sempre é clara. Compara os textos a caixinhas, nas quais, segundo ela, a economia masculina enquadra, retém, ordena um espaço. Em contrapartida, os textos produzidos por mulheres estão fora da moldura, são impossíveis de serem enquadrados, estão em aberto, em contínuo movimento, sendo, ao mesmo tempo, jubilatórios e angustiantes, “como tudo o que recomeça incessantemente” (CIXOUS, 2009, p.1).

Já Luiza Lobo, no, também, já abordado texto, “A literatura de autoria feminina na América Latina”, revela que, para a feminista Luce Irigaray, a literatura é sexuada, pois “Como se pode expressar a sexualidade senão através da linguagem?”. Como pode haver “uma diferença sexual, mas não uma sexualidade do discurso”? (IRIGARAY, 1989, p. 50, *apud* LOBO, 1999, p.3). Dessa maneira, Irigaray analisa a diferença da escrita feminina por meio de discursos filosóficos e psicanalíticos, assim, a diferença se dá ao nível do discurso, uma vez que a linguagem das mulheres seria diferente, subversiva, lugar privilegiado para manifestar suas subjetividades, como artefatos importantes do saber.

Mesmo diante de tais ponderações teóricas a respeito da escrita feminina, alguns críticos acreditam não existir marcas textuais concretas que caracterizem um texto escrito por uma mulher, o que dificultaria considerar as mulheres como grupo literário distinto, à parte, o que, conseqüentemente, gera grandes impasses para os teóricos feministas e de gênero. É por esse motivo que Showalter analisa e questiona os quesitos utilizados para considerar as mulheres como um grupo literário distinto, e as diferenças nos seus escritos. Marcelle Marini, no texto “1970-1990: um período decisivo”, analisando a amplitude do movimento social, cultural e literário das mulheres, na França, afirma que não foram as mulheres que almejaram constituir-se como um grupo à parte, “esta posição foi-lhes

sempre imposta, constringendo-as a viver entre resignação e revolta” (MARINI, 1991, p. 355).

Showalter analisa as quatro vertentes da crítica que teoriza a diferença da escrita das mulheres, definindo as qualidades das que escrevem, ou de seus textos. Em relação à vertente biológica, que realça a importância do corpo como fonte para a imaginação, Showalter afirma que as ideias a respeito do corpo são essenciais para a apreensão da percepção do feminino na sociedade, no entanto, “não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias” (SHOWALTER, 1994, p. 35). Assim sendo, a prática literária das mulheres, segundo Miller, deve ser fundada “no corpo da escrita e não na escrita de seu corpo” (MILLER, 1980, p.281 *apud* SHOWALTER, 1994, p. 35).

O modelo que aborda a teoria linguística, defendida, principalmente, na França, busca uma linguagem específica para as mulheres. Mary Jacobus propõe que elas tenham uma escrita “que funcione dentro do discurso masculino, mas trabalhe de forma incessante para desconstruí-lo”, como voz da resistência, a “escrever o que não pode ser escrito” (JACOBUS, 1975, p.10 *apud* SHOWALTER, 1994, p. 37).

Conceber um espaço para a linguagem das mulheres, postula Showalter, é um gesto político portador de grande carga emocional. No entanto, apelar para uma unificação do conceito de uma linguagem específica para elas está crivado de dificuldades, conclui Showalter, não que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, “mas é que foi-lhes [*sic*] negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio” (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Nesse contexto, segundo Cíntia Schwantes, a corrente teórica feminista anglo-americana, diferentemente da corrente francesa, parte do princípio de que a linguagem, ainda que não seja clara, é assentada nas experiências dos sujeitos que as utilizam. Dessa forma, Schwantes defende uma escrita assinalada pela própria vivência de ser mulher:

[...] a escrita de mulheres, não importa se convencional ou revolucionária quanto à forma, independentemente de suas opções estéticas e programáticas, será sempre marcada pela experiência de ser mulher em uma sociedade falologocêntrica – centrada no falo e no logos, e portanto, marginalizadora do feminino, do pathos, da emoção (SCHWANTES, [2002], p.2).

A vertente da crítica que analisa a escrita sob a perspectiva psicanalítica parte das coordenadas freudianas da fase edipiana – da inveja do falo e do complexo de castração – para definir a relação das mulheres com a língua, as fantasias e a cultura. Showalter

questiona o significado da psicanálise feminista para a crítica literária dizendo que embora esse modelo ofereça instigantes leituras de textos individuais e seja capaz de “realçar similaridades extraordinárias entre a escrita das mulheres em uma variedade de circunstâncias culturais, eles não podem explicar a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos” (SHOWALTER, 1994, p. 44). É necessário progredir, além da psicanálise, para um exemplo de escrita feminina mais maleável e abrangente que a deposite no contexto máximo da cultura.

Por fim, a teoria da cultura, considerada por Showalter como a mais apropriada, por compreender as demais teorias, e, ainda, a social, que abarca o sistema de ideias em que o sujeito feminino se encontra fixado, ou seja, “as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais ocorrem” (SHOWALTER, p. 1994, p.44). A autora assinala que existem outros grupos silenciados que não as mulheres, e que podem ser determinados por outras estruturas dominantes. Para Showalter, a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes”, pois exprime, embora precariamente, o legado social, literário e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.

Regina Dalcastagné (2010), em um recente artigo intitulado “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, cujo recenseamento literário revela os estereótipos femininos da ficção brasileira, traçados, em sua maioria, por homens brancos, reclama contra a tendência de cada escritora ser vista como representante de uma “dicção feminina” típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria, e enfatiza que não se pode esquecer que a condição feminina é sempre plural. Sobre a legitimidade de se entender as mulheres como um grupo literário à parte, a autora argumenta que “se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é uma” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 41). Para a autora, variáveis como etnia, classe e orientação sexual contribuem para gerar diferenciações nas posições sociais das mulheres, já que elas, ao fazerem suas próprias escolhas, ao aderirem a conjuntos e valores diversos, percebem-se, também, de maneiras diferenciadas, no mundo.

Rita Terezinha Schmidt, em “Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina”, também se posiciona sobre o assunto. Para ela, perguntar se existe uma escrita feminina tornou-se recorrente na crítica literária. No entanto, esse questionamento vem, geralmente, assinalado por um anseio de valorizar uma linguagem que se ampara na política falocêntrica de representação, com sua racionalidade implacável e sua organização

hierárquica em torno do significante privilegiado – o masculino. Outras vezes, a pergunta já antecipa uma afirmativa, impondo uma categorização sexual à escrita, nesse caso, uma expressão menor. Importante esclarecer, diz Schmidt, que a expressão “escrita feminina”, como é usada atualmente, rompe com o sentido dado a ela pela crítica literária do século XIX e XX, que a definiam como expressão de “uma sensibilidade contemplativa e exacerbada”, “sentimentalismo fantasioso”, “lampejos de histeria”. Partindo desse pensamento, o termo “feminino” não está sendo rotulado de “expressão menor” ou “subliteratura”.

Para a autora, quando se usa a expressão “escrita feminina”, quer-se, na verdade, referir-se a textos de autoria feminina, escritos do ponto de vista da mulher, em função de representação particularizada ao eixo da diferença. Não seria o caso de nomear um tipo de escrita a partir dela mesma, ou um texto desvinculado da autoria como se fosse uma entidade ontológica e metafísica. Para Schmidt, a escrita feminina vem ganhando um *status* epistêmico no quadro da cultura ocidental, sendo “uma forma de contestar o caráter misógino ainda presente em critérios de avaliação de textos literários e que levam críticos a referir-se a escritores usando paradigmas masculinos” (SCHMIDT, 1995, p. 189).

Aparentemente, as opiniões a respeito da escrita feminina parecem divergir, especialmente, porque algumas teóricas e críticas entendem a escrita como discurso e não como forma, ou, ainda, pela impossibilidade de categorização. Dessa maneira, já não se fala mais em escrita feminina, passa-se a falar, então, para evitar sexismos, em autoria feminina, pois o que é textual não pode possuir sexo. Ademais, a tentativa de rotulação empobrece a literatura, em geral, negando seu aspecto de universalidade. Um exemplo desse raciocínio, e que corrobora a defesa de Showalter, pode ser verificado no texto “A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea”, de Nelly Novaes Coelho, que rejeita os argumentos apontando para as diferenciações estilísticas ou estruturais do discurso feminino como específicas ao sexo. Ao discutir a presença da mulher na literatura pós século XX, Coelho afirma que embora as pesquisas, ao nível do discurso, declarem, como características femininas, na literatura contemporânea, “a palavra fragmentada; a tendência a impregnar a palavra escrita com elementos da oralidade; a insistência no próprio emissor (o discurso voltado para o sujeito que fala); a projeção da linguagem ao nível simbólico” – que essas diferenciações não caracterizam o feminino, “uma vez que são próprias de um estilo contemporâneo” independentemente do sexo do autor (COELHO, 1993, p. 15).

Nesses termos, Guiomar de Grammont, apesar de defender uma escrita entranhada no íntimo, afirma que seus textos têm uma ereção que não é feminina. Em entrevista concedida a Maria Generosa Ferreira Souto (2011), postula que a literatura escrita por mulheres “pode ter características normalmente atribuídas aos homens, como a exatidão de termos, a racionalidade e a força” (GRAMMONT, 2011, p.115). Nesse sentido, a precisão na colocação dos vocábulos, o emprego da razão e a solidez seriam características do que Coelho (1993) caracteriza como uma escrita literária contemporânea, pois conforme a própria Grammont enfatiza, são características também conferidas aos homens, não sendo, portanto, a nosso ver, especificadoras de uma escrita essencialmente feminina.

Atualmente, nos congressos nacionais que abrem espaço para a abordagem das questões do feminino, parece não haver ensejo para problematizar, especificamente, a escrita feminina.

Para a maioria das pesquisas, se existem diferenças na escrita da literatura de autoria feminina, eles são, na verdade, um reflexo da tensão vivida pela mulher do século XX que, a partir de então, passa a protestar contra sua condição enquanto ser, fixado em um mundo eminentemente machista, que tenta se equilibrar, em harmonia, com as novas forças dominantes, tendo em vista que ser mulher ou homem não é, simplesmente, um condicionamento biológico, já que cada ser é, fortemente, moldado pelo ambiente social em que vive, ou, como afirma Lobo, “a literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social” (LOBO, 1999, p.5).

Dessa maneira, se parece antiquado discutir a escrita feminina, por acreditarmos que a escrita não tem sexo e que as pessoas, por se colocarem, diferentemente, quanto aos papéis de gênero, não escrevem de forma diferenciada – e mesmo que nossa proposta de trabalho não se ancore em tais premissas teóricas a respeito da escrita feminina, e sim na perspectiva da ruptura com a tradição – acreditamos que, de forma geral, um trabalho de pesquisa em torno do sujeito feminino não poderia, e aqui lembramos Schneider, “se furtar a discutir tanto quem é essa *mulher* na literatura como que *literatura* é essa” (SCHNEIDER, 2006, p.150, grifos da autora).

Schneider acredita que ainda é válido utilizar os conhecidos conceitos e definições referentes à produção literária de mulheres, já que ‘escrita feminina’ e ‘literatura feminina’ se tornaram parte de um jargão acadêmico e literário de qualquer teórica ou crítica contemporânea, que seja “comprometida com os desdobramentos filosóficos e políticos que seguiram a fundamental descoberta de que a diferença sexual dentro de uma sociedade

patriarcal, rege, controla, valida e exclui grande parte de seus membros [...]” (SCHNEIDER, 2006, p.154). No entanto, a autora adverte que é necessário que tenhamos consciência e que ressaltemos em nossos trabalhos críticos que é impossível abranger e incluir, concomitantemente “(...) *todos* os sujeitos, femininos e feministas, em tais categorias” (SCHNEIDER, 2006, p.154, grifo da autora).

1.3 Da literatura “cor-de-rosa” à literatura transgressora de Guiomar de Grammont

Refletir sobre os sentimentos e pensamentos exteriorizados nos escritos das mulheres de ontem, e como a sociedade influenciava esse pensamento, e, do mesmo modo, como as mulheres da contemporaneidade, em constante processo de mudanças, manifestam, ou ocultam, o processo de autoconscientização de sua condição feminina, vem sendo a chave de leitura para pensarmos os textos de autoria feminina brasileira. Analisar essa trajetória temática da literatura de autoria feminina é importante na medida em que nos permite identificar possíveis traços de uma estética patriarcal que ainda possa vigorar na literatura contemporânea, ao mesmo tempo em que nos possibilita vislumbrar, sendo esse nosso maior interesse, a resistência e transformação criativa desta tradição, a exemplo de Guiomar de Grammont, que tem a preocupação em não reforçar as demarcações estabelecidas pelo cânone, e sim, discuti-lo e transformá-lo.

Com a finalidade de inserir as conquistas das mulheres dentro de um período, Elaine Showalter reconhece três grandes fases que a literatura de autoria feminina percorreu. Na primeira fase, chamada de feminina, a escrita da mulher imita e internaliza a escrita dos homens. Maria Consuelo Cunha Campos observa que, nesse período, com o intuito de afirmar-se, a mulher adota pseudônimos, vestuários e padrões de conduta masculinos, internalizando condutas que não são suas. Essa fase, conforme Lobo (1999), é iniciada com o primeiro romance brasileiro, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e se estende até 1944 quando teremos o início da fase feminista, em que a escrita feminina é caracterizada pelo protesto, em relação ao rebaixamento e exclusão, e marcada pela inauguração da produção literária de Clarice Lispector, que irá até a década de 90.

E a terceira e última fase, conforme Showalter, é denominada de fêmea ou “escrita fêmea”. É considerada a fase de autodescoberta da mulher, marcada pela busca da identidade própria tanto na autoria quanto na representação, livre do peso da tradição

patriarcal, em que os romances narrados não fazem das relações de gênero o dado determinante.

As pesquisas em universidades brasileiras, na contemporaneidade, em torno das produções literárias das mulheres, têm ocorrido de forma a conferir visibilidade a vozes consideradas dissonantes e na contramão, desestabilizadoras do cânone. Foi devido aos estudos de gênero e, especialmente, à crítica literária feminista, que as posturas críticas tradicionais que, comumente, consideravam os textos de autoria feminina relativos a “coisas de mulher”, “amenidades”, “frivolidades”, como bem lembrou Rita Terezinha Schmidt, perderam credibilidade. Hoje, podemos dizer que a mulher escritora tem seu trabalho reconhecido no âmbito acadêmico, consciente de que o valor estético que a literatura canônica atribui ao texto não reside somente nele, mas em fatores delineados por preconceitos de cor, etnia, classe social e, principalmente, de sexo.

Luiza Lobo, com o objetivo de tornar transparente a importância da literatura de autoria feminina, faz uma divisão das autoras da América Latina, das quais enfatizamos as brasileiras, pelos temas que melhor as caracterizam. Dentro de temas concernentes ao sentimentalismo místico, destaca Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Adélia Prado; na temática do erotismo, autoras como Gilka Machado, Carmem Dolores e Maria Benedita Borman (por meio de um erotismo velado), Nélide Pinõn, Hilda Hilst, entre outras. Já nos temas políticos, ela destaca Maria Firmina dos Reis, com seu romance abolicionista, Rachel de Queiroz e Patrícia Galvão pelo engajamento político, e, no interior do que ela considera como a revolução da linguagem poética, estão escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Lobo, ainda, chama a atenção para autoras contemporâneas, como Lygia, Lya Luft, Patrícia Bins, Helena Parente Cunha, entre outras, que têm buscado, na tragédia individual urbana, uma leitura do imaginário feminino, além de terem demonstrado coragem para romper a ordem estabelecida, herança do patriarcalismo. Podemos abrir um parêntese, dentro da gama de escritoras contemporâneas elencadas por Lobo, e incluir Guiomar de Grammont, pois, embora contemporânea de outro contexto, se destaca também por apresentar em suas obras, microtragédias ambientadas por mentes e corpos femininos dilacerados e perdidos na realidade urbana.

Inicialmente, em meados do século XVIII e com remanescentes no século XIX, os recursos utilizados pelas mulheres para dissimular sua verdadeira identidade, como o pseudônimo e, até mesmo, o anonimato, como registrou Constância Lima Duarte, o distanciamento em relação à edição das obras, bem como a destinação das obras a um público limitado, próximo e conivente, são traços que singularizam a literatura de autoria

feminina. Para Norma Telles, mesmo diante de tantos infortúnios a que foram submetidas, as mulheres do século passado escreveram muito, “Desde os ‘cadernos-goiabada’¹¹, como os denomina a escritora nossa contemporânea Lygia Fagundes Telles, até jornais, romances e polêmicas” (TELLES, 1997, p.409). Por muito tempo, os ‘cadernos-goiabada’ foram o espaço para mocinhas escreverem seus pensamentos e estados de alma, explica Telles. No entanto, esses diários perdiam o sentido depois do casamento, pois, para a mulher casada, o segredo só poderia ser “bandalheira”. Dessa maneira, sobrava-lhes o caderno do dia-a-dia, no qual, entre uma receita e gastos domésticos, as mulheres ousavam escrever uma lembrança ou ideia.

Os primeiros textos de autoria feminina são construídos a gosto do romantismo, a exemplo do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859, que reduplica os valores patriarcais, através de seu estilo gótico e sentimental, como postula Lobo, enquadrado nos padrões ultrarromânticos. Se os textos iniciais, escritos por mãos femininas no Brasil, no século XIX, foram marcados por temáticas românticas de amor, sofrimento e morte, já que as autoras só podiam falar da natureza e do amor se o destinatário fosse o seu pretendente, o século XX viu surgir o que Telles denomina de ‘a nova Mulher’, que “pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida” (TELLES, 1997, p. 432).

Dessa maneira, a partir da década de 30, ainda que as mulheres autoras tenham que utilizar a natureza para referir-se aos sentimentos de amor e desejo, as normas são transpostas. Obras com temáticas domésticas, os romances água-com-açúcar, ou cor-de-rosa, como se refere Zahidé Muzart¹², identificados como “femininos”, tanto no assunto como na autoria, em que a dependência amorosa feminina e o casamento feliz, no final da história, são exasperados, começam a ser, gradativamente, desvalorizados. No entanto,

¹¹ ‘Cadernos-goiabada’ era um espaço onde as moças do século XIX habitualmente anotavam receitas, gastos domésticos etc. Com o tempo, as mulheres sentiram a necessidade de se expressar, e sem outro espaço, elas começaram a relatar pensamentos e estados de alma ali mesmo, mesclando uma escrita semelhante a de um diário, de teor confessional às receitas. Segundo Norma Telles, Lygia viu nesses cadernos uma abertura para a inserção das mulheres no campo literário.

¹² Segundo Zahidé Muzart, a literatura “cor-de-rosa” era a denominação de um gênero literário do século XIX, que compreendia os livros escritos por mulheres, para mulheres e com temática feminina. No artigo publicado na internet, “Literatura de Mulherzinha”, Muzart propõe reflexões sobre os preconceitos que cercam a expressão “literatura de mulherzinha” e embora teça algumas críticas negativas ao *chick lit*, enfatiza que é interessante nos dias atuais ver o renascimento, ou a releitura e reconfiguração desse gênero literário: “Em uma época carregada de guerras, de violência, de misérias sem fim, o público mergulha em enredos que os arrebatam para uma época revogada, para um tempo quase utópico de paz em que o amor era tema dominante na vida” (MUZART, 2007, p.1).

como observa Nádía Battella Gotlib, as vozes femininas continuaram isoladas, mesmo tornando-se “mais ousadas na valorização do amor físico, que substitui o amor sentimental, [...] não há, aí, revolução. Esses casos, de Evas arrebatadas, são considerados mórbidos e excepcionais. Não se altera a estrutura da família, baseada na continência feminina” (GOTLIB, [2003], p. 26).

Essa década viu, ainda, surgir a escritora Patrícia Galvão, apelidada de Pagu, cuja obra, em sintonia com o romance social, foi marcada por forte engajamento político e, também, Rachel de Queiroz, representante de um período que retratava “nas heroínas a constatação entre resignada e melancólica, do bloqueio imposto pela tradição patriarcal à liberdade de escolha dentro de sua própria vida” (COELHO, 1993, p.6).

Os anos 40 são marcados pelo surgimento de Clarice Lispector, considerada, por grande parte da crítica literária, como a escritora de maior expressão dentro da literatura brasileira. Com as obras de Clarice, mesmo que ainda sob a égide da censura, a literatura de autoria feminina vislumbra a abertura de um novo espaço para a representação da mulher, em que começa a haver uma transferência da atenção ao tema amoroso pessoal para os dramas humanos.

Entrando pelos anos 50 e, especialmente, a partir de 60, começa a haver maior variação dos temas e a imagem tradicionalmente construída da mulher é suplantada na literatura. Lúcia Osana Zolin, discutindo, em “Literatura de autoria feminina”, a produção literária de autoria feminina no contexto dos anos 60, afirma que:

As escritoras, partindo de suas experiências pessoais, e não mais dos papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústias femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro, etc (ZOLIN, 2003, p. 174).

Amparadas pela segunda onda do feminismo, através das lutas pelos direitos, socialmente igualitários, e, em um cenário de mudanças, as vozes femininas começam a repercutir com maior vibração. Dessa maneira, nos anos 60, a óptica feminina ganha destaque e, mesmo que ainda influenciadas pela visão hegemonicamente masculina, as mulheres passam a questionar a ideologia patriarcal. Nelly Novaes Coelho, ao tratar dessa “nova mulher”, resume, muito bem, o que até aqui esboçamos a respeito da literatura de autoria feminina. Coelho interpreta que os escritos femininos partem de uma lírica-sentimental, motivada pela contemplação emotiva, diretamente influenciada por, ou que tinha como referências, valores patriarcais inquestionáveis – a castidade, submissão à

autoridade dos homens, discrição, ingenuidade, paciência e resignação, entre outros. Daí a mulher alcançou uma literatura ético-existencial, determinada pela ação ética passional, que, segundo a autora, “expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio, esposa/cortesã; ânfora do prazer/porta do inferno, etc.)” (COELHO, 1993, p.16).

No universo literário contemporâneo, o ideal feminino, construído pela sociedade, vem sendo, paulatinamente, desconstruído, graças aos estudos de gênero, que têm se apresentado de forma a questionar a representação tradicional do feminino, contraponto do masculino, entendendo que ambos os gêneros são frutos de um discurso socialmente construído pelas ideologias patriarcais de cada cultura. A feminista Susana Bornéo Funck, analisando os vários aspectos da representação da mulher na literatura, discute, em “O jogo das representações”, essa tão propalada ruptura na representação do feminino na contemporaneidade:

Nos discursos da literatura produzida por mulheres, especialmente a partir da segunda metade do século XX, surgem formas alternativas de pensar os arranjos sexuais naturalizados pelo senso comum e pela própria tradição literária. Através da denúncia da opressão (ficção neo-realista), da exploração de novas possibilidades (fantasias e utopias) ou do emprego da ironia e do exagero (paródias e metaficção), as mulheres têm buscado subverter as representações históricas de suas sexualidade e de seus corpos (FUNCK, 2002, p. 476).

Na atualidade, a representação da mulher, arquitetada por outra mulher, desfaz os laços com o historicamente estabelecido e institui um discurso a partir da margem. Coelho postula que a mulher que escreve e que é representada na literatura contemporânea, cada vez mais, apresenta uma consciência crítica que lhe permite questionar os valores da sociedade cristã, capitalista e patriarcal, de maneira que a voz que fala representa uma coletividade, sendo que “os problemas limitadamente femininos têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente humanos” (COELHO, 1993, p.16).

Dessa maneira, foi a partir da década 70 que a produção literária das escritoras contemporâneas¹³ brasileiras intensificou a arquitetura de um espaço literário em que as vozes autenticamente femininas se fazem ouvir, não mais como resultado de um ventriloquismo literário masculino, como afirma Márcia Denser, pois, por muito tempo o corpo feminino foi narrado pela voz masculina. No artigo “Erotismo e preconceito”,

¹³ Em “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo” (2010), Regina DalCastagné reconhece que o ano de 1965 é o ponto de partida convencional para o que se está chamando hoje de “literatura contemporânea”.

Denser, autora contemporânea que tem o erotismo como temática de sua escrita, levanta algumas reflexões a respeito do erotismo e literatura. A abordagem da autora parte da análise da liberação erótica, nos textos das escritoras que surgiram a partir da década de 60 e que tiveram que conduzir um duplo projeto: a crítica ao discurso dominante, como já dissemos acima, e uma literatura que colocasse a sexualidade feminina como componente principal para a constituição da própria identidade.

Para Denser, a experiência erótica encaminha à afirmação da subjetividade, ou seja, ao sentido de poder e controle sobre o próprio destino. A autora completa sua defesa, afirmando que a “criação do discurso erótico representa o reverso de uma moeda cuja face é a inscrição da mulher na literatura – não mais como objeto do masculino, numa relação de ventriloquismo literário, mas sujeito da ação enunciando sua própria fala” (DENSER, 2009, p.1). Por meio das palavras de Denser, o que se percebe é que a voz feminina, que agora fala, vem de uma profunda relação com seu corpo, sua sexualidade, e seus desejos.

Coelho afirma que, nessa nova ficção feminina, o amor, encoberto no universo ali construído, deixa de ser o tema central para dar espaço às sondagens existenciais, à intertextualidade – que ela denomina de romance-montagem – ao jogo da invenção literária, ao questionamento político, à redescoberta do mito – que a autora considera como células primeiras do mundo que hoje está em constante transformação – e, especialmente, ao erotismo. Coelho coloca destaque no erotismo como marca dessa nova ficção feminina, porque ele “se impõe como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária que se empenha visceralmente na busca da identidade do ser-mulher” (COELHO, 1993, p.22).

Dessa forma, as mulheres escritoras vêm tecendo um discurso contraideológico, à medida que buscam uma forma autêntica de expressão, por meio de um entrelaçamento entre corpo e voz, e, como resultado, a crítica literária tem voltado os olhos, com mais acuidade, às vozes consideradas transgressoras, marginais, como Gilka Machado, Nélida Pinõn, Hilda Hilst e, atualmente, Guiomar de Grammont.

Importante dizer que lançar o olhar sobre a literatura feita por mulheres resulta em contribuições questionadoras sobre a construção da historiografia literária feminina no cânone. A ruptura com a tradição recebeu, no século XX, impulso dinâmico e inovador no que se refere aos temas e formas, pois as mulheres começaram a escrever narrativas labirínticas, sem linearidade, com fortes inscrições de seu corpo e de sua sexualidade. Tendo em vista que nossa tradição literária foi construída por um “ventriloquismo”

masculino, a grande questão que se pauta na atualidade é refletir se as mulheres escritoras, especialmente as contemporâneas, mantiveram as tradições, ou romperam paradigmas.

A ensaísta Vera Queiroz se propôs, em “Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro”, a analisar as obras escritas por mulheres, no cânone da tradição literária masculina, estabelecendo relações entre autoras, como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Marilene Felinto, Lya Luft e Hilda Hilst, com seus antecessores, já que essas representam, dentre outras, as mais férteis e importantes linhas de força da produção literária de autoria feminina brasileira contemporânea. A intenção da autora foi questionar como e com quem a mulher dialoga na nossa tradição literária, seja para dar-lhe continuidade, ou para dela afastar-se.

Vera Queiroz admite que a obra de Hilda Hilst apresenta-se como um caso à parte, “no sentido de que não parece ter um par na tradição brasileira que lhe ombreie, nem antecessores próximos, nem irmãos de escritura. A sua é uma literatura dos malditos (Rimbaud?), da descida aos infernos (Baudelaire?), dos apelos agônicos ao sagrado (Bataille?)” (QUEIROZ, 2003, p. 488). Neste caso, Vera Queiroz defende que é fundamental analisar quais questões fazem com que esta seja uma escrita singular e solitária, dentro do conjunto da produção literária brasileira contemporânea. Sabemos que Hilda Hilst, uma das mais notáveis representantes dessa nova ficção de autoria feminina, traz em sua escrita a subversão, na medida em que não obedece a algumas regras, seja no plano estrutural, seja no plano discursivo. A ficcionista foi quase execrada, publicamente, quando publicou *O caderno rosa de Lori Lamby* (1989), cujo texto, com temas polêmicos, como a linguagem obscena, violência e erotismo exacerbado, foi considerado pela crítica uma transgressão aos limites entre o pornográfico e o erótico.

Hilst não é um caso isolado. Na marcha do século XIX para o XX, o cenário literário brasileiro assistiu ao surgimento de Gilka Machado, considerada a pioneira de uma literatura feminina, explicitamente, erótica. Dona de uma voz rebelde e transgressora, que a crítica considerou como dissonante nessa tradição, por expressar, na sua poesia, a linguagem do sentimento e do corpo, Gilka recebeu severas críticas, pois sua poética fugia ao padrão, em razão do explícito erotismo e da sensualidade que cintilava de seus versos.

É nessa atmosfera de ruptura com a tradição que, no quase apagar das luzes do século XX, a dissonante voz de Guiomar de Grammont se mistura a outras vozes, também, dissonantes, formando um coro de transgressão e subversão. Nos anos 90, como parte de um projeto narrativo ousado, Guiomar de Grammont se afirmara no cenário literário, assim como suas “companheiras” de escritura, também portadora da voz dessa nova mulher, em

que o erotismo e a sexualidade feminina, mecanismos de auto-afirmação, são abordados, sem tabus e sem pudores.

Lida dentro de um contexto erótico, Grammont se insurge contra o assunto. É sabido que, até o momento, não existem estudos críticos, em nível acadêmico, em torno das produções literárias dessa escritora, e os poucos textos encontrados em *sites*, jornais e revistas não especializadas que se dirigem ao grande público enfatizam a força do elemento erótico, presente em algumas de suas obras.

Oliva entende que, talvez, essa percepção por parte dos leitores de Grammont tenha inquietado a autora, a ponto de levá-la a escrever o ensaio “O escritor: um mestre da *ars erótica*”, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. O crítico considera que essa atitude literária serve “[...] para justificar-se perante seus leitores de que erótica não é sua literatura, e sim a arte de escrever de qualquer bom escritor” (OLIVA, 2001, p. 120).

Guiomar de Grammont já principia seu texto interpelando o leitor se haveria, de fato, uma literatura particular que se poderia titular de erótica, ou se toda escrita literária não seria, em sua essência, erótica, tendo em vista que pressupõe a sedução do leitor. E questiona se rotular um tipo de literatura como erótica não seria uma forma de enclausurá-la com a finalidade de exercer sobre ela um domínio, além de dividir-la em partes.

Oliva pontua que as reflexões de Grammont partem das leituras que fizera de *O banquete*, de Platão, para o qual Eros descende de carência, *Penia*, e de engenho, *Poros*, que podem, segundo o pesquisador, relacionar-se à arte do escritor, que, para diminuir a falta, é levado pelo anseio de preenchimento. A literatura se faz, ainda, pelo Engenho que inventa e reinventa meios de satisfazer esse desejo. De acordo com Grammont, “o “erotismo”, na verdade, nada mais é do que o conjunto de artifícios usados para capturar o leitor, algumas vezes, evocando a possibilidade de uma unidade que teria sido perdida” (GRAMMONT, 2002, p.3).

Para Grammont, “o escritor é uma espécie de Don Juan. O que ele mais almeja é o domínio da *ars erótica* da escritura. Todo escritor escreve para ser lido. São diversas suas técnicas e seus artifícios, e até mesmo os efeitos que provoca, mas o desejo de eficácia é comum” (GRAMMONT, 2002, p.4). Entretanto, o escritor é menos honesto do que Don Juan, “se o fosse por completo, não haveria como manter a sedução, o arrebatamento do seu leitor, já que o desejo é falta, é suspensão” (OLIVA, 2011, p.121). Oliva ressalta que Grammont assemelha o escritor a Don Juan porque o seu discurso finaliza uma linguagem performática, um juramento de algo que jamais se atinge.

A autora entende que o erotismo na literatura sempre se revestiu de um caráter subversivo, “por provocar a explosão de forças que rompem o dique dos convencionalismos, dos imperativos morais que caracterizam a neurose, o mal estar na civilização” (GRAMMONT, 2002, p.5). No entanto, lembra que, nos dias atuais, em que aparentemente já tenhamos visto de tudo, o erotismo esgotou o seu poder de subversão e tem se acomodado “em um lugar de um tempero a mais nos jogos lúdicos da libido” (GRAMMONT, 2002, p.5). A autora parece querer justificar para os seus leitores que o erotismo presente em sua ficção não pode nem deve escandalizar mais, já que os tempos são outros, onde há mais liberdade de expressão e mais respeito ao indivíduo, em sua singularidade identitária e desejante. Esta “auto-defesa” talvez se faça porque encontramos em sua literatura descrições de cenas sexuais, sem floreios, muitos vocábulos ainda considerados obscenos e também descrições de violência envolvendo pessoas que se relacionam afetivamente.

Percebe-se que a autora, naturalmente, recusa o rótulo de arte erótica para a sua escrita, nem é nosso objetivo encerrá-la nesse título. Mas não nega que sua literatura possua uma carga erótica¹⁴, ao contrário, admite que essa propensão ao erótico vem, em primeira instância, da repressão sexual e religiosa. Confessa que sua literatura é uma reação inteiramente espontânea, inconsciente e violenta contra um peso tirânico do conservadorismo que cercou sua infância, principalmente contra o opressivo meio católico em que cresceu. Impulsiva e movida à paixão, a escrita é, para a autora, libertadora e transgressiva. Ao mesmo tempo concebe “o erotismo como força que move o mundo. O que seríamos sem o desejo?” (GRAMMONT, 2003, p.2). Para ela, a ausência do desejo é a morte. No entendimento da autora, Eros permeia todas as coisas, toda comunicação com o mundo é erótica.

Assim sendo, percebe-se que o objetivo de Guiomar é lançar uma ideia crítica que abra os olhos do leitor para a percepção de que seus textos vão além de uma literatura que mobilize um tema específico em torno do sexo e do erotismo, uma vez que suas produções focalizam o universo, o ser humano, os sentimentos, fazendo do erótico a embocadura para determinada leitura do mundo. Em suas obras, inclusive em suas peças teatrais, nota-se a preocupação em refletir sobre uma possível harmonização de energias contrárias presentes no ser humano. Grammont diz possuir uma predileção pela figura do demônio, porque ele,

¹⁴ Essas informações foram retiradas de uma entrevista intitulada de “Criação literária”, com Guiomar de Grammont, veiculada no Jornal *Estado de Minas*, por Clara Arreguy, em 23 de setembro de 2003. O foco da entrevista foi, dentre outros, discutir a influência do componente erótico que permeia a obra literária da escritora.

por ser a representação do mal, espelha mais as contradições humanas. A história da cisão de Deus com o demônio e sua humanização fascina Grammont, pois, a seu ver, essa dualidade sempre existirá nos seres humanos¹⁵.

O escritor luso-brasileiro Cunha de Leiradella, no texto “Escrita visceral”, publicado no Jornal *Estado de Minas*, transmite o impacto que a literatura grammoniana causa em seus leitores. Para ele, Grammont grita sua revolta em *Corpo e sangue*, sem o menor medo de atribuir nome certo às coisas certas e apelidar causas naturais às causas naturais: “Se mênstruo é mênstruo, por que chamá-lo de aqueles dias? Se orgasmo é orgasmo, por que chamá-lo de clímax ou até sufusão tépida?” (LEIRADELLA, 2007, p. 4). Leiradella conclui que não só essa, mas todas as obras de Grammont são um verdadeiro desassombro para a hipocrisia dos moralistas de plantão, que sempre lutaram para que a criação literária não fosse além de uma semântica e um faz-de-conta politicamente correto.

Osmar Oliva foi o primeiro a fazer uma leitura mais abrangente e sistemática das produções literárias da autora mineira. O pesquisador se ocupou em analisar o livro de contos *Sudário*, que traz uma compilação de contos inéditos e os contos da obra de estreia da autora, *O fruto do vosso ventre*, os quais refletem certo desencanto com a existência, além de serem claramente iconoclastas. No estudo “A escrita dilacerada – corpo e sexualidade em *Sudário*, de Guiomar de Grammont” (2010), Oliva, seguindo a mesma linhagem de Vera Queiroz, situa Guiomar de Grammont dentro da perspectiva de ruptura com a tradição, tanto na estrutura formal quanto no discurso.

O autor observa que, em *Sudário*, Grammont contraria a afirmação de que as narrativas escritas por mulheres são vazias, circulares, repetitivas e, praticamente, sem enredo, como a crítica acostumou-se a afirmar. Além das temáticas de amor e morte, as inscrições do corpo e da sexualidade também se fazem presentes; a diferença é que os temas são colocados por meio de uma óptica transgressora e agressiva, “como a querer igualar à maneira masculina de descrever o sexo e a violência, temas falocêntricos por excelência” (OLIVA, 2010, p.2).

Oliva aproxima a escrita de Grammont à de autores que, anteriores a ela, escreveram livros com alto teor de violência e sexualidade. O crítico toma, como exemplo, Rubem Fonseca, cuja ficção é marcada pela brutalidade, pelo erotismo, pela abjeção e pela escatologia. Essa aproximação se ampara no fato de a escrita de Guiomar de Grammont ser

¹⁵ Em “O lado humano de Lucifer”, Carlos Helvécio discute a presença do diabo na peça de teatro *Um é o Outro*, de Guiomar de Grammont., o que nos fez observar que tais pressupostos, também, se fazem presentes na literatura da autora.

assinhalada por uma linguagem despudorada, pela presença de enredos incestuosos e pelas construções contendo forte apelo sexual, além da violência física extremada.

Do mesmo modo, Augusto Massi, crítico do Jornal *Folha de São Paulo*, analisando a envergadura de *Sudário*, assim assinala na contracapa da obra:

Guiomar lembra, tanto nos temas como no estilo, a prosa cruel e a atmosfera dramática de Nelson Rodrigues. [...] Por vezes as histórias de Guiomar substituem o desejo de mascaramento, a condição trágica da existência por um realismo feito de anotações cotidianas e triviais. Nesse ponto, outro nome que deve ser citado é o de Dalton Trevisan. [...] Entretanto, divergindo de Dalton, seu olhar vê tudo sob um filtro feminino (MASSI, 1993, p.1).

Massi percebe na escrita de Grammont um parentesco com os textos de Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan, mas não necessariamente como influências. O crítico remete a ficcionista a autores expoentes do que a crítica tradicional convencionou chamar de literatura masculina. Realmente, Grammont¹⁶ promove essa inversão de sua escrita de mulher, na qual percebemos um discurso feminino marcado pela virilidade e pela força catártica, o que nem sempre pode ser considerado uma característica, essencialmente, masculina.

Oliva chama a atenção para o fato de que a forma de Grammont narrar, presente em Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Nelson Rodrigues, contribuiu para um “alheamento” de boa parte da crítica literária brasileira em relação a suas produções ficcionais, haja vista que a literatura não poderia ser instrumento que incentivasse atos hostis e, muito menos, caberia inscrever o corpo feminino e a sexualidade, como assuntos para a criação ficcional. Mesmo assim, Grammont rompeu com a tradição literária masculina e seguiu essa via transgressora, e vem apresentando em suas obras, inclusive em seu romance *Fuga em espelhos, corpus* da presente dissertação, uma escrita visceral, e uma linguagem agônica e dilacerada, assim como observou Oliva ao discutir, em “*Fuga em espelhos – O romance invenção de Guiomar de Grammont*”, as técnicas de construção da narrativa na obra:

O tabu e o pudor não ensombram sua linguagem, quando se quer descrever o ato sexual ou as relações de embate físico, agressivo. Dor e prazer. Impacto e satisfação. A linguagem que constrói o enredo da agressividade e do desejo

¹⁶ Embora as obras de Guiomar de Grammont certamente ultrapassem o rótulo “literatura feminina”- até desconstruindo tal noção em muitas oportunidades – a autora também se posiciona sobre o que seria uma ‘literatura feminina’. Para ela, se há como definir e precisar os limites da literatura chamada ‘feminina’, tais características também podem ser encontradas em textos escritos por homens, citando como exemplo as obras de Proust e DH Laurence.

erótico promove também o espanto do leitor pouco acostumado a essa escrita, dilacerada – e o texto parece gozar de si mesmo (OLIVA, 2011, p.123).

As inscrições do corpo e da sexualidade da mulher, a prosa direta, a linguagem seca e hiper-realista, a ausência de floreios e rebuscamentos também se fazem presentes em *Fuga em espelhos*. Percebe-se que, em sua escrita, não há qualquer contenção erótica, moral ou da violência física encenada na representação do feminino. No romance, Grammont utiliza uma linguagem extremamente agressiva e provocativa, ao mesmo tempo em que abandona as convenções narrativas para adotar a complexidade da multipercepção. No geral, essa obra desconstrói condicionamentos, conceitos e preconceitos em uma abordagem de temas, no que se refere ao feminino, que faz insurgir os silêncios e as omissões, suscitando ambiguidades, subvertendo o discurso hegemônico, abalando e desconstruindo previsibilidades.

A literatura grammoniana é mesmo uma “tatuagem incômoda na pele de uma cultura banalizada e fútil”¹⁷, que veio para ficar, que diz verdades de forma nua e crua, que, conforme ela mesma afirmou, despe a “mediocridade do mundo moral” e os “interditos da vida em sociedade”, por meio de um mergulho sem medo na profundidade abissal e universal de seus personagens. Leiradella (2007) afirma que, em sua escrita, Guiomar olha para mim em um espelho onde eu olho para ela, e que ambos seguramos. Para ele, o que torna importante essa visão de mundo de Guiomar é ela não depender de nenhuma interpretação erudita ou semiótica. Ao contrário, Guiomar apenas olha para a realidade que a cerca, olha para dentro de si mesma e vê que não adianta fazer de conta, postula o crítico.

Guiomar de Grammont é portadora de um estilo personalíssimo, sua escrita é livre, não presumível. A radicalidade poética que anima a escrita grammoniana, a maneira áspera e amarga como trata o amor físico, o culto ao narcisismo, a suspeita em relação ao outro afirmam uma literatura forte e fragmentada, sem temer a verdade, as emoções e as palavras exatas. Em seus textos, a autora desafia a forma da narrativa tradicional, por meio de experimentações com a linguagem, já que a maneira lúdica e irônica com que Grammont constrói o discurso cria um relato elíptico, repleto de incertezas e de passagens labirínticas.

Dessa maneira, Grammont, enquanto sujeito enunciativo de um discurso diferenciado, vem demarcando seu lugar, não um lugar de repetição, mas um lugar de ruptura aos discursos circulantes na sociedade, como bem postulou Oliva quando afirmou que Guiomar soube aproveitar a poética “marginal”, quase pornográfica, já presentes na

¹⁷ Essa colocação foi feita pelo Professor Geter Neves, convidado do Programa *Vereda Literária* para comentar a obra de Guiomar de Grammont, no momento de sua entrevista.

década de 70, em narrativas de autoria feminina. Entretanto, “acrescentou uma simbólica erótico/psicanalítica e suas memórias de leitura (Kierkegaard, Eurípedes, Platão), certa de que uma boa escritora deve ser, antes de tudo, uma boa leitora” (OLIVA, 2010, p.8) e, assim, tem demonstrado que o sujeito histórico feminino pode sim construir sua própria história, uma história outra.

Tendo realizado um sumário da trajetória da literatura de autoria feminina, e das vertentes dos estudos de gênero e feminismo, no Brasil, no próximo capítulo, dedicaremos mais atenção aos procedimentos narrativos que estruturou o romance *Fuga em espelhos*, na perspectiva da relação de gênero. Abordaremos, por meio de interpelações de narradores masculinos, estratégias utilizadas para fabular identidades não fixas recriadas da protagonista, no contexto literário contemporâneo, a partir de releituras de personagens femininas canônicas de autoria masculina, bem como de figuras femininas importantes da mitologia e das artes.

Capítulo 2

MARÍLIA GRAMMONIANA: O POLIEDRO FEMININO REINVENTADO

“O que a mulher tem de importante é a diferença e não a adequação ao modelo”
(GRAMMONT, 1997).

Acompanhamos, no capítulo anterior, a trajetória da mulher na sociedade e na literatura. Esse processo, como vimos, inicia-se a partir de um modelo de submissão e de inferioridade em relação ao homem, ou seja, em total desigualdade. Interessa-nos, portanto, refletir que Guiomar de Grammont, ao romper com a tradição literária de narrar, por meio de sua escrita libertina e de sua estética herética, acaba por descortinar, na representação da mulher, concepções patriarcais cristalizadas e, dessa maneira, vem elaborando uma literatura em que personagens femininas recriadas, além de participantes, como seres sociais e intelectuais, ironizam e transgridem as relações de gênero.

Grammont é uma autora extremamente ativa intelectualmente, que apresenta mulheres como centro da maioria de seus textos, reservando, a elas, situações angustiantes, confusas e conflitantes com as demais personagens do enredo. *Fuga em espelhos*, único romance da escritora traduzido e publicado, também, na Alemanha, reflete, nas palavras de Christina Hein, sua tradutora, a profundidade e sensibilidade da escrita de Grammont: “Em seus textos ela não conhece tabus, menciona sangue e outros fluidos do corpo, escreve sobre o destino das mulheres, sobre paixões em todos os seus aspectos [...]” (HEIN *apud* MONTEIRO, 2010, p.1). Para Hein, a meta de Grammont é sacudir, chocar, apontar para o importante tema da autodeterminação da mulher.

A representação do feminino no romance é flagrante, desde a contracapa da obra, onde a autora adianta, ao leitor, que o assassinato da protagonista é o pretexto para o desencadeamento de uma trama labiríntica. No geral, as personagens femininas construídas por Grammont desafiam fórmulas secretas, enigmas que, em outros tempos, as condenariam. Arnaldo de Almeida, comentando o livro de contos *Sudário*, afirma que, em Grammont, “[...] há um intercâmbio constante de falas: as personagens femininas mudam sempre de papéis, indo de santas a prostitutas” (ALMEIDA, 2006, p.7).

A representação feminina em *Fuga em espelhos* é a base para o desenvolvimento da problemática das relações de gênero e um dos fatores que desencadeia os conflitos entre as personagens, pois, ignorando a chamada “civilização masculina”, trata de temas conflituosos, como sexualidade, traição, relação homens-mulheres, mulheres-mulheres, erotismo, incesto e exploração. Guiomar de Grammont cria uma personagem ousada e impetuosa, que rompe com as barreiras estabelecidas às mulheres pela sociedade. Ademais, a variação de vozes, nesse romance, permeia a narrativa, apresentando, portanto, um foco

narrativo multifacetado e a serviço explícito de constituir a imagem do feminino por meio da perspectiva de narradores masculinos, bem como do próprio feminino, o que nos permite, de antemão, perceber uma quebra do discurso unívoco falocêntrico.

Fuga em espelhos é uma obra que a escritora define como uma espécie de “thriller existencial”, pois a figura poética apresentada em uma narrativa monologal em primeira pessoa, a descrição da ação e a expressão de sentimentos e estados de espírito acabam produzindo nos leitores uma impressão de dramaticidade. Com uma técnica narrativa bastante apurada, representa a radicalidade existencial dos personagens e a angústia de quem vive encarcerado em seus próprios devaneios e quão complexas são as relações humanas: “O livro é para quem gosta de fortes emoções, de belos pensamentos, de longas incursões para o submundo árido e fértil ao mesmo tempo de certos seres humanos” (CACÁ, 2010, p.1).

A narrativa grammoniana apresenta-se de forma perturbadora, fragmentada e labiríntica, constituindo-se em um verdadeiro mosaico, o que naturalmente pede que, do início ao fim da narrativa, o leitor participe, ativamente, da construção de seu significado, de modo que será necessário juntar as peças para construir um universo - formado pelos valores relacionados ao feminino e permeado pelo binômio: mulher-deusa *versus* mulher-demônio. A sinuosidade da obra levou Osmar Pereira Oliva a considerar, em seu texto “*Fuga em espelhos – O romance-invenção de Guiomar de Grammont*”, que o romance “leva a extremos essa habilidade de gozar do leitor, de rir de nossa incompreensão, quando nos encontramos atraídos e perdidos nos labirintos dessa casa construída em espelhos” (OLIVA, 2011, p. 124).

Já José Cláudio Cacá, voltando-se para as complexidades que percorrem os meandros de *Fuga em espelhos*, em seu texto publicado no site “Recanto das letras”, cujo título é o mesmo da obra, considera que o romance é produzido como “se fosse uma miragem que é viva, que é miragem, que é real, que é sonho” (CACÁ, 2010, p.1). Esse movimento desconexo leva o leitor a um contínuo exercício de encaixar peças de um quebra-cabeça, do qual não se sabe se faltam ou sobram peças.

Por esses e tantos outros motivos, Grammont, em entrevista, revelou que devia estar louca quando escreveu esse livro. Segundo a autora, trata-se de uma obra irônica, que se passa na nova república (momento em que as pessoas se deixavam levar por um movimento, as Diretas Já), e termina em Ouro Preto. A obra fugiu ao projeto inicial, ganhando novos contornos, principalmente a parte significativa que se passa em sua cidade natal.

Levi Bucalem Ferrari (2008) assinala que, alocadas em um período histórico de rápidas e mal resolvidas transições políticas, os personagens trazem na memória o peso da repressão do período militar tanto quanto sugerem, no presente, a suspeita de que pouco mudou. E que este pouco foi admitido com o intuito de disfarçar o mesmo arcaico e injusto sistema de dominação.

Livro com temática policial, onde um detetive gay é encarregado de recontar um crime para incriminar o protagonista, sendo que esse personagem, conforme pontua a autora na contracapa da obra, “torna-se parte de um jogo do qual ele desconhece as regras e o resultado”. Nesse movimento, o detetive reconstrói, também, uma mulher por meio de imagens desencontradas dessa personagem feminina. Carlos Herculano Lopes, em uma rápida análise da obra, nomeada de “Ação, suspense e existencialismo”, publicada no *Jornal Estado de Minas*, entende que esse romance com fundo policial nada mais é que um artifício para prender a atenção do leitor e mostrar nas entrelinhas as mazelas da sociedade e da condição humana.

O colunista postula ainda que, para o crítico Fábio Lucas, um entusiasta da obra de Grammont, *Fuga em espelhos* talvez seja um romance policial sem a chave do enigma, mas é um texto insinuante, crítico, que leva o leitor a questionar o subsolo da crueldade humana posta, segundo o crítico, a serviço de causas supostamente elevadas, como a ditadura militar que malogrou o sonho de justiça da mocidade brasileira.

O romance é composto por estratégias narrativas diversificadas, com focos narrativos que se alternam entre narradores em primeira pessoa e um narrador geral, em terceira pessoa, o que, naturalmente, descentraliza o sujeito. A narrativa conta a trajetória da protagonista Marília, revelada pelas lembranças de um homem, que vai, aos poucos, desenhando os personagens que compõem o enredo. Importante ressaltar que Marília é construída a partir de posições discursivas muito diferentes, das quais o narrador é a espinha dorsal. Contudo, como essa voz não dá conta de todos os mistérios dessa personagem feminina, ele dá voz a outros personagens, inclusive à própria Marília, para que o auxiliem nessa construção. O narrador é uma espécie de maestro dos fatos relatados, porém, a distância que existe entre os fatos - aqueles ocorridos no passado e estes recriados no presente da escrita - deixa várias lacunas e fissuras neste tecido ficcional.

Tudo que é sabido acerca dessa personagem está sob o domínio de narradores masculinos que, por meio de fluxos de consciência, constroem sua imagem. No entanto, Marília, em três capítulos da narrativa, toma a palavra para si, momento em que tem a oportunidade de voltar-se para si mesma, de se autodescrever. Essa alternância de vozes

promove uma forte tensão narrativa relacionada à percepção do feminino, tanto nas falas dos homens - o narrador-protagonista (o assassino), o detetive, o pintor - quanto na fala das mulheres - Marília e Mona. Por meio de uma linguagem fragmentada e polifônica, cada personagem é, complexamente, construída, como um emaranhado de fios que compõe um tecido. Por terem maior relevância no relato, somente os protagonistas são descritos de maneira mais delineada, já que os personagens secundários agem em sua dependência.

A mixagem de vozes presentes na narrativa cria uma espécie de jogo, em que se instaura um clima crescente de incerteza. Oliva atribui ao narrador a culpa pela inconfiabilidade que permeia os fatos narrados no romance, pois “um narrador que se desdobra em tantos outros eus narrativos” (OLIVA, 2011, p. 122) dispersa a atenção do leitor, a ponto de deixá-lo perdido, nos meandros desse romance. Oliva afirma que, embora o romance seja narrado por diversas vozes, elas poderiam convergir para uma só: “a do suposto assassino, o qual tenta dar sentido ao emaranhado de acontecimentos que lhe envolvem” (OLIVA, 2011, p. 123). Por meio do discurso direto, essa voz caracteriza o masculino, o feminino e a própria enunciação. Dalcastagnè (2005) no texto “Personagens e narradores no romance contemporâneo brasileiro: incertezas e ambiguidades do discurso”, afirma que esses narradores-protagonistas da narrativa atual têm tomado o lugar daquele indivíduo que tudo sabe e comanda. Agora, estamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. Seu intuito é nos envolver, “fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.114).

Essa referência à multiplicidade de vozes, presente na narrativa de Guiomar de Grammont, remete-nos à noção de identidade múltipla do sujeito pós-moderno que, segundo Stual Hall, não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ao estudar as identidades pós-modernas, Hall afirma que o contexto pós-moderno modifica a identidade fixa e única da modernidade, fazendo com que surjam identidades múltiplas e fragmentadas. Maria da Graça Corrêa Jacques, no texto “Identidade”, analisando a maneira pela qual os autores discutem esse tema, afirma que a identidade pode ser representada pelo nome, pelo pronome “eu”, ou por outras predicções, como aquelas referentes ao papel social.

Curioso notar que há uma ausência de signos de identificação do narrador embora ele seja personagem importante do enredo; em nenhum momento da narrativa, há qualquer

referência ao seu nome. Para Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, o nome pessoal é bem mais que isso, “é uma dimensão do indivíduo. [...] O nome será coisa viva” (CHEVALIER, 1990, p. 641). Destarte, não por acaso, a vivência do narrador está, intimamente, ligada à de sua amada. Trata-se de um homem que narra, em primeira pessoa, seu passado pouco glorioso, e, no centro desse relato, encontra-se a personagem feminina - construída pelos olhos e pela mente atormentada desse astuto narrador.

Transitando entre o moderno e o arcaico, a narrativa tem como pano de fundo as cidades de Ouro Preto, ícone do Barroco e Arcadismo mineiro, e Brasília, a cidade do futuro. Não por acaso, a autora escolheu essas duas cidades não só muito importantes em sua vida e formação, mas também símbolos do país, como palco para desenrolar a trama do livro. Na contracapa do romance ela avisa que, “nessas cidades díspares, modernidade e passado se cruzam no traçado arquitetônico do poder que penetra e corrompe a vida dos indivíduos” (GRAMMONT, 2001, p.1).

Fundindo passado e presente, a autora desordena a linearidade dos acontecimentos, trazendo maior complexidade à obra. Tempo e espaço são evocados pelos pensamentos desconexos do narrador, que, por meio do redimensionamento de suas memórias em torno de seu relacionamento com Marília, tenta costurar sua história presente. Pelas suas reminiscências, o narrador revive os tórridos e conflitantes momentos em que estivera com a amante, em Ouro Preto e em Brasília. A memória tem, nesse aspecto, grande importância, já que é por meio dela que se buscam vivências compartilhadas em outros tempos e espaços, mas que reverberam, constantemente, ao longo do processo de construção identitária de um indivíduo ou de uma comunidade.

O romance se desenvolve em torno do assassinato de Marília e do conturbado relacionamento entre ela e o narrador-personagem. O ensejo do romance se dá muitos anos após a morte da mãe de Marília, a partir do momento em que o narrador, funcionário de H.J, começa a segui-la, a pedido de seu patrão: “transformei-me em um *voyeur* para servir de instrumento para aquele homem... [...] então percebi que estava gostando, que sempre tinha sido um *voyeur*” (GRAMMONT, 2001, p. 19). Embora o narrador se coloque na posição de um *voyeur*, sabemos que ele participa, ativamente, da trama, o que facilita a caracterização, seja emocional, física ou social, da protagonista, trazendo maior riqueza à narrativa.

A imagem de Marília, entretanto, também é construída pelos demais personagens masculinos, com forte cunho erótico. Utilizando-se de alguns elementos típicos do gênero policial (o que colabora para uma maior variedade de versões da mesma história), o

detetive Victor tem a função de desvendar o assassinato de Marília. Em uma narrativa repleta de enigmas, o detetive procura pistas do crime, investigando os homens com quem Marília se relacionara, e, nesse contexto, o pintor e o arquiteto o ajudarão a construir “a imagem sem nexo de uma morta que formara com os ingredientes do desejo de outros homens” (GRAMMONT, 2001, p. 141).

Temos, portanto, a imagem de uma protagonista que ora é construída pelo olhar de múltiplos narradores, ora refletida por sua própria voz. A imagem construída da protagonista supõe um expectador masculino, logo, podemos entender que, no processo de sua construção, a representação, inconsciente ou não, do feminino, nessa obra, é totalmente manipulável. Abordando essa relação entre visão e poder, Tomaz Tadeu Silva, em *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*, cita a análise da representação, de Griselda Pollock: “A representação deve ser entendida como uma relação social constituída e exercida por meio de apelos específicos à visão, de manipulações específicas de espaços e de corpos imaginários para o benefício do olhar” (POLLOCK, *apud*, SILVA, 1999, p.10).

Partindo dessa ideia de representação, entendemos que, em *Fuga em espelhos*, não só os homens, mas, também, as mulheres ocupam um lugar de fala. Assim sendo, as descrições, de qualquer natureza, relacionadas à percepção do feminino aqui descrita, advêm, essencialmente, desses homens-narradores embora, em certos momentos, a voz das mulheres se faça ecoar. Importante lembrar que, conforme Oscar Tacca, na obra *As vozes dos narradores*, cada personagem é uma criatura do autor, porém, apresentada por um narrador, cuja visão determina a perspectiva do romance. Segundo Tacca, por mais que se diferenciem as vozes, a posição do narrador é importantíssima e “sempre permanecerá no primeiro plano da audição e da consciência” (TACCA, 1983, p. 125 *apud* LOPES, 2009, p.3).

Guiomar de Grammont dá voz, no romance, a narradores masculinos que recorrem, constantemente, à imagens femininas estereotipadas para compor e dar vida à protagonista Marília. Assim, o leitor, ao adentrar essa obra, é convidado a percorrer, por meio do sexo do olhar, os labirintos da alma feminina, figura de mistério e máscaras, que se faz esfinge e devora o masculino. Marília é apresentada ao leitor, pelo discurso do narrador-personagem, como uma mulher multifacetada: “amava cada face que ela me apresentava, como um poliedro de superfícies infinitas” (GRAMMONT, 2001, p. 31). O narrador revela uma predisposição em enquadrar a personagem Marília numa postura ambígua, como se nota em várias passagens da obra: “é preciso ser volúvel para amar uma mulher que se

transforma em várias, inúmeras mulheres... [...] Marília jamais era a mesma, mudava de um modo alucinado” (GRAMMONT, 2001, p. 104).

O narrador, também, compara Marília aos múltiplos vértices de um caleidoscópio: “Marília era um caleidoscópio. Na medida em que eu o girava me apresentava uma nova imagem delirante, inesperada” (GRAMMONT, 2001, p. 99). A comparação é pertinente, pois o caleidoscópio é um objeto óptico, em que belas formas são possíveis, através dos reflexos produzidos pela combinação de posições, onde são formadas imagens mutáveis que constituem um espetáculo visual. Tal fato nos leva a inferir que a manipulação da imagem da mulher se faz segundo os desejos e anseios da mente masculina.

Marília é - na trama obscura, tecida por esse ambíguo narrador - uma mulher que, aos 12 anos, viu sua mãe ser assassinada por engano (pelo amante, o narrador-personagem) e, aparentemente, fora criada por H.J, seu suposto pai, com quem mantém tanto atividades financeiras como relações sexuais e afetivas - relações permeadas de amor e de ódio, de entrega e de recusa - que, segundo essa personagem, aprisionou-a como uma vítima a ser imolada. Tornou-se artista plástica e, financiada pelo empresário H.J, fez-se figura importante no mundo das artes, mas, revela em suas obras uma mente torturada, resultado, talvez, de uma desordem de cunho psicológico: “Me parecia absurdo que tantas formas monstruosas viessem de uma criatura linda, de passos macios, de modos elegantes. [...] Suas obras me assustavam porque, no íntimo, eu sentia que aqueles monstros habitavam sua alma” (GRAMMONT, 2001, p. 51).

Para arquitetar essa construção do feminino, os narradores lançam mão de figuras femininas bastante peculiares de nossa tradição literária masculina, dos mitos e das artes em geral - Turandot e Butterfly, personagens das óperas de Giacomo Puccini, Manon Lescaut, protagonista do romance de Abade Prévost, Sheerazade, a narradora e protagonista de *As mil e uma noites*, Monalisa, famosa pintura de Leonardo Da Vinci, Gaia, da mitologia grega, nas entrelinhas, o mito de Lilith, da tradição rabínica de transmissão oral e, também de forma implícita, Marília, protagonista dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga, entre outras.

Nessa representação da mulher, as comparações caminham rumo a uma recriação contemporânea dessas emblemáticas personagens femininas, mescladas em uma única personagem: a Marília grammoniana. Por meio da fusão das principais facetas dessas construções discursivas de autoria masculina, o narrador constrói uma terceira imagem, multifacetada, (des)mitificada, portadora de uma nova significação e de uma nova identidade.

Grammont procura estabelecer, em seu texto, um diálogo constante entre arte e literatura, pois, de todas as manifestações humanas, talvez sejam as mais reveladoras, fornecendo imagens do homem e de seu tempo. Na obra em estudo, encontramos diversas referências às artes, descritas por meio do fascínio que as pinturas e esculturas expostas no MASP exercem nos principais personagens, ou mesmo pela construção da protagonista, apresentada ao leitor como escultora, famosa artista plástica no concorrido mundo artístico.

O narrador, ao fazer alusão a um quadro de Matisse, provoca o leitor a pensar a arte como mimese: “Muita gente diz que Matisse queria pintar o paradoxo da arte quando pintou esse quadro. Uma ironia, sabe? Dizem que ele queria brincar com a tradição que percebe a arte como imitação da arte” (GRAMMONT, 2001, p.73). Então, não teria Grammont se apropriado da tradição e, pela arte, mimetizado a própria arte ao constituir e representar suas personagens femininas em *Fuga em espelhos*? Para ela “talvez a arte e o feminino se pareçam” (GRAMMONT, 2001, p.74), pois a arte é complexa e enigmática quanto o próprio ser mulher. O narrador, durante o desenvolver da trama, construirá uma imagem tão misteriosa e obscura da protagonista que, por vezes, parece se misturar com as sensações que sentira, diante das telas expostas, em uma visita ao MASP: “As telas se dispunham como janelas sombrias, revelando mundos íntimos, muitas vezes, tumultuados” (GRAMMONT, 2001, p.7).

Esse jogo textual entre arte e feminino estabelecido no romance é uma interessante chave de leitura para nosso trabalho, já que, em todos os tempos, a história da arte é rica em representações femininas – na pintura, na escultura, na música, entre outras. Tradicionalmente, são construções realizadas por homens, ora santas, ora sedutoras, segundo os valores morais e as convenções de cada época. A literatura, também, tem sido um campo fértil para essas produções, e, semelhante ao que ocorreu nas artes, os artistas têm manifestado suas subjetividades em relação ao que julgam entender que seja o feminino, como este gostaria de ser descrito ou representado, portanto, sem perguntar, ou procurar saber, o que quer, o que pensa e como gostaria de ser “pintada” uma mulher. Por isso, a literatura se oferece como um ambiente produtivo para suscitar questionamentos sobre as diferenças sexuais, sociais e culturais e, sobretudo, sobre a construção de identidades.

A literatura é, primariamente, o espaço em que tais questionamentos são articulados e identidades são construídas. Grammont, ao apossar-se, tênue e indiretamente, não só das personagens e figuras femininas, mas, também, do espaço histórico – elementos representativos da literatura, da mitologia, da música e da pintura – expande a significação

do texto original, repercutindo um novo texto, portador de uma nova perspectiva histórica ou ideológica.

O processo constitutivo da personagem Marília passa pela reinvenção da mulher sob a óptica de narradores masculinos, o que nos leva a atestar que a proposta do narrador é apresentar lacunas a essa cultura de sujeição que preceitua comportamentos, designa normas e modos de subjetivação, já que, recriada pela narrativa contemporânea, a personagem feminina grammoniana é mostrada ao leitor com diferentes instrumentos de subversão, o que enfatiza que a transgressão, em *Guiomar de Grammont*, não se dá apenas no nível do discurso, mas, também, no nível da representação simbólica do feminino. Marília, durante todo o desenvolver da trama, submete-se à construção identitária, seja por meio da palavra narrativa elaborada pelos personagens masculinos, seja por ela mesma. A representação identitária, tão visível nesse romance, é um reflexo das modificações sociais e culturais desenvolvidas pela era pós-moderna. Nesse sentido, Stuart Hall, no capítulo “A identidade em questão”, afirma que

[...] à medida em que [*sic*] os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar –ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Sabemos que a reescrita, bem como a fragmentação do sujeito de que fala Hall, é uma estratégia narrativa bastante comum na obra pós-moderna. Nesses termos, *Guiomar de Grammont* não traz inovações. No entanto, pelo modo como suas personagens femininas são representadas, põe em foco o importante fato de que, na literatura canônica, predominantemente masculina, a representação feminina é permeada por um maniqueísmo reducionista, que não condiz com as reais e múltiplas identidades femininas existentes. Assim, o romance de *Guiomar de Grammont* inova com a heterogeneidade e a multiplicidade de identidades femininas que se contrapõem à homogeneidade da tradição patriarcal.

Adelaide Calhman de Miranda, em “A amnésia no campo minado: O papel do esquecimento na literatura brasileira de autoria feminina”, analisando a falha de memória de personagens femininas, em alguns romances de autoria feminina da literatura brasileira contemporânea, afirma que, para reescrever a tradição literária, a escritora deve recriar a sua identidade, como mulher, autora e personagem. No caso do romance de Grammont, nossa intenção, longe de ser uma revisão das personagens femininas do cânone literário

masculino, é, especificamente, voltar-nos para essa recriação indireta, que pretende, na maioria das vezes, repensar a questão conflituosa da representação da identidade das personagens femininas contemporâneas.

2.1 Os modelos literários recriados: Manon, Sherazade e Marília

Oliva já havia observado que Grammont se apropria da tradição literária desde o capítulo de abertura do romance, pois o inicia com uma narradora-defunta: “o capítulo inicial lembra o narrador defunto machadiano, por abrir o romance após a morte, e desenvolver-se em fluxos de consciência” (OLIVA, 2011, p. 124). Como se trata de uma reinvenção literária, Oliva chama a atenção para o fato de o estilo e a forma literária adotados por Grammont serem outros. Oliva também percebe a galhofa do narrador machadiano retornar no último capítulo da narrativa, por meio de uma recriação do diálogo de Brás Cubas com Pandora, ao lado de uma cena que ecoa o monólogo shakespeariano “Ser ou não ser”, da peça *Hamlet*. O que leva o autor a fazer essa aproximação é o fato de o assassino encontrar-se em estado de delírio, dialogando com uma visão “que lhe atesta a condição humana, de um ser predestinado aos vermes” (OLIVA, 2011, p. 128).

Embora em sentido oposto, também, Levi Bucalem Ferrari - em suas breves considerações sobre *Fuga em espelhos*, cujo título, “Capitu cibernética”, denuncia a intenção do autor, ao fazer analogia entre a protagonista Marília e a personagem machadiana Capitu - entende que Grammont, ao atribuir a Marília o que ele denomina de novas formas de dissimulação, estaria dialogando com a tradição. Embora não seja este o nosso foco, mas, seguindo a ideia do ensaísta, em outro plano, o silenciamento a que Capitu fora submetida no texto canônico é desfeito, por meio da reescrita, quando Marília usurpa para si o direito de falar e, assim, desvela uma versão diferente de uma história que, em si, já é diferente.

A confluência tempo/espço utilizada na narrativa também levou Oliva a considerar que, de alguma forma, a personagem Marília espelha a Marília de Tomás Antônio Gonzaga, já que, não por acaso, parte da história se passa em Ouro Preto, primeiramente em uma fuga do protagonista pelas ruas da cidade, também, no interior de uma igreja “e depois no telhado, na parte mais alta, de onde se pode observar em posição privilegiada a cidade e a sua história – como se houvesse um distanciamento possível para juntar passado e presente, a tradição literária de Minas no novo romance mineiro” (OLIVA, 2011, p. 124).

É notável que Grammont ambienta a narrativa em um espaço externo que ela conhece e com o qual se identifica; nesse sentido, Ouro Preto, com seu encanto mórbido, seu lado sombrio, sua religiosidade opressiva, coloca-se, como uma espécie de personagem do romance.

Se tempo e espaço já são suficientes para nos remeter a uma personagem mítica, seria impossível ignorarmos o fato de Grammont ter batizado sua personagem com o mesmo nome literário da personagem gonzaguiana. De maneira bastante simplista, mas não menos significativa para nós, se recorrermos ao significado dos nomes advindos do senso comum, veremos que Marília é um “nome hebraico que quer dizer mar de lamúria, variação poética de Maria. Nome criado para o poema de Tomás Antônio Gonzaga”¹⁸, o que denota que, realmente, conforme Chevalier e Geerbrant, o nome é “coisa viva”.

A pesquisadora Ilca Vieira de Oliveira, ao longo de sua carreira acadêmica, tem se dedicado a analisar as obras do poeta Tomás Antonio Gonzaga, especialmente, o livro de poemas *Marília de Dirceu*. Em seu artigo “Lá vai Marília pelas ruas de Ouro Preto”, a autora afirma que se tornou comum, aos poetas do século XX, representar, em seus poemas, a cidade de Ouro Preto, juntamente, com suas personagens históricas. Nesse estudo, Oliveira analisa o processo pelo qual Marília é “re-criada” nos poemas do *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles, e conclui que de “figura histórica e musa árcaica, [Marília] se torna representante de um mito nacional” (OLIVEIRA, s/d, p.1). Essa imagem idealizada de Marília, que representa o protótipo da mulher convencional – mito do amor-perfeito, em Gonzaga e mito nacional, em Meireles – é desfeita em *Fuga em espelhos*, haja vista que o narrador “reinscreve Marília, conhecida musa da poesia mineira, para inseri-la em um novo contexto” (OLIVA, 2011, p.123), marcado pela ruptura e pela subversão, já que a protagonista faz parte de um mundo fragmentado, fruto de um contexto desordenado.

Na obra de Tomás Antônio Gonzaga, todo o poema foi escrito sob a óptica do eu - lírico do pastor Dirceu, que canta a beleza de sua amada, a pastora Marília. Em nenhum momento, Marília se manifesta, a não ser nos pensamentos e representações que o poeta lhe reserva. O autor utiliza-se de várias figuras mitológicas para exaltar a beleza de sua Marília. Na segunda parte, nas 37 líras, o eu - lírico descreve sua prisão e sua angústia pela separação da mulher amada. Interessante notar que, em *Fuga em espelhos*, a autora dá voz

¹⁸ Significado dos nomes disponível em: < <http://www.significadodosnomes.com/m1.php>>. Acesso em: jul 2012.

a um narrador para que ele conte não só as belezas da mulher amada, mas, também, seu lado obscuro, seus outros “eus”, enfatizando, assim, a desarmonia apresentada na constituição da protagonista, pois ora a descreve como uma “criatura linda”, para, nos instantes seguintes, a intitular de “viúva negra do destino” (GRAMMONT, 2001, p.21). No romance, os sentimentos são sempre contraditórios e se entrecruzam: “Embora eu a amasse, no fundo, também a desprezava um pouco” (GRAMMONT, 2001, p. 33).

Da mesma forma como ocorre em *Marília de Dirceu*, grande parte das lembranças do protagonista é reconstruída na prisão, e, ao falar de Marília, o narrador grammoniano acaba por falar mais de si mesmo do que de sua amada. O enaltecimento da mulher amada é uma forma desses narradores enaltecerem a si mesmos.

Ivana Ferrante Rebello, no artigo “Marília de Dirceu e Dirceu de Marília: a representação do amor erótico na poética de Tomás Antônio Gonzaga e Joaquim Norberto de Sousa Silva”, fazendo uma leitura da linguagem erótica veiculada nessas líras, afirma que, para Dirceu, Marília não indica sinônimo de mulher, mas a representação de um amor idealizado, já que, segundo ela, ocorre uma fusão das imagens Marília/ Cupido, tornando-se, assim, a imagem do objeto amado igual à imagem que se tem do amor.

Ana Cristina Magalhães Jardim, na obra *De “Marília de Dirceu” ao “Romanceiro da Inconfidência” a construção de um mito na sociedade brasileira a partir do século XVIII*, ao analisar os desdobramentos dessa obra no imaginário social, tem como intuito questionar essa imagem idealizada do feminino que se formou em torno da obra. No capítulo “A obra de Marília de Dirceu”, a autora afirma que a imagem de Marília, como foi construída em livros e jornais, ao longo do tempo, revela Marília e Dirceu como um casal apaixonado que, depois de separado, viveu das lembranças de um amor frustrado, sinalizado pela óptica do amor impossível, marcado pela tragédia, semelhante ao que ocorreu com outros casais da história e da literatura universal. Nos poemas, a descrição da imagem de Marília por Dirceu, circunscrita ao plano visual, ressalta a forma pura e harmônica como elemento fundamental da composição do seu perfil: “face mimosa, dentes delicados, rosto perfeito” (GONZAGA, 2005, p. 45). No entanto, a autora chama a atenção para o fato de que a Marília que Dirceu descreve não possui somente atributos de beleza, como se verifica na primeira parte da lira XVII:

Quando apareces
Na madrugada,
Mal embrulhada
Na larga roupa,

E desgrenhada,
 Sem fita ou flor;
 Ah! que então brilha
 A natureza!
 Então se mostra
 Tua beleza
 Inda maior
 (GONZAGA, 2005, p.46).

Segundo a autora, Dirceu atribui a Marília uma imagem oposta, diferente da imagem de beleza imaculada, o que permite insinuar certa sensualidade à musa inspiradora que, assim, desloca Marília para outro lugar. Dessa maneira, Jardim entende que a imagem diversa e difusa de Marília não só a coloca no lugar de modelo feminino, como, também, de mulher desejável. Ao longo de seu estudo, Jardim observou que Gonzaga criou, em sua poética, inúmeras imagens de Marília. A de mulher pura e bela, uma Marília sensual, Marília esposa de um Ouvidor e, também, uma Marília inserida em uma cultura que a permitia acompanhar o homem político, além de uma Marília ciumenta. No entanto, a autora conclui que apenas a imagem da mulher pura e bela prosperou no imaginário popular.

Embora saibamos que o narrador também liga Marília a uma imagem de beleza e delicadeza: “As flores eram Marília, o meu amor, o meu desejo por um ser belo, perfumado, sensível e, no entanto, efêmero, prestes a fenecer” (GRAMMONT, 2001, p.165), ao que parece, o propósito de Grammont é, por meio de um “processo de desleitura”¹⁹ sutil dessa tradição, reavivar esses outros “eus” da figura gonzaguiana, reunido-os na imagem contemporânea de Marília, anulando, dessa maneira, a imagem única de pureza e beleza, modelo feminino que ainda vigora no imaginário popular. Grammont não só vivifica essas características, negadas pelo imaginário popular, em sua Marília, mas, também, acrescenta outras, ressaltando identidades transgressoras, que, segundo Hall, transformam-se numa celebração móvel, em constante transformação.

Todo esse recorte leva-nos a crer que aqui nos deparamos com a ansiedade para atribuir uma identidade à personagem feminina grammoniana não por parte dos narradores, mas, principalmente, do crítico, em seu desejo de vislumbrar as “Marílias ouro-pretanas”.

¹⁹ Esses termos foram tomados de empréstimo da obra *Os fios e os bordados: imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*, de Ilca Vieira Oliveira, no capítulo em que a autora reflete sobre as imagens do poeta inconfiante na narrativa ficcional produzida no Brasil, no momento da abertura política. A “desleitura” é um termo trabalhado por Harold Bloom em *Um mapa da desleitura*, onde estuda a influência poética. Para o autor, a relação de influência governa a escrita; a leitura, portanto, é uma 'desescrita', assim como a escrita é uma desleitura, ou uma desapropriação.

Um exemplo claro que demarca essa tentativa de construção de uma identidade transgressora em Marília é a analogia que o narrador faz dessa personagem com uma das mais simbólicas personagens de nossa tradição literária, Manon Lescaut, de Prévost:

Fez-me chamá-la de Manon em nossos momentos de amor, porque o personagem do Abade Prévost a impressionara desde a adolescência. Emprestou-me o livro. Fiquei assustado com as peripécias rocambolescas da personagem. Eu mal imaginava que, comparado a Marília, a personagem de Prévost era um anjo (GRAMMONT, 2001, p.32).

A obra do francês Abade Prévost trata dos encontros e desencontros amorosos do cavalheiro Des Grieux, um jovem de boa família e fraco de caráter, e de Manon Lescaut, uma bela e sagaz moça, libertina e amoral, amante do luxo, que cativa os olhares masculinos por onde passa.

Percebe-se que a intenção de Marília na ocasião em que pede para ser chamada de Manon é afirmar sua identidade, nesse caso, subversiva sexualmente, já que esse pedido é feito durante os momentos de amor entre eles. No fundo, para o narrador, Marília também levava uma “vida fácil”, uma vez que era amante de H.J, e por ele era financiada, embora sem perder a elegância e sofisticação.

Embora o narrador de considere Manon um anjo, diante das peripécias que Marília era capaz de fazer e que podemos comprovar, no desenvolver deste trabalho, é possível perceber que, em muitos aspectos, essas personagens dialogam. Se, por um lado, Marília está associada à figura gonzaguiana, pura e bela, ela está ligada, também, à imagem de mulher misteriosa, independente e fatal, da qual Manon Lescaut é figura alegórica. Os mistérios de Marília são muitos e aumentam, à medida que o narrador parece não saber com exatidão fatos de sua vida, sendo recorrente a utilização do advérbio “aparentemente” pelo narrador quando nos fornece uma informação relativa à protagonista, como, por exemplo: “Aparentemente, seduzira H.J para ser aceita no mundo artístico” (GRAMMONT, 2001, p. 33). Não temos certeza, portanto, quanto à origem de Marília, quem são seus pais, se, realmente, mantém relação sexual e atividades financeiras com H.J., se é bissexual, ou se ela e Mona são a mesma pessoa etc. Em suma, sua identidade é, de todo, fragmentada.

Manon procura preencher sua existência com os prazeres que a vida pode oferecer. Porém, enquanto Manon Lescaut preenche sua vida com sensações de gozo e de luxo provenientes do dinheiro, Marília - embora, possivelmente, mantenha um relacionamento com H.J com a finalidade de se inserir no mundo das artes - parece indiferente a questões

relacionadas ao luxo e ao dinheiro. Sua conduta é vinculada, principalmente, aos seus desejos sexuais, por isso, considera a traição algo natural, um comportamento inerente ao ser humano.

Manon, uma mulher sedutora que rouba, mente e trai é, porém, ao mesmo tempo, ingênua. Em *Convite à ópera*, John Louis Digaetani afirma que Manon Lescaut capta a essência da prostituta clássica, que mesmo se redimindo ao final para ficar com seu verdadeiro amor, é acusada de prostituição e acaba morrendo por inanição.

Otto Maria Carpeaux observa que *Manon Lescaut*, dentre as obras da literatura universal, foi a primeira a possuir como tema objetivo, mas não pornograficamente, a força irresistível do sexo. Grammont, ao aludir a Manon Lescaut em seu romance, encaminha o leitor a uma livre interpretação, uma vez que sua personagem, ainda na adolescência, impressiona-se com a personagem de Prévost, obra que até o século XIX não deveria ser destinada às mulheres solteiras. O próprio autor, no prefácio da obra, se justifica:

Ela conhece a virtude, aprecia-a mesmo, e, no entanto comete as mais indignas ações. Ama o cavaleiro Des Grieux com intensidade extrema: mas, o desejo de viver no luxo e na abundância, a vaidade de brilhar, levam-na a trair seu amor por esse homem com o abastado financista. Quanta arte foi preciso desenvolver para atrair a atenção do leitor e inspirar-lhe uma funda comiseração motivada pelos funestos infortúnios que abatem sobre essa rapariga pervertida (PRÉVOST, 1959, p.6).

Em *Helena*, romance de Machado de Assis, percebemos, por meio de um tom moralizante, a preocupação e restrição com as leituras das moças daquela época. A protagonista dissera que fora procurar um livro na estante de Estácio e ele a questiona:

- E que livro foi?
 - Um romance.
 - Paulo e Virgínia?
 - Manon Lescaut.
 - Oh! Exclamou Estácio. Esse livro...
 - Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá pus outra vez.
 - Não é livro para moças solteiras...
 - Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena, rindo e sentando-se à mesa. Em todo caso, li apenas algumas páginas (ASSIS, 1937, p. 57-58).

Grammont, de forma irônica, rompe essas barreiras em que a mulher era aprisionada. Sua Marília não só lê Prévost, mas aprimora os vícios e virtudes de sua protagonista, à exemplo de sua bissexualidade, de seus vários amantes, do incesto que ocorre entre pai e

filha. Nos momentos em que Marília assume sua versão Manon, as “outras identidades” pressupostas estão ocultadas, e, naturalmente, a personagem entra em conflito com o padrão de moralidade que, por séculos, cerceia o comportamento das mulheres, uma vez que Manon simboliza os preconceitos envolvendo as figuras femininas que circulam o imaginário ocidental.

Há entre Manon e Marília uma interessante dinâmica: o uso constante da mentira que, embora por motivações diferentes, configura-se como um jogo de sedução entre elas e seus amantes. Segundo o narrador-protagonista, Marília mentia de forma a exasperá-lo; chegara a lhe contar três versões diferentes de sua infância, o que afirma sua fragmentação e demonstra sua incerteza quanto a sua própria identidade: “Marília era uma Sheerazade, que inventava a si mesma em cada uma das mil e uma noites” (GRAMMONT, 2001, p.33).

Grammont, novamente, dá voz a seu narrador para que ele evoque uma das mais antigas e poderosas vozes femininas do mundo árabe: Sherazade, a narradora e protagonista de *As mil e uma noites* que, eternizada pela tradição, assume, segundo Cláudia Felicia Falluh Balduino Ferreira, a imagem da mulher a quem a palavra libertou. No artigo “Do prazer de narrar às narrativas do prazer. Sherazade e as Mil e Uma noites”, Ferreira aponta que Sherazade fez e, ainda faz, viajar o imaginário universal e daí obteve o passaporte para a vida.

Os contos de *As mil e uma noites* são conhecidos como pertencentes à literatura árabe. No entanto, a origem oficial dos contos gera inúmeras controvérsias, pois, ainda não foram encontradas provas oficiais de sua nacionalidade. Esses contos foram traduzidos para várias línguas e, desde as primeiras traduções, têm sido manipulados somente por homens, na sua reescrita. Em “Sherazade”, Marta Robles afirma que essa personagem é uma mistura de heroína e divindade, que, tendo desprezado as advertências do pai, por meio do sortilégio verbal, realizou a dupla façanha de triunfar sobre o poder absoluto de um rei enfurecido e vivenciar, ela mesma, um destino à altura das façanhas de seus personagens. Pela palavra, Sherazade, além de salvar sua própria vida, salva, também, as de todas as mulheres em idade de se casar. Ao narrar histórias ao sultão, que, traído, almejava vingar-se matando suas esposas após a noite de núpcias, a protagonista não lhe revela o final da história, pedindo mais uma noite para concluí-la e, com essa estratégia, Sherazade sobrevive mil e uma noites, até o Sultão Shahriar voltar atrás em sua decisão.

Segundo o narrador de *Fuga em espelhos*, Marília encarna a Sherazade ocidental que constrói uma imagem de si mesma que se junta à imagem dela tecida pelos homens, repleta de ambiguidades e dispendo variadas imagens no caleidoscópio dos sentimentos humanos:

“Essa história de indiscrições levadas ao infinito se parecia com o que eu percebia de Marília: uma caixa chinesa. Caixas dentro de caixas até que a menor caixa não passasse de um ponto” (GRAMMONT, 2001, p.64). Sherazade, em suas narrativas, utiliza a técnica de *mise em abime*²⁰, ou narrativas encaixadas, em que as histórias são colocadas umas dentro das outras, similar ao que ocorre na constituição de Marília, em que as imagens se sobrepõem.

Sherazade vive pela palavra enquanto a protagonista do romance não só oferece, ao leitor, seu corpo, mas, também, suas vivências, sua trajetória e, acima de tudo, o que a distingue desde o início: a impetuosidade que a impulsiona na busca por prazer. Não só o tom irreverente, presente em muitas falas da protagonista quando dialoga com os narradores, mas, também, suas atitudes nos revelam uma mulher audaz. O narrador cede a voz à protagonista para que ela própria nos revele pistas veladas sobre sua sexualidade, seus amantes, sua relação incestuosa com o pai e, em alguns casos, para que corrobore a ideia masculina dela tecida pelos homens: “O prazer de contar aumentava à medida em que [sic] eu exigia minúcias, detalhes sem importância que ela tratava de colorir de um modo especial” (GRAMMONT, 2001, p. 99).

Marília parece, assim como Sherazade, constantemente em risco, com sua vida a esvaír-se a qualquer momento, vendo-se, sempre, perseguida e encurralada. Marília e Sherazade contam histórias, dentro de histórias; pela palavra, transformam suas vidas e as vidas daqueles que as circundam; no entanto, as histórias de Marília sobre si não são suficientes para resguardar sua vida. Quando o narrador compara Marília a Sherazade, é como se ele abrisse uma interlocução com o leitor para colocar em descrédito o discurso de Marília sobre si mesma. É como se ele quisesse nos advertir que Marília não passa de um presente enganoso dos deuses, uma invenção de si mesma, pois, segundo ele, o imaginado era, para Marília, muito mais interessante do que o real. Dessa forma, o narrador tem por objetivo não só desacreditá-la diante do leitor, mas, também, chamar a atenção para o fato de que Marília não se insere dentro de uma identidade vassala.

Importante dizer que Grammont, ao fazer intertextualidade com uma personagem do mundo oriental, traz à tona a problemática da mulher na história da humanidade - considerada o sexo frágil, relegada ao segundo plano, confinada ao silêncio. Sheerazade, a narradora e protagonista de *As mil e uma noites*, é um mito do imaginário ocidental sobre as mulheres orientais. A jovem que seduziu o Sultão Sharyar, com suas histórias

²⁰ Esse termo foi usado pela primeira vez por André Gide, referindo-se às narrativas inseridas em outras narrativas interligadas.

permeadas de aventuras e erotismo, está presente no imaginário dos autores de todas as épocas, pois este mito da sedução feminina é muito mais do que uma mera imagem, é, conforme Augusto Novaski, “uma expressão simbólica cujos valores são carregados de conotações afetivas, o que caracteriza seu poder de sedução” (NOVASKI, 1989, p. 37, *apud* OMRAN-UNIPLI).

Muna Omran-Unipli, em seu artigo intitulado “O feminino na poesia de expressão árabe contemporânea”, um estudo sobre a representação do feminino, afirma que o retorno de Sherazade reflete o quanto o ocidente idealizou o amor e a mulher em sua literatura, a mulher como fonte de prazer, a mulher como promessa de felicidade eterna, ou ainda, paradoxalmente, numa outra perspectiva, a mulher apresentada como fonte de perdição.

Nesse jogo intertextual, praticado no romance por Grammont, há pistas de que a autora subverte, rompe com o imaginário social coletivo, que carrega o excessivo peso da mulher dominada. Marília, nossa Sherazade ocidental, é impressa com autonomia, conferindo à obra, por meio das vozes de narradores masculinos, uma percepção não sexista, destituída de preconceitos e oportunizando equilíbrio nas relações de gênero.

Ademais, a obra em estudo, por meio dos posicionamentos atribuídos à sua protagonista, questiona as grandes narrativas outrora ancoradas em certezas e que, segundo Tomaz Tadeu e Silva (2006), tornam-se desacreditadas, à medida que suas premissas, suas descrições, suas explicações, suas promessas, se encontram crescentemente em discrepância com os acontecimentos cotidianos. A Marília de hoje é um misto de outras personagens femininas, ou seja, representa a mulher atual que consegue agregar características de muitas outras mulheres, caracterizando as identidades pós-modernas, fluidas e instáveis.

Além das referências explícitas a Sherazade, protagonista de *As mil e uma noites*, a Manon, protagonista do romance de Abade Prévost e, de forma mais subentendida, a Marília, protagonista dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga – personagens que servem de inspiração direta para o narrador, na criação da identidade da protagonista – há outras alusões a mitos e artes, na reinvenção do feminino na obra, como veremos a seguir.

2.2 Mitos e artes na reinvenção do feminino: Nem Turandot nem Butterfly

Como observamos, o narrador, de forma intencional ou não, confere inúmeras identidades a Marília, já que as descrições dela elaboradas concorrem para o duplo de sua personalidade: “Eu poderia lhe dar muitos nomes, de Turandot a Butterfly, sem conseguir contê-la em nenhuma personagem” (GRAMMONT, 2001, p.32). Grammont não só recria modelos literários femininos que vigoraram, até aqui, no inconsciente coletivo; a autora demonstra que seu pendor clássico também se estende aos mitos e artes em geral. Turandot e Butterfly, por exemplo, referências tomadas das óperas do italiano Giacomo Puccini, representam identidades opostas àquelas atribuídas a Marília.

Ao trazer à tona essa forma de arte, em *Convite à ópera*, John Louis Digaetani afirma que os personagens de Puccini são, às vezes, tão humanos quanto complexos. Segundo o autor, *Turandot*, última ópera de Puccini, é uma encenação de ópera de contos de fadas, em que se opõem o ódio feroz e o amor neurótico da princesa Turandot, que, após estrangeiros terem matado uma de suas ancestrais, por vingança, não quer saber de se apaixonar e propõe que aquele que desejar desposá-la, deverá decifrar três enigmas. Quem não conseguir é morto e tem sua cabeça exposta sobre a muralha. Durante uma das execuções, surge o príncipe Calaf, que se apaixona, imediatamente, por Turandot, resolve que irá se casar com ela e bate no gongo que anuncia o desejo de um pretendente. Após responder os enigmas, ele propõe que ela poderá matá-lo se descobrir o seu verdadeiro nome, até o dia seguinte. Ela não consegue descobrir, e ele diz: “- meu nome é amor”. Para Digaetani, existem nuances freudianas nessa ópera, já que o intenso ódio que Turandot sente pelos homens, além de ser obsessivo e neurótico, é mesclado de amor. O mesmo ocorre com o príncipe, que responde seu enigma e a desafia, e, no final, vencendo-a, acabam juntos. Segundo o autor, “alegoricamente a ópera liga o ódio ao amor, assim como a morte ao amor, certamente temas freudianos” (DIGAETANI, 1995, p. 231).

Ao contrário de *Turandot*, *Madame Butterfly* é uma ópera realista, cuja trama revela o drama de uma “heroína essencialmente inocente, Cio-Cio-San, e as horríveis consequências de sua ingenuidade” (DIGAETANI, 1995, p. 230). Essa ópera conta a história de uma gueixa japonesa, Cio-Cio-San, que se casa com um oficial da marinha americana, Benjamim Franklim Pinkerton, porém, o casamento é nulo perante a lei americana, e Pinkerton acaba se casando, nos Estados Unidos, com outra mulher. Cio-Cio-

San torna-se cristã, é expulsa da família, abandonada pelo marido e tem um filho. O desfecho se dá com o suicídio da heroína para defender sua honra.

As referências a Turandot e Sherazade, personagens baseadas nos contos de fadas, levam-nos a considerar os contos de fadas como importantes elementos de análise, no sentido de nos proporcionar um olhar mais amplo na posição das mulheres na história da cultura, já que, apresentando-se, muitas vezes, como figuras arquetípicas de contos de fadas, a personagem feminina do romance procura se aventurar em caminhos nada heroicos, rompendo espaços pré-determinados pela história. O narrador, ao associar Turandot e Butterfly à protagonista, transpõe Marília de um polo ao outro, oscilando entre o pensamento e comportamento transgressor e o lugar comum. É como se ela avançasse, para, logo em seguida, retroceder, deixando transparecer o processo contraditório e conflitante em que está mergulhada. Zygmunt Bauman, na obra *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*, discute o conceito de identidade a partir da concepção de um mosaico, demonstrando a multiplicidade de lados desse construto dentro de um único sujeito. Assim, um indivíduo pode apresentar várias identidades, que podem estar, ou em algum momento se tornar, conflitantes.

Marília não se contém em Turandot, a mulher amarga que se vinga dos homens, nem na heroína resignada, que se resguarda até a morte por um homem. Ao contrário, vai de um extremo ao outro, mesclando suas principais características e criando uma terceira imagem, porque sua identidade está em constante transformação. Ela se constitui em “um sujeito múltiplo, em vez de único, e contraditório, em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208). Cíntia Schwantes (2006) explica que, quando Teresa de Lauretis alega que o sujeito pós-moderno é múltiplo e contraditório, ela quer dizer que ele é formado por inúmeras “variáveis que estruturam não apenas suas relações reais com o mundo, mas também a forma como ele imagina estas relações” (SCHWANTES, 2006, p.10).

Marília “era, ao mesmo tempo, a divisão e a cópula entre o mundano e o sublime” (GRAMMONT, 2001, p. 34), demonstrando que, no plano das representações, traz, como marca de sua personalidade, uma interessante alegoria dos papéis dicotômicos reservados às mulheres – polariza, ao mesmo tempo, a mulher tentadora da tradição judaico-cristã, cuja imagem se aproxima do perfil de Lilith, e a mulher representante de uma natureza mais pura e elevada, visão que remete à Virgem Maria.

No entanto, embora Marília seja um misto desses arquétipos, por tudo que vimos e veremos a respeito dessa personagem, a construção textual de Guiomar de Grammont nos

permite vislumbrá-la, de forma mais marcante no universo narrado, na imagem de Lilith. A equiparação entre Manon, personagem que, segundo Digaetani, capta a essência da prostituta clássica, mulher de completa inconsciência moral, e Marília, já é um indício da intenção de se ressaltar o aspecto lilitiano de Marília, pois Lilith, confundida com a deusa que ela representava, nos rituais sagrados de fertilidade, Inanna, a Grande Deusa Mãe, recebeu o título de “prostituta sagrada”, o que explicaria sua conotação negativa.

Roberto Sicuteri, no texto “O mito de Lilith e suas fontes”, conta a história de Lilith, a primeira companheira de Adão. Segundo o mito da criação do homem e da mulher que habita o imaginário coletivo, Lilith é símbolo do feminino e, dotada de poder de sedução, constitui puro ideal de liberdade. Sicuteri assinala que “Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus, é uma companheira que apresenta fortes traços de fatalidade” (SICUTERI, 1985, p.30). Desde sua criação, Lilith²¹ é motivo de repúdio do masculino, diante da sua irrestrita força sexual, apresentando-se como o arquétipo da mulher indomada e detentora de energia ardente, violenta e demoníaca, voltada ao destemor e ao egocentrismo. É a representação da mulher aberta para viver sua sexualidade de forma plena e prazerosa, sem medos nem timidez, o que em muito se assemelha à personagem feminina grammoniana, portadora de forte energia ígnea, busca se satisfazer sexualmente, impor-se como uma mulher que tem direito ao prazer, sem falsos pudores e conveniências, embora, demonstre angústia diante dos próprios atos.

Em “Lilith”, Marta Robles a denomina de demônio noturno, pois é a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, já que é assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa, ou “para um juízo mais são, uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem” (ROBLES, 2006, p. 35). Para a autora, Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna, pois se considerou em pé de igualdade com os homens.

²¹ Sicuteri aborda, ainda, que Lilith, percebendo que seu pedido de “inversão das posições sexuais” não havia sido ouvido por seu companheiro, saiu pelo mundo a fora. Com a saída de Lilith do jardim do Éden, Adão ficou solitário e, com medo da escuridão, pediu a Deus uma nova companheira. Surge então Eva, proveniente das costelas de Adão, uma mulher moldada segundo os preceitos da sociedade patriarcal. Mulher submissa, destinada à inferioridade, dócil e incapaz de questionar sua condição de mulher, voltada para o lar e construtiva de função de servir à maternidade e ao homem, enquanto que Lilith é um aspecto instintivo e terreno do feminino, a personificação dos desejos sexuais de Adão.

Assim como Lilith, desde o primeiro encontro entre Marília e o narrador, ela personifica o espectro de uma mulher livre, impetuosa, liberta de rotulações, “quase apagando por completo alguma lembrança da criatura gonzaguiana” (OLIVA, 2001, p123) e, porque não dizer, da personagem machadiana. O narrador, depois de intensificar sua estratégia de conquista²², que se baseava em frequentar os mesmos lugares que ela, comprimir discretamente seu corpo contra o dela em elevadores, esbarrar nela na rua para derrubar seus pacotes e ajudá-la a apanhá-los em seguida, recebe um telefonema de Marília convidando-o para um encontro no bar Café Martinica. Nesse primeiro encontro, o narrador revela a beleza, a ousadia e a sensualidade natural que daquela mulher emanava:

Uma perna bem feita se revelava pela fenda da capa, desaparecendo sob um vestido preto [...]. Estava ensimesmada, absorta no copo de uísque à sua frente. A luz amarela do balcão iluminava um perfil belo, porém tenso. O cabelo negro e revoltado fora preso sobre a nuca com pressa estudada: algo que só as mulheres sabem fazer. Não usava jóias, apenas brincos pequenos, que pareciam completar o desenho das orelhas morenas. Os gestos, as mãos, a boca, tudo nela inspirava sensualidade, porém, com um toque de sofisticação (GRAMMONT, 2001, p. 23-24).

Naquele momento em que o narrador ainda era praticamente um desconhecido para Marília e a questiona sobre o motivo daquele encontro, tentando demonstrar a sua superioridade, ela é incisiva na resposta: “- Quero fazer sexo com você” (GRAMMONT, 2011, p.25). Por esse excerto, percebemos que, desde Sherazade, a palavra tem o poder de remover os diques, abrindo novas possibilidades para a mulher expor e vivenciar seus desejos. Nas cenas seguintes, veremos o narrador investir contra Marília, no seu desejo de possuí-la, mas, com raiva, percebera que não iria conseguir, “tentei um pouco inutilmente. [...] Desisti e, desolado, me sentei no chão ao lado dela” (GRAMMONT, 2001, p. 25). É nesse momento que Marília auxilia os narradores na construção de sua identidade, pois corrobora a ideia masculina de que é uma mulher audaz e impetuosa, como se nota no trecho a seguir, em que debocha da virilidade de seu parceiro, sofrendo uma ligeira impotência sexual:

“Nada”? perguntou, com uma censura divertida no olhar. “Nada”, respondi dando de ombros. Então ela começou a rir, gargalhava estrepitosamente, de um modo tão delicioso, o que me deixou ainda mais embaraçado. Estava pálido

²² Esse jogo de sedução protagonizado pelo narrador, e que muito se assemelha ao praticado pelo personagem Johannes, no *Diário de um Sedutor*, de Soren Kierkegaard, na tentativa de conquistar Cordélia, corrobora a tese de Grammont de que todo “escritor é um sedutor romântico”. Segundo a escritora, a ambição de um escritor “é não saciar nunca a taça do desejo” (GRAMMONT, 2002, p.5).

pela humilhação [...]. Até agora não passara de um menino estúpido perto dela (GRAMMONT, 2001, p.26).

Para Oliva, estamos diante da vingança da mulher contra o masculino, que se expressa exatamente quando Marília zomba da virilidade de seu parceiro sexual, o que “significa a anulação simbólica do homem” (OLIVA, 2010, p. 7). Para o narrador, confessadamente constrangido com a situação, o que o irrita é perceber “a comiseração que costumava ver estampada no rosto das mulheres” (GRAMMONT, 2001, p.26), o que demonstra que, nesse momento, homem e mulher se movimentam, narrativamente, dentro de uma mesma posição hierárquica de gênero, pois a impotência revela um homem inseguro, momentaneamente destituído de seu papel varonil, e estabelece uma posição de equidade entre os amantes.

Mesmo que, instantes depois, a relação sexual seja consumada pelo casal, e, aparentemente, percebamos a “virilidade” do feminino, da “poderosa amazona”, posicionada sobre seu parceiro, a relação de igualdade entre os amantes permanece: “[...] nos amamos em todos os gerúndios: rindo, gemendo, gritando. [...] Agarrei seus seios e, vendo-a em cima de mim, poderosa amazona, gozei, quase com raiva [...]” (GRAMMONT, 2001, p.26). Esse fato remete-nos ao “demoníaco que existe em Lilith” (SICUTERI, 1985, p.37), que, no momento do primeiro ato sexual entre ela e Adão, recusa-se a deitar sobre a terra e abaixo de Adão, solicitando ficar por cima na relação sexual, um pedido que acaba fundamentando sua reivindicação de igualdade pelo fato de ambos haverem sido criados da terra.

Podemos observar, em Marília, sinais de deslocamento, de perda de referência. O modelo de mulher que até aqui vigorou, circunscrito à esfera doméstica, boa mãe e esposa, mantida por “baixo na relação”, deixou de ser parâmetro para a construção de uma identidade coletiva, e muito menos individual, o que pode ser facilmente associado ao romance, uma vez que Marília nega o casamento, pois “não suportaria o desnudamento que o cotidiano processa em nossas fantasias” (GRAMMONT, 2001, p. 99), e, de certa forma, a maternidade. Embora não se perceba, no romance, explicitamente, uma crítica contundente ao discurso patriarcal, em alguns momentos ocorre a desconstrução do lar como um ambiente de felicidade absoluta para a mulher pois, até pouco tempo, o casamento representava segurança e respeitabilidade, e conferia identidade à mulher. Definida como sinônimo de liberdade, em relação aos julgamentos normativos do ponto de vista do bem e do mal, a conduta torpe exaltada pelo narrador, em relação ao feminino,

pode ser entendida como livre arbítrio feminino. Partindo das informações fornecidas pelos narradores, entendemos que Marília é independente e autônoma, em relação às antigas formas de relacionamentos com os homens: sem filhos, sem marido, sexualmente resolvida e, além de possuir vida social e sexual agitada, não tinha amigos, e sim amantes.

Embora o próprio narrador, em alguns momentos, questione a aparente permissividade de Marília, em um primeiro momento, não depreendemos de suas ações atitudes que caracterizem uma mulher subalternizada. Ao contrário, suas ações revelam o desejo de assumir uma identidade impetuosa, longe de clichês de mocinhas indefesas, tanto que, certo dia, ela e o narrador, tendo marcado um encontro em uma livraria, lá, ele foi interpelado por um rapaz de chapéu e terno, que se prontificou a levá-lo onde Marília estava. Relata o narrador: “Saímos e, debaixo de um poste, o rapaz tirou o chapéu e os cabelos soltaram nos ombros: era ela. Quanto mais estupificado eu ficava, mais ela ria, deliciada” (GRAMMONT, 2001, p. 32).

Embora seja o narrador que nos transmita essa e todas as outras informações, fica evidente que, quando se traveste de homem, Marília deseja assumir sua identidade masculina e, dessa forma, recusa a superioridade masculina, em relação à mulher, presente nas relações sociais, destoando, dessa maneira, do pensamento vitimado. Esse processo, vivenciado pela protagonista, é caracterizado por Hall como “jogo de identidades”, no qual assumimos identidades diferentes, em diferentes momentos, já que são contraditórias e mudam, de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado.

Por outro lado, teria Marília uma “liberdade vigiada” que a prende, até certo ponto, às amarras do patriarcado. Embora não tenhamos evidências claras, pois não há descrições dessa aparente relação, o narrador afirma haver uma relação incestuosa entre Marília e seu próprio pai, o empresário H.J. O narrador questiona o comportamento de Marília, já que, em meio a discussões acaloradas com o empresário, chegara a ser, por ele, esbofetada: “E ela? Por que não reagia? Por que não punha um fim naquela relação doentia? Ela parecia não conseguir se libertar, parecia desejá-lo com loucura ao mesmo tempo em que lhe tinha aversão, em que o temia” (GRAMMONT, 2001, p.20). Nesse momento, o narrador parece indagar ao leitor, a fim de que este atribua uma identidade possível a essa personagem: a de vítima ou algoz, assunto que abordaremos no terceiro capítulo deste trabalho.

Segundo Hall, esse quadro é consequência da pós-modernidade, que desfaz a noção tradicional de identidade construída na modernidade. Partindo dos estudos sobre a crise de identidade na pós-modernidade, explorada por Hall, seguimos a premissa de que a

personagem feminina, no romance, reflete os dilemas sofridos por um sujeito fragmentado, constituído não de uma única, mas de várias identidades.

A dúvida do narrador também se faz nossa. O que levaria a personagem, dona de pensamentos e ações impulsivos e ardentes, tentar corresponder à expectativa do pai, sendo por ele esbofetada e não reagindo? Essa permissividade se daria devido aos privilégios que a posição de H.J lhe garantia? Marília finge submissão para se sobressair no mundo das artes?

Em *A mulher independente*, que inclui os principais capítulos de *O segundo sexo*, clássico do feminismo, publicado em 1949, Simone de Beauvoir, em tese, responde ao nosso questionamento, ao afirmar que recusar a cumplicidade com o homem implicaria em perder as vantagens que a casta superior pode lhe conferir: “O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala” (BEAUVOIR, s/d, p.32). Ao contrário da afirmação de Bauman de que “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2005, p. 33), a protagonista se atém, momentaneamente, à identidade antiga do modelo patriarcal como símbolo de segurança financeira, o que confirma a ausência de ingenuidade de seu caráter.

É conveniente sublinhar que nem a morte é capaz de decifrar – ou encerrar a busca de definição – a mulher-enigma que era Marília. O final do romance intensifica essa imprecisão quando o narrador, supostamente o assassino, refugia-se em uma igreja barroca de Ouro Preto e começa a ser assombrado por visões, de Jesus Cristo, de Maria Madalena, de H.J, de Maria Egípcia, de outros santos, da própria Marília e da morte: “Tudo que existe é criação de sua mente, verme imbecil! Até a Marília que você julgava que existia, quem é ela? Você não consegue sequer descobrir qual é a verdadeira Marília: Todas estão dentro de você” (GRAMMONT, 2001, p.172). Dessa forma, entendemos que os desdobramentos de Marília, podem ser projeções da mente perturbada desse narrador “que não sabe nem mesmo quem ele próprio é” (OLIVA, 2011, p.127).

2.3 Outras recriações mito-plásticas: De Gaia à Mona

A imagem de Marília também é construída pelos demais personagens masculinos da trama, e o que se vê é que a imagem Lilithiana de Marília, à primeira vista, é suplantada por esses personagens. O detetive Victor, com a finalidade de reunir provas que

incriminassem o narrador pela morte de Marília, procura os homens com quem ela se relacionara, e desses testemunhos, ele tece a imagem do feminino criada pelo desejo masculino, pois Marília, ao morrer, deixa de ser mulher para ser apenas imagem, objeto de fetiche do outro.

Um narrador, agora em terceira pessoa, é quem nos relata a visita que Victor fizera ao pintor, que, “aparentemente, também era gay (ou bissexual, já que andara com Marília)” (GRAMMONT, 2001, p. 59.). Os parênteses, recurso gráfico utilizado pelo narrador, servem para que ele possa expor sua opinião, por meio de uma postura arguta e irônica, em torno da incerteza quanto à identidade sexual do pintor, evidenciando que tanto as identidades femininas como as masculinas, no romance, são deslocadas, não fixas.

O pintor, em um delírio pseudopoético, descreve as tórridas cenas eróticas, em que ele e Marília protagonizaram um erotismo quase transcendental, misturando realidade e sonho:

Ela ria, ria. Eu dizia: Gaia, gaia, você é uma fonte... O desejo a trespassava, era incontrolável. Lambi os seios com a ponta da língua, quase não tocava. Eu lambia e dizia: Você é um cavalo selvagem, há uma força imanente... Você tenta domá-la, mas é impossível. [...] a fertilidade dela era tanto que me esterilizava. [...] Nós estávamos na cama fazendo amor, de repente, ela esporrou em mim. [...] Ela não tinha um pênis! Acho que vinha do ventre, já não sei... O sêmem jorrava do corpo dela, era um símbolo de sua fertilidade, eu sei. Não era só a sua arte que jorrava, como se me esmagasse, como se eu fosse nada, era a sua feminilidade, o seu ser mulher. Mulher-terra (GRAMMONT, 2001, p. 59-60).

O pintor aproxima Marília ao estereótipo masculino, quando afirma que, embora não possua pênis, ela “esporrou” nele, um escatológico ato eminentemente masculino; algo que a mulher, biologicamente, não faz. No entanto, ao identificá-la como Gaia, a mãe-terra, deusa protetora da fertilidade e da fecundidade, o pintor diviniza, ou mitifica, a figura de Marília, enaltece o feminino na criação, e a transporta a uma esfera superior, ao domínio masculino, já que, conforme a mitologia, Gaia foi uma das primeiras divindades, possuindo uma natureza forte e, sem intervenção sexual masculina, gerou, sozinha, Urano - o céu macho, as montanhas e o mar.

No texto “Édipo sem complexo”, da obra *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, Jean-Pierre Vernant afirma que Gaia realiza duas vezes o incesto, primeiro com Urano, depois, indiretamente, com Crono. De sua união com Urano ocorre a fusão dos opostos céu e terra, produzindo uma linhagem de filhos que é a mistura desses dois contrários, sendo, “com efeito, a união de maneira desordenada, sem regra, numa quase confusão dos dois

princípios contrários” (VERNANT, 2005, p.60). Esse jogo dos contrários lembra, em muito, a constituição dual de Marília, uma vez que ela trazia em si a razão e a emoção: “Guardava tanto Apolo como Dionísio em seu seio” (GRAMMONT, 2001, p.52). Gaia personifica a base onde se sustentam todas as coisas. Não por acaso, o pintor afirma que sua força viril, sua energia, não era suficiente para alimentar aquela fonte insaciável que era Marília.

Ele dá, ao corpo de Marília, um sentido de liberdade, de concupiscência, de comunhão com a natureza e com o mundo, no sentido mais profundo. Estamos diante do que Georges Bataille, em *O erotismo*, chama de erotismo sagrado, vivenciado na experiência mística, buscando somente que nada perturbe o indivíduo. Nessa linha, incluímos a relação entre o pintor e Marília, pois ele almeja sua transcendência, identificando-a como uma deusa, partindo da transgressão erótica em relação à figura masculina.

Assim como o pintor, o arquiteto parecia enlevado por seu próprio discurso, ao falar de sua relação com Marília. Ela causava um sentimento patético nos homens com quem andava:

- Eu disse: você é um oásis mulher. Um oásis no deserto. Eu vou embora, mas tenho que levar uma provisão, um cantil. Preciso encher o meu cantil de beijos. Então nos beijávamos e chorávamos. [...] Ela transava como se estivesse morrendo. Como se não fosse sair viva do quarto (GRAMMONT, 2001, p. 70).

No texto “Mito=modelo exemplar”, Mircea Eliade postula que o mito conta uma história sagrada, ou seja, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, *ab initio*. O autor argumenta que contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, “pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores” (ELIADE, 1992, p.51). Eliade sublinha, ainda, que o mito revela a sacralidade absoluta, uma vez que relata a atividade criadora dos deuses.

Embora o pintor sacralize a figura de Marília, o que desfaria por completo a sombra lilithitiana que paira sobre ela, nota-se que ambos os narradores atribuem a Marília uma identidade erotizada, sexualizada, sobressaindo a imagem da “prostituta sagrada” que, assim como Gaia, pratica o incesto. A denominação de “cavalo selvagem”, “oásis no deserto” relaciona-se ao plano sexual em que essa personagem foi por eles inserida, a sua feminilidade. Não obstante a ideia desses homens seja demonstrar a ascendência feminina na relação de gênero ou, como diz Eliade, uma “expressão mítica da auto-suficiência”, fica

implícito que a representação do feminino, aqui, está a serviço do masculino, pois, a mulher aparece, conforme aponta Susana Funck (2003), como objeto erótico do prazer masculino.

A transposição dos mitos à obra grammoniana se faz com um traço singular. Através de Marília, a autora moderniza os mitos de Gaia e Lilith, uma aparece por meio de um delírio do pintor, outra nas entrelinhas do texto que constitui Marília. O fato de Marília ter “esporrado” no pintor pode ser vestígio de que herdara, de Gaia, a união do princípio masculino e, de Lilith, o princípio feminino, sobretudo, a condição que se manifesta na mulher que se recusa a estar aprisionada, pois Lilith escolhe o deserto para não se submeter à sujeição masculina. Jean-Pierre Vernant, em *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, chama a atenção para o papel inicial do mito, do tempo em que este foi fundamentado, afirmando que ele se mostra como “uma transmissão de valores e da memória de uma sociedade” (VERNANT, 1999, p. 12).

Dessa maneira, o mito se constituiria numa espécie de narrativa do tempo, ou ainda, uma cartilha de comportamento humano. Ademais, a presença da figura mítica feminina, no texto literário, possibilita pensarmos que apesar de todo um sistema de repressão em torno do feminino, seus signos sobreviveram, permitindo, dessa maneira, refletirmos que a construção da mulher na cultura ocidental contemporânea envolve variados discursos e problemáticas históricas, que ajudam a moldar sua identidade. Nesse sentido, Guiomar de Grammont, por sua filiação à ruptura com a tradição literária de narrar, reescreve e moderniza as imagens e temas na representação mito- literária do feminino.

No romance, Marília é inserida, também, de uma forma enviesada, por meio de uma discussão bastante atual, relacionada à invenção literária de seu tempo, uma tendência pós-moderna: o bissexualismo. Não por acaso, além de Marília manter uma relação sexual/afetiva com o narrador e uma relação incestuosa com H.J, seu suposto pai, no desenvolver da trama, há pistas de que Marília e Mona seriam amantes, evidenciando, assim, sua bissexualidade. A própria consciência do narrador, em diálogo com ele, nos confirma isso: “Mona e Marília eram amantes [...]. Como isso te humilhava e fascinava ao mesmo tempo!” (GRAMMONT, 2001, p. 168).

Marília fala de sua sexualidade de forma irônica, sem parecer desconfortável na sua aparente caracterização bissexual, pois aquilo que parece vetado pela ordem social, para ela é algo natural; não existe preocupação com a regra. Marília se diverte ao insinuar que ela e Mona são amantes: “- Sabe como duas mulheres fazem amor? São como sereias. É como uma dança de náiades no fundo do mar. Não há aquela óbvia finalização de uma

relação heterossexual. É preciso dispor de todos os recursos. A língua, o tato, o olfato...” (GRAMMONT, 2001, p. 100).

Normalmente, a bissexualidade vem subjugada por aspectos negativos que, de modo geral, contribuem para que ela permaneça alocada em uma zona de sombra quando se fala em identidade, orientações e práticas sexuais não-heteronormativas, afirma Camila Dias Cavalcanti. Em seu artigo, “Práticas bissexuais: uma nova identidade ou uma nova diferença?”, a autora discute a bissexualidade como afirmação de uma identidade possível e legítima, tendo em vista as diversas formas que a sexualidade tem de se expressar. Para ela, é comum relacionar os bissexuais com indecisão, promiscuidade e falta de caráter. Dessa forma, abordar a bissexualidade é algo sempre polêmico, pois a sociedade acredita que a bissexualidade é uma fuga da identidade homossexual.

Para Cavalcanti, o ponto crucial das críticas à bissexualidade, referentes ao movimento homossexual, “é que a possibilidade dos bissexuais transitarem ora na homo ora na heterossexualidade torna a bissexualidade uma prática suspeita, indefinida e incapaz de se erguer na luta por uma livre expressão da sexualidade” (CAVALCANTI, 2010, p.81). No caso da personagem Marília, depreende-se que o transitar de um polo ao outro visa expor a fragmentação do sujeito e mostrar que, conforme Cavalcanti, é impossível tratar a sexualidade como única e imutável, pois nossas vivências são múltiplas e plurais. Como veremos no próximo capítulo, pode ser resultado, também, de um comportamento traumático vivenciado pela protagonista.

O modo divertido e jocoso com que Marília descreve a relação homossexual demonstra que não se trata de eleger uma nova diferença, mas assegurar que os sujeitos possam expressar sua sexualidade de forma a se sentirem cômodos. Importante observar que Marília, em nenhum momento, confirma sua bissexualidade, apenas sugere, já que, “afirmar uma identidade bissexual é questionar uma polaridade da orientação sexual, que insiste em hierarquizar os indivíduos por suas práticas, desejos e identidades sexual e de gênero” (CAVALCANTI, 2010, p.82).

Por meio da relação homoerótica entre Marília e Mona, podemos entender que a homossexualidade se mostra, como lugar da transgressão e da recriação da dicotomia homem/mulher; em outras palavras, Marília almeja se satisfazer sexualmente, e com isso romper com o equilíbrio emocional masculino. A bissexualidade das personagens femininas permite a elas a vivência do contrário, a inversão. Como sugestão de virilidade, concebe a essas mulheres a liberdade de anular, momentaneamente, os homens, além de assumir uma identidade contraditória.

Todo esse esforço de compreensão é trazido, superficialmente, ao campo da literatura grammoniana, uma vez que, nessa área, as reflexões sobre identidade e representação são estratégicas para que possamos pensar a reinscrição do feminino no romance, agora a partir das artes plásticas, haja vista que a personagem Mona é a porta de entrada para Marília exercer sua bissexualidade. Importante ressaltar que o campo da arte, assim como a mitologia, também está impregnado de metáforas femininas, signos e subjetividades que atravessaram o tempo em nítidas relações com a busca por uma identidade feminina.

Em *Fuga em espelhos*, Grammont nomeia Mona, projeção especular da protagonista Marília. Embora apareça de relance na trama, Mona é construída de forma a suscitar dúvida e inquietação no leitor, o que nos leva a estabelecer uma possível intertextualidade com a obra de arte *Monalisa*, famosa pintura de Leonardo da Vinci e ícone representativo da mulher renascentista. Em ambas as produções, as representações do feminino podem ser lidas por suas performances enigmáticas e sedutoras, tendo como ponto comum a dúvida que rodeia suas identidades.

A manifestação de Mona no romance não é ocasional, pois ela é o duplo da protagonista Marília. Era Mona quem a substituíam quando essa estava enfadada da vida social, quando estava “encerrada em uma concha, em uma misantropia quase doentia” (GRAMMONT, 2001, p. 95). A temática do duplo representa, nessa obra, os antagonismos humanos e as divergências da existência, que vêm sendo, cada vez mais, acentuadas no mundo contemporâneo, em que ocorre a fragmentação da personagem, ou seja, a dúvida em saber quem ela realmente é. Isso desencadeia um movimento ininterrupto, confundindo e contrapondo-se, buscando-se, dessa maneira, descobrir se a personagem está a separar-se, a dobrar-se, a travestir-se em outro, a deixar de ser ela mesma para assumir a identidade do outro.

Na narrativa, somos informados de que “Mona a substituíam como se fosse a própria Marília” (GRAMMONT, 2001, p. 95), o que nos leva a pensar que Mona era uma espécie de sócia da protagonista, uma vez que possuem aparência idêntica, e é comum na trama, por meio da usurpação voluntária dos traços e identidade, uma se passar pela outra: “- E você? Também se faz passar por Mona? Quando quer brincar de falsária, por exemplo, como ela brinca de dama da sociedade... Aparentemente, ela não notou o meu sarcasmo. Disse com simplicidade: Às vezes [...]” (GRAMMONT, 2001, p. 97-98). Quando Marília se passa por Mona, e vice-versa, tem-se início o processo de identificação em que elas, temporariamente, assumem a personalidade da outra.

O sósia é uma categoria de duplo vindo de uma visão psicanalítica analisada por Otto Rank, em *O duplo*, caracterizada pela existência de dois indivíduos, aparentemente, idênticos, porém, portadores de personalidades contrárias. Essa situação entrevê, na obra, crises de identidades nas personagens, já que não sabemos ao certo se Marília e Mona são a mesma pessoa, ou se somente assumem a identidade uma da outra. Maria da Graça Corrêa Jacques avalia que a “identidade é o reconhecimento de que um indivíduo é o próprio de que se trata, como também é unir, confundir a outros iguais” (JACQUES, 1998, p. 164). O narrador procurava provas da existência de Mona, no entanto, os vestígios o faziam duvidar, ainda mais, de sua verdadeira identidade.

A representação de Mona, no romance, é pautada pelo mistério sobre sua identidade, e, para se chegar a ela, é preciso, antes, entender seu duplo, Marília. É nesse sentido que Mona dialoga com *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, eleita como representante das Vênus do Renascimento, período em que as técnicas da pintura renascentista tornaram enigmática a beleza dos rostos femininos da época e a qual se desenrola em um discurso, por assim dizer, misterioso.

Em 2007, a *Folha de São Paulo* organizou uma coleção dos grandes mestres da pintura, na qual se insere a análise das produções de Leonardo Da Vinci a partir da biografia de Giorgio Vasari e de outros estudiosos de renome. O capítulo “A Gioconda” discorre sobre as dúvidas apontadas por Vasari no que se refere à identidade da protagonista do quadro que, ainda, suscita, segundo ele, as mais diversificadas e excêntricas lendas. De acordo com a *Coleção folha grandes mestres da pintura*, Vasari sustenta que Leonardo começou a retratar Monna Lisa, uma jovem de 24 anos, esposa de Francesco Del Giocondo, e, após quatro anos de trabalho, deixou o retrato inacabado. Até hoje, o que se sabe sobre a modelo são informações baseadas em especulações, já que inexistem qualquer evidência real de sua identidade.

A biografia ainda levanta hipóteses alternativas, que incluem Isabella D’Este, uma amante de Giuliano di Médici ou do próprio Leonardo. Também tem sido sugerido que a mulher retratada por Leonardo seria um garoto adolescente, travestido de mulher, ou, talvez, até mesmo um possível autorretrato. Ainda segundo a *Coleção Folha*, essas especulações contribuíram para criar uma áurea enigmática em torno do quadro. O historiador da arte Donald S. Strong afirma que Da Vinci representou *A Gioconda* simbolizando a virtude que triunfa sobre o tempo e, dessa maneira, “como a imagem da mulher virtuosa” (STRONG *apud* COLEÇÃO FOLHA, 2007, p.82).

Assim, tornou-se comum, entre as diversas análises da pintura, considerar *Monalisa* a mais representativa imagem ambígua e misteriosa do feminino. A ambiguidade de expressão, especialmente no que se refere ao sorriso, tem ocupado o campo de estudos de muitos especialistas, que, diga-se de passagem, não conseguem, com exatidão, identificar o seu significado, porém, observam que o seu lábio mostra um meio sorriso, uma disposição meio irônica de um lado, ao passo que, solenemente, sério de outro. Analisando sob o ponto de vista convencional sobre os arquétipos femininos, ela carregaria dentro de si as duas faces da mulher, as duas motivações do ser humano, o bem e o mal.

Isabel Hennig e Adriana Barbosa, no texto “Para além das imagens do feminino”, propõem uma análise semiológica e psicanalítica de objetos, nos quais a imagem do feminino é exemplificada, da Pré-história à contemporaneidade. Para explicar a representatividade da mulher renascentista, as autoras dão destaque especial à figura de *Monalisa*. Hennig e Barbosa afirmam que as madonas da Idade Média foram, por muito tempo, o ideal imposto e, por vezes, desejado por muitas mulheres antes do movimento feminista. Essa imagem de mulher reafirmava uma natureza divina do feminino – casta, dissociada do sexo, dos prazeres e das angústias: perfil conveniente à sociedade patriarcal daquela época, na qual o papel da mulher era restrito ao universo do privado.

Dentro desse conjunto de aproximações, seria a *Mona grammoniana* um desdobramento da figura de *Monalisa*? Trata-se de uma simples coincidência nominal? Já sabemos que, em torno dessa pintura de Da Vinci, pintada a óleo, no séc. XVI, pela técnica do *sfumato*, concorrem variadas questões que se pautam na personalidade controversa de Da Vinci, suas excêntricas invenções e os mistérios da imagem; perguntas que vão desde simples curiosidade, como, por que aquele sorriso, ou quem, realmente, era a *Monalisa*, a hipóteses absurdamente fantásticas quanto a sua identidade: certa madona chamada Lisa, sua mãe, sua amante, ou o próprio *alter ego* feminino do pintor, conforme questiona o estudioso do quadro, Ronaldo Entler (1999), em seu ensaio, “A mulher que sorri para todos”.

Mona surge na obra, inesperadamente, na penumbra, pelos fluxos de consciência do narrador: “Foi Marília quem me falou de *Mona* pela primeira vez. [...] Contou-me que ela e *Mona* haviam sido colegas na primeira escola de arte onde ela estudara” (GRAMMONT, 2001, p. 94).

Em torno de *Mona*, também se assentam dúvidas sobre sua identidade e sexualidade: o duplo de Marília, a própria Marília, uma artista plástica falsária, usuária de entorpecentes, bissexual? O narrador se mostra, particularmente, curioso quanto à *Mona*,

principalmente em seu desejo de esmiuçar o arranjo entre aquelas mulheres excêntricas, como ele costuma dizer. Talvez, exatamente a dúvida, o desconhecimento, a aura de mistério envolvendo as personagens despertam o interesse quase ávido, a curiosidade quase mórbida. Conforme Bauman, em um mundo onde tudo é transitório, uma identidade fixa e bem definida não parece ser muito atrativa, pois são essas bipartições que fazem com que o leitor junte peças para criar uma personagem feminina coerente e unificada, coisa que a pós-modernidade ocupou-se em aniquilar.

Nos diálogos abaixo, percebemos tanto uma crítica mais direta à sociedade como o traquejo da autora para desvelar, sutilmente, a representação que a sociedade faz dos sujeitos:

– Vocês se parecem tanto assim?

Marília riu.

– Não muito. Mona apenas cortou o cabelo igual ao meu e pintou-o da mesma cor. Mas isso não importa, querido, ninguém liga para isso. As pessoas em sociedade não se preocupam com o que as coisas são, só com o que parecem ser (GRAMMONT, 2001, p.96).

Pelo trecho acima, constata-se que a autora empreende, de forma sutil, mas não menos corrosiva, uma crítica aos comportamentos sociais, a que podemos associar a reflexão tecida por Cíntia Schwantes, para a qual “a literatura não nos diz como somos, mas sim, como pensamos que somos, como desejamos ser, e no limite, como não somos” (SCHWANTES, [2002], p.1). Com isso, verificamos que ainda hoje prevalece a perspectiva da falsa aparência, em que o mais importante é o que uma pessoa apresenta ser, a sua postura dentro da sociedade e não o que ela realmente é.

Nos diálogos seguintes, Marília relata, para perplexidade do narrador, a forma como utilizava a personagem Mona para se passar por ela, “- Você já dormiu com Mona e nem percebeu. Vocês são todos muito tolos, vocês homens” (GRAMMONT, 2001, p.96). Em todos esses diálogos sobre Mona, Marília acaba por ironizar as relações de gênero, resultando um texto subversivo, que, antes de tudo, é, conforme Lúcia Ozana Zolin (2009), em “Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil”, contradiscursivo, uma vez que não se restringe a inverter o jogo entre dominador e dominado, desloca não só identidades, mas os papéis de um e de outro.

Marília e Mona são figuradas por sua beleza e sexualidade exacerbada, o que as torna personagens estereotipadas, inclusive, pela maneira de se comportar e de se vestir:

Lembro-me do cabelo de Mona solto nos ombros como os de Marília. [...] O corpo esguio de Mona se contorcia em câmera lenta. As formas de sereia recheavam o vestido preto, muito curto. Os cabelos colavam-se à boca vermelha. [...] Lembro-me dos beijos com sabor de uísque e cigarros. A boca úmida engolindo meu sexo em um quarto de Motel (GRAMMONT, 2001, p. 118-119).

Na atualidade, a mulher, tanto personagem como autora, pode, respectivamente, vivenciar o prazer e falar de sexo com tranquilidade, pois linguagem e consciência vão se libertando. Mona e Marília comportam-se sem preocupação moral, libertas dos preconceitos e da ordenação social a que esteve vinculada a mulher até pouco tempo. O narrador acentua o erotismo dessas mulheres-símbolos artísticos – uma na pintura e outra na literatura, na música e na mitologia – ambas idealizadas e intangíveis, mitificadas, mas reelaboradas em uma narrativa de autoria feminina, cujos corpos, além de uma performance sedutora, possuem, também, uma linguagem sexualizada. A autora explora os jogos corporais, a maquiagem e as roupas como elementos de uma rede ampliada de sedução.

Aparentemente, fora Marília quem marcara um encontro entre Mona e o narrador; a sensação desse encontro o deixava louco de desejo. Tendo Brasília como cenário, o narrador é levado por Mona, em um barco, para um lugar estranho, tão estranho como a figura de Mona, que ao seu lado permanecia calada, segurando um baseado com a mesma elegância como se faz com um cigarro: “quer um tapa?”. Após conduzi-lo a essa viagem delirante, regada a álcool, entorpecentes e sexo selvagem, Mona desaparece da trama sem deixar vestígios: “Não restava nenhum sinal dela. Tudo que vivera naquela noite parecia um sonho atribulado [...]” (GRAMMONT, 2001, p. 119).

A saída de Mona do romance é tão furtiva quanto sua aparição, o que nos leva a considerar que ela pode ser apenas uma miragem fantasiosa da mente de Marília, ou um produto da mente torturada do narrador. Tempos depois, ele perguntara ao psicanalista, que tratara de Marília, se Mona realmente existia: “- É claro que sim. Ele respondeu prontamente. Tudo que sonhamos, imaginamos ou sentimos existe, absolutamente” (GRAMMONT, 2001, p.98).

A Mona de Grammont não possui a expressão plástica da figura pintada por Da Vinci, nem há nela o sorriso enigmático, mas traz as marcas sombrias do mistério. Assim como *Monalisa* representa um tempo da história da mulher, Mona, também, permite-nos pensar o feminino nas configurações atuais, até porque não se pode esquecer de que a literatura, como expressão artística, não escapa de representar como se dá a construção

social do masculino e do feminino numa dada sociedade e num determinado momento histórico. Os fatores que envolvem o feminino, o ser mulher na contemporaneidade, fazem parte de inúmeras questões levantadas neste tempo de reflexão.

As mudanças no mundo e as mudanças na sociedade possibilitaram às mulheres questionarem seu papel e se posicionarem como sujeitos com desejos e necessidades. Dessa maneira, podemos refletir, a partir de Mona e Marília, sobre a desconstrução da imagem da mulher delicada e submissa. A Mona grammoniana é “pintada” com as tintas do mistério, irreverência e ousadia e representa a mulher universal que saiu de sua plasticidade, de seu silêncio, para dar lugar a uma mulher transgressora, uma Mona às avessas, despudorada, contraventora: “Mona se tornara falsária, um detalhe que Marília custou um pouco a me confiar. Falsificava obras de arte e, nos tempos mais difíceis, chegara a falsificar dinheiro e documentos” (GRAMMONT, 2001, p.95). Nesse contexto, podemos nos referir à obra *Um é o outro*, em cujo capítulo “Eva modifica a distribuição”, Elizabeth Badinter anuncia um novo tempo nas relações homem-mulher:

[...] as mulheres põem fim a divisão sexual dos papéis, e à oposição milenar entre a vida no lar que outrora lhes era reservada, e a vida profissional que pertencia obrigatoriamente aos homens. Enquanto que na sociedade patriarcal, a mulher é mãe em primeiro lugar, responsável pelas tarefas de sobrevivência e pelo poder doméstico, a nova sociedade, ao embaralhar os papéis da mulher, atenta contra uma das mais antigas características masculinas (BADINTER, 1986, p.193-194).

Por mais que a divisão sexual do trabalho seja uma realidade, conforme apregoado por Badinter, em um recente recenseamento literário, realizado pela Professora Regina Dalcastagnè, foi revelado que, indiferente à autoria ficcional, “as personagens femininas permanecem presas às profissões femininas (donas de casa, estudante, profissional da mídia, profissional do sexo, professora, escritora, artista)” (SCHWANTES, 2011, p.48). Cíntia Schwantes, discutindo a autoria feminina em romances contemporâneos a partir de uma perspectiva dos estudos de gênero, no artigo “A escrita de mulheres no Brasil contemporâneo”, ao analisar a pesquisa de Dalcastagnè, acredita que “as exceções ainda não são suficientes para quebrar um padrão de narrativização das personagens femininas como profissionais inseridas no mercado de trabalho, em igualdade com suas contrapartes masculinas [...]” (SCHWANTES, 2011, p.48). Nesse sentido, Grammont inova as profissões femininas ao construir uma personagem cuja profissão é escultora, atividade, tradicionalmente, masculina, sendo essa profissão o símbolo de uma nova identidade para Marília.

As descrições de Mona e Marília reúnem identificações que parecem desqualificá-las diante do leitor: devassa, despudorada, vil entre outros adjetivos pejorativos. No entanto, o que se depreende desse romance é que essas personagens são modelos de mulher que parecem destoar do lugar comum. A presença de múltiplas identidades femininas no romance leva-nos à percepção de que as identidades não são fixas, mas relacionais, que se espelham e, por meio das diferenças estabelecidas, tentam achar respostas para os próprios conflitos. É por isso que ora o narrador projeta a imagem de Marília em uma mulher pura e bela, em uma prostituta, ora em uma heroína sofredora, ora em uma vilã que se vinga de todos os homens, ora em Sherazade, que se criava pela palavra, ora no mito da criação, ora na figura plástica de Monalisa.

O sujeito feminino no romance vai muito além dessas associações patriarcais arquetípicas de mulher. Ela é a Marília grammoniana, uma mulher que não pode ser presa em definições, principalmente, em regimes de verdades patriarcais, pois Grammont desconstrói, com sua Marília, as imagens tradicionais das mulheres como seres inertes, obedientes, puras, intocáveis e santas, criando uma Marília pós-moderna, múltipla e fragmentada.

Vale dizer que o olhar contemporâneo que Guiomar de Grammont dissemina sobre essas personagens não desfaz o que a tradição nos legou. Talvez, todas essas personagens femininas de autoria masculina, bem como as figuras femininas mito-plásticas tenham sido reinscritas pela palavra no romance gramoniano por meio da personagem Marília, para que possamos, conforme Bauman, ‘ir às compras’ no supermercado das identidades, com a capacidade e liberdade para fazer e desfazer identidades ao bel-prazer; ou, simplesmente, para que, de uma forma ou de outra, pudéssemos explorar possíveis interconexões entre as artes, mitos e a literatura, relacionando o passado com o presente, possibilitando, assim, que a arte vá além de seus espaços específicos; ou para demonstrar que a mulher é construída do exagero, conforme a própria Grammont costuma dizer, “é um jorro da natureza, espécie de *hybris*, no sentido de desmedida e excesso, como as forças avassaladoras de um rio na época das cheias” (GRAMMONT, 2011, p. 115.).

O pensamento de Zolin (2009), no artigo acima referido, em que empreende algumas reflexões acerca da literatura de autoria feminina produzida no contexto da pós-modernidade, ajuda-nos a compreender a intenção de Grammont, uma vez que, conforme a pesquisadora, a multiplicidade de pontos de vista narrativos, bem como a paródia e a reescrita, são estratégias narrativas tipicamente pós-modernas, que se colocam em uma narrativa a serviço da indispensável revisão de valores que sinaliza uma época, com ênfase

na representação de identidades femininas plurais e fragmentadas, experimentando enredos, também fragmentados. Para a pesquisadora, embora as autoras brasileiras busquem um percurso mimético das imagens do feminino assinadas por homens, elas têm a intenção de construir um lugar próprio.

Zolin afirma que, em síntese, a literatura de autoria feminina pós-moderna tem por intuito representar mulheres “possíveis”, como disse Grammont, mulheres de carne e osso, “que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 114), a exemplo das mulheres assinaladas pela fragilidade e delicadeza, ou pela pureza e depravação excessiva e, ainda conforme a autora, a que “sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável” (ZOLIN, 2009, p.114). A intenção de Guiomar de Grammont, na figurativização da mulher em seus textos, é, como ela própria diz, “traduzir sua essência, torná-las autênticas como pessoa que poderia existir em carne e osso, com medos, fragilidades e contradições” (GRAMMONT, 2011, p.115).

Da mesma maneira como ocorre com essas figuras femininas, aqui aludidas, a Marília grammoniana é uma mulher narrada pela voz masculina no decorrer do romance, onde ora é difamada, ora desejada, ora censurada, ora enaltecida. É pela voz masculina que temos conhecimento de suas múltiplas identidades, de seu ousado comportamento sexual, de sua bissexualidade, de sua preferência por amantes em vez de amigos, de sua infidelidade, de sua negação ao casamento e da maternidade, tudo confirmado por Marília, em seus diálogos com o amante. No entanto, pelas construções narrativas elaboradas pela própria Marília sobre si mesma, será que veremos outra identidade, tecida pelas novas formas de dissimulação de que falou Ferrari – uma mulher covarde, que esconde sua ousadia atrás das malhas finas do medo? Seria mesmo fingimento dessa mulher, uma ironia para confundir o narrador ou o próprio leitor? Ou Marília é mesmo uma vítima que utiliza sua voz para denunciar a opressão masculina? Ou ainda um artifício da autora para demarcar a importância das variações do lugar de fala? Essas são questões que passaremos a analisar no próximo capítulo dessa dissertação.

Capítulo 3
MARÍLIA E A NARRATIVA DE SI: A VOZ-DENÚNCIA DA
OPRESSÃO FEMININA

“A ação contra a violência sexual é uma tarefa que ainda resta para as feministas”
(GRAMMONT, 1997).

No capítulo anterior, discutimos principalmente as vozes narrativas do ponto de vista masculino, construindo a personagem Marília como um poliedro. Vimos a constituição de uma identidade fluida e multifacetada, mas quase uniforme no tratamento dado à mulher libertina, independente e ousada. Neste capítulo, procuraremos discutir como Marília se constrói na narrativa quando assume a voz, auto-narrando-se.

Consideraremos, também, alguns diálogos dos protagonistas, bem como informações dadas pelos narradores a respeito de Marília, a fim de avaliarmos o grau de consonância dessas vozes narrativas – a feminina e a masculina, já que, embora corram paralelas, em alguns momentos parecem estabelecer um consenso no que se refere à percepção do feminino. A descrição de algumas situações vivenciadas pela protagonista, por meio de uma voz narrante masculina, confere legitimidade à fala de Marília na exposição de seus conflitos.

A multiplicidade de pontos de vista no romance possibilita que o leitor possa observar a construção das personagens femininas por meio de ângulos distintos, permitindo opiniões diversas a respeito delas. O certo e o errado, a figuração heroína/vilã se tornam relativos, de forma que podemos apreciar diferentes perspectivas sobre as representações das mulheres nessa obra.

Nos três capítulos do romance nos quais Marília fala de suas emoções, a partir da percepção de si mesma, sem a mediação de narradores, ocorre um forte conflito decorrente de imagens polarizadas da protagonista, uma vez que as imagens identitárias dela fornecidas pelos narradores sugerem que ela incorpora com mais facilidade a identidade lilithiana, o que reflete o seu caráter transgressor.

No entanto, quando toma para si o discurso, teremos acesso à interioridade de Marília, momento em que ela, consciente ou não, inverte a imagem irreverente dela elaborada pelos narradores. Assim, além de desfazer de suas identidades criadas pelos homens, justifica sua postura subversiva construída por eles, e, em contrapartida, cria uma outra imagem de si.

As verdades ditas pelos narradores sobre a protagonista já não são mais tão absolutas na narrativa. Cabe então ao leitor imaginar o fundamento desse quase lamento de Marília ao falar de si. Será que adquire um tom de denúncia da tirania sofrida pelas mulheres? Uma estratégia para a construção de um posicionamento crítico esboçado pela voz de uma

personagem feminina? Conforme Dalcastagnè (2005), “em meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.115).

Os narradores grammonianos, seja quando falam como mulheres seja quando falam como homens, são verdadeiros representantes da narrativa contemporânea, pois se apresentam “confusos, indecisos ou obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, nos exibem quem somos” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.115). Dalcastagnè, analisando a personalidade de narradores contemporâneos, e, ainda que não esteja discutindo o romance *Fuga em espelhos*, afirma que esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas aguardam “nossa adesão emocional, ou ao menos estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 128).

3.1 A tomada de voz e os conflitos da personagem feminina

Foi a partir de meados do século XX que as narrativas ganharam, com maior frequência, uma voz feminina que representa a voz narrativa e, em muitos casos, a voz autoral. Assim como Sherazade, encontramos algumas narradoras que se tornaram célebres, no entanto, como já abordamos no primeiro capítulo desta dissertação, grande parte dessas narradoras refletia um modelo fálico-patriarcal da sociedade ocidental. Isso posto, apesar de consideráveis avanços, a voz feminina como instância narrante, ainda hoje, não é tão frequente, mesmo em narrativas de autoria feminina. Isso é o que vem sendo atestado por pesquisas como a de Regina Dalcastagnè, a que comprovou que as mulheres têm menos acesso à “voz”, por não serem narradoras privilegiadas, e ocupam posições de menor importância entre as personagens.

O estudo de Regina Dalcastagnè não apenas nos revela que a quantidade de personagens femininas em nossa literatura ainda é reduzida, mais do que isso, suas pesquisas ressaltam a restrição da representação destas personagens, que possuem um arquétipo predeterminado, apesar de considerar que “desde o início do século XX, ela [a personagem] vem se tornando, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.2).

Como já adiantamos, a estrutura narrativa de *Fuga em espelhos* perfila-se de forma oposta à abordagem literária tradicional, onde somente o narrador se encarregava de assumir as vozes e ações das personagens do enredo, delineando-os, segundo as convenções de cada período, e as mulheres ficavam totalmente privadas de seus pontos de vista. O fato de Marília manipular sua própria voz ao reproduzir seu eu-interior em um relato em primeira pessoa reflete o quanto a representação da mulher na literatura sofreu modificações. Cíntia Schwantes em, “Dilemas da representação feminina”, texto por nós abordado anteriormente, pontua que essas modificações das convenções literárias na representação da mulher são mais visíveis quando analisamos obras em que existem narradoras homodieéticas.²³

Para reforçar seu raciocínio, a autora cita Joanne S. Frye, segundo a qual, por si só, o narrador homodieético feminino é subversivo, haja vista que a mulher está narrando, ao contrário de ser narrada. Segundo Schwantes,

Há uma interdependência entre personagem e enredo, cada um determinando o outro. Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos “textos da feminilidade”, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas. A narradora homodieética, ao contrário, cria o espaço necessário ao desenvolvimento de outro tipo de enredo para as protagonistas femininas (SCHWANTES, 2006, p.8-9).

Para Schwantes, uma narradora homodieética não está sendo somente confessional e autobiográfica, está acima de tudo aumentando as capacidades de representação do feminino e “exercendo o que Frye (1986) chama “re-employment”, a capacidade de criar para uma protagonista feminina um enredo outro que aqueles sancionados pela sociedade patriarcal” (SCHWANTES, 2006, p.9). Nesse contexto, ao assumir a narração de si, Marília revela um esforço que visa sua autonomia, uma vez que utilizar a própria voz a partir da percepção de si mesma constitui um marco decisivo na conquista de um espaço próprio. Além disso, quando ela narra, adquire uma conotação de denúncia da opressão sofrida, criando, conforme Schwantes, outro tipo de enredo para a protagonista.

²³ Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, homodiegese “é a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato” (REIS; LOPES, 1980. p. 257-258).

Dalcastagnè também sinaliza o fato de as personagens femininas contemporâneas terem sido subtraídas de suas marcas de identidade, no entanto, a exemplo de Marília, ganharam “um bem mais precioso: a palavra sobre si” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.117). Para a pesquisadora, monólogos interiores, fluxos de consciência, ou o simples caso de se transformarem no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Ainda segundo essa autora,

Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 117).

Reconhecemos que a voz narrativa da protagonista de *Fuga em espelhos* não nos permite conhecer informações detalhadas sobre ela. No entanto, acompanhar o modo como ela sente o mundo e a percepção que tem de si mesma não é algo desconhecido. Quando ela fala, é uma maneira de exorcizar os fantasmas que tanto a atormenta. Marília relata sua problemática partindo de um universo fragmentado. Esse pode ser percebido não só pelo conteúdo do seu discurso, mas pela forma que ele adquire, pois em alguns momentos as ideias imbricam-se umas às outras pela profundidade psicológica que o discurso assume.

No capítulo de abertura do romance, as imagens de Marília são refletidas em sintonia com a percepção conflituosa que ela tem dos homens. A protagonista narra as impressões que o ato sexual com seu amante lhe causa e o arrebatamento da vida pela sua morte prematura. Em um segundo momento, já no meio da narrativa, Marília ganha voz e profere diversos questionamentos voltados a si mesma. Dentre eles, ela se pergunta por que se deixava viver de uma forma desordenada, talvez resultado das circunstâncias. Algumas páginas depois, no terceiro capítulo narrado por ela, a protagonista nos revela as sensações de angústia e de solidão por ela vivenciadas ainda criança, talvez resultado de torturas emocionais e físicas sofridas dentro da própria família, e, ao que parece, refletidas na fase adulta.

A sua voz é atravessada pelo medo, o qual está diretamente relacionado a uma ferida aberta no passado. Marília apresenta uma atitude bastante contemporânea: “o problema de quem narra” se desloca para “o centro da obra” (DALCASTAGNÈ, p. 2005, p. 15), configurando como um depoimento da mulher atual que ela representa.

Para a edificação do tempo psicológico, ocorre o monólogo²⁴ interior. Nele, a narradora-personagem entra em contato consigo expressando de forma livre seus pensamentos e emoções. Como esse diálogo aproxima-se do inconsciente, o texto se dá sem organização lógica. Assim, o apropriado seria que a protagonista dialogasse consigo mesma, no entanto, apesar de a narradora ser apenas uma, sua voz multiplica-se a partir de seus questionamentos e da repercussão que sua voz assume aos olhos do leitor.

Os questionamentos pessoais que Marília se faz apontam para alguns traços comuns também à mulher contemporânea, como a busca por si mesma, o isolamento, a carência da noção de família, a ausência de amor e a autocomiseração. Fica difícil compreendê-la como um ser único quando o que surge no espaço discursivo é uma Marília fragmentada, dividida em dois mundos: o do ser e o do estar. Marília é uma personagem que carrega a dramaticidade de quem busca a própria verdade. Sinaliza a fragmentação da consciência de uma mulher que se encontra em confronto consigo mesma e com o mundo, tentando se interpretar: “Queria decifrar a mim mesma” (GRAMMONT, 2001, p. 55).

A incerteza quanto ao seu próprio ser é algo que se faz presente nos pensamentos de Marília: “Quem era eu? [...]” (GRAMMONT, 2001, p.36). Essa indagação se configura como uma dúvida quanto a sua própria identidade, ao que Bauman responde, afirmando que nós só questionamos sobre nossa identidade quando a perdemos, contudo temos que ter consciência de que a identidade é algo a ser inventado, e não descoberto. Ademais, e, lembrando Stuart Hall, a identidade do sujeito pós-moderno não estaria para o “ser”, estado permanente, e sim para o “estar”, condição provisória, que pode ser mudada.

A luta pessoal de Marília é permeada pela tragicidade de sua condição humana, encarada por ela com certa melancolia. A aproximação de termos contrários – guerreira bárbara e vítima imolada – explica a própria imagem que a protagonista reflete: “Tornava-me uma guerreira bárbara, sedenta pelo sacrifício no qual eu era a vítima imolada” (GRAMMONT, 2001, p.35). O termo vítima vem do latim *victima* e *victus*, vencido, dominado. Na concepção originária, vítima era a pessoa ou animal sacrificado aos deuses,

²⁴ O Termo “monólogo” está sendo entendido nesse trabalho, como o discurso de um único falante, adquirindo, conforme Garcia, o feitiço de um “[...] “depoimento” feito em divã de psicanalista, como expressão livre, desinibida, desenfreada, de pensamentos e emoções” (GARCIA, 2004, p. 138). Othon Garcia (2004) no capítulo “Frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio”, afirma que é no monólogo interior que o narrador “[...] apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. O autor “larga” a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença do leitor ou ouvinte. Daí, o seu feitiço incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de idéias aparentemente desconexas [...]” (GARCIA, 2002, p.138-139, grifos do autor).

dessa forma, Marília deseja dominar suas próprias paixões, onde a natureza humana sacrifica a animalesca.

Marília não conta necessariamente uma história sobre si mesma, e sim dramatiza suas experiências de prazer, de medo e de dor. Seus fluxos de consciência revelam que ela vive um grande confronto interior, um forte desequilíbrio emocional: “[...] Dentro de mim, um labirinto. Eu percorria túneis escuros. Corria. Buscava, sôfrega, uma luz que indicasse a saída” (GRAMMONT, 2001, p.35).

Procede a crença de que a alma humana é um labirinto. A protagonista, ao delinear em sua vida esse emaranhado de entradas e saídas que constitui um labirinto, está dramatizando sua situação de desconforto. No labirinto de sua alma haveria então duas portas, uma de entrada e outra de saída, representada, respectivamente, pela vida e pela morte, que ela afirma viver “abrindo” e “fechando”, “abrindo” e “fechando”. A morte é, assim, momento de consciência e cúmplice de Marília no expor de seu eu-interior.

O primeiro capítulo da narrativa é bem representativo do drama vivido pela protagonista no limiar da vida e da morte. Grafado totalmente em itálico, traz a questão da finitude ao prenunciar a morte de Marília, narrado por ela mesma, ao “mesmo tempo em que suspende a verossimilhança do assassinato” (OLIVA, 2011, p.124), pois, no capítulo seguinte, ela própria sugere que está tendo um pesadelo. Para Oliva, prazer sexual e morte, elementos estéticos tão recorrentes na ficção de Grammont, estruturam esse capítulo: “Senti seu membro me penetrar: lâmina. Me parecia ora um ser selvagem, desvinculado do corpo que o sustinha, um bicho que queria morder minhas entranhas; ora uma parte de mim, a devolução de uma carne que me pertencera” (GRAMMONT, 2001, p. 9). Existe no romance um tênue limite entre prazer e morte, pois “a narradora os aproxima tanto a ponto de emparelhar pênis e punhal, sem distinguir claramente carne de metal, prazer de dor” (OLIVA, 2011, p.123).

O campo semântico da morte no romance foge ao tradicionalmente conhecido: soturno, destino final, símbolo do silêncio, punição e exclusão feminina. A morte feminina presente em muitas narrativas, especialmente de séculos passados, era vista como punição para seu “mau” comportamento. A grande maioria das personagens femininas da literatura ganhou destaque por praticar atos considerados ilícitos que ferem os padrões morais da sociedade, e, como consequência, acabavam morrendo.

Embora Marília, uma mulher que se “julgava eterna”, demonstre sede de viver, pois “tinha tanto a fazer essa noite e amanhã e nos dias seguintes...” (GRAMMONT, 2001, p.10), a morte é vista como uma maneira de colocar um ponto final na angústia contida

pelo próprio movimento de existir e seu paroxismo erótico, pois afirmava que talvez a excitação que sentia “fosse uma premonição do abraço erótico da morte” (GRAMMONT, 2001, p.9).

As figuras e as sensações associadas à morte em *Fuga em espelhos* compõem um universo imagético complexo e com diferentes ramificações, o que exige o manuseio de diferentes interpretações para revelar possíveis significados. No *Dicionário de símbolos*, os autores abordam os aspectos simbólicos, psicológicos, místicos e esotéricos relacionados ao assunto:

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova (CHEVALIER; GEERBRANT, 1998, p.621).

Nessa perspectiva, a morte é, para Marília, mais um elemento trágico de sua existência, e teria sido até apazível se não fosse o pavor que lhe sobreveio: “Se o terror não tivesse paralisado minhas sensações, teria sido agradável o calor do sangue que espirrou em meu rosto e escorreu sobre o meu seio” (GRAMMONT, 2001, p. 10).

O romance é permeado por um ar de tragicidade, no entanto, o sentido trágico nesse romance não está na morte física da personagem, mas sim na maneira conflituosa como a protagonista se percebe e percebe o outro no mundo. Gerd Bornheim, em “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, esclarece que a ação trágica na modernidade se caracteriza por uma “progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, “desconder-se”” (BORNHEIM, 2007, p.79, grifos do autor), sendo que, nesse romance, a protagonista flexiona sua voz na busca de desvendar os motivos que determinam seu comportamento sexual e emocional, decorrente da possível violência sofrida em relações sexuais com o pai.

3.2 Medo, culpa e desejo: o túnel negro das dores do incesto

Fuga em espelhos parece apontar que a representação literária da mulher moderna esvazia as relações desiguais entre os gêneros. Marília é dona de sua voz, de seu corpo, de sua sexualidade e de suas ações. Representa, na atualidade, profissionais, esposas, mães, ativistas, amantes, donas de seus próprios destinos – reverso da mulher-Amélia, ela não se intimida em expor seus temores, desejos e aspirações.

A voz feminina na obra retrata a mulher, também, a partir de seus medos, considerando a personalidade da mulher fragmentada, atormentada, mas consciente. Por mais angustiada que se apresente, demonstra consciência do que sente, do que fez e faz, e das consequências advindas de seus atos.

O romance nos permite reconhecer que o medo controla as atitudes da personagem feminina, auxiliando-a na (des)construção de sua identidade. A imagem daquela mulher ousada e impetuosa, construída pelos narradores, como discutimos no capítulo anterior, dá lugar a uma mulher normal, que ama, sofre e sente medo. Nas três narrativas da protagonista, a sensação de medo abarca o seu espírito, o que a torna mais humana e “palpável” diante do leitor.

Luciana Oliveira dos Santos, no artigo “O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões”, ao descrever as fisionomias que o medo adquire no cenário contemporâneo, afirma que esse tema está na ordem do dia, marcando e modificando os comportamentos sociais das pessoas. A estudiosa aponta que a discussão sobre o medo permite abordagens muito distintas, e, comentando Delumeau (1989), caracteriza-o como uma emoção, um componente básico da experiência humana.

O medo é um sentimento inerente à vida humana. Sentir medo é uma condição essencialmente racional e emocional, pois só se teme aquilo que, conscientemente, seja capaz de ocasionar algum tipo de mal, algo conhecido. Analisar por que Marília sente medo só tem algum valor prático se primeiro examinarmos que tipo de sensação é aquela que ela está sentindo, mas o principal seria: em que situações? Em sua primeira narrativa, Marília, paralisada pelo terror, demonstra medo diante da morte e da violência ocasionada por esse ato: “Conseguí sentir apenas o medo” (GRAMMONT, 2001, p.10).

Bauman, no primeiro capítulo de *Medo líquido*, discute o medo da morte, visto por ele como o arquétipo de todos os medos. Para Bauman, O “medo original”, o medo da morte, inato e endêmico, traduz-se na sensação gerada quando se está diante de uma

ameaça à vida. Esse medo seria, segundo o autor, provavelmente, o preço cobrado pela nossa humanidade. De acordo com Bauman, ser humano é tomar consciência da morte, de sua inevitabilidade e da “apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento” (BAUMAN, 2008 p. 45). Nesse sentido, Marília mostra-se sensível diante da constatação de que realmente estava morrendo: “Estou morrendo”, pensei. “Estou morrendo” (GRAMMONT, 2001, p.10). Marília não só tem medo da morte como seus gestos e ações são explicados pelo medo, como se nota no trecho a seguir:

Durante toda minha vida, o que sempre me moveu foi o medo. Tudo que fiz, fiz por medo. Toda coragem que havia nos meus atos não passava de covardia. As pessoas que me conheciam julgavam-me ousada, louca, imprevisível. Não percebiam que toda minha ousadia era apenas uma forma de viver o medo (GRAMMONT, 2001, p. 54).

Como se vê, os paradoxos marcam a personalidade de Marília: medo e covardia se opõem a ousadia, loucura e imprevisibilidade. É importante salientar, também, que a personagem fala sobre as opiniões que os outros formaram dela, como ela é “julgada” pelas demais pessoas. Os homens a veem como uma mulher libertina, então ela tenta se justificar, mostrando as causas que ocasionaram seu atrevido comportamento, principalmente, o sexual.

Em várias passagens da obra, em uma narrativa em primeira pessoa, o narrador inominado, amante de Marília, relata que mesmo as situações corriqueiras da vida da protagonista eram investidas da emoção do medo, de modo que a rotina dela passou a ser como um campo de batalha, onde qualquer movimento precisava ser calculado na expectativa de proteção contra um perigo iminente. De acordo com a versão desse narrador, Marília, paranoica, se julgava o tempo todo perseguida e observada por H.J. O narrador costumava indagá-la sobre a motivação do medo que a consumia, ao que ela respondia, dizendo: “Tenho tanto medo da vida”. [...] Tenho medo do imprevisível. Medo da morte, talvez...” (GRAMMONT, 2001, p.90).

No segundo capítulo, Bauman associa a ideia de medo ao mal, uma vez que, na contemporaneidade, não há fronteiras definidas que nos permitam separar o bem do mal, ou o amigo do inimigo, ameaçando, assim, os vínculos sociais. Notemos, no excerto acima, que Marília, além de ter medo da morte, teme, também, o imprevisível, algo sem explicação aparente, o que Bauman considera como o mais assustador, uma vez que “Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que

deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (BAUMAN, 2008, p. 7, grifos do autor).

Como já dissemos, além do medo, outro elemento observado que constitui o feminino na obra seria a culpa: “Tornava-me uma guerreira bárbara, sedenta pelo sacrifício no qual eu era a vítima a ser imolada. Só a selvageria seria capaz de exprimir aquela paixão. Depois a culpa me torturava, me enlouquecia” (GRAMMONT, 2001, p.35). Marília demonstra viver uma paixão proibida, que parece ter culminado em um sentimento de autopunição trazido pela culpa. No início do segundo capítulo, sentindo-se impotente, questiona o motivo que a fazia viver aprisionada em um mundo tão repulsivo:

Era loucura, eu sabia. Mas por quê? Eu me perguntava. Dizer que não tinha consciência daquele horror seria subestimar-me ou permitir-me uma desculpa que não se fundamentava em nenhuma realidade. Mas o que me fazia tão impotente para sair daquele mundo que me aprisionava? Eu o amava? Sim, eu o amava com tanta intensidade quanto o odiava. Tentava libertar-me, mas minhas tentativas pareciam me conduzir para o contrário: eu me movia e cada vez mais me prendia. Era como um peixe que, quanto mais tentava escapar da rede, mais se enredava nela (GRAMMONT, 2005, p.35).

Ela mantém uma relação amorosa/sexual com um homem o qual ela não nomeia, permeada de culpa, aprisionando-a como uma vítima a ser imolada. Mas o que levaria uma mulher como Marília viver uma relação dividida entre o amor e o ódio, entre o temor e o desejo? No decorrer da narrativa Marília confessa que “a linguagem daquele amor tão ilícito só podia ser a dos animais” (GRAMMONT, 2001, p.35).

A palavra “ilícito” indica que Marília pode realmente viver uma relação incestuosa com o pai, corroborando a hipótese levantada anteriormente por um dos narradores. Ele sustenta que H.J e Marília viviam uma relação fora dos padrões considerados normais pela sociedade²⁵: “Eu sei que vocês sempre foram mais do que pai e filha [...]” (GRAMMONT, 2001, p. 149). Durante um diálogo com H.J, esse mesmo narrador confronta-o na tentativa de que seu interlocutor negasse essa hipótese e dissesse: “[...] Acreditou que eram verdadeiros os sonhos de uma criança transtornada?” Mas não, ele não negava nada! Ele a

²⁵ O advogado e professor de direito, Antonio Carlos de Lima, no texto “Por que o incesto não é crime no Brasil?”, afirma que, embora praticamente todas as definições de incesto estejam ligadas à ideia de proibição (tabu do incesto), e parte da sociedade condene as relações incestuosas, e, mesmo diante da restrição legal ao casamento entre parentes consanguíneos, sob o ponto de vista jurídico, segundo ele, o incesto não é conduta típica no Brasil, ou seja, um filho manter relações sexuais com sua mãe, ou um pai com sua filha, não constitui crime em nosso país, se os envolvidos forem maiores de idade - (ainda não há lei penal no Brasil que descreva o comportamento e não há pena prevista para a prática). No caso de pessoa adulta, é considerado como uma opção sexual, quando a vítima não for doente mental ou portadora de algum distúrbio de personalidade.

quis e a teve, por isso ela parecia ao mesmo tempo amá-lo e odiá-lo com tanta loucura!”(GRAMMONT, 2001, p.150).

O professor e pesquisador dos estudos sobre a sexualidade da Universidade de Buenos Aires, Carlos Eduardo Fígari (2009), no artigo “No ventre do pai: desejos e práticas de incesto consentido”, afirma que as relações incestuosas fundam práticas sexuais entre parentes consanguíneos, hetero ou homossexualmente orientadas. Segundo Fígari o incesto está coligado, intimamente, a algo proibido, o que torna o assunto um verdadeiro tabu. Tem-se dificuldade em aceitar e lidar com esta situação, especialmente em nossa cultura, na qual existe uma limitação às relações sexuais dentro da família, entre pessoas com grau de parentesco próximo.

O fato de os dois serem de maioridade, capazes e conscientes, sugere uma relação de incesto consentido, entendida por Fígari como aquelas relações eróticas entre pessoas que têm vínculos consanguíneos de primeiro e segundo grau, “as quais não são mediadas pela violência ou falta de consentimento” (FÍGARI, 2009, p.426). Marília, ao sentir-se torturada pela culpa, e, ao nutrir sentimentos contraditórios de amor e de ódio pelo seu parceiro confirma que, apesar de esse incesto envolver pessoas com pleno consentimento de seus atos, segundo o autor, pelo seu caráter de tabu, parece admitir “a vivência angustiante de culpas e enorme sansão moral que recai sobre o/a incestuoso/a” (FÍGARI, 2009, 427). Dessa forma, para Fígari, vivenciar o incesto pressupõe uma transgressão ao tabu constitutivo da cultura.

Fígari conclui que o incesto consentido expressa “um comportamento clandestino que se articula em marco cultural cuja coerção (e ausência de condições e visibilidade) impede qualquer possibilidade de uma positividade identitária” (FÍGARI, 2009, p.452). O autor assinala que o incesto parece precisamente que a prática não tem um “lugar no mundo”, aparece sempre como um impossível existencial.

Embora a relação de Marília se insira dentro de um contexto de incesto consentido, ao transgredir essa proibição, passa demonstrar sentimentos de dor, de tristeza e de culpa, sendo, portanto, oprimida, prisioneira dessa relação – uma vítima em sacrifício, o que denota as contradições vividas por ela. Diante dessa situação, começa a alimentar um desejo incontável de se libertar de seu opressor, vendo na morte dele sua única saída: “Pensei, então, que, se o matasse, talvez conseguisse me libertar dele. Assim, sobreporia um crime maior ao crime que já cometia ao amá-lo. Eu revivia esse crime a cada vez que ele me possuía. A culpa maior me salvaria?” (GRAMMONT, 2001, p.36).

Marília se recrimina pelo “pecado” de, além de amar, idealizar a morte de seu pai, o algoz que a vitima. Conforme Fígari, o anseio de matar o próprio pai traduz uma instância de resolução edípica, sendo que

[...] a ambivalência entre amor e ódio dos filhos em relação ao pai se resolve com o assassinato do pai e a subsequente culpa que os reagrupa e une; estabelecendo leis para sua organização; a primeira delas reza: não matarás a teu irmão; e a segunda: não te casaras com as mulheres de teu grupo (FÍGARI, 2009, p.433).

Talvez por isso, nos instantes seguintes, a protagonista mostre certa nobreza de caráter, ao descobrir que não conseguiria matá-lo, pois “era ele o Senhor da morte” (GRAMMONT, 2001, p.36), não ela, embora seu maior desejo seja se ver “livre desse amor insano” (GRAMMONT, 2001, p.36), sua ruína e prisão.

O sentimento de culpa que tanto amargura a protagonista pode ser explicado a partir das teorias de Heleieth Saffioti (1999) em “Filhas de pais sexualmente abusivos”, momento em que ela analisa a violência específica contra as mulheres. Para a autora, a cultura androcêntrica culpabiliza a mulher até mesmo quando ela é vítima, e isso agrega o esquema de sua dominação-exploração pelo homem. Segundo Saffioti, o sentimento de culpa é um dos elementos que garante a sujeição feminina, constituindo elemento nuclear na organização social de gênero e ocasionando implicações irreversíveis:

A culpa é autodestrutiva, porque é raiva que não tem para onde ir senão para dentro da alma. A culpa é um ressentimento internalizado. A chamada “culpa”, portanto, é uma “emoção” extremamente conveniente para a sociedade falocrática. Dessa forma, esta se recusa a desmitificá-la: mantendo a culpa viva e bem significa que as mulheres, assumindo a responsabilidade da realmente palpável culpa dos homens, disfarçada de proteção, estraçalham-se como o ódio invisível vindo à tona com a opressão enquanto mulher. Mulheres e meninas internalizam essa raiva na medida em que expressá-la é ameaçador (já que é tão grande) e não próprio da mulher (uma vez que não é “bonito”) (WARD, 1985, p.146 *apud* SAFFIOTI, 1999, p. 142).

Acreditamos que essa relação incestuosa geradora de tantos conflitos à nossa protagonista possua raízes mais profundas, não sendo somente fruto de um momento vivido no presente. Marília, ao falar desse “amor insano”, no segundo capítulo narrado por ela, diz que a resposta sobre quem era ela estava no rompimento daquele elo: “Sim, um elo perdido na arqueologia da minha existência” (GRAMMONT, 2001, p.35).

Em “Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva” (2010), Marcello Paniz Giacomoni e Anderson Zalewski Vargas, parafraseando Michel Foucault, afirmam

que a “Arqueologia é o método para desvendar como o homem constrói sua própria existência” (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p.121). Nesse sentido, podemos inferir que somente o passado de Marília pode oferecer vestígios materiais que explicam os motivos de ela ser como é, e como isso marca sua existência.

No último capítulo narrado por Marília, ela volta a falar do medo e da culpa que a atormentava: “Durante toda minha vida, o que sempre me moveu foi o medo” (GRAMMONT, 2001, p.55). Medo, temor e desejo representam sentimentos vivenciados pela protagonista tanto no presente quanto no passado. Ela busca imagens da infância, entremeando sonho e realidade, para desenhar seu quadro de desamparo.

Quando criança, Marília afirma que tinha sempre o mesmo sonho. Na madrugada, quando todos dormiam, abria a porta da casa, observava em volta e respirava profundamente, com um temor reverencioso, depois saía descalça para um jardim quase sem vida, “semi-adormecido”, mas que guardava algo de sagrado. Quando enfim descia as escadas, mergulhando os pés na grama molhada, sentia uma sensação extraordinária. Revela que “fazia tudo escondido, porque um gigante mau era dono do jardim. Ouvia, às vezes, o eco da sua voz retumbante e me ocultava entre as plantas. Eu o temia e, ao mesmo tempo, o desejava. [...] As árvores se inquietavam por mim em silêncio, impotentes para proteger-me” (GRAMMONT, 2001, p.54-55).

Quem seria o gigante? H.J.? O que leva uma criança a temer e a desejar esse gigante? De que ela tinha medo? Por que fazia tudo escondido? Por que as árvores não a poderiam proteger, ou por quem estava ameaçada? Seria ela vítima de abusos sexuais do próprio pai?

A cena de Marília quando criança em um jardim também é descrita por seu amante, o narrador-protagonista. Ele a vê, solitária em um balanço, alguns dias após o assassinato da mãe da protagonista, cometido por ele mesmo, por engano, a pedido de H.J.:

Quando eu estava saindo, olhei mais uma vez para a janela de H.J. e o vi parado entre as cortinas brancas, rígido como um fantasma. Acompanhei seu olhar e percebi que contemplava uma menina de uns doze anos sentada em um balanço no fundo do jardim. Os cabelos negros se dispersavam no vento (GRAMMONT, 2001, p.92).

Em “O jardim das delícias”, Geraldo Holanda Cavalcanti (2005), afirma que no *Cântico dos Cânticos*, o jardim é um símbolo do corpo da mulher e fonte de todas as delícias. Na interpretação dos sonhos, o jardim exprime um desejo, uma riqueza interior e a expressão sexual do corpo feminino. Já a psicologia acredita que se trata de sinal de perda da inocência ou da juventude.

Seguindo tais premissas, entendemos que o medo, o amor, o ódio, a culpa e o desejo são sentimentos que entrecruzam tanto a alma de menina quanto a de mulher da protagonista, evidenciando as sequelas de uma infância ferida pelo próprio pai. Segundo Saffioti, entre os graves tipos de violência em família, situa-se o abuso sexual incestuoso²⁶: “trata-se de membros adultos da família que abusam sexualmente, em geral, de crianças [...]” (SAFFIOTI, 1999, p.119).

As imagens de Marília solitária no jardim demonstram sua condição de abandono e desproteção, o que certamente a deixa ainda mais vulnerável diante dos perigos que a cercam no seio da própria família. Normalmente, a primeira imagem que se tem da infância é um mundinho encantado, um santuário de pura inocência, um lugar sagrado de proteção e de afeto. Mas assim como parece ocorrer com Marília, muitas crianças experimentam, em vez de sonho, um pesadelo, com bicho-papão de carne e osso, onde personagens paternos assumem papéis de monstros, de gigantes maus que dominam os jardins da vida.

Ana Vicente (1999), no artigo “As mulheres nos mundos de hoje”, ao discutir acerca da situação das mulheres, reconhece que o fenômeno da violência na família é muito mais comum do que se possa contar, existindo em todas as regiões, classes sociais e em qualquer etapa da vida: “As mulheres, as crianças, os idosos e os deficientes são vítimas secretas da violência física, psicológica e sexual (VICENTE, 1999, p.39).

Marília alimenta pelo pai um “temor reverencioso”, denotando que, apesar de receá-lo, ela também respeita sua posição na ordem de inscrição social. Segundo Saffioti, o abuso sexual incestuoso é atravessado pelo poder. A autora defende que para se exercer a coerção, não é necessário que haja ameaça. Segundo Saffioti “é difícil dizer qual processo contém mais brutalidade: o da ameaça e mesmo o uso da força física ou o da sedução” (SAFFIOTI, 1999, p.120).

²⁶ Pesquisas apontam que a violência sexual contra a criança ocorre tanto na esfera extra como intra-familiar, podendo envolver ou não contato físico e violência. Os autores Maria Amélia Azevedo, Mario Santoro Júnior e Viviane Nogueira de Azevedo Guerra, em “Violência doméstica contra crianças e adolescentes e políticas de atendimento: do silêncio ao compromisso”, analisa as diferentes modalidades do abuso sexual, as quais foram divididas em três categorias: Sem contato físico - assédio sexual, abuso verbal, telefonemas obscenos, pornografia, exibicionismo e voyeurismo. Outro tipo seria envolvendo contato físico – carícias, consumação ou tentativa de consumação do ato sexual, manipulação de genitais, sexo oral ou anal e o terceiro envolve violência, com relação sexual brutalizado, estupro, assassinato. Importante salientar que em 2009, houve no Brasil a reformulação do Código Penal, que passou a prevê que todo tipo de contato sexual com crianças e adolescentes (menores de quatorze anos), mesmo que não ocorra o ato sexual, passaram a ser considerado estupro. Com a Lei 12.015, de 7 de agosto de 2009, as penas e medidas processuais tornaram-se mais graves, principalmente para os crimes cometidos contra menores de idade. Informações disponíveis em: <www.em.com.br/.../mudancas-no-codigo-penal-aumentam-rigor-na-... >. Acesso em: 20 Jan. 2013.

De acordo com Saffioti, o processo de desvelamento do abuso sexual incestuoso é muito mais penoso quando a criança é seduzida do que quando ameaçada. Isso porque, para a autora, quando o adulto usa de ameaça ou violência, a criança pode argumentar para si própria sua incapacidade de opor resistência à força. Saffioti lembra que, no processo de sedução, entretanto, a criança vai sendo progressivamente envolvida pelo adulto. Quando Marília diz, ainda na infância, que o “temia ao mesmo tempo em que o desejava”, percebe-se que, na verdade, ela está emocionalmente envolvida, sentindo-se mais copartícipe do que vítima.

Estudos demonstram que crianças vítimas de abusos geralmente apresentam-se vulneráveis emocionalmente, com dificuldade de lidar com algumas questões, além de desenvolver diversas formas de violência, inclusive no seio familiar. Marília diz que, na infância, vivia solitária, triste, dividida entre a experiência da culpa e a vivência do desejo. Para Saffioti, dado o processo de autoculpabilização e a solidão a que é condenada por seu segredo e por seu medo de entrega, a vítima de abuso sexual incestuoso vivencia frequentes depressões, semelhante ao que ocorre com a menina Marília, que se compara a uma estátua de Vênus abandonada em meio a uma fonte, coberta por lodo e folhas secas do jardim:

A estátua semiquebrada parecia tão só como eu, porém não havia angústia, seu semblante era plácido como a água. Eu a olhava e pensava que meu maior desejo era me tornar pedra. As pedras não morrem, nem precisam viver. Permanecem imóveis, impenetráveis, guardando o segredo de seu ser (GRAMMONT, 2001, p.55).

Marília realmente viveu uma situação de desamparo e solidão em sua infância, e, não possuindo a solidez e estabilidade das pedras, o segredo de seu ser estava ameaçado, exposto a toda sorte, podendo, portanto, ser violado. Sua situação de abandono é acentuada quando ela conta que “esperava, às vezes, até o anoitecer, quando minha mãe tinha alguns instantes livres para nós duas. Então ela me chamava, com sua voz triste” (GRAMMONT, 2001, p. 55).

Nas duas imagens do jardim que aparecem na narrativa, uma é abordada por Marília, outra por seu amante. Quando Marília fala, parece ser um momento que ela ainda vivia com a mãe. Já no relato do narrador, tudo indica que seja após a morte da mãe e que ela passa, aos 12 anos, a viver exclusivamente sob o cuidado do pai, H.J.

Um ponto que chama a atenção é o quanto Marília, mesmo antes de ficar órfã, sofre de privação materna, pois, sua mãe só tinha tempo livre para a filha ao anoitecer,

assumindo um papel facilitador para a ocorrência do incesto, comprovando que a violência doméstica emudece e assombra os cenários mais insuspeitos, ou, como diria Judith Lewis Herman (1982), citada por Saffioti, enquanto os pais dominarem, mas não cuidarem, enquanto as mães cuidarem, mas não dominarem, prevalecerão as condições favoráveis ao desenvolvimento do incesto pai-filha.

Patrícia Jacob, em “Um estudo sobre o abuso sexual e suas consequências nos relacionamentos amorosos”, atesta que o incesto contra crianças causa uma devastação maior do que a das violências sexuais não incestuosas, porque o incesto se insere nas constelações das emoções e dos conflitos familiares. Assim,

Não há um estranho de que se possa fugir, não há uma casa para onde se possa escapar. A criança não se sente mais segura nem mesmo em sua própria cama. A vítima é obrigada a aprender a conviver com o incesto; ele abala a totalidade do mundo da criança. O agressor está sempre presente e o incesto é quase sempre um horror contínuo para a vítima (FORWARD; BUCK *apud* JACOB, 2009, p. 36).

Pesquisas evidenciam que a culpa e a vergonha são sentimentos típicos em vítimas de abuso, sem levar em conta o grau de colaboração da criança. Dessa forma, é comum a criança assumir equivocadamente a responsabilidade pelo abuso e generalizar o sentimento, levando a se culpar por qualquer situação negativa que possa ocorrer em sua vida. Talvez por isso, ao sentir-se culpada, Marília denuncia que está fazendo algo “errado”, pecaminoso, por isso, espera ser responsabilizada, julgada e punida. A culpa, como fator interno da síndrome do segredo, também alcança a criança envolvida no abuso, como bem orienta Tilman Furniss em *Abuso sexual da criança: Uma abordagem multidisciplinar*:

O aspecto psicológico de sentir-se culpado está ligado ao aspecto relacional da participação e resulta do fato de que a pessoa que cometeu o abuso e a criança estão igualmente envolvidas no abuso em termos interacionais. A distinção entre o aspecto legal e psicológico de culpa significa que apenas o progenitor pode ser considerado culpado. Mas a pessoa que cometeu o abuso e a criança podem sentir-se igualmente culpados, como uma expressão dos eventos psicológicos que se derivam da experiência na interação abusiva (FURNISS, 1993, p.35).

A protagonista parece sentir-se ameaçada, tinha medo do gigante mau, dono do jardim, por isso, para nada revelar, fazia tudo escondido. Furniss aponta que o abuso como “síndrome do segredo” traduz-se na auto-condenação por ter experimentado algum prazer físico durante o abuso e a vergonha por não ter conseguido evitá-lo. A chamada síndrome

do segredo, segundo Furniss, consiste na ocultação da verdade dos fatos, tanto pela criança quanto pelos próprios familiares (quando cientes), com o intuito velado de manter inalterada a rotina doméstica. A não revelação, muitas vezes, por grande espaço de tempo, dá-se pelas mais diversas motivações. Furniss enumera os fatores externos e internos que levam à síndrome do segredo:

[...] a falta de evidências médicas e de elementos para comprovar o abuso sexual infantil, a necessidade de acusação verbal por parte da criança, a falta de credibilidade ao menor, as consequências da revelação, ameaças físicas e psicológicas, distorção da realidade, medo de punição pela ação que participou, a culpa da criança, a negação e a dissociação (FURNISS, 1993, p.29).

Essa experiência vivenciada por Marília gera nela sentimentos de insegurança e medo. No entanto, ela não se sente obrigada a conviver com isso, uma vez que a sua subversão parece ser uma forma de fugir do medo: “Eu tinha medo, mas o medo é que me fazia livre” (GRAMMONT, 2001, p.55). O medo era o passaporte direto para vivenciar a liberdade, entendida como sua perversão; a liberdade é justamente poder se livrar daquilo que ela não quer mais vivenciar.

O abuso infantil não é um fenômeno recente. No entanto, atualmente os meios de comunicação vêm dando mais enfoque ao assunto, e esse tem sido tema, também, de inúmeras pesquisas. Mesmo que, em sua narrativa, Marília não nos forneça pormenores dos possíveis atos de violência que tenha sofrido na infância, entendemos que as descrições de seu estado emocional, nesse momento e posterior a ele, são suficientes para considerarmos que ela foi vítima de algum tipo de abuso infantil intra-familiar, não sendo possível detectar como ocorreu a coerção, se houve ou não contato físico ou violência, nem o grau de envolvimento da vítima, não sendo também esses os fatores mais importantes nessa análise, e sim, pensarmos que, certamente, H.J, ao alterar o estado emocional de Marília, viola a confiança dela enquanto criança, lançando-a no túnel negro das dores do incesto.

O fator primordial, na verdade, é pensar, conforme Saffioti, que o adulto, ao usar sexualmente a criança, o faz para satisfazer um desejo seu: “seja o desejo sexual, seja o desejo de poder, seja ambos” (SAFFIOTI, 1999, p144), e que a perpetuação da violência assegura e reforça as relações de poder historicamente desiguais e injustas praticadas entre os membros da família. Reproduz, dessa forma, uma atitude doentia, que se repete e se agrava de geração em geração através dos tempos, violando os direitos dos quais as crianças e adolescentes são titulares.

Conforme Saffioti, o artigo 5º da lei n. 8069, que dispõe sobre o Estatuto da criança e do adolescente, determina que a criança e o adolescente sejam protegidos contra a imposição da vontade de outra pessoa para fins de exploração:

[...] Art. 5º - Nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão, aos seus direitos fundamentais (*apud* SAFFIOTI, 1999, p.143).

Marília liga seu “eu” do passado ao “eu” do presente diegético, demonstrando, assim, as mesmas inquietações de outrora. A protagonista não só teve sua infância, mas a vida ferida, pois o que acontece na infância e adolescência é o que constrói o ser humano, é a base da vida adulta.

3.3 Revitimização e denúncia da violência masculina

Já dissemos que, em *Fuga em espelhos*, as configurações que o medo assume na vida da protagonista são as maiores evidências de que ela seria vítima de violência. Nota-se, em mais de um capítulo narrado por Marília, que as motivações do medo que ela sentia são facilmente identificados, já que se inicia na infância e arrasta-se à vida adulta. Interpretamos que a protagonista sofreu abuso sexual incestuoso na infância, permanecendo nessa relação por volta de 17 anos depois. As causas que dão ensejo aos seus temores se renovam e perpetuam-se em suas três narrativas: o medo da violência masculina. Segundo Bauman, os medos podem surgir de todos os lugares:

De qualquer canto ou frestas de nossos lares e de nosso planeta. [...] ou de outras pessoas (prontas, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais [...]) (BAUMAN, 2008, p.11).

A violência sexual é um crime praticado contra a integridade e a liberdade sexual de uma pessoa. Pesquisas apontam que a violência cometida contra as mulheres pode ocorrer em qualquer fase da vida, podendo ter início ainda na infância, e ocasionar graves consequências, a longo e médio prazo, oportunizando, inclusive, à pessoa que sofreu abuso na infância voltar a sofrer algum tipo de violência na fase adulta. Jacob afirma que a revitimização ocorre quando uma pessoa experimenta algum tipo de violência interpessoal

ocorrida em dois momentos distantes temporalmente de sua vida, e que seja cometida por agressores diferentes.

A violência contra a mulher é um fato histórico que se traduz em diversos contextos sociais, sob formatos específicos e plurais de modo que parece perscrutar constantemente as relações humanas, independente do grau de imposição, coação e no limite da força física. Conhecida também por violência doméstica²⁷, esse fenômeno assumiu, por todo o mundo, proporções bastante elevadas, quando começa, a partir dos anos 70, a sair da esfera privada para a pública, por meio dos movimentos feministas.

Esse tipo de violência é muito abrangente, abarcando a violência física, psíquica e sexual, que ocorre no espaço doméstico, destacando-se por seu caráter sócio-cultural. Em *Fuga em espelhos*, a protagonista Marília revela, nas entrelinhas, que a relação afetiva da qual ela é par migra para a violência sexual. Nesse viés, Teresa Kleba Lisboa (2010), no texto “Violência contra as Mulheres e a Lei Maria da Penha”, assim define violência sexual cometido contra mulheres:

Qualquer conduta que a constranja a presenciar, manter ou participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer modo de contraceptivo ou que force ao matrimônio, a gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule os seus direitos sexuais ou reprodutivos (LISBOA, 2010, p. 28).

²⁷ A Lei Maria da Penha, Art. 5º “configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial: I - no âmbito da unidade doméstica, compreendida como o espaço de convívio permanente de pessoas, com ou sem vínculo familiar, inclusive as esporadicamente agregadas; II - no âmbito da família, compreendida como a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa; III - em qualquer relação íntima de afeto, na qual o agressor conviva ou tenha convivido com a ofendida, independentemente de coabitação. Parágrafo único. As relações pessoais enunciadas neste artigo independem de orientação sexual. Art. 6º A violência doméstica e familiar contra a mulher constitui uma das formas de violação dos direitos humanos”. (LEI Nº 11.340, DE 7 DE AGOSTO DE 2006). Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/.../lei111340.htm. Acesso em: 20 Jan. 2013. No texto “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”, Saffioti afirma que o termo “violência doméstica” normalmente é entendido com o mesmo significado de violência familiar e, quase nunca, como violência de gênero, sendo este último, a seu ver, um termo mais abrangente. Assim, a pesquisadora entende que a violência de gênero ocorre, seja quando um homem comete algum tipo de violência contra outro homem, da mesma forma, uma mulher contra outra. No entanto, a autora chama a atenção para o fato de, na violência de gênero, ser mais comum que o homem cometa algum tipo de violência contra a mulher, uma vez que é respaldado pela falocracia que influencia nossa cultura. Segundo a autora, na maioria dos casos, os agressores são maridos ou namorados das vítimas, e para que haja rompimento dessa relação é preciso de uma interferência de fora, antes disso, é normal a mulher sair e voltar à relação de forma muito frequente.

Segundo a autora, a violência contra a mulher tem sido apontada pela ONU como uma violação aos Direitos Humanos, como um problema de Saúde Pública, ou seja, como uma das principais causas de doenças em mulheres, das quais ela destaca a hipertensão, angústia, depressão, sofrimento psíquico, e outras.

Lisboa informa que a violência contra a mulher, enquanto objeto de denúncia, não é recente. Porém, o combate e prevenção ocorrem somente a partir dos anos 1980, quando esta questão passa a agrupar as lutas dos movimentos feministas que tornam o debate público. Segundo a autora, até então a mulher brasileira mantinha em silêncio a violência que lhe era imposta, na maioria das vezes, no espaço de sua própria casa e cometida por alguém com quem ela mantinha uma relação afetiva (casamento ou namoro), já que, aos olhos do poder público e da sociedade, “em briga de marido e mulher não se metia a colher”.

Neste percurso, segundo Lisboa, o movimento feminista teve um papel importante no que se refere a lutas e conquistas de políticas sociais para as mulheres que sofrem violência. Lisboa aponta que, inicialmente, a atuação das feministas esteve mais ligada à perspectiva de denunciar a violência contra a mulher, e, em um segundo momento, desenvolveu ações buscando garantir o atendimento e o apoio através de serviços específicos para as mulheres que viviam situações de violência, como os SOS Mulher e as Delegacias Especiais de Atendimento à Mulher.

Em decorrência das lutas feministas, o tema da violência contra a mulher passou a ser abordado no cenário brasileiro. Embora Saffioti afirme que a releitura dos direitos humanos só tenha se tornado possível graças à evolução das reflexões e pesquisas a partir da perspectiva feminista, é consenso entre estudiosos que a violência contra a mulher continua sendo um grave problema social no Brasil e no mundo.

Talvez por isso, Guiomar de Grammont, em várias entrevistas sinalize a necessidade de suscitar discussões em torno do combate à violência sexual. No entender da autora, essa é uma tarefa que ainda resta para as feministas. Grammont, por se considerar muito feminina, revela que não escolheu o feminismo²⁸ como opção política, no entanto, de forma muito velada e sutil, assume, no dizer de Leenhardt, “uma tomada de posição”, ao utilizar o espaço discursivo literário de *Fuga em espelhos* para problematizar a

²⁸ Cíntia Schwantes (2011) observa que geralmente, as escritoras brasileiras contemporâneas não se reconhecem como feministas, o que no entender da autora, certamente fecharia portas. No entanto, inserem em suas obras “as reflexões sobre uma agenda especificamente feminina, que contempla temas como a ditadura da beleza, questões de etnia e de opção sexual, bem como de classe social, e exercício da sexualidade” (SCHWANTES, 2011, p.52). Essas questões, nem todas obviamente, como já discutimos, podem ser observadas no romance de Guiomar de Grammont.

representação da temática da violência contra as mulheres, por meio da configuração de personagens que encenam situações que sugerem similitudes com o real.

No que diz respeito à legitimação da violência, Jacques Leenhardt, no prefácio da obra *Literatura e violência*, de Ronaldo Lins, assinala que,

Aos discursos ficcionais, compete finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição (LEENHARDT, 1990, p. 15).

Segundo o autor, esses resultados são gerados por escolhas feitas no âmbito da narrativa, por uma voz que, às vezes, se insinua entre falas de personagens, ora se quer oculta, dando aos leitores a sensação de “imparcialidade” e maior proximidade de uma verdade.

Retomemos, antes de mais, a questão da violência contra a mulher enunciada no romance. Concomitantemente à relação sombria de incesto consentido com seu pai, Marília mantém uma relação afetiva com um dos narradores, marcada por um impulso sexual excessivo. A relação sexual com H.J, com o pintor e com o arquiteto também é assinalada pela selvageria, onde aflição e prazer se misturam.

Esse narrador-personagem (namorado de Marília) revela o quanto ela era violentada por ele em atos sexuais brutalizados. Marília, no seu desejo de vivenciar o prazer, acaba tornando-se presa fácil, vivenciando relacionamentos marcados pela violência e pela opressão. Ela tinha suas roupas rasgadas, era forçada a se deitar no chão, entre outros atos de insulto:

Fomos para meu apartamento e comecei a beijá-la já no elevador, tomado por uma excitação furiosa. Ela correspondia com um ardor selvagem. [...] Quando, enfim, *a forcei* a deitar-se no chão, em minha pequena sala, seu penteado se desmanchou e os cabelos se espalharam pelo tapete. *Rasguei* suas meias e sua calcinha com uma fúria que fez seu peito arfar de *temor e desejo*. [...] *Investi* contra seu corpo, como numa luta. *Queria dilacerá-la*. [...] Deitei-me, cheio de desejo, e *fiz* com que ela me cavalgasse (GRAMMONT, 2001, p.25, grifos nossos).

Quando o narrador afirma que Marília correspondia à sua abordagem sexual “com um ardor selvagem”, dá a entender que Marília não se sente vítima, o que faria desaparecer a figura do agressor, estabelecendo com ele um pacto de silêncio que o livraria da “condenação”. No entanto, essa fúria sexual causava nela sentimentos ambivalentes de

temor e de desejo, sendo estes os mesmos sentimentos vivenciados ao longo de sua vida na relação incestuosa com o pai.

Esse personagem masculino mostra, não só com Marília, mas também com Mona, que seu comportamento sexual é altamente intrusivo: “Tudo me era permitido: mordê-la, sodomizá-la. Tive a impressão de que me seria permitido mesmo matá-la” (GRAMMONT, 2001, p.119). Em outro trecho, ele relata a maneira como ele e Marília se comportavam durante a relação sexual:

Ela sempre resistia um pouco quando eu tentava despi-la. Era pudor ou um artifício para causar desejo? Mesmo hoje, quando sei tanto sobre Marília, tenho dúvidas. De qualquer modo, transar com ela parecia sempre uma espécie de violação consentida. [...] Nos últimos tempos, descobrira uma forma divertida de fazê-la colaborar um pouco. Eu dizia, com um sorriso irônico, porque adorava o efeito que minhas palavras causavam:

– Tira você mesma, tira.

Ela negava.

– Então eu mesmo vou tirar. Vou rasgar suas meias. Ela tinha terror que isso acontecesse (GRAMMONT, 2001, p. 65).

A falta de um limite nessa relação faz com que a violência se acentue. Quando Marília não reage à agressão, aumenta a agressividade. O vitimizador, para conseguir dominar, para manter a submissão, exagera na agressão. Entender o ato sexual como uma “violação consentida” sugere, novamente, que o intuito do parceiro de Marília é nos convencer de que ela admitia essa relação tão avassaladora. No entanto, é importante frisar que esse quadro desvenda uma espécie de assédio sexual, entendido por Saffioti como uma forma de pressão sobre outra pessoa, com o intuito de lhe impor relações sexuais ou outras práticas que esta não deseje e que, portanto, de algum modo a violentem.

O narrador tenta coagir a protagonista a “colaborar um pouco”. Para Saffioti, o uso da coação psicológica é também muito frequente, sendo em muitos casos uma forma de o agressor confundir e criar situações de grande ansiedade e angústia na vítima.

Por outro lado, não há como negar que ela assuma um ousado comportamento sexual, sendo caracterizado pelo excesso, pois se entrega aos seus parceiros com “uma volúpia absurda” (GRAMMONT, 2001, p.35), o que pode ser entendido como reflexo de uma iniciação sexual prematura. Segundo Saffioti (1999), vítimas de abuso sexual incestuoso infantil, na fase adulta, não “apenas não resistem a um apelo masculino; provocam os homens, o que lhes dá a sensação de serem senhoras de si mesmas. Embora aparentemente estranha, esta é uma forma de reaver a auto-estima ou, pelo menos, parte

dela” (SAFFIOTI, 1999, p.122). Saffioti declara que algumas crianças vítimas de incesto passam também a rejeitar os homens, e se relacionam sexualmente com mulheres.

Nesse sentido, a bissexualidade de Marília, anunciada no segundo capítulo deste estudo, pode ser vista como resultado de sua experiência incestuosa infantil. Recusar, pelo menos parcialmente os homens, é uma forma de sentir-se vingada, dona de si mesma. Ao abordar o assunto de forma irônica, em um diálogo com o amante, Marília insinua que a liberdade de seu comportamento bissexual é uma forma de nulificar, nem que por instantes, a tirania masculina. Saffioti prossegue o seu raciocínio afirmando que, “por ter tido seu desejo roubado, é mulher para todos os homens e não para um, objeto de seu amor” (SAFFIOTI, 1999, p.123). Isso talvez justifique o fato de Marília, durante o decorrer da trama, possuir vários amantes e supersexualizar as relações com homens.

Jacob, discutindo a obra de Alexandre Lowen, afirma que é comum a criança abusada por incesto na infância se revitimizar na fase adulta, tanto na esfera intra-familiar como na extra-familiar. Segundo o autor, normalmente, a vítima mostra uma máscara de pessoa adulta, sexualizada e sofisticada, mas por trás esconde uma criança aterrorizada e enraivecida pela violência sofrida e seus atos sexuais são meras performances, não uma entrega ao amor. Há uma aparente liberdade em seu comportamento sexual, mas tal liberdade é somente externa e não interna: “uma liberdade para agir, mas não para sentir” (LOWEN, 1997, p.16 *apud* JACOB, 2009, p.36).

Diante de tal argumento, acreditamos que, no fundo, há uma mulher “comum”, em Marília, e que toda coragem que movia seus atos não passava mesmo de covardia, fruto do medo que a assombrava diante da violência, e que, para impressionar os homens, age com fúria, tornando-se uma guerreira bárbara, onde ela mesma é a vítima a ser sacrificada: “[...] Tranquei seu corpo contra ao [*sic*] meu usando as pernas como tenazes. Naveguei de encontro à sua virilha, barco a remo contra a resistência das águas” (GRAMMONT, 2001, p.9). Marília se pergunta por que se deixava viver daquela forma. Partimos da hipótese de que a mulher não desejaria ser possuída com violência, talvez ela desejasse um amor ameno, tranquilo, não possessivo nem brutal.

Segundo Jacob, é difícil compreender como uma pessoa que tenha vivido uma ou várias situações de violência relacionada à sexualidade possa desenvolver um comportamento hipersexualizado ou uma compulsão sexual, quando o esperado seria que gerasse uma aversão. Para a autora, nestes casos, deve-se lembrar que tais pessoas provavelmente apresentam uma cisão em suas personalidades, desenvolvendo, assim uma sexualidade superficial, assim como outros sentimentos.

Na fase adulta, Marília reedita a situação de sua infância, sua fala expressa desconfiança com o outro e com o mundo. Seu comportamento mostra inadaptação interpessoal por meio do estabelecimento de relações transitórias com os homens, aumento de grau de provocação erótica, identidade não integrada, desordem de caráter, demonstrando que a protagonista passa a ser vítima novamente de violência sexual.

Ao longo da narrativa, Marília mostrou-se uma mulher, também, violentada psicologicamente. O narrador informa que ela vivia “encerrada em uma concha, em uma misantropia quase doentia” (GRAMMONT, 2001, p. 95), o que pode ser entendido como consequências psicológicas, que podem seguir aquela pessoa o resto da vida, podendo determinar um comportamento anti-social ou diferente. No capítulo anterior, analisamos que, devido a essa aversão ao gênero humano, Marília costumava utilizar sua sócia Mona para evitar a convivência em sociedade. Talvez isso explique o fato de Marília sempre dizer que tudo o que fazia era por medo, que seu atrevimento não passava de covardia.

Atualmente, pesquisadores da violência contra as mulheres vêm questionando o porquê de as relações afetivas estarem migrando para a violência em números tão alarmantes. A maioria dos assassinatos de mulheres por seus companheiros são mortes anunciadas, pois são precedidas de ameaças e atos de violência. Osmar Pereira Oliva (2011) chama a atenção para o fato de amor e sexo serem fulcrais na elaboração de *Fuga em espelhos*, e os crimes relatados nesse romance serem “decorrentes, quase em sua totalidade, de relações eróticas conflituosas” (OLIVA, 2011, p.122). Isso explica o fato de que, mesmo que a morte não se configure nesse romance como um destino ou punição, a autora representa a banalidade do assassinato da mulher amada pelo seu parceiro íntimo, o que revela a violência gratuita e injustificável contra a mulher.

Quando se fala em violência e as consequências advindas da ocorrência deste fenômeno, Heleieth Saffioti (2004) se propõe a abrir novas perspectivas para o entendimento da violência contra as mulheres em sua obra *Gênero, patriarcado, violência*. A autora lembra que, na sociedade patriarcal que ainda predomina nos dias de hoje, existe uma forte banalização da violência, de forma que há uma tolerância e até um certo incentivo da sociedade para que os homens possam exercer sua virilidade baseada na força/dominação com fulcro na organização social de gênero. Dessa forma, é “normal e natural que os homens maltratem suas mulheres, assim como que pais e mães maltratem seus filhos, ratificando, deste modo, a pedagogia da violência” (SAFFIOTI, 2004, p.74). Segundo Saffioti, entender como ato violento o rompimento dos variados tipos de integridade (sexual, física, moral, emocional ou sexual) situa-se no terreno da

individualidade, uma vez que cada mulher interpreta de forma singular esse mecanismo de sujeição aos homens.

Logo no início do primeiro capítulo, verificamos o quanto esses atos de violência interferem na imagem que Marília tem dos homens. Por mais que se sentisse tranquila e à vontade com seu parceiro, ela “intuía o perigo que se insinuava como um vazamento subterrâneo prestes a explodir [...]” (GRAMMONT, 2001, p.9). Nos trechos que se seguem, Marília relata, antes de seu parceiro desferir contra ela um golpe fatal, a maneira como era possuída por ele: “Ele enterrava seu pênis como se quisesse trespassar-me. Investiu inteiro sobre mim [...]”, “subido, estranhei. Ele se transformou outra vez numa reserva de energia, regressou um resquício de brutalidade” (GRAMMONT, 2001, p. 10).

Por esse, e pelo trecho que se segue, percebe-se que Marília, por mais que compreendesse o perigo, ao encontrar-se diante do fim, estranha a crueldade do ato, embora confirme ser vítima da ferocidade sexual de seu parceiro íntimo, comparando-o à intensidade da ação truculenta de uma lâmina rasgando seu peito. A força utilizada para fincar a faca era a mesma usada para enterrar-lhe o sexo: “Surpresa, perplexa pela fúria que irrompia em seus olhos. Os dentes cerrados e a boca contraída pelo esforço de enterrar a faca em mim como antes enterrava o sexo” (GRAMMONT, 2001, p.10).

Nota-se que a maioria das falas da protagonista são repletas de ambiguidades, de um lado o inconformismo com a opressão sofrida pela mulher, do outro, a linguagem de senso-comum, a mulher que parece gostar de vivenciar tal situação. Marília, assim como algumas mulheres na sociedade mesmo sofrendo, antecipadamente algum tipo de violência por seus parceiros, não creem que isso possa desembocar em uma tragédia, contrariando, assim todas as estatísticas, que provam que a violência física/sexual propicia um ambiente profícuo para que, no futuro, essa situação se agrave.

Ela representa mulheres que, mesmo sendo vítimas de violência dos seus parceiros, escolhem manter o relacionamento por medo ou por possuir certa cumplicidade com as atitudes agressivas deles. Ela também possui um histórico de agressão dentro da família, onde a violência fazia parte de seu cotidiano, dessa forma, é comum que tanto a vítima quanto o agressor acabem repetindo a história nos seus relacionamentos presentes.

As contradições vividas pela protagonista fazem parte do caótico ambiente que se instalou na contemporaneidade, expondo toda a brutalidade marcante nas relações de gênero, pois, apesar das dificuldades em compatibilizar vida profissional e familiar, as mulheres conquistam cada vez mais espaço na sociedade. Mas ainda convivem com um problema antigo: a violência. Para Maria Consuelo Campos, “ambos homens e mulheres

são prisioneiros do gênero, ainda quando diferentemente, mas de modo interrelacionado [sic]” (CAMPOS, 1992, p.123).

Há exatamente sete anos a violência contra a mulher passou a ser tratada com mais seriedade no Brasil por meio da sanção da Lei Maria da Penha, segundo a qual a violência contra a mulher é um fenômeno social promovido pela desigualdade existente entre homens e mulheres. A Lei 11.340/06, conhecida como Lei Maria da Penha, ganhou este nome em homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, que por vinte anos lutou para ver seu agressor preso. Em 2006, entrou em vigor, fazendo com que a violência contra a mulher deixe de ser tratada como um crime de menos potencial ofensivo. A lei também acaba com as penas pagas em cestas básicas ou multas, e engloba, além da violência física e sexual, também a violência psicológica, a violência patrimonial e o assédio moral.

Com a implantação da Lei, a Secretaria de Políticas para as Mulheres, juntamente com o Governo Federal, vêm fazendo campanhas públicas no sentido de as mulheres sentirem-se amparadas pela Lei Maria da Penha, afastando o medo que as faz prisioneiras da violência. Parte considerável das mulheres não denuncia os crimes pelo receio, um injusto sentimento de vergonha as inibe e oprime, deixando que aceitem para si próprias uma culpa da qual não têm nenhuma responsabilidade. Então cabe às mulheres que são vítimas de qualquer agressão denunciar, pois a ausência da denúncia favorece a perpetuação e a repetição da violência contra a mulher, já a denúncia amplia as possibilidades de proteção.

Sabemos que, embora represente muito, sozinha, a Lei Maria da Penha não é suficiente para acabar com esse antigo problema. Então é preciso problematizar em todas as mídias. Nesse sentido, a literatura, enquanto expressão das ideologias de uma sociedade, pode e deve assumir seu papel social. Falar da violência contra as mulheres é um instrumento útil para que as mentalidades mudem e os comportamentos violentos de homens contra mulheres não sejam mais entendidos como algo natural. Ademais, Schwantes (2011) nos lembra que a literatura contemporânea ainda não deu abertura suficiente para a abordagem de temas polêmicos, que abrangem, sobretudo, as mulheres, tais como, aborto, demandas de planejamento familiar, problemas de fertilidade e violência doméstica.

Por isso, a impressão que temos é que Guiomar de Grammont cede a palavra para Marília para que ela possa desnudar a violência e a opressão que se faziam e ainda se fazem presentes nas relações entre homens e mulheres. Catherine Mckinnon afirma que “a objetificação sexual é o processo primeiro de sujeição das mulheres. Ela liga o tom com a

palavra, a construção com a expressão, a percepção com a efetivação, o mito com a realidade. O homem fode a mulher, sujeito verbo objeto” (MCKINNON *apud* SCOTT, 1990, p.77).

Esse capítulo defende a ideia de que, como uma forma de auto-affirmação, a indignação deve ser observada na criação literária como um processo necessário para a (re) construção da identidade feminina. Por meio de seu romance, reconhecemos em Grammont uma literatura de resistência à violação do ser humano, na medida em que a escritora, por meio de sua protagonista, transforma sua escritura em voz/denúncia da violência sexual a que as mulheres são submetidas. Embora saibamos que o assunto abordado não seja tão atual, Grammont percebe a necessidade de tratar da questão da violência sexual que ainda assola milhares de mulheres cotidianamente, em pleno século XXI.

Por fim, entendemos que o romance termina veiculando uma voz reguladora, normatizadora dos desejos e da liberdade feminina. Ao aceitarmos que Marília se tornou transgressora porque foi violentada pelo pai e passou a viver entre o ódio e o desejo – marcada pelo sentimento de medo e de culpa – podemos interpretar sua morte como única possibilidade de salvação. Pode-se pensar que o medo e a culpa acompanham a trajetória de Marília no profundo mergulho na transgressão, pois ela é uma mulher de identidade fragmentada que se perdeu dos antigos valores que regiam o mundo patriarcal, não encontrando pontos de apoio equivalentes na pós-modernidade.

Somente a morte cessaria a violência física, psicológica e apagaria as relações proibidas, libertando a personagem das recriminações sociais. Por esse motivo, um dos narradores (o amante) se via impotente para salvá-la. E, por sentir-se impotente, começou a acalantar o desejo de matá-la, o qual era aprovado por ela: [...] Às vezes me olhava com seus olhos de gazela, e eu sabia que ela sabia o desejo de matar na minha paixão. Ela sabia e consentia” (GRAMMONT, 2001, p.91).

Saffioti transcreveu um diálogo de Eva Thomas com seu pai, retirado da obra *A violação do silêncio*, que convém mencionar, pois bem poderia ser palavras vindas da boca de Marília:

Você pode não ter violado o meu sexo, mas violou a minha alma, o meu espírito. Roubou-me de mim mesma, quebrou todos os meus sonhos de mocinha nova, pura e me precipitou no inferno por longos anos. Transgrediu uma interdição, eu transgrido uma outra, transgrido a lei do silêncio para reencontrar o meu “eu”, que você me roubou no silêncio de uma noite. Não tenho outra

arma a não ser a minha palavra reencontrada, uma palavra nua (1998, p. 73-74 *apud* SAFFIOTI, 1999, p.121).

Nesse sentido, inferimos que, em *Fuga em espelhos*, o que Marília tem de realmente seu é sua voz. Uma pequena voz solitária que desata o silêncio e liberta a voz contra a violência, que prefere se envolver, pois a denúncia é apenas o primeiro passo de um difícil caminho em busca de Justiça.

Na representação literária do feminino em *Fuga em espelhos*, Grammont não adota uma posição vitimista em relação à situação de violência contra as mulheres e crianças, pois esta concepção, segundo Saffioti, encontra-se calcada numa perspectiva essencialista social, em que o gênero torna-se o destino. Sua intenção não é destacar que o abuso é a violência da manutenção da ordem e que devemos aceitá-lo como tal, ao contrário, o papel da ficcionista é publicizar um fato que ainda existe e que precisa ser combatido, uma vez que a violência de gênero é um crime não assumido culturalmente como tal.

Pelo fato de nossa análise se amparar em evidências mostradas nos comportamentos e pensamentos contraditórios da protagonista, entendemos que Grammont queira mostrar que a violência, em muitos casos, é inaudível, silenciosa, traiçoeira, quase passando despercebida. Sem muitos arroubos, talvez a intenção da autora seja se mobilizar por meio da literatura para que nenhum tipo de violência contra mulheres e crianças seja tolerado, pois esse fenômeno fere a consciência da humanidade. A escrita de *Fuga em espelhos*, por meio da voz-denúncia da personagem feminina, leva-nos a inferir que Grammont deseja ultrapassar a máxima e dizer que hoje, “em briga de marido e mulher, devemos meter a colher, sim!”.

Considerações finais

“A mulher... quem é? Uma imagem da mulher. O mito do feminino, a força irracional, a Moira implacável. O abismo. Quem és? Luz fragmentada, prisma. Substantivo intangível. A mulher que todos desejam ter...ou ser. A pura invenção de um desejo. Agora só podes oferecer o desdém superior dos mortos diante da indigência dos vivos” (GRAMMONT, 2001, p.67).

Este estudo foi construído sob a iminência das armadilhas do olhar. Por meio dos diferentes modos de enxergar, analisamos imagens distintas, contraditórias e complementares da mesma personagem. Grammont insiste em dizer que ela representa, em suas obras, mulheres que querem ser vistas no olhar do outro, mas elas, também, se veem, ditam a palavra sobre si mesmas, se reconhecem como sujeitos, como protagonistas de sua própria história.

Tentar enxergar o que os outros enxergam foi o objetivo desta dissertação. Procuramos examinar aspectos importantes na construção do feminino, que consistiu, pois, num exercício de reflexão crítica em torno dos discursos da e sobre a personagem feminina em *Fuga em espelhos*. Dar voz a narradores masculinos e femininos para que eles denotem suas percepções sobre as personagens femininas foi a grande estratégia da autora. Por meio de vozes narrantes masculinas, tivemos conhecimento dos movimentos impulsivos, violentos e repentinos da protagonista, e, por outro lado, observamos a voz delatora do estado de alma da narradora-protagonista sobre si mesma.

Nossa proposta de análise nesta dissertação foi interpretar como, em *Fuga em espelhos*, os personagens masculinos reconstróem a personagem Marília por meio da modernização de simbólicas figuras femininas de nossa tradição literária, dos mitos e artes em geral, de autoria masculina, e como ela própria se constrói a partir de sua voz. Essa análise é importante para que se vislumbre a relevância da representação feminina na ficção de Grammont e se possa, pelo ineditismo da leitura da obra, contribuir para o alargamento das fronteiras da literatura de autoria feminina contemporânea mineira.

Por desconhecermos estudos em grau acadêmico sobre esse romance, ao iniciarmos esta pesquisa, isso nos causou a impressão de uma aparente facilidade. Mas, por outro lado, deparamo-nos com a inteligência inquieta de uma ficcionista que carrega a bagagem da experiência filosófica, histórica e psicanalítica, traduzida em um romance turbulento, lapidado, ao ver de Levi Bucalem Ferrari, tanto pelo primoroso bordado barroco e seus

anjos de expressões ambíguas tanto quanto pelo golpe rápido, preciso, e pelo ritmo acelerado da prosa moderna.

Finalizamos este estudo vislumbrando que Guiomar de Grammont traz, na escrita de seu romance, as vicissitudes da literatura contemporânea. Virgínia Vasconcelos Leal (2010), em “O feminismo como agente de mudanças no campo literário”, assegura que “ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social” (LEAL, 2010, p. 183). Percebemos tal relação a partir do momento em que observamos que a literatura de Grammont apresenta-se como um gesto de transgressão.

A exposição da interligação entre as categorias teóricas de gênero e feminismo no Brasil possibilitou-nos entender os avanços do papel social e literário da mulher ao longo da história. Isso porque o movimento feminista questiona as relações de poder reguladas pelo sistema de gênero e a crítica feminista também analisa essas relações por meio da literatura. No que se refere aos estudos literários, a perspectiva feminista oportunizou uma experiência estética voltada para a reflexão sobre o olhar da mulher, além de questionar as obras que compõem o cânone literário que, por muito tempo, se fez omissa à perspectiva feminina.

Essa discussão fez-nos perceber que a literatura de autoria feminina ainda busca reivindicação de espaço, e o campo literário é cenário dessa luta, uma vez que é onde ocorre a tentativa de legitimação e reconhecimento de seus agentes. Assim, problematizamos que, de preferência, o estudo de uma obra literária de autoria feminina dialoga com estudos acerca da condição da mulher. Refletir sobre as etapas percorridas pela literatura de autoria feminina permitiu-nos entender onde chegamos, e aonde ainda podemos chegar.

Entendido esse percurso, uma das primeiras conclusões a que chegamos é que Grammont, com sua escrita agônica, ao negar uma tradição feminina de narrar, por meio de uma linguagem “rasgada”, objetiva e incisiva, que beira ao pornográfico, e ao dar voz a personagens femininas, infringe o sistema ideológico literário, “que a acomodava em um lugar de subalternidade e de silêncios, e a impedia de falar de si e de sua sexualidade” (OLIVA, 2010, p.1).

A presença da violência, de cenas sexuais envoltas em verdadeiros rituais de canibalismo sexual, e de expressões fortes que ainda são consideradas palavrões em sua literatura, levou a crítica jornalística a rotular Guiomar de Grammont de escritora erótica. Um fato que chamou nossa atenção, no decorrer de nossa pesquisa, foi a censura indireta

da autora a esta constatação. Por meio de um texto crítico, Grammont conclama os leitores para que percebam a sexualidade como algo natural, apesar de que não sem regras. Seu intuito foi enfatizar a necessidade de entendermos que a literatura, enquanto arte, não é só transgressão. Para ela, a arte literária é beleza, que pode ser vinculada a valores conservadores, tradicionais ou pode ser atrelada, também, a valores de transgressão.

Na visitação que fizemos às personagens femininas de *Fuga em espelhos*, a partir da perspectiva dos estudos de gênero e de representação, chegamos à conclusão de que a construção da protagonista Marília, por meio do uso constante da reconstrução identitária por parte dos narradores masculinos, assenta-nos diante de certo espelhamento, pois a protagonista, nos fios da narrativa ficcional, alterna, ao mesmo tempo, comportamentos e personalidade – ora é Turandot, ora Butterfly, ora Manon Lescaut, ora Sheerazade, ora Mona, ora Gaia, ora a Marília gonzaguiana.

Guiomar de Grammont abandona o local, o nacional, para fazer uma abordagem universalizada da mulher, uma vez que retrata as diversas representações da identidade feminina do século XXI, por meio de uma única personagem. Marília é simples, elegante, irônica, ousada, individualista, desapegada, profissional, angelical, sedutora, e uma mulher que sabe jogar com o poder sexual como também, é vítima da violência masculina. Inferimos que isso se relaciona com a multiplicidade de identidades femininas que compõe a sociedade contemporânea, a qual comporta mulheres “humanas”, sem idealizações, dotadas de racionalidade, que vão de santas a pecadoras, e Marília representa essa nova mulher que não mais opta por um desses comportamentos (anjo/demônio); ao contrário, assimila ambos “e revela a ambiguidade inerente ao ser humano” (COELHO, 1993, p.16).

Afirmamos, portanto, que a representação feminina por nós estudada cumpre o papel de ressignificação da realidade, pois, ao contrário da literatura tradicional, arquiteta personagens femininas contraditórias, nem somente transgressoras, nem somente santas, mas com identidades oscilantes, variadas e fragmentadas, representativas do sujeito pós-moderno. Partindo de um ponto de vista ora masculino ora feminino, a pretensão da ficcionista foi mostrar a mulher sob ângulos diferentes, para que tenhamos contato não só com diferentes mulheres, mas, também, com as múltiplas facetas presentes em todas elas.

Nossa argumentação se baseou no fato de que a literatura contemporânea, para narrar suas histórias, está saindo do lugar-comum. A presença de indivíduos descentrados, com identidades e subjetividades fragmentadas se torna cada vez mais corriqueira. Por meio da representação feminina, a autora não impõe valores ou julgamentos do que seria um

exemplo de mulher digna ou indigna, ao contrário, promove reflexões sobre a alma humana.

Outro ponto conclusivo a que chegamos refere-se à bissexualidade feminina, que, no romance, não só dimensiona a importância da sexualidade da mulher como também desvenda e questiona o preconceito da sociedade em torno do tema. Entendemos que Grammont desconstrói, critica e ironiza conceitos e ideias que até pouco tempo eram inquestionáveis para nossa sociedade.

E, na reflexão final dessa nossa abordagem, julgamos que, dar voz a narradores masculinos foi, para a autora, uma prova de fogo. Ao eleger narradores masculinos, o que Grammont deseja não é enquadrar sua escrita nos moldes do cânone literário, dominado por homens, ao contrário, o objetivo é transmitir a voz autoral feminina por meio da voz narrativa masculina, com a finalidade de extinguir internamente um discurso masculino estabelecido. Em *Fuga em espelhos*, essas vozes se misturam para problematizar o *status* social da mulher contemporânea e as formas de opressão masculina que ainda possam vigorar nos dias de hoje.

A micro-estrutura que envolve os três capítulos onde a voz feminina narra a si mesma não só aponta que a protagonista é uma mulher conflituosa, marcada pela solidão, por reações violentas e pela tentativa de lidar com uma vida antagônica, como provoca, também, a reflexão em torno da desordem e da violência que ainda marcam a sociedade contemporânea. A análise desse romance comprova que a personagem feminina desempenha uma função de destaque no romance, pois ela não ocupa a posição de coadjuvante, ao contrário, além de ter a palavra narrativa voltada para si, é a porta-voz de sua própria história.

Detectamos que este romance toca em muitos pontos nevrálgicos, sendo eles o incesto, a violência contra menores e mulheres. E que as possibilidades auto-reflexivas concernentes ao incesto e à violência, a grande pressão social em torno do que se espera da mulher, acrescentam ao relato da protagonista um ar de tragicidade.

Os embates de sentimentos, atitudes, comportamentos e palavras de Marília levaram-nos a inferir que ela é vítima de relações opressoras, sofrendo em uma relação incestuosa com o pai, em sua infância, e prolongando para a vida adulta. Essas experiências não só conduzem a protagonista a auto-depreciar-se, como também a tornar-se, novamente, em outro momento de sua vida, a sofrer agressões sexuais em uma relação afetivo-conjugal, tendo como desfecho a violência de seu assassinato pelas mãos de seu parceiro íntimo.

Sendo assim, percebemos que Marília faz uma denúncia da condição violenta de que a mulher é vítima, exaltando a nova mulher que desafia e tenta subverter a cultura dominante. Grammont, ao expor a mulher moderna, acaba também retratando, de certa forma, o homem atual, que tem dificuldades de abandonar a cultura machista que emoldurou muitas personalidades masculinas. Grammont, por meio de Marília, moderniza mitos femininos presentes na literatura, na mitologia e nas artes, e, ao ser recriada pelos narradores masculinos, adquire ares de mulher moderna, ousada, ficando quase imperceptível o quanto ela é hostilizada em atos sexuais brutalizados, assim como ocorre com as mulheres reais, que ainda em nossos dias se escondem detrás do silêncio e de atitudes que mascaram suas realidades.

A leitura do feminino, a partir de uma perspectiva de gênero, nos permitiu considerar que a protagonista do romance por si só é transgressora, e não deve ser vista como um ser subalternizado, dotado de fraqueza, ou com comportamentos anormais. Embora tenhamos rechaçado que a mulher apresenta-se vítima das relações desiguais de gênero ao apresentar-se violentada pelos homens no decorrer da obra, sustentamos que a intenção da autora não seja ressaltar a submissão da mulher ao homem, presente ainda nos dias de hoje. Nem tampouco que Marília, ao expor seus sentimentos mais íntimos, deseje causar a compaixão do leitor. Ao contrário, sua voz ganha força à medida que toca em pontos tabus para nossa sociedade, chamando a atenção, por meio de sua voz-denúncia, para a questão da violência que aflige a mulher independente da região onde vive, da cor, etnia, idade ou classe econômico-social. A agressão masculina ainda cerca muitas mulheres em suas casas, na rua, no trabalho. Sendo assim, predomina a representação de personagens contemporâneas libertas das amarras do patriarcado e que lutam para se expressarem com legitimidade.

Nossa intenção neste estudo foi analisar que mulher é essa que “no contexto das hostilidades que anima a relação entre homens e mulheres, emerge dos textos grammonianos com tanto som e fúria e que deixa seus personagens masculinos tão amesquinçados e perplexos?”²⁹ Grammont auxiliou-nos nessa reflexão, uma vez que pontua que sua literatura retrata a mulher que nasce do ventre, das entranhas, das vísceras, mas que foi gerada em todos esses anos de dominação. Mulher que se coloca com força da

²⁹ Essa foi outra questão levantada pelo Professor Geter Neves a Guiomar de Grammont no Programa Vereda Literária.

natureza, com poder de criação e destruição, ao mesmo tempo, mulher que arrebenta com tudo aquilo que foi o seu legado, talvez a mulher do futuro, avisa a autora.

Ao finalizar este estudo, ressaltamos que as considerações finais aqui destacadas não reúnem a intenção de conclusões generalizadas ou definitivas, mas de uma contribuição com nossa história social literária. Por fim, a resposta à qual chegamos e que parece óbvia, é que a literatura de Grammont evidencia a presença de uma nova consciência feminina, abalizada pelo esforço em debater aspectos sociais que envolvem questões de identidade e de denúncia social, convertendo-se em uma literatura engajada, a serviço, também, de uma causa político-ideológica.

Referências da autora

GRAMMONT, Guiomar de. *Fuga em espelhos*. São Paulo: Giordano, 2001.

GRAMMONT, Guiomar de. *Sudário: o fruto do vosso ventre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

. O escritor: um mestre da *ars* erótica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.1260, 2002.

Referências sobre a autora

ALMEIDA, Anderson Fortes de. Prefácio. In: GRAMMONT, Guiommar de. *Sudário: fruto do vosso ventre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ARREGUY, Clara. Criação literária. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 27 set. 2003. Caderno Pensar. p. 2.

CACÁ, José Cláudio. *Fuga em espelhos*, 2010. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/2332099>>. Acesso em: 02 dez. 2011.

CARLOS, Helvécio. O lado humano de Lucifer. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 17 set. 2003. Caderno de Cultura. p. 4.

FERRARI, Levi Bucalem. *Capitu Cibernética*, 2008. Disponível em: <<http://blogs.utopia.org.br/levi/category/critica/>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Alejadinho, um mito?. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 jan. 2009. Caderno de literatura. p.5.

GRAMMONT, Guiomar de. Entrevista com Guiomar de Grammont. *Vozes do gênero: autoria e representações*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2011. p. 109-117. Entrevista concedida a Maria Generosa Ferreira Souto.

GRAMMONT, Guiomar de. Guiomar de Grammont. Belo Horizonte, *Vereda Literária*, 9 julh 1997. Vídeo (28:12 min.). Entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=KMgWRGGoAaI>. Acesso em: 11 dez. 2012.

LEIRADELLA, Cunha de. Escrita visceral. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 10 mar. 2007. Caderno de Cultura. p. 4.

LOPES, Carlos Herculano. Ação, suspense e existencialismo. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 25 abr. 2001. Caderno de Cultura. p. 5.

LOPES, Carlos Herculano. Contracapa. In: GRAMMONT, Guiommar de. *Sudário: fruto do vosso ventre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

LOPES, Carlos Herculano. Uma linguagem em movimento. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 13 jun. 2002. Caderno de Cultura. p. 5.

MACHADO, Daniela Mata. Fórum das letras debate poesia contemporânea e o papel do escritor na sociedade. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 20 out. 2007. Caderno de Cultura. p. 4.

MASSI, Augusto. Contracapa. In: GRAMMONT, Guiommar de. *Sudário: fruto do vosso ventre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

MELO, Janaina Cunha. A primeira vez. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11 mai. 2008. Caderno de Cultura. p. 6.

MONTEIRO, Michel. *Guiomar de Grammont*, 2010. Disponível em: <<http://michelmonteiro.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

OLIVA, Osmar Pereira. *Fuga em espelhos – O romance-invenção de Guiomar de Grammont*. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Vozes do Gênero: autoria e representações*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2011.

OLIVA, Osmar Pereira. *A escrita dilacerada - corpo e sexualidade em Sudário, de Guiomar de Grammont*. In: Anais, Maringá – UEM, 9,10 e 11 de junho 2010. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/271.pdf>> Acesso em: 10 out. 2010.

Referências gerais

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Vol 1 e 2: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3 ed. São Paulo: Globo, 2008.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1937.

BADINTER, Elizabeth. Eva modifica a distribuição. In: BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro*. Relação entre homens e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BATAILLE, George. A transgressão. In: BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&M, 1987.

BATAILLE, George. Introdução. In: BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&M, 1987.

BEAUVOIR, Simone. *A mulher independente*. Rio de Janeiro: Agir, [s/d].

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem, 2011. *Revista fronteira Z*, São Paulo, n.7, dez. 2011. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/artigos_Greicy.pdf>. Acesso em: 11 dez 2011.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.p. 111-112

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do modernismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?*. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 1991.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. In: *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

CAVALCANTI, Camila Dias. *Práticas bissexuais: uma nova identidade ou uma nova diferença?*. Disponível em: <www.polemica.uerj.br/ojs/index.php/polemica/article/viewFile/.../12>. Acesso em: 28 ago 2012.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. O jardim das delícias. In: CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Nelly Novais. A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea. In: COELHO, Nelly Coelho *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 11-26.

COLEÇÃO Folha Grandes Mestres da Pintura. *Leonardo Da Vinci*. Barueri, São Paulo: Editorial Sol 90, 2007. v.3.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>>. Acesso em: 07 abr. 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores no romance contemporâneo brasileiro: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos latinoamericanos*, Dinamarca, n. 3, p. 114-130, 2005. Disponível em: <lacua.au.dk/fileadmin/www.../5aregina-unb-personagens.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2012.

DENSER, Márcia. *Erotismo e preconceito*. Disponível em: <www.jornaleco.net/MarciaD/erotismo.htm>. Acesso em: 19 mai de 2012.

DIGAETANI, John Louis. Século XX. In: DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Trad. Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. p.227-232.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: GAZOLLA, Ana Lúcia (Org). *A mulher na literatura*. UFMG: ANPOLL, 1990.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Estudos avançados. vol.17, n.49. São Paulo, Set./Dec. 2003. Disponível em: < www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010...sci... >. Acesso em: 13 jun. 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

ELIADE, Micea. Mito=modelo exemplar. In: ELIADE, Micea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ENTLER, Ronaldo. *A mulher que sorri para todos*. Revista FACOM, n. 6. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 1999. Disponível em: < www.entler.com.br/textos/monalisa.html >. Acesso em: 23 set. 2012.

FERREIRA, Cláudia Felícia Falluh Balduino. *Do prazer de narrar às narrativas do prazer. Sherazade e as Mil e Uma noites*. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Disponível em: < www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp.../claudia_felicia.pdf >. Acesso em: 23 ago. 2012.

FÍGARI, Carlos Eduardo. No ventre do pai. Desejos e práticas de incesto consentido. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Orgs.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p.425-454.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FUNCK, Susana Bornéo. O jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FURNISS, Tilman. *Abuso sexual da criança: uma abordagem multidisciplinar*. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1993.

GARCIA, Othon M. A frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio. GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. In: *Revista Veredas*, 2010. Disponível em: < www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/04/artigo-09.pdf >. Acesso em: 20 jan. 2013.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Tomás Antônio Gonzaga por Lúcia Helena*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 45-46.

GOTLIB, Nadia Battella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. [2003]. Disponível em: <http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm>. Acesso em: 20 nov. 2011.

GUERRA, Viviane Nogueira de Azevedo. *et al. Violência doméstica contra crianças e adolescentes e políticas de atendimento: do silêncio ao compromisso*. s/d. Disponível em: <<http://www.abmp.org.br/textos/438.htm>>. Acesso em: 02 de mar 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaciara Lopes Louro. 11. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HENNIG, Isabel, BARBOSA, Adriana. *Para além das imagens do feminino*. Disponível em: <alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/.../C03016.doc>. Acesso em: 20 abr. 2012.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos modernos. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 7-19.

JACQUES, Maria da Graça Corrêa. Identidade. In.: STREY, Marlene Neves. *et al. Psicologia social contemporânea*. Petrópolis, Vozes, 1998. p. 159-167.

JACOB, Patrícia. *Um estudo sobre o abuso sexual e suas consequências nos relacionamentos amorosos*. 2009. (Monografia em Psicologia). Centro de estudos da família e do indivíduo do curso de especialização em terapia de família e casal, Cuiabá, 2009. Disponível em: <www.ebah.com.br/.../a-ferida-invisivel-estudo-sobre-abuso-sexual-su...>. Acesso em: jan. 2013.

JARDIM, Ana Cristina Magalhães. A obra de Marília de Dirceu. In: JARDIM, Ana Cristina Magalhães. *De “Marília de Dirceu” ao “Romanceiro da Inconfidência” a construção de um mito na sociedade brasileira a partir do século XVIII*, 2009. Disponível em: <www.bn.br/portal/arquivos/pdf/ana_cristina_jardim.pdf>. Acesso em: 15 set. 2012.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LIMA, Antonio Carlos de. Por que o incesto não é crime no Brasil?. In: *Revista Âmbito Jurídico*, [online]. Disponível em: <www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista>. Acesso em: jan. 2013.

LISBOA, Teresa Kleba, 2010. *Violência contra as Mulheres e a Lei Maria da Penha*. Disponível em: <www.ieg.ufsc.br/userfiles/file/Violencia_contra_as_mulheres.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O feminismo com agente de mudanças no campo literário. In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e literatura 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 183-207.

LOBO, Luiza. A Literatura feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, online, 1999. Reimp. de idem, Registros do Seplic, Seminário Permanente de Literatura Comparada, Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ, n. 4, 1997.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. *Cadernos Pagu*, n. 11, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1998.

MARINI, Marcelle. 1970-1990: um período decisivo. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *História das mulheres no Ocidente: o século XX*. Trad. de Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

MILAN, Betty. Hélène Cixous, Édouard Glissant e Alain Didier-Weill: à mesa com Betty Milan. *Agulha, Revista de cultura*. fortaleza, São Paulo, mai/junh/julh de 2009. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag69milan.htm>>. Acesso em: 12 de mai. 2012.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. *A amnésia no campo minado: o papel do esquecimento na literatura brasileira de autoria feminina*. Disponível em: <unb.revistaintercomambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/.../208.pdf>. Acesso em: 10 de ago. 2012.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Literatura de mulherzinha*. Disponível em: <www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys11/.../zahide.htm>. Acesso em: 23 ago 2012.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Lá vai Marília pelas ruas de Ouro Preto*. Disponível em: <www.uesc.br/.../anais/.../ILCA%20VIEIRA%20DE%20OLIVEIRA.p>. Acesso em: 20 ago. 2012.

OMRAN-UNIPLI, Muna. O feminino na poesia de expressão árabe contemporânea. *Revista Litteris*, n. 5, julho 2010. ISSN 1983-7429. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OFEMININO_MUNA.pdf>. Acesso: 21 set. 2011.

PERROT, Michelle. Feminismos. In: PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In.: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. (Orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Trad. Casimiro L. M. Fernandes. Rio de Janeiro: Jackson editores, 1959.

QUEIROZ, Vera. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. de Mary Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

REBELLO, Ivana Ferrante. *et al. Marília de Dirceu e Dirceu de Marília*. A representação do amor erótico na poética de Tomás Antônio Gonzaga e Joaquim Norberto de Sousa Silva. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/d43.doc>. Acesso em: 23 set. 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980. p. 257-258.

ROBLES, Martha. Lilith. In: ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo : Aleph, 2006.

ROBLES, Martha. Sherazade. In: ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo : Aleph, 2006.

SAFFIOTI, Heleith I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.74.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Filhas de pais sexualmente abusivos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; CAPELATO, Maria Helena Rolim (Orgs.). *Relações de gênero e diversidades nas Américas*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 113-146.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo Perspec.* [online]. 1999, vol.13, n.4, pp. 82-91. ISSN 0102-8839. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88391999000400009>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

SANTOS, Luciana Oliveira dos. O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões, 2003. *Psicologia, ciência e profissão*, Vol.1, n.1, Brasília, ISSN 1414-9893. Disponível em: <bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/.../online/?>. Acesso em: 15 dez. 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. p. 182 a 189.

SCHMIDT, Simone Pereira. Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

SCHNEIDER, Liane. Quem fala como *mulher* na *literatura de mulheres*?. In: CAVALCANTI, Ildney. *et al* (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.

SCHWANTES, Cíntia. A escrita de mulheres no Brasil contemporâneo. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Vozes do gênero: autoria e representações*. Montes Claros, MG: Unimontes, 2011.

SCHWANTES, Cíntia. *Espelho de Vênus: questões da representação do feminino*, [2002]. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/index1.htm>> Acesso em: 27. set. 2012.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS - Revista do NIESC*, Vol. 6, 2006. Disponível em: <revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/download/9308/6400>. Acesso em: 27 set. 2012.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1990, pp. 71-99. Disponível em: <http://www.archive.org/details/scott_gender>. Acesso em: 14 dez. 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 33.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57.

SICUTERI, Roberto. O mito de Lilith e suas fontes. In: SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. Trad. Norma Telles. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

TACCA, Oscar. As vozes do romance. In: LOPES, Tânia Mara Antonietti. A trindade saramaguiana n'O Evangelho segundo Jesus Cristo. *Revista Crioula*, Maio de 2009, Nº 5. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/.../Dossie%20-%20Tania%20Lopes.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2012.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mari Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

VASCONCELOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. In: SUSSEKIND, Flora. *et al.* (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Ruy Barbosa, 2003. p. 54 a 60.

VERNANT, Jean-Pierre. Édipo sem complexo. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.60 a 61.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VICENTE, Ana. As mulheres nos mundos de hoje. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; CAPELATO, Maria Helena Rolim (Orgs.). *Relações de gênero e diversidades nas Américas*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 33- 49.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T. ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p.174.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009. Disponível em: <www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/ipotesi/article/view/.../>. Acesso em: 06 ago. 2012.

SITES CONSULTADOS

<http://www.significadodosnomes.com/m1.php>. Acesso em: 21 jul. 2012.

www.amulhernaliteratura.ufsc.br. Acesso em: 15 mai. 2012.

<http://www.lerdeviaserproibido.com.br/2008/06/03/entrevista-exclusiva-com-guiomar-de-grammont/>. Acesso em: 27 nov. 2012.

<www.em.com.br/.../mudancas-no-codigo-penal-aumentam-rigor-na-... >. Acesso em: 20 Jan. 2013.

www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/.../leimariadapenha/111340.htm. Acesso em: 20 Jan. 2013