

**NÊMIA RIBEIRO ALVES LOPES**

**REPRESENTAÇÃO DO FEMININO:  
ESPAÇO E MITO EM *ATIRE EM SOFIA*, DE SÔNIA  
COUTINHO**

**Montes Claros  
Universidade Estadual de Montes Claros  
Março/2019**

**NÊMIA RIBEIRO ALVES LOPES**

**REPRESENTAÇÃO DO FEMININO:  
ESPAÇO E MITO EM *ATIRE EM SOFIA*, DE SÔNIA  
COUTINHO**

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: Tradição e Modernidade

Orientadora: Dra Edwirgens Aparecida Ribero Lopes de Almeida

**Montes Claros  
Universidade Estadual de Montes Claros  
Março/2019**

L864r Lopes, Nêmia Ribeiro Alves.  
Representação do feminino [manuscrito] : espaço e mito em *Atire em Sofia*,  
de Sônia Coutinho / Nêmia Ribeiro Alves Lopes. – Montes Claros, 2019.  
128 f.

Bibliografia: f. 121-128.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -  
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,  
2019.

Orientadora: Profa. Dra. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida.

1. Literatura brasileira. 2. Modernidade e tradição. 3. Espaço. 4. Mito. 5.  
Mulher. 6. Coutinho, Sônia, 1939-2013. I. Almeida, Edwrigens Aparecida  
Ribeiro Lopes de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV.  
Título: Espaço e mito em *Atire em Sofia* de Sônia Coutinho.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



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



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado de **NÊMIA RIBEIRO ALVES LOPES**. Às 14 h do dia 05 (cinco) do mês de abril de 2019, reuniu-se na sala 06 do Centro de Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Montes Claros, a Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários desta Universidade para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: **REPRESENTAÇÃO DO FEMININO: ESPAÇO E MITO EM ATIRE EM SOFIA, DE SÔNIA COUTINHO**, área de concentração Literatura Brasileira, linha de Pesquisa Tradição e Modernidade.

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Andrea Cristina Martins (Unimontes)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Unimontes)

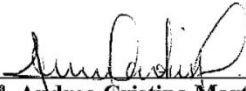
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Constância Lima Duarte (UFMG)

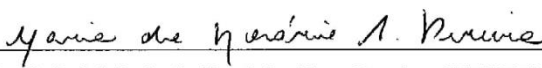
**Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.**

O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora.


Montes Claros/MG, 05 de abril de 2019.

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Edwirgens Aparecida Ribeiro L. de Almeida – Orientadora (Unimontes)

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Andrea Cristina Martins (Unimontes)

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET)

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e o carimbo da Coordenação.

  
Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa  
Coordenador Adjunto do Mestrado  
em Letras/Estudos Literários  
Unimontes - Masp 1405168-4

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que preparou o caminho para que eu chegasse a este momento, principal autor e consumidor de todos os meus sonhos.

À minha orientadora, Professora Doutora Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, pelas indicações de leitura, discussões, desafios provocados, conhecimentos compartilhados e direcionamento na travessia deste percurso.

Ao professor Doutor Osmar Pereira Oliva, quem me apresentou a obra de Sônia Coutinho.

Aos Professores Doutores Danilo Barcelos e Andrea Martins, pelos apontamentos e sugestões na banca de qualificação que foram imprescindíveis para evolução da qualidade desta pesquisa.

Às professoras Maria do Rosário Alves Pereira e Andréa Martins, que gentilmente aceitaram participar da Banca Examinadora, para a avaliação final deste trabalho.

À Universidade Estadual de Montes Claros, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários e aos colegas de mestrado pelas discussões durante as disciplinas cursadas que muito me auxiliaram no meu progresso.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, pelo apoio institucional.

À minha família, pela compreensão, apoio, paciência e afeto durante a realização deste trabalho, especialmente meu esposo que é meu grande incentivador.

## RESUMO

Nesta dissertação, analisa-se o romance *Atire em Sofia* (1989), de Sônia Coutinho, pela perspectiva da representação do feminino, do espaço e do mito. Aborda questões de gênero, identidade e representação a partir da autoria feminina e do romance de crime no contexto social das décadas de 1960 a 1980, do século XX. O estudo desenvolve-se, tomando como eixo norteador, o contexto social, histórico e cultural a fim de identificar as transformações e contradições inerentes ao processo de libertação feminina na sociedade, bem como a influência do espaço e das imagens mitológicas na representação da mulher e na concepção das protagonistas em relação a si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Modernidade e Tradição; Espaço; Mito; Mulher; Sônia Coutinho.

## RESUMÉN

En esta disertación, se analiza el romance *Atire em Sofia* (1989), de Sônia Coutinho, por la perspectiva de la representación del femenino, del espacio y del mito. Trata cuestiones de género, identidad y representación a partir de la autoría femenina y del romance de crimen en el contexto social de las décadas de 1960 hasta 1980, del siglo XX. El estudio se desarrolla teniendo como eje el contexto social, histórico y cultural, objetivando identificar las transformaciones y contradicciones inherentes al proceso de liberación femenina en la sociedad, como también del espacio y imágenes mitológicas en la representación de la mujer y en la concepción de las protagonistas en relación a sí.

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura Brasileña; modernidad y tradición; espacio; mito; mujer; Sônia Coutinho.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I: LUGARES DE FALA: GÊNERO, FEMINISMO E O ROMANCE DE CRIME CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>13</b>
— Escrita de Autoria Feminina: a mulher na literatura brasileira dos anos oitenta 18	
— Narradores e Personagens: o romance de crime.....	27
— Tecendo a História de um Crime: a morte como preço da transgressão.....	38
<b>CAPÍTULO II: A MULHER E O ESPAÇO URBANO NA OBRA <i>ATIRE EM SOFIA</i>, DE SÔNIA COUTINHO .....</b>	<b>52</b>
— <i>A Cidade da Memória</i> .....	58
— Cidade Tempo: paisagem e labirinto .....	67
— Da Casa para a Rua .....	78
<b>CAPÍTULO III: A MULHER (E O) MITO .....</b>	<b>89</b>
— Imagens Arquetípicas da Mulher — o mito de Lilith e a protagonista Sofia.....	92
— Milena: entre o mito e o rito.....	102
— Mito e Rito: música e carnaval como um ritual de passagem .....	106
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.7</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>1211</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como propósito apresentar um estudo sobre a representação do feminino na obra *Atire em Sofia*, da escritora baiana Sônia Coutinho. A autora se inseriu no contexto literário desde a sua juventude, foi jornalista, tradutora e escreveu romances e novelas, cujas temáticas sempre se voltaram para a perspectiva do mundo feminino, bem como sua inserção social. Foi uma ficcionista reconhecida, recebendo prêmios importantes no cenário brasileiro como o prêmio *Status* de Literatura e o Jabuti. Com este último, foi premiada por duas vezes.

Diante da notória atenção de Sônia Coutinho à condição da mulher, este trabalho propôs, como objetivo central, investigar a representação da condição da mulher no romance *Atire em Sofia*, correlacionando as situações vividas pelas personagens com o contexto social, histórico e cultural, a fim de identificar as transformações e contradições inerentes ao processo de libertação da mulher na sociedade. Ao lado disso, buscou-se estudar os procedimentos de criação do texto considerando a estrutura e a voz narrativa. Também coube examinar a representação da mulher transgressora a partir de alguns elementos marcantes de distanciamento e de questionamento dos valores tradicionais, como os do casamento e da sexualidade feminina. Além disso, tratamos dos conflitos inerentes às transgressões dos valores do patriarcado, como os constantes dilemas emocionais expressos pelas personagens femininas, em especial a própria Sofia, personagem central do romance em questão, na busca por seu “lugar-no-mundo” e seu autoconhecimento.

Em *Atire em Sofia*, é apresentada a vida de um grupo de amigos que costumava se reunir na década de sessenta do século XX. Todavia, a narrativa vem ser contada cerca de vinte anos depois, através das memórias dos personagens. Neste romance, temos diversas mulheres que vão expor a condição social e ideológica na qual estavam submetidas desde a década de sessenta até os anos oitenta. Isso pode ser observado por meio de três gerações distintas de mulheres presentes na obra, que são a geração da mãe de João Paulo e a mãe de Sofia, a geração da própria Sofia, personagem central da obra, e a de suas filhas, em especial, a de Milena. Tais gerações evidenciam experiências e conflitos distintos em seus respectivos tempos sociais, levando a uma compreensão do desenvolvimento gradual da vida social da mulher. Outras personagens contribuem para

diversas perspectivas da condição social da mulher, como Matilde que, em sua representação, traz uma menção crítica à educação convencional dada às mulheres. Esta foi enganada e traída pelo marido, vindo a perder tudo, trazendo à tona o tema da educação repressora que prepara a mulher para uma posição ingênua. É nesta perspectiva que a crítica Rosana Ribeiro Patrício, na obra *As Filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sônia Coutinho* (2006), aponta a influência do contexto social para o discurso coutiniano e destaca a relevância da autora para se pensar o contexto nacional de escrita das mulheres, assim como de suas representações.

Observamos outros fatores de grande relevância para a caracterização da mulher e a expressão dos conflitos supracitados, como o engajamento feminino nos espaços urbanos das cidades do Rio de Janeiro e de Salvador <sup>1</sup>, que se apresentam como elementos norteadores e determinantes para a caracterização e a reflexão sobre o espaço social da mulher e sua construção identitária, os quais serão abordados adiante.

Diante do exposto, observa-se, no romance, mulheres que, em suas vivências, trazem à tona sua condição de inserção em uma sociedade, ainda muito vinculada ao discurso patriarcal, de superioridade e de dominação masculina. Neste sentido que Pierre Bourdieu (2012), em sua obra intitulada *A Dominação Masculina*, trata da manutenção do poder masculino, que se mascara nas relações sociais levando, muitas vezes, os próprios dominados a reproduzirem os discursos de seus opressores. Contrapondo esses discursos, constrói-se a imagem de mulher na ficção de Coutinho, apresentando a identidade feminina, seus anseios e os conflitos emocionais inerentes a essa nova condição social, fruto da postura que assumem diante do patriarcado. Sendo assim, o destaque a tais questões corroboram o engajamento de Sônia Coutinho com os problemas e dilemas das mulheres de seu tempo.

A fortuna crítica desenvolvida sobre a autora e sobre suas obras é consistente e esclarecedora acerca das questões aqui levantadas. Sendo assim, foram tomados os estudos de Rosana Ribeiro Patrício (2006), os quais examinam a condição da mulher nos romances *O Jogo de Ifá* (1980), *Atire em Sofia* (1989), *O Caso de Alice* (1991) e

---

<sup>1</sup> O nome da cidade de Salvador não é mencionado explicitamente na obra, porém, as características geográficas apresentadas, nomes de ruas e referências a monumentos específicos como o Farol da Barra, levam o leitor a presumir, que uma das cidades retratadas no romance, trata-se da capital baiana. Além disso, a própria autora admite, em diversas entrevistas, que as cidades do Rio de Janeiro e de Salvador são cenários recorrentes em suas produções literárias. Isto pode ser observado, por exemplo, em entrevista concedida ao repórter Giovanni Ricciardi na Revista *Biografia e Criação Literária*. Volume VI.

passagens de contos publicados em *Uma Certa Felicidade* (1976), *Os Venenos de Lucrecia* (1978) e em *O Último Verão de Copacabana* (1985). Além disso, tomamos as pesquisas das professoras Lúcia Tavares Leiro (2003) e Luíza Lobo (1999), sendo que a primeira trata da representação da família na obra coutiniana e, a segunda, dentre outras questões, aborda a questão do gênero de crime presente na obra *Atire em Sofia*, bem como o discurso feminista e transgressor apresentado por Sônia Coutinho.

Além das autoras e pesquisas citadas, outros estudiosos foram consultados e forneceram subsídio para esta pesquisa, tais como: Elódia Xavier (1998), Dayse da Silva César (2008), Luciana Asadczuk (2016), Lilian Santana da Silva (2010), Lúcia Helena Viana (1989) e Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2008) que abordam uma perspectiva crítica sobre as obras e o discurso coutiniano com temas como: as características da escrita de Sônia Coutinho, a representação do feminino em suas obras e seus conflitos com o sistema patriarcal; os dilemas vividos pelas mulheres em relação à educação recebida e à busca pela libertação; a ruptura com o modelo mostrando a mulher como sujeito de si e de seu corpo e a representação do espaço em suas narrativas. O suporte teórico-crítico sobre comportamento feminino, relações de gênero, sobretudo a crítica feminista consultada, são os de Ruth Silviano Brandão (2006), Constância Lima Duarte (2003), Simone Beauvoir (1980), J. Butler (2003), Daniela Manini (1996), Heloísa Buarque de Holanda (1994/1995), Norma Telles (2007), Lúcia Osana Zolin (2003), Tereza de Lauretis (1994), Julian Marías (1981) que, dentre outros temas, abordam a construção do gênero nas relações social e cultural, comportamentos da mulher na sociedade em diferentes épocas, o discurso feminista e estudos de obras literárias na vertente do gênero e da representação.

Para discussão acerca da concepção de representação e de identidade, partimos das discussões propostas por Roger Chartier (2012), Kathryn Woodward (2014), Tomaz Tadeu da Silva (2014) e Pierre Bourdieu (2012).

No que tange à estrutura da dissertação, a mesma se divide em três capítulos. No primeiro, é efetuada uma reflexão sobre a concepção de gênero considerando as discussões que envolvem o papel da tradição como norteadora dos referidos estudos. Assim, observamos como podem ser relacionados os elementos culturais para construção desse conceito e da representação de gênero dentro de uma sociedade, em especial a partir da autoria feminina na década de 1980. Também trata sobre a crítica da

obra coutiniana, situando o discurso apresentado no romance *Atire em Sofia* em seu espaço histórico-social e ao gênero de crime, ao qual pertence, conforme propõe Luíza Lobo (1999). Para tratar sobre o gênero de crime, utilizamos, dentre outros, os teóricos: Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzevtan Todorov (1969) e o legado crítico da própria Sônia Coutinho (1994) que trata, de maneira consistente, sobre o surgimento e o desenvolvimento do gênero policial e de crime, suas principais características e suas transformações ao longo dos tempos.

A obra crítica produzida por Sônia Coutinho trata dos primórdios do romance policial e de crime focando, especificamente, produções de autoria feminina cuja estrutura destoa do padrão tradicional adotado para o gênero. Tal estudo, ao qual recorreremos para auxiliar na fundamentação deste trabalho, assim como os demais textos supracitados, auxilia na compreensão do pensamento da autora, que será sutilmente mencionado aqui, mas que oferecerá matéria prima para outra pesquisa.

No segundo capítulo, a discussão permeia a relação do espaço como elemento de caracterização da personagem feminina, considerando a relação entre os discursos propostos no espaço social e as descrições do ambiente como significativos para a construção das mesmas. Dessa maneira, a discussão trata da relação das personagens com as cidades Salvador e Rio de Janeiro, o olhar destes sobre a paisagem e as implicações sobre o estado de espírito dos protagonistas. Ainda considerando a íntima relação entre os espaços representados na obra para a caracterização dos protagonistas e para a compreensão do enredo, outras perspectivas espaciais como a rua, a casa e suas descrições foram analisadas. Para tanto, utilizamos as perspectivas sobre espaço discutidas por autores como: Gaston Bachelard (1978), Oziris Borges Filho (2008), Luís Alberto Brandão (2013), Michel Collot (2012), Ronaldo Costa Fernandes (1996) e Elódia Xavier (2012).

Já o terceiro capítulo discute sobre as personagens femininas na obra, de maneira particular, Sofia e sua filha Milena, a partir da perspectiva de representação simbólica do mito, buscando debatê-lo como construção simbólica da imagem feminina e sua relação com a história da representação das mulheres. Para tanto, nos pautamos nas teorias de C.G Jung (2000), Joseph Campbell (1997), Elizabeth Badinter (1985), Valéria Fabrizi Pires (2008) para tratar sobre arquétipos, inconsciente coletivo, mito, imagens arquetípicas da mulher, bem como outros autores que julgamos contribuir para

uma leitura do feminino na obra *Atire em Sofia*.

É certo que a escrita de Sônia Coutinho é totalmente engajada nas questões feministas de busca da valorização e de afirmação do lugar-social da mulher. Nesse sentido, a leitura da obra, bem como a reflexão sobre os aspectos de representação do feminino são importantes para as atuais discussões sobre a mulher e o lugar da literatura nessa reflexão. Por conseguinte, em *Atire em Sofia*, é possível uma leitura atualizada da condição feminina, do novo olhar, da ocupação dos espaços pela mulher e dos muitos mitos que podem circundar sua representação no romance contemporâneo, discussões que serão encontradas pelos leitores nas páginas seguintes.

## **CAPÍTULO I**

# **LUGARES DE FALA: GÊNERO, FEMINISMO E O ROMANCE DE CRIME CONTEMPORÂNEO**

*Você não sabe quem eu sou. Se sou o autor do crime ou o autor do romance. Quem sabe o autor do crime que, depois, escreveu o romance. Ou talvez o autor do romance que cometeu o crime.*

(George Lamazière, *Um crime quase perfeito*).

As questões de gênero são temáticas de grande relevância na análise literária, pois, revê o que, historicamente, foi construído como um padrão de representação e de perpetuação de um discurso dominante, no qual se intensificava a criação e a propagação de estereótipos em relação ao papel da mulher na sociedade, bem como acerca da produção literária de autoria feminina.

Segundo Norma Telles (2007) em “Escritoras, Escritas e Escrituras”, a cultura foi fundamental para o desenvolvimento de paradigmas em relação ao gênero na sociedade, principalmente pelas marcas do eurocentrismo que classificava e unificava a multiplicidade, ignorando a heterogeneidade e a flexibilidade, processo contínuo de construção das identidades, criando assim um padrão baseado em uma Europa branca, masculina, letrada e cristã. Neste sentido, a mesma autora afirma que se formulou um discurso sobre a natureza feminina a partir do século XVIII, definindo a mulher quando maternal e delicada com aspecto positivo e, ao contrariar tal modelo, com carga negativa.

Entretanto, a partir dos anos 1960, deflagrou-se, no mundo ocidental, um processo de conscientização promovido por diversos movimentos favoráveis à emancipação feminina, com reflexos e influências em nosso país. Assim se expande a tentativa de superação de antigos valores que fixavam os papéis da mulher na sociedade. Neste âmbito, ocorre a busca de uma nova identidade feminina, pensada a partir dos anseios e das necessidades da mulher moderna, coadunando com a perspectiva pós anos sessenta na qual se encontra a autora Sônia Coutinho, objeto deste estudo.

Sônia Coutinho é baiana da cidade de Itabuna, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1968. Atuante como escritora em jornais baianos, iniciou sua carreira como ficcionista em 1961, quando ainda estudante publicou, em conjunto com outros autores, a coletânea de contos *Reunião*. Desde então, a escritora veio se destacando por suas produções. Sua estreia em obra solo foi com *Do Herói Inútil*, em 1966. Em 1971, foi publicado *Nascimento de uma Mulher* e, em 1976, *Uma Certa Felicidade*. Em 1977, vence o prêmio *Status* de Literatura com o conto “Cordélia, a caçadora”, que integrou o livro de contos intitulado *Os Venenos de Lucrecia* (1978), este vencedor do prêmio

Jabuti de 1979. Em seguida, publicou a novela *O Jogo de Ifá* (1980); *O Último Verão de Copacabana* (1985); *Atire em Sofia* (1989); *O Caso de Alice* (1991) e *Os Seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante* (1998). Estas três últimas obras inseridas no gênero romance de crime. Além de tais publicações, vários de seus contos foram publicados em antologias nacionais e no exterior, como nos Estados Unidos, França e Alemanha.

Ao analisar a obra de Sônia Coutinho, percebemos a relevância da autora para o contexto literário, bem como sua preocupação com os aspectos sociais, em especial, a condição da mulher, como já mencionado. Tais fatos podem ser observados em “Cordélia, a caçadora” (1977), que apresenta a personagem-título em um ávido esforço para se enquadrar no padrão social de família tradicional. Contudo, a violência psicológica se destaca, tendo como mote sua vida sexual, iniciada antes do casamento, tornando-se, assim, refém do marido. Sua volta a uma vida *livre*, longe das agressões e do medo diário, consagra o nome do conto, que vai à caça, de amor, de sexo e de liberdade. Já em *Os Venenos de Lucrecia* (1978), a figura feminina está envolvida em um ambiente fantástico, que caminha entre o real e a alucinação. Nesta obra, o narrador masculino, mais uma vez, expõe a morte de uma mulher que teve como única causa de sua perdição o fascínio e o terror que sua imagem de independência gerava em no meio social.

Não obstante, das supracitadas produções de Sônia Coutinho, a obra *Atire em Sofia* (1989) traz uma reflexão da condição social da mulher ao longo dos tempos através da vida dos personagens, demonstrando as transformações sociais e a ruptura com o modelo apregoadado pela tradição patriarcal. A esse respeito, Elódia Xavier (1999), em “Narrativa de Autoria Feminina na Literatura Brasileira: as marcas da trajetória”, diz que as produções de Coutinho são bem representativas da crise da mulher em uma sociedade alicerçada por valores patriarcais, que se vê nos anos oitenta diante de grandes transformações (XAVIER, 1999, s.p). A ruptura causada por tais mudanças e vivida por suas personagens coincide com a crise do discurso feminista, que concerne no conflito entre viver *seu destino de mulher* e realizar sua *vocação de ser humano*, também tratada por Julian Marías (1981). Diante disso, a mulher busca uma solução para sua plenitude existencial.

O movimento feminista, engajado nas lutas sociais pelos direitos da mulher, contribuiu para inúmeros avanços sociais para a classe, levando a reflexões sobre a condição da mulher dentro do campo literário. A percepção de que a perspectiva de leitura e escrita feminina era diferente da masculina, implicou na busca pela quebra de paradigmas, fortalecendo assim o desenvolvimento de uma crítica feminista. Neste sentido, discute Lúcia Osana Zolin (s.d.), em “Os Estudos de Gênero e a Literatura de Autoria Feminina no Brasil”, que o movimento feminista colocou em evidência a condição sócio-histórica da mulher e a crítica literária feminista se encarregou de discutir o seu modo de representação na produção literária, considerando o aspecto estereotipado que a produção literária e cinematográfica tratava a mulher.

A relação entre sexo e poder na literatura evidencia a subjugação social da mulher, sendo que a crítica feminista se encarrega de desconstruir os elementos de representação e de dominação masculina, com vistas a dar voz às figuras femininas.

Ao se referir a essa representação feminina, a obra aborda as incertezas e o papel social da mulher que busca liberdade em meio à sociedade dos anos oitenta, que ainda possui traços do discurso patriarcal. Por isso, efetuou-se uma reflexão sob a perspectiva da crítica feminista que, como propõe Lúcia Ozana Zolin (2009), em “Crítica Feminista”, trata de ler a literatura voltada para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, além de divulgar posturas críticas por parte de escritores (as) em relação às convenções sociais que, historicamente, silenciaram as mulheres. Além disso, efetua a recuperação e a interpretação de narrativas de vida da mulher a partir do próprio ponto de vista destas, sendo possível apreender o contexto social de onde as narrativas emergem, permitindo um acesso privilegiado à vivência e à experiência da mulher. Em *Atire em Sofia*, como já mencionado, é apresentada a vida de um grupo de amigos que costumava se reunir na década de 1960. Todavia, a narrativa vem ser contada cerca de vinte anos depois, por meio das memórias dos personagens. Suas reflexões e percepções da vida que tiveram e a condição em que estão inseridos no momento de fala demonstram um olhar analítico sobre si e sobre o lugar social deles.

Dessa maneira, a obra nos apresenta, no primeiro capítulo “Verão com Assombrações”, a presença marcante de situações simbólicas, mágicas, que vão permear a obra até o seu fim. Aqui, a mulher é apresentada relacionando-se com a figura mitológica de Lilith, figura de demônio feminino da antiguidade que leva à sedução do

pecado, da perdição ou, em outros termos, símbolo de sensualidade e de sedução. Tal representação do feminino traz uma visão da mulher em seu aspecto simbólico construído ao longo dos tempos, sendo exposta como fonte do pecado e da sensualidade, aspecto que será discutido no terceiro capítulo. Esta representação é importante, por se vincular à busca de libertação tentada pelas personagens femininas, todas através da sexualidade, apresentada como forma de expressão máxima de um novo *status* identitário buscado em seu tempo.

Em outro ponto, a obra em análise começa a despontar um grito de revolta contra o silenciamento das mulheres ao longo dos tempos, através da analogia às lágrimas de Iansã. Assim, já promove outro ponto de ruptura com a herança patriarcal e delinea a construção da identidade de algumas mulheres na obra, negando a tradição europeia e cristã. É visível a representação da religiosidade relacionada com a cultura de origem dessas mulheres, no caso em questão, a cultura afro indica uma posição de manifestação de autoconhecimento, pertencimento, até então, negado e sufocado pelo discurso tradicional predominante.

Sofia é uma mulher que rompe com os laços do casamento, se abstém da maternidade, ao abrir mão das filhas escolhendo o divórcio, mesmo contra os princípios tradicionais, vigentes em sua época. Ela ficou só, perdendo o apoio de todos, inclusive da própria mãe que permanece do lado de seu ex-marido, educando suas filhas, demonstrando o posicionamento da primeira geração de mulheres retratada na obra, a que tenta perpetuar o discurso patriarcal. Diante destas decisões da personagem, durante a narrativa, surgem diversos conflitos emocionais, tanto presentes na vida de Sofia como na de sua filha Milena. Tais conflitos coadunam com o argumento supracitado, que foi exposto por Elódia Xavier (1999), de que a crise do discurso feminista se materializa entre viver seu *destino de mulher* e a realização de sua *vocação de ser humano*.

## — ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: A MULHER NA LITERATURA BRASILEIRA DOS ANOS OITENTA

A condição da mulher vivida no plano histórico e expressa, esteticamente, nos textos literários de autoria feminina, é o elemento estruturante das obras de Sônia Coutinho e, sobretudo, do romance *Atire em Sofia*. A representação do mundo, das relações entre os sujeitos e os espaços é feita em uma perspectiva diferente, especialmente após os anos de 1960/70 em que se desenvolve um discurso no qual a mulher busca a consciência de si.

A necessidade da busca por uma identidade e de um espaço de autorrealização aponta para temas em que o *destino de mulher*<sup>2</sup> está presente constantemente nos discursos, conforme indica Simone de Beauvoir (1980). A autora de *O Segundo Sexo* destaca que o privilégio do homem é que a sua vocação não está em conflito com os parâmetros sociais, entretanto, para a mulher, sua feminilidade está condicionada a uma série de fatores pré-determinados. Este é o conflito que desponta nas narrativas de autoria feminina contemporânea e se destaca em todo percurso literário de Sônia Coutinho.

Ao analisar a crise da mulher no século XX, o filósofo Julián Marías (1981), na obra *A Mulher no Século XX*, chama a atenção para a relação conceitual entre “crise” e “crítica”, possuindo como significado predominante o de *desorientação*, no sentido de que não se sabe o que fazer ou a que se ater. Não se restringindo tal aspecto apenas às mulheres ou a um grupo específico, mas a toda uma coletividade na qual a crise da mulher é vista como um reflexo da desorientação de homens e de mulheres diante das questões dos tempos contemporâneos.

A questão primordial levantada no século XX trata do que é *ser mulher* já que, em outros períodos, tal indagação pareceu óbvia, por muito tempo, como um modelo a ser seguido. Paralelamente, pensa-se o que é ser homem em relação à mulher, mas, para ambas as proposições, vemos que, segundo as reflexões de Marías (1981), depende de uma interpretação, já que a condição do ser feminino ou ser masculino passou de uma certeza biológica para uma construção social, psicológica e sociológica.

---

<sup>2</sup> Este termo, bem como o termo *Vocação de ser humano*, constantemente presentes neste texto, são tomados de empréstimo da pesquisadora Elódia Xavier em *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino* (1999).

Em consonância com o autor supracitado, Joan Scott (1990), tratando do conceito de gênero expresso pela teoria feminista, também o aborda como uma construção social e simbólica relativa à masculinidade e à feminilidade sendo diferente da noção de sexo como categoria biológica. Sendo assim, a noção de gênero está além do sexo biológico, mas se refere ao modo como o indivíduo se constrói e se designa socialmente. Nesta perspectiva, discute Teresa de Lauretis (1994), em “A Tecnologia do Gênero”, a necessidade de se retirar da definição de gênero a universalização do ser, baseado exclusivamente na natureza biológica.

Ao observar os escritos feministas e as práticas culturais dos anos de 1960 e 1970, Lauretis (1994) pontua que o conceito de gênero se encontrava no centro da crítica de representação, já que a construção da noção gênero/sexo é um elemento chave para propagação das ideologias do sistema patriarcal. Este, por sua vez, tratou de engendrar, no pensamento social e nas famílias, a dominação masculina e o fechamento do espaço de manifestação feminina. Ela ressalta que uma vertente menos universalizante do ser se desponta na literatura, com maior ênfase a partir dos anos de 1980, sob a influência das discussões e conquistas feministas de décadas anteriores.

Quando se fala em representação, é necessário considerar os avanços promovidos pela crítica feminista ou, por meio desta, já que, tradicionalmente, as representações da mulher foram efetuadas considerando a ideologia patriarcal, sendo que o sujeito com direito à voz foi predominantemente o masculino e burguês. Neste âmbito, a crítica literária feminista, bem como o feminismo engajado como pensamento político e social, desestabiliza o ideal e a imagem tradicional da mulher e de outros segmentos minoritários construídos ao longo da história literária. Assim, traz uma forma de expressão do ponto de vista dos próprios sujeitos femininos, como propõe Lúcia Ozana Zolin:

[a] considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos (ZOLIN, 2009, p.2).

A partir dessa proposta, a noção de representação é ampliada, em especial, apontando a diversidade de facetas sociais, por meio de produções do ponto de vista da mulher. Também, a crítica tem refletido sobre seus vieses, sobretudo, no que se refere à relação entre o texto e seu contexto. O conceito de representação possui significações variadas, como esta atua simbolicamente no intuito de classificar o mundo e nossas relações em seu interior; ou, de acordo com Roger Chartier, a representação é “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstruir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 2002, p.74). Sendo assim, podemos considerá-la como variável, de acordo com os grupos ou classes que a constrói.

Chartier propõe que uma via de mão dupla se estabelece neste campo da representação, já que, por um lado, existe a relação de forças entre as representações impostas por aqueles que têm o poder de classificar e nomear os sujeitos e, por outro, a que cada grupo faz de si mesmo. Neste sentido que é significativa a escrita de autoria feminina, em especial, tratando-se da representação da mulher, pois, desconstrói sua imagem estereotipada que foi estabelecida ao longo dos séculos na literatura canônica de produção, predominantemente, masculina.

Ao pensarmos a literatura de autoria feminina, representação e identidade se cruzam em um caminho relevante, já que, conforme propõe Kathryn Woodward (2014) em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”:

[a] representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD in WOODWARD e HALL, 2014, p.18).

Embasados nesta noção de representação dentro de um sistema simbólico como um processo cultural, observamos que, socialmente, a mulher é interpretada pelo homem e se interpreta em cada sociedade e épocas distintas, cabendo considerar o sistema que a define em períodos específicos. Sendo assim, um aspecto presente no romance contemporâneo que marca a tentativa de se construir uma representação sob o olhar da própria mulher é a temática da volta às origens, característica, também,

presente na obra de Sônia Coutinho, em que o discurso, em tom memorialístico, funciona como recurso de constante criação e transformação das imagens, contribuindo para a tomada de consciência de si e conseqüente construção da identidade feminina.

Woodward apresenta a identidade como relacional, ou seja, dependente de algo externo a ela para existir, marcada pela diferença, mais fácil de ser identificada por aquilo que nega ser, do que pelas afirmações. É neste sentido que, no romance em análise, as identidades são reveladas em relação à representação do sujeito tradicional *versus* o sujeito transgressor, mas, por outro lado, também a partir do confronto entre consciente e inconsciente da personagem feminina que compõe sua alteridade.

Entendemos que, como propõe Tomaz Tadeu da Silva em *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (2014), a representação não é mental ou interior, mas apresenta o que está visível, exterior e socialmente construída. Contudo, compreendemos que os processos de reflexão assumidos pelos protagonistas na perspectiva de revelar também uma alteridade em relação a si, conforme aponta Lobo em “A literatura de autoria feminina na América Latina” (1997), contribui de forma significativa para demonstrar como a mulher, naquele contexto social, passa a afirmar a sua identidade, associando o que é do plano individual e interno ao plano exterior e social. Neste sentido que podemos apontar a perspectiva de Judith Butler em *Problemas de Gênero: o feminismo e a subversão da identidade* (1999) na qual sinaliza sobre o fato da identidade não ser fixa, meramente descritiva, mas ela a concebe a partir do conceito de performatividade, a desconstruindo pelo que é, mas ligada àquilo que se torna. Sendo assim, está presente a ideia de identidade como movimento e transformação, tão bem expressa na obra em estudo por meio das identidades em conflito no ambiente social retratado, já que este, como elencamos no texto, está em processo de grandes transformações entre as décadas de 1960 e 1980 do século XX, diante dos movimentos pela emancipação feminina, bem como outras conjunturas sociais.

Sobre esta alteridade, Luíza Lobo (1997) no texto intitulado “A Literatura de Autoria Feminina na América Latina”, diz que ela pode ser vista não apenas como um outro antropológico ou filosófico que está distante, mas também pelo viés psicológico, através do confronto do consciente e inconsciente revelando as fissuras presentes em cada ser. Neste sentido, a memória no discurso de representação da mulher, na obra em estudo, expõe a alteridade feminina por meio de seus dilemas, seus medos, do

questionamento de seu *destino de mulher*. Assim, vemos no discurso empreendido pela personagem Sofia quando retorna para sua cidade natal, Salvador, e começa a refletir sobre o percurso de sua vida, como se observa no fragmento abaixo:

Claro que poderia, se tivesse feito as necessárias concessões, diz agora a si mesma, estirada na cama, ter ficado pelo menos com alguns daqueles homens que passaram por sua vida. Se não ficou, pensa, foi porque achou preferível, de alguma forma, continuar sozinha. Por outro lado, se pôde ficar sozinha, foi porque já confiava em suas possibilidades de sobreviver com seus próprios recursos, com seu trabalho. Se não fosse assim, teria de aguentar, de ficar com um deles, mesmo contra a vontade \_ como fez sua mãe, como fizeram suas tias e avós, embora suportando cobranças desagradáveis, ciúmes, ranzinzices. Não aguentou, não ficou, então restou esse tesouro duvidoso, sua solidão. Que, de repente, pode transformar-se em pânico e desamparo, no escuro, com chuva (COUTINHO, 1989, p. 29).

A protagonista se vê imersa em uma série de reflexões ao retornar para a cidade de Salvador. Reclusa em seu apartamento alugado, a cidade, sob forte temporal que fornece um aspecto sobrenatural aos fatos, leva a personagem às mais profundas ponderações, como se fizesse um balanço de tudo que viveu até aquele momento. Pensando sobre sua condição atual, como quem busca respostas para os motivos que a levaram retornar, chega ao tema da solidão como saldo por todas suas escolhas e que irão culminar naquele momento.

O retorno à cidade natal traz à tona uma questão contundente no mundo globalizado, a necessidade que os sujeitos têm de afirmação identitária, seja em novos ou antigos espaços, ambos em caráter transitório. Para Stuart Hall (2000), nesse sentido, as identidades estão em crise em função das alterações que acontecem a partir das mudanças ocorridas na contemporaneidade. Assim, as formas de abordar a questão das identidades contemporâneas são através desse movimento, e para isso, cunha a noção de diáspora. A partir dessas migrações modernas, bem como na intensificação do deslocamento de pessoas entre países e continentes, ou mesmo dentro de um país ou cidade, que deve ser compreender tal noção. Esta identidade é envolta de contradições, uma vez que o mesmo indivíduo, que deixou seu local de origem, não pode voltar para lá, pois, ao retornar, não encontrará a mesma realidade que deixou. A origem passa a ser um lugar mítico, impossível de ser resgatada, enquanto o lugar de destino nunca o acolherá plenamente. “E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o

enigma de uma „chegada“” (HALL, 2000, p. 393). No romance, como discutiremos mais adiante, a cidade de Salvador já não é mais familiar, existe uma outra que se sobrepõe a ela. Tanto a mulher quanto a cidade possuem um duplo, nesta, há uma indefinição identitária, fruto das transformações sociais e, naquela (protagonista), resta-lhe refletir sobre a sua identidade, como se percebe no posicionamento da personagem a seguir:

Pela primeira vez, desde que chegou, sente-se plenamente devolvida a sua interioridade, capaz de lembrar todos os acontecimentos de sua vida, mesmo os mais soterrados, como quem observa de uma distância infinita. Quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é — e a relação de todas essas Sofias com a cidade que agora se superpõe estranhamente à outra onde viveu e que carregou dentro de si, anos a fio, como punhal cravado na memória (COUTINHO, 1989, p.43).

A fragmentação e a busca identitária são temas presentes em *Atire em Sofia*, de modo que a crise de identidade está muito vinculada à cidade e ao aspecto familiar e social vivido naquele lugar. Dividida, a personagem busca, por meio do autoconhecimento, estabelecer uma condição de atriz principal de sua vida, sujeita de si, algo até então negado por uma sociedade semipatriarcal<sup>3</sup>. Neste sentido, possui uma escrita feminista que, em consonância com Luíza Lobo (1997), é aquela que apresenta um ponto de vista da narrativa em que o sujeito da enunciação é consciente de seu papel social, mostrando uma posição de confronto com relação àquilo que a sociedade cerceia ou impede que a mulher desenvolva em seu direito de expressão. Com vistas a isto, a autora observa que,

[a]s autoras contemporâneas brasileiras **Lygia Fagundes Teles** (São Paulo, 1923-), **Lya Luft** (Porto Alegre, 1938-) e **Patrícia Bins** (Rio de Janeiro, 1930-), bem como **Heloísa Maranhão**, **Sonia Nolasco**, **Sonia Coutinho**, **Helena Parente Cunha** são algumas das que têm buscado encontrar, na tragédia individual urbana, uma leitura do imaginário feminino — suas crises existenciais, sua insegurança social, psicológica e financeira, seus

---

<sup>3</sup> Entendemos que a sociedade contemporânea representada na obra diante das diversas transformações e influências, como por exemplo, as conquistas do movimento feminista, é melhor classificada como semipatriarcal, conforme propõe Gilberto Freire (1997). Sendo assim, apresenta os valores tradicionais que já sofreram alterações, mas o controle familiar e alguns discursos, ainda, continuam privilegiando o homem em detrimento da mulher. Por isso, falamos em discurso com influência ou marcas do patriarcalismo e não estritamente patriarcal, sendo assim, não estamos perdendo de vista a proposição de Freire.

traços de diferença com relação ao patriarcalismo e a ordem estabelecida, mostrando coragem para romper estruturas da sociedade falocêntrica e patriarcal, expressas, na literatura, através de um texto realista, linear e autoritário, tão bem aceito pelas obras dirigidas ao sucesso editorial (LOBO, 1997, s.p., grifo da autora).

A discussão proposta por Lobo (1997) retrata, claramente, a leitura social possível do imaginário feminino na obra de Sônia Coutinho, especialmente em *Atire em Sofia*. Na obra em questão, a protagonista, imersa no ambiente urbano, trata, dentre outras questões, de sua insegurança social, psicológica e financeira, que são reflexos da maneira com a qual a sociedade comporta frente à mulher que se afasta dos padrões tradicionais em seu tempo.

*Atire em Sofia* apresenta elementos da crise do feminino por meio de seu discurso feminista e questionador em relação às funções sociais determinados pela tradição. Para tanto, retoma um passado na década de 1960 em que as discussões sobre tais papéis eram crescentes, alternando-se com fatos ocorridos nos anos 80. A utilização desta alternância temporal permite que se visualizem algumas transformações na postura feminina, porém, uma sociedade ainda muito influenciada por suas bases tradicionais.

Tais fatos lançam luz no caráter relacional e performático das identidades que estão em movimento dentro desse recorte temporal, pois as protagonistas partem de suas experiências individuais, seus dilemas, para refletir sobre quem são e as mulheres que se tornaram a partir dos resultados do impacto social sobre suas vidas. As escolhas de Sofia, principalmente, o ato de abdicar da maternidade é bem significativo neste contexto, tendo em vista que um dos paradigmas mais incisivos em relação à imagem social de mulher é o ideal de esposa e de mãe.

Sobre a importância histórica e a influência do movimento feminista na sociedade e seus reflexos na literatura, evidenciando as transformações apontadas no romance, Constância Lima Duarte (2003), ao tratar da história do feminismo brasileiro em “Feminismo e Literatura no Brasil”, destaca alguns períodos específicos em que o movimento feminista obteve maior força, dentre estes estão os anos 1830, 1870, 1920 e 1970. A autora considera que a visibilidade do movimento ao qual chamou de ondas contribuiu para o maior alcance das conquistas feministas.

A primeira onda correspondia à luta pelos direitos primários, como o acesso à

educação. A segunda, dentre outras questões, está fortemente marcada pela luta do direito ao voto, tendo continuidade na terceira *etapa/onda*, acrescentando a busca pela inserção no mercado de trabalho. Já na quarta *onda*, em 1970, tais direitos já estão, em grande parte, alcançados e, em decorrência do momento social vivido no Brasil, as preocupações se direcionam com questões políticas, tendo em vista a ditadura militar, conforme propõe Constância Lima Duarte, que:

[e]nquanto em outros países as mulheres se uniam contra a discriminação e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, a favor da redemocratização, da anistia e melhores condições de vida (DUARTE, 2011. p. 83).

Apesar do momento político brasileiro, ainda sob influência do regime militar que se instaurou nos anos anteriores, diferente das restritas aparições de escritoras mulheres nos anos 1930 e 1940, nos anos 1970 e 1980, eclode uma série de publicações que amplia as oportunidades nas editoras para outras autoras. Apesar do crescente número de produções femininas, ressalta Lúcia Helena Viana que foi Clarice Lispector quem abriu “uma tradição para a literatura da mulher no Brasil” (VIANA, 1995, p.172), o que anos mais tarde levaria ao reconhecimento das escritoras de seu tempo.

No campo da ficção, Sônia Coutinho é apresentada em diversas obras críticas, como em *A Literatura no Brasil Contemporâneo* (1993), de Nelly Novaes Coelho, onde é apresentada como uma voz que representa a transgressão aos modelos literários tradicionais, distinguindo-se de aspectos como a literatura sentimental ou a que expressa uma polaridade entre anjo/demônio, esposa/cortesã. Entretanto, cria uma literatura *ética-existencial*<sup>4</sup> que, pela representação de uma perspectiva isolada de comportamento, exclui o aspecto binário e apontando a complexidade e a ambiguidade inerente a todo ser humano.

A atenção a um projeto literário voltado para a condição feminina é declarada pela própria autora, como expõe em entrevista concedida à repórter Eliane Levi de Souza para o *Jornal o Globo*, em que Coutinho diz:

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Nelly Novaes Coelho em *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo* (1993).

[a] mulher aparece como criação do homem desde a mitologia grega, só mais recentemente é que a sua história começa a ser contada, quando ela deixa de ser objeto para ser sujeito. Em meus livros, falo muito da mulher na cidade grande, sozinha, com vontade de estar só, na sua tentativa de viver por conta própria e encontrar a sua identidade. É esta vontade de fazer valer os seus direitos, de ser pessoa que me parece nova e deve ser mostrada na literatura feminina (SOUZA, 1985, p.5).

O que seria a narrativa de mulheres e sobre mulheres senão uma tentativa de dar voz ao próprio sujeito feminino? Prismas distintos “da mesma história” são revelados por intermédio das personagens de Sônia Coutinho ao longo de sua vida literária. Fato este tratado no texto “Micro-história e narrativa. O ciclo dos romances de crime, de Sônia Coutinho”, por Luíza Lobo (1999), a partir da concepção de “fantasmagoria”, proposta por Walter Benjamin (2007) em seu texto “Paris, Capital do Século XIX”. Nas palavras de Lobo: “O espaço da escrita é o espaço da fantasmagoria, porque a linguagem se encontra ainda reprimida: enunciar esses silêncios é um processo de catarse e de exorcização que só pode ser obtido através da construção da arte” (LOBO, 1999, s.p).

Sônia Coutinho, que iniciou seu percurso literário aos vinte anos em Salvador, atuou principalmente como contista, obtendo reconhecimento nacional e internacionalmente. Sua produção de romances se inicia com a obra *Atire em Sofia* (1989) que, na acepção da crítica Luíza Lobo (1999), trata-se de sua primeira produção em tom policial, seguidas de *O Caso de Alice* (1991) e *Os Seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante* (1998).

É a própria Luíza Lobo que, tratando da “Recepção a Sônia Coutinho” em artigo publicado na revista baiana *Exu*, argumenta: “Poderíamos dizer que Sônia Coutinho, sob a máscara do romance e da novela, só tem desenvolvido um único conto, uma única estória, um mesmo enredo que é a história da mulher brasileira do século XX” (LOBO, 1989, p.31). Não obstante a esta perspectiva, mais tarde, tratando do mesmo romance, Lobo apontará novamente a repetição temática nas três produções de romance de crime coutinianas como uma espécie de “recalque” ou mesmo “fantasmagoria” como já mencionado.

Inovando quanto ao gênero literário escolhido, porém dando sequência à temática acerca do feminino na obra, é perceptível que a estrutura narrativa se insere na vertente do romance de crime, porém, ainda que revele a influência, transgride quanto à

rigidez da forma. Neste ponto que nos cabe verificar os elementos que contribuem para que *Atire em Sofia* seja considerado um romance de crime e até que ponto existem semelhanças ou transgressões ao gênero na produção coutiniana em relação ao romance de crime contemporâneo, especialmente aquele escrito por mulheres. Cabe observar que tais perspectivas são verificáveis graças a personagens que apresentam visões distintas dos fatos e um narrador que dissimula a falta de intenção para, ao final, bater seu martelo jurisdicional.

### — NARRADORES E PERSONAGENS: O ROMANCE DE CRIME

Presenciamos muitas transformações da personagem feminina ao longo da história do gênero romance que, traduzidas nas palavras de Regina Dalcastagnè (2001), quando assegura que no século XX elas, muitas vezes, apresentam:

[m]onólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. 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 (DALCASTAGNÈ, 2001, p.117).

É nesta perspectiva apresentada por Dalcastagnè que vozes e versões diferentes disputam o mesmo espaço narrativo em *Atire em Sofia*. Com isso, trazem ao enredo a consistência de personagens que, de maneira sutil, acrescentam ao campo do discurso questões latentes na sociedade contemporânea. Fluxos de consciência, fruto das angústias e conhecimento de uma época apresentando narradores que não estão preocupados em transparecer inocência, já que as próprias condições sociológicas vigentes formam um público bem mais exigente e desconfiado. A essa altura, também já não objetivam mais transparecê-la, mas nos levam, sutilmente, a compartilhar de suas ideologias, entrelaçando em uma teia cada vez mais delicada.

Pontua Ronaldo Costa Fernandes, em *O Narrador do Romance: e outras considerações sobre o romance*, que “a estrutura interna de um romance sempre vai apresentar o desajuste e a crítica social e cabe ao narrador o papel de levantar as provas para o julgamento” (FERNANDES, 1996, p.21). É neste sentido que testemunhamos o

narrador coutiniano abrindo espaços para questionamentos, dando voz a suas personagens que passam a contar a própria história de vida justificando, de certo modo, seus atos, ainda que contrários ao padrão social da época em que são representados, como Sofia que justifica a necessidade de sua separação do marido: “foi embora sem olhar para trás, entre outras coisas porque ele se tornara um castrador” (COUTINHO, 1989, p.13). Sendo assim, o discurso se dá tanto por meio do narrador em terceira pessoa, como pelos protagonistas que narram em primeira pessoa. Tais recursos são necessários para a demarcação da própria identidade feminina na obra, bem como para que o leitor formule sua própria perspectiva do crime, da imagem de mulher e dos demais personagens apresentados na ficção.

O personagem Fernando é o primeiro que assume a voz narrativa: a partir de uma foto dos amigos, apresenta, avalia e traz juízo de valor sobre a personalidade e trajetória dos demais protagonistas. Por intermédio deste personagem e do recurso da colagem de memórias, o leitor é informado sobre detalhes e indícios que apontam para as revelações e desdobramentos posteriores.

Os demais personagens assumem o discurso em outros momentos, conferindo outras versões aos fatos, como já mencionado. Analisando este processo em *Atire em Sofia*, Rosana Ribeiro Patrício (2006) no ensaio “As Filhas de Pandora: imagens da mulher na ficção de Sonia Coutinho”, concebe-os a partir dos termos de Wayne C. Booth, para a qual a obra apresenta narradores dramatizados. Tal processo narrativo, segundo a autora, desenvolve-se no limite entre a ficção e a metaficção explícita que, na obra em estudo, atingirá maior complexidade a partir do personagem João Paulo. Este, escrevendo um romance, se assume enquanto narrador deste dentro da narrativa principal. O leitor passa a acompanhar duas narrativas paralelas que irão, ao final, convergir e se sobrepor. Esta também é uma das influências do romance policial, no qual a metaficção será um recurso para explicar a narrativa principal, conforme discutiremos adiante.

Wayne C. Booth (1980), em *Retórica da Ficção*, realiza um estudo acerca de diferentes discursos do narrador, apresentando sua perspectiva sobre os narradores dramatizados. Para Booth, muitos autores dramatizam a fundo seus narradores fazendo-os se tornarem um personagem. Sendo assim, no universo ficcional, sua participação é perceptível, revela características pessoais e torna evidente sua posição ideológica. No romance em análise, não existe o tom monológico de um narrador soberano, porém os

diversos personagens apresentam seus pensamentos, suas vozes e suas opiniões sobre si e sobre o outro, como já mencionado. Sendo assim, a consciência das personagens se manifesta pelo diálogo, pelas ações, pela dramatização. De maneira particular, como apontado no texto, a metaficção, por meio do romance produzido por João Paulo, coloca em destaque essa dramatização do narrador que se apresenta consciente de si. Além disso, a leitura que o personagem/detetive/narrador Fernando faz do romance de João Paulo, coloca, mais uma vez, um entrecruzamento entre papel de narrador, autor e leitor ao apresentar sua perspectiva e suas dúvidas, desestabilizando a leitura. Cumprindo-se assim, o que destaca Booth (1980) como narradores conscientes de si próprios como escritores, falantes e pensantes de/ dentro de uma obra literária. Contudo, apesar da relevância desta questão, não nos deteremos nela, já que não se trata do foco principal deste trabalho.

O apagamento do narrador em terceira pessoa é tratado por Fernandes (1996) como uma tendência que vem de Flaubert e se apresenta como o *nouveau roman* no século XX, dando à dramaticidade o papel de falar por ele. Neste sentido, o narrador moderno se sofisticou, utilizando tecnicamente, dentre outros recursos, a colagem.

Informados do tom policial conferido ao romance *Atire em Sofia*, compreendemos que os aspectos anteriormente elencados são estratégias para o convencimento do leitor, mas nos perguntamos: convencer de que? Não seria o romance policial, basicamente, a história de um crime?

O gênero policial passou por muitas transformações ao longo dos tempos. Desde sua popularização, a visão de mercado e de entretenimento deixou de ser os seus fundamentos principais. Surgido diante de uma sociedade insegura com o crescimento urbano do século XIX, continuou se apoiando e construindo representações tendo como base contextos sociais conflituosos. Contudo, presenciamos autores como Jorge Luís Borges (1899-1986) que, conforme Francisco Inácio Bastos em *Borges e o conto policial* (1998), deu nova dimensão ao conto policial contemporâneo, introduzindo sua cultura, “seu humor sutil, porém intensamente cáustico e dotando-o de variações inusitadas” (BASTOS, 1998, p.41).

O gênero policial teve seu surgimento primariamente atribuído a Edgar Allan Poe — "O Duplo Assassinato na Rua Morgue" (1841), "O Mistério de Marie Roget" (1843), e "A Carta Roubada" (1844), de *Histórias extraordinárias*, (1840-1846), onde se

apresenta o notório detetive Auguste Dupin, intelectual que, mesmo não estando a serviço da polícia, tinha como prazer a solução de crimes, contando apenas com um senso dedutivo impecável, chegou a desvendar o assassinato das duas mulheres da Rua Morgue.

A narrativa policial, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983), obteve, no século XIX, as condições necessárias para se cristalizar tendo em vista o aparecimento dos jornais de grandes tiragens, o crescimento dos centros urbanos pós-revolução industrial e, conseqüentemente, o surgimento da polícia como uma instituição em Londres. O novo contexto social legou aos centros urbanos características perfeitas para gerar, na mentalidade popular, um cenário ideal para a prática criminosa. Surgiram novas concepções para a resolução do crime, saindo o pleito da órbita de entendimento entre partes e sendo legada às instituições estatais, gerando uma nova imagem do criminoso que passa de um ofensor individual para um perigo social. Associado a isto, temos a consolidação do pensamento positivista, cuja perspectiva apontava para a solução dos fenômenos por meio de mecanismos legais e a crença de que a mente obedece a princípios gerais e quem conseguir dominá-los pode utilizá-los como uma cadeia de ideias, penetrando em outras mentes e chegando a um conhecimento mais profundo do ser humano. É partindo de tal pressuposto que a narrativa não requer ação, por isso Dupin, do seu próprio apartamento, resolve os crimes apenas a partir da leitura de jornais.

Tzvetan Todorov (2006), em análise da *Tipologia do Romance Policial*, elenca alguns tipos de romance policiais e suas características, os quais são os romances de enigma, romance negro e de suspense. Para ele, o primeiro apresenta duas histórias, uma do crime e outra do inquérito, esta, geralmente, contada por um amigo do detetive que reconhece estar escrevendo um livro. O que torna tal estratégia interessante é o fato de o livro, sendo escrito, servir como meio para explicação dos fatos do crime e personagens envolvidos. Já no romance negro, as duas histórias são fundidas e o crime não é apresentado logo no início, mas é concomitante com o fluxo da história. No que se refere ao romance de suspense, ele conserva as duas histórias, porém a segunda não se restringe à detecção da verdade, passado e futuro são questionados e o foco é o desenrolar dos fatos, já que, diferente dos romances de enigma e negro, o destino final dos personagens não é previsível, inclusive o narrador não está imune para investigar

sem correr riscos.

É interessante verificar o posicionamento de Sônia Coutinho sobre o romance policial, pois, além de ficcionista, atuou como crítica analisando a produção literária feminina no gênero Romance Policial, em ensaio intitulado *Rainhas do Crime, Ótica Feminina no Romance Policial* (1994), no qual destaca a importância da novela de crime no pós-modernismo, por estabelecer-se entre o romance erudito e de massa. Seu principal foco acerca do gênero é as produções de escritoras americanas pós-modernistas que, segundo a autora, apresentam uma infração ao cânone.

Examinando estas infrações, Sônia Coutinho (1994) ressalta que os registros críticos têm deixado de considerar o aspecto precursor do gênero, que é o romance gótico feminino, cultivado no século XVIII. Segundo a autora, neste período que surge o romance da inglesa Ann Radcliffe, *Mistérios de Udolfo*, seguido de *Frankenstein*, de Mary Shelley, no século XIX que, ainda sutilmente, já questionava a posição da mulher na sociedade.

A análise coutiniana se debruça sobre a produção policial feminina norte-americana, destacando que o aspecto mais importante da revolução do gênero novelas de detetive pós-modernas é a utilização da ótica descentrada e descontextualizada em relação aos modelos masculinos. “Assim, este novo tipo de novela rompe com a figura patriarcal e controladora do detetive, no policial clássico” (COUTINHO, 1994, p. 20).

Com a evolução do gênero policial e o aparecimento de novas autoras, Coutinho considera que ocorreu uma “quase revolução” do gênero, tendo em vista que tais textos passaram a apresentar uma visão feminina ou feminista, a partir de detetives mulheres com imagens que desconstroem o tradicional detetive masculino, mas que também, de certa forma, se afastam da imagem de mulher convencional.

O que se pode verificar é que o tom feminista e de crítica social, que surge com essa nova safra do romance policial, é tratado em *Atire em Sofia*. Contudo, a subversão em relação à figura do detetive masculino, até então apresentado nos novos romances de autoria feminina, por meio da imagem de detetives mulheres, não segue o mesmo curso na obra coutiniana, já que a narrativa não apresenta propriamente um detetive como o conhecemos e sua figura simbólica continua relacionada à imagem do homem a partir da caracterização do personagem Fernando. Sendo assim, o que se observa é a continuidade da voz do sujeito masculino que narra em alguns pontos, o qual

consideramos a possibilidade de chamar de detetive, porém, agora, está incutida de forte carga crítica, já que este passa a representar a voz da sociedade tradicional baiana sobre a mulher. Utilizando tal artifício, a visão que se expõe é de uma cultura semipatriarcal sobre a mulher de seu tempo, o que aponta para a naturalidade do crime de feminicídio naquele cenário.

De acordo com as considerações propostas por Ronaldo Costa Fernandes (1996), o romance que quer apresentar a sociedade de sua época, por meio de seus membros, terá sempre em mente o estereótipo, no intuito de representar a regra geral. Este não se configura como lugar-comum, mas como representação de um segmento. Nesta perspectiva, a voz do sujeito masculino, mencionada anteriormente e executada, principalmente, pelo personagem Fernando, representa o espaço de fala, o modo de vida da sociedade tradicional burguesa de seu tempo.

Apesar de a autora conferir ao detetive/narrador de *Atire em Sofia* o lugar de fala tradicional do detetive masculino, este não obtém exclusividade na narrativa, pois como mencionado, vozes e versões diferentes são apresentadas na obra, construindo a imagem dos protagonistas a partir de perspectivas distintas. Neste aspecto, Sônia Coutinho (1994) comunga com as autoras do novo romance policial, as quais estudou, já que, na perspectiva inovadora do gênero, existe uma rejeição ao tom “monológico”, em que uma só voz silencia as demais e estabelece uma versão exclusiva da realidade.

Em consonância com o posicionamento apresentado por Coutinho (1994) consideramos o romance gótico como precursor do gênero policial, porém é inegável o divisor de águas gerado a partir de Poe, o qual, devido à sua aceitação, se tornou um modelo do policial tradicional. Assim, ofereceu elementos os quais a crítica se detém para discutir as características consideradas recorrentes para o gênero. É exatamente analisando as semelhanças e diferenças com tais marcas que Coutinho estuda as produções das autoras norte-americanas.

Sônia Coutinho nos traz uma visão ainda mais ampla sobre a estrutura do romance policial ao abordar a categoria posta por Tony Hilfer, para o qual existe a possibilidade de o policial ser uma história de crime em que algumas características, até então rígidas, são experimentadas em outros formatos, como a não existência da intenção do detetive de levar a absolvição aos demais personagens, trazendo alívio ao encontrar o culpado e solucionar o crime. Este movimento, que exime do detetive a

necessidade de apresentar um culpado e principalmente de trazer o alívio por criminalizar e punir um transgressor social, também não se apresenta em *Atire em Sofia*. Neste romance, o crime literal alcança uma perspectiva simbólica ao estender, a toda uma conjuntura social, a culpa pela morte da mulher, já que os motivos para o crime deixam de ser apenas passionais e se tornam uma consequência de suas infrações ao modelo de mulher tradicional. Por isso, não existe uma sociedade que se vê aliviada pela punição do transgressor, já que a vítima também transgride seus parâmetros.

Seguindo as proposições de Tony Hilfer, Sônia Coutinho destaca que a categoria romance de crime, diferente do romance policial tradicional, questiona radicalmente alguns aspectos da organização social, da lei e da justiça. Segundo ela,

[a] história de detetive tranquiliza o leitor, ao acabar com a culpa, quando o detetive faz o trabalho do ego, dando sentido ao irracional e absolvendo. Já o romance de crime, que concentra a narrativa no assassino, enfatiza exatamente o elemento irracional e de ansiedade que a história de detetive procura superar. Se nos preocupamos com as motivações do criminoso, sua culpa nos parece cada vez mais ambígua e mais difícil de definir (COUTINHO, 1994, p.57).

Como é compreensível a partir do conceito fornecido por Coutinho, o romance de crime, ainda que inspirado e guardando alguns elementos do romance policial tradicional, permite uma maior crítica social, já que existe uma relativização da culpa. O leitor, então, passa a ter uma relação mais estreita, como um possível cúmplice do assassinato, já que as versões oferecidas pelos diversos personagens, bem como a disseminação da culpa, joga com seu psicológico, cabendo a este estabelecer suas escolhas de simpatias na obra.

Outra característica explorada do romance de crime é a possibilidade de não haver a figura do detetive como a conhecemos tradicionalmente. Esta eliminação do personagem contribui ainda mais para a disseminação da culpa e para a mudança de perspectivas sobre a verdade e o alívio com a prisão do culpado, que não ocorre mais. É dessa forma que o romance *Atire em Sofia* se destaca como uma narrativa que se apresenta em tom policial, mas seguindo a vertente crítica do romance de crime. Por isso, ao consideramos a presença de um detetive na obra, o apontamos como um tipo, uma figuração de detetive considerando seu papel e sua descrição no romance, porém de forma não-literal.

Sônia Coutinho pactua com as características do romance de crime na obra *Atire em Sofia*, também pela inserção da violência pelo o que considera em seu ensaio como um *terror sutil*, no qual não apenas a morte sangrenta e violenta é apresentada, mas se inclui também a violência psicológica. Assim, além da morte de Sofia, Coutinho trata das mais diversas formas de violência e opressão que uma sociedade, sob influência do discurso patriarcal, poderia expor a mulher. Uma referência a isto são as marcas que a opção pelo divórcio legou à protagonista, sobre as quais reflete: “Mas esta ferida que trago dentro de mim — [...] A minha é como um estigma — não adianta tentar me convencer de que eu não tinha alternativa, de que a vítima fui eu” (COUTINHO, 1989, p. 29).

Estas são marcas de um casamento falido, que funcionava como uma prisão, estigma imposto por uma sociedade que não admitia a mulher que desejava ou que não se calava. Sofia se vê ameaçada pelo marido, recebe deste o divórcio, porém com a imposição de silêncio e a repetida lembrança que sequer sua própria mãe a apoiaria, demonstrando, assim, a violência do sistema patriarcal. Dessa maneira, diante da sua condição perante a sociedade, Sofia constata que sua vida é como a de muitas outras mulheres “com os traumas habituais, submetida aos preconceitos de uma geração” (COUTINHO, 1989, p.73).

O contexto social é fundamental para o desenvolvimento do romance de crime, já que, o surgimento do romance policial se pautou nas questões sociais da nova organização urbana que eclodiu no período da revolução industrial. Neste sentido, ao observarmos o processo de urbanização brasileiro, conforme discute Christina Ferreira Pinto Bailey (2008) em “Tales of Two Cities: the space of the feminine in Sonia Coutinho,„s fiction”, concluímos que a década de 1960, tratada no romance coutiniano, foi um marco do desenvolvimento urbano brasileiro.

Em relação ao cenário baiano, os anos 50 e 60 foram significativos para o desenvolvimento urbano, conforme estudo intitulado “Salvador nos Anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura”, do sociólogo Antonio Albino Canelas Rubim *et al*,

[o]s anos 50 e 60 representam a chegada da modernidade em Salvador. A Cidade cresce em termos espaciais e em termos populacionais, alterando de modo acentuado sua estrutura urbana. Com a expansão espacial, a utilização cada vez maior de meios velozes e uma dinâmica econômica, as pessoas

passam a viver em outro ritmo de vida. Os bairros vão perdendo o antigo sentido de vizinhança e de vivência comunitária. O cotidiano passa a ser vivido fragmentariamente em espaços diferentes: local de moradia, de trabalho, de serviços, de lazer e de atividades culturais (RUBIM *et al.*, 2006. p.36).

As transformações do cenário urbano não se restringiram apenas aos aspectos geográficos ou estruturais, como mencionado no excerto acima. De acordo com Carla Bassanezi (2004), em “Mulheres dos Anos Dourados”, nos anos 1950, também cresceu a participação da mulher no mercado de trabalho, demandando sua qualificação profissional e gerando uma conseqüente mudança em seu status social. Dessa nova configuração urbana e do novo lugar social alcançado pelas mulheres e, em conformidade com as lutas feministas, conforme já exposto, esta sociedade é retratada no romance coutiniano, apontando esses novos lugares de atuação da mulher, bem como os aspectos da tradição ainda existentes. Sobre as rupturas e as permanências em relação à tradição nesta sociedade, o personagem João Paulo, pensando em como construiria seu romance que, por sua vez, abrirá oportunidades para várias vozes na obra, pontua que:

Quanto a Gilda, mulher casada com quem João Paulo tem um caso, poderá aparecer como uma mulher inteligente e sensível, mas sem nenhuma autonomia diante de seu destino. Presa a uma estrutura patriarcal, não foi preparada para ganhar a vida, trabalhar fora, não fez um curso universitário. Depende financeiramente da família, mas está cheia de inquietações, quer romper, fugir do esquema. Personagem típica dos anos 60, principalmente em cidades de província. Diz que se casou com um „burguês que ela nunca amou de verdade”, só por causa de pressões da família (COUTINHO, 1989, p.53).

Esta análise e a inserção desta protagonista no romance que João Paulo estava escrevendo e cujo personagem principal era seu homônimo, retrata claramente a situação vivida por ele, anos antes de sair, pela primeira vez de Salvador, quando viveu tal situação com Alina. Agora, rememorando tudo, considera que esta é uma história datada, cujo lugar e época que se passou não poderia ser outro, sendo este “fruto de um período em que se anunciava a chamada revolução dos costumes, mas não se concretizava ainda” (COUTINHO, 1989, p.53).

De fato, os aspectos sociais e o próprio espaço na capital baiana vivida por Coutinho na década de 1960 é retratada em seu romance, indicando o crescimento

populacional, a busca da comunidade negra por ocupar espaços até então legados apenas para brancos da classe média local, bem como os ambientes de lazer que movimentava a vida cultural da capital baiana, espaços, estes, tratados mais detidamente em capítulo posterior. Entretanto, tais aspectos são apresentados, primariamente, a partir das memórias de seus personagens que retomam um contexto dos anos 1960, já quando estão em meados ou final dos anos 1980.

No tempo da narração, a cidade de Salvador já está muito transformada, sendo isso destacado pelos personagens João Paulo e Sofia ao retornarem a esta cidade, a qual Sofia considera “tão exótica quanto uma capital africana ou uma metrópole oriental” (COUTINHO, 1989, p.43). Os protagonistas se movimentam em ruas que há vinte anos antes, quando ali viviam, ainda não existiam, rememoram a diferença das sorveterias e da vida cultural que se instalou, em que a comunidade negra já se impõe em espaços públicos, como nas sorveterias e calçadões beira-mar. Contudo, tal conjuntura não apaga o enraizamento patriarcal daquele lugar, conforme reflete Sofia em: “Mas apesar de toda a mudança, a modorra da cidade resiste — diz Sofia. — O que há por baixo do verniz de modernismo é uma realidade ainda patriarcal, cabeças do século passado. Uma cidade que vive em torno de famílias patriarcais” (COUTINHO, 1989, p.120).

Neste cenário, a mulher, poucas vezes, consegue sobreviver às pressões sociais, como a amiga de Sofia, com quem ela estabelece o processo de reflexão descrito acima que, somente conseguiu sobreviver porque restaram alguns bens do casamento que tivera. Porém, elas têm consciência que não são aceitas socialmente.

É no contexto de uma capital que transita entre passado e presente, entre Salvador e Rio de Janeiro, que se desenvolve em aspectos urbanísticos, mas que prima por valores tradicionais, que se insere o discurso e a produção do romance de crime coutiniano. Refletindo essas mudanças no panorama social, nacional e baiano, a autora pode ser elencada, como assinala Bailey (2008) no rol de escritores que produzem uma nova e importante ficção urbana a partir das décadas de 1960, 1970 e 1980, entre os quais se incluem Rubem Fonseca (1925-), Tania Faillace (1939-), Roberto Drummond (1940-2002) e Sérgio Sant'Anna (1941-). Segundo a discussão empreendida por Bailey (2008), tais escritores apresentam técnicas narrativas inovadoras e francas que refletem sobre as transformações sociais e culturais de sua época. Assim, considera que a narrativa contemporânea brasileira caracterizou-se como principalmente urbana em suas

perspectivas e preocupações temáticas. Nesta perspectiva, a obra se contextualiza como uma vertente da narrativa urbana, refletindo sobre os diversos processos de transformações sociais e o lugar de inserção da mulher.

Nos anos 80, década em que foi produzida a obra *Atire em Sofia*, o país já havia passado por períodos conturbados politicamente em razão da ditadura militar. O discurso progressista de “país do futuro” já não incutia mais expectativas aos cidadãos, sendo este solo ideal para finalmente se estabelecer o *roman-noir*. Este, que situa o crime em um contexto de sociedade corrompida, permite, agora, que o olhar se volte para uma sociedade em decadência, que transita entre questionáveis valores burgueses.

A ideologia burguesa exerceu grande influência social, disciplinando o modo de vida nos espaços de trabalho e interferindo nas relações familiares. Contudo, nem todas as mulheres se submeteram a tais padrões, como se observa a partir das já mencionadas lutas feministas pelos direitos da mulher.

Neste contexto, *Atire em Sofia* trata sobre a condição da mulher lançando mão de algumas características do gênero de crime para questionar o lugar de fala do sujeito feminino. Assim, leva Sônia Coutinho a se juntar ao rol de escritoras brasileiras que se dedicaram ao gênero, como:

Lúcia Machado de Almeida, com *O escaravelho do diabo* (1956), Rachel e Diná Silveira de Queiroz, colaborando no romance *O mistério dos MM*, junto com Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Jorge Amado, José Condé, Guimarães Rosa e Antonio Calado, na década de 1920, para a revista *O Cruzeiro*; décadas mais tarde, na revista *Mistério Magazine*, de Ellery Queen, Nadja Bandeira, em 1971, Vilma Guimarães Rosa, Inês Paese, Clecy G. de Freitas. Escrevendo um livro policial infantil, Clarice Lispector, com *O mistério do coelho pensante*. Maria Alice Barroso publicou o conhecido romance *Quem matou Pacífico* (1969) (LOBO, 1999, s/p, grifos da autora).

Contudo, apesar de a escrita coutiniana apresentar uma perspectiva do gênero de crime, entendemos que tal artifício é utilizado tendo em vista, primariamente, estabelecer um discurso crítico em relação à morte da protagonista, já que esta revela a condição social da mulher representada no romance e sua luta contra o discurso patriarcal de opressão e de silenciamento.

## — TECENDO A HISTÓRIA DE UM CRIME: A MORTE COMO PREÇO DA TRANSGRESSÃO

*Atire em Sofia* apresenta a vida de um grupo de amigos da cidade de Salvador, revelando suas lutas e caminhos, que vieram a culminar na morte de Sofia do Rosário. No romance, a narrativa ocorre em duas partes, separando o tempo passado e presente, trazendo na divisão da história uma abertura para a versão de diversos personagens, inclusive a vítima, Sofia.

Em um primeiro momento, sem anunciar a morte da personagem, como tradicionalmente se faz em romances de crime, a voz narrativa, a partir do personagem Fernando, apresenta-nos o clima sombrio que se instalou na cidade de Salvador, não nomeada, mas presumível pelos detalhes da narrativa, com uma forte chuva e um verão atípico, o qual sempre era apresentado no início de suas falas trazendo à tona o aspecto cinza e sombrio daquele período, dizendo: “Verão esquisito, muito esquisito, pensa Fernando outra vez” (COUTINHO, 1989, p.11). Apresenta-se, desde o primeiro capítulo, cujo título é sugestivo “Verão com assombrações” e que se repete, exaustivamente, nos momentos de falas de Fernando. Após ambientar o leitor nesse clima de mistério e de horror, relembra dos antigos colegas de escola que observa em uma fotografia e o espaço de fala se abre para os demais personagens, desde Sofia, João Paulo, Matilde até Milena. O tempo em que se abre a narrativa já é um presente em que o assassinato já ocorrera, porém o leitor somente saberá disso quase ao final da ficção, quando Fernando, personagem-detetive, retomará seu lugar de fala para estabelecer a reflexão final sobre o assassinato de Sofia.

Semelhante à estrutura do romance do tipo policial/enigma, na obra de Sônia Coutinho, o personagem João Paulo, em seu retorno para Salvador, visa escrever um livro, neste caso, assim como nos clássicos, o romance escrito por um amigo do detetive será utilizado para contar a história. João Paulo, que escrevia um romance policial, faz uma clara referência à obra do norte-americano William Clark Styron (1979), *A Escolha de Sofia*, no qual possui um personagem chamado Stingo se envolverá com Sofia em uma relação de amizade, amor e profundas confidências, que culminam na também morte de Sofia. Entretanto, na proposta metaficcional de João Paulo, personagem e autor se invertem: agora, o autor será Stingo e João Paulo será o personagem que se

relacionará com Sofia. Não somente a proposta de romance do personagem, como a própria produção de Coutinho, traz inúmeras referências à obra mencionada, especialmente no que diz respeito às escolhas e traumas das protagonistas de ambos os romances.

João Paulo que, por diversas vezes, havia associado Sofia à imagem de mulher guerreira e mítica como Maria Quitéria, Iansã, agora a relaciona com a protagonista de seu romance, a ex-Miss Laura Luedi, que foi morta em um quarto de hotel:

Um deles é Laura Luedi, loura e lindíssima, como nos tempos em que quase foi Miss universo. Uma boneca, mulher criança, cujo rosto, de repente, sob seu olhar perplexo, transforma-se agora em outro, moreno, com traços de índia, cabelo liso e negro e batom muito vermelho. É Sofia que ele vê desfilar, no lugar de Laura (COUTINHO, 1989, p.42).

Este trecho integra os planos de João Paulo para elaboração de seu romance, demonstrando que sua protagonista baseia-se na pessoa de Sofia. Este e outros fatos em sua ficção forneceram os indícios necessários para se compreender ou para que o leitor pactue ou não com os motivos que o levaram a possivelmente ter assassinado Sofia.

Ainda que não seja o romance que esclareça plenamente os fatos, ele fornece diversas pistas para a compreensão do crime. Assim, como nos clássicos policiais, o uso da metaficção servirá para explicar a estrutura da obra. João Paulo, refletindo sobre como irá estruturar sua produção, fornece ao leitor de *Atire em Sofia* as informações sobre a estrutura do próprio romance coutiniano. Como se verifica em sua descrição sobre a obra:

A partir do assassinato de Laura, decide João Paulo, o romance vai desenvolver-se em vários níveis. Num plano mais objetivo serão contadas as investigações policiais. Em outro plano, mais psicológico, vem a história presente e passada do jornalista e a trajetória de Laura — três décadas de transformações de comportamento (COUTINHO, 1989, p.51).

Assim como descrito no excerto acima, o romance coutiniano apresenta a história presente e passada do jornalista João Paulo, a trajetória de Sofia e os fatos da investigação que, por sua vez, são as observações do personagem-detetive Fernando, que também participa da narração, a quem importa relatar os fatos e não buscar a justiça.

Com tais artifícios, o tempo rememorado e o tempo da ação contribuem para que se mostre, exatamente, três décadas de mudanças de comportamentos sociais. Para tanto, lança mão de uma narração partilhada entre os diversos personagens, destacando-se nesta função, especialmente, Fernando.

O romance coutiniano apresenta o personagem Fernando, este nos remete à imagem de detetive, sendo que ele será o fio condutor do narrador para, a partir de deduções lógicas, apresentar os fatos que culminaram no assassinato de Sofia. Porém, contrapondo à figura clássica do detetive, seu objetivo não é levar o culpado à lei, mas apresentar os acontecimentos, conforme a proposta do romance de crime. É na própria voz de Fernando que ele se coloca na posição de detetive, quando sentado, mais uma vez, em sua poltrona, lê trechos do romance de João Paulo, no qual existe a descrição dos sinistros interiores de apartamentos. Pelas argumentações de Fernando, observamos que ele relaciona as descrições com o próprio apartamento, como após o trecho: “Como num romance policial, daquele tipo em que o detetive mora numa pocilga e tem um escritorzinho horrendo e sórdido, mas é absolutamente eficiente e genial, desvendando todos os crimes” (COUTINHO, 1989, p.180).

É certo que tais considerações estão envolvidas em uma espécie de devaneio quanto à imagem do apartamento e do escritório, já que era membro da classe média baiana e sua posição social lhe dava condições para ter um apartamento e um escritório que destoam da descrição anterior. Entretanto, integrando-se à posição simbólica de detetive que o personagem se submetia, este modificava a cena para melhor se adequar ao contexto.

Fernando é descrito como alguém que nunca se casou, questionado pelo seu desinteresse pelas mulheres e pelo amor à língua e à cultura grega, ele pacifica os familiares deixando claro que “não vou contestar seus costumes, podem ficar tranquilos” (COUTINHO, 1989, p.63). Submetido à tradição conforme aponta a voz de Sofia, Fernando se mostra uma pessoa que sempre busca agradar aos demais, ao ponto de se anular, cercado por um meio medíocre o qual ele zelava por integrar. Como advogado, sempre de sua poltrona no escritório, à semelhança de Dupin, representa a ética social de seu tempo, típica imagem do homem branco burguês. Como no caso daquele famoso detetive, não envolve na ação, mas “soluciona” o caso na inércia de sua poltrona. Sendo assim, a discussão proposta na obra, desvela a moral hipócrita da

família burguesa, organizada e estável, como visto em outras produções de Sônia Coutinho e apontados pela estudiosa Elódia Xavier (1998) em *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*.

A partir da discussão de Norma Telles (2007), observamos que tanto na história como na literatura, encontramos a figura do homem branco e burguês, de maneira predominante, como sujeito com direito à voz, silenciando, de modos distintos, os discursos marginais, como de mulheres e de negros. Considerando esta produção de autoria feminina, é curioso observar que os papéis em seu discurso feminista estão bem definidos, atribuindo àquele que historicamente foi dominador, conforme propõe Bourdieu (2012), a permanência em seu papel de opressor. Contudo, diante das subversões ao gênero romanesco de crime, a autora confere uma visão crítica a esses papéis, denunciando o conjunto de valores tradicionais que insistem em legar à mulher o papel de subalterna e sujeita dominada.

A imagem do *detetive* Fernando, a partir do conforto de seu escritório e de sua poltrona, nos revela algo bem mais simbólico do que a postura positivista de homem pensante, inteligente, mas também remete à própria postura da sociedade tradicional frente ao crime, especialmente o crime contra uma mulher transgressora. Também, recordando a discussão proposta por Rita Terezinha Schmidt (1999), em “Transgressão da Margem e o Destino de Celeste”, observamos que existe uma retomada crítica neste romance do aparato ideológico que corrobora as leis do casamento e das virtudes femininas. Dessa maneira, apresenta a loucura e a morte, questões tratadas mais adiante neste texto, como preço da transgressão de mulheres adúlteras, fatos estes que, segundo a autora, nos clássicos, objetivam:

[à] socialização das personagens femininas dentro de limites legais, econômicos e sexuais, inscrevendo os desejos individuais num código coletivo de ações, cujas sequências reforçam comportamentos psicologicamente introjetados e papéis socialmente legitimados (SCHMIDT, 1999, p. 673).

É possível observar o personagem Fernando como um representante ideal deste discurso, como se nota em sua ponderação sobre versos do poeta grego Píndaro de Cinoscefale, os quais resumem seu propósito de vida, moderação e nada de excessos, sobre o qual ele medita:

„Não se deve pedir aos deuses senão o que convém a corações mortais./É preciso ter o olhar fixado nos pés para nunca esquecer sua condição. /Não aspire, minha alma, a uma vida imortal;/pelo contrário, exaure o campo do possível.“ o que procurou a vida inteira, pensa, levantando-se para receber o cliente que acaba de entrar, foi o *mèden ágan* grego, a regra da moderação, do nada em excesso. Porque o simples mortal, quando ultrapassa a medida, incorre na *hýbris*, no descomedimento. Desencadeia o ciúme dos deuses e é punido com a *némesis*, caindo nos braços das Moiras, o destino cego. *Foi o que aconteceu com Sofia*, conclui, num relance, estendendo a mão para cumprimentar o cliente (COUTINHO, 1989, p.64, grifo da autora).

Outra vez, do conforto de sua poltrona, no escritório, o personagem Fernando empreende reflexões sobre sua própria vida e a de Sofia e, conforme expresso no trecho acima e na continuação de seus devaneios, vemos sua busca por manter os padrões de comportamento moderado ao longo da vida, considerando e justificando, de certa forma, a morte de Sofia por fugir do ideal, por “não olhar para os pés” para nunca esquecer sua “condição”. Por isso, a inserção dos aparatos ideológicos tradicionais dos romances canônicos, pode ser relido no romance *Atire em Sofia*, contudo, imbuído de uma visão crítica que demonstra um momento de transição entre tradição e modernidade.

Valendo-se de uma voz narrativa preponderante, o narrador/detetive Fernando promove um constante rol de circunstâncias e de características sobre o personagem João Paulo que irá torná-lo como o assassino de fato, durante a narrativa. Isso também é corroborado pelo narrador em terceira pessoa nos momentos que apresenta cenas com o personagem, mostrando-o em gradual processo de loucura, causado pelas transformações que a cidade do retorno e de suas raízes (Salvador) passou ao longo dos tempos. Além disso, sua história de vida, filho de uma mulher que mantinha um relacionamento com um homem casado, vivendo com o apadrinhamento financeiro de tal homem ao longo de seu processo de formação, a repulsa que sentia em relação às mulheres oriunda do próprio jogo de amor/ódio que nutria pela mãe, são os principais elementos que servem como justificativa pelos seus atos, como é possível verificar no seguinte trecho:

Estava com 12 anos quando ela começou a se relacionar com o coronel, Seu Francisco, como nunca deixou de chamá-lo, mesmo quando ele se transformou quase num pai. Mais tarde, já separado de sua mãe, jamais deixou de lhe mandar a mesada que o sustentou numa pensão de luxo onde morou durante o último ano do secundário e, depois, durante o curso de Direito. Receber dinheiro do „ex-amante de sua mãe“, como ouviu certa vez um colega comentar, às suas costas, causava-lhe humilhação, mas, ao mesmo

tempo, uma voz cínica dentro dele lhe dizia que era melhor aproveitar enquanto pudesse (COUTINHO, 1989, p. 41).

A sensação de humilhação expressa no excerto anterior era crescente para João Paulo, inclusive em outras áreas de sua vida, expressando uma contínua e geral insatisfação em tudo na vida. Tal aspecto pode ser observado em outros trechos do romance, como no seguinte:

De certa forma, o sucesso, só que não lhe sentiu o gosto, mas sim a insatisfação de sempre, a sensação constante de estar batendo numa tecla errada. E o mesmo acontecia com as várias mulheres que foram passando por sua vida, nas quais acabava descobrindo, inevitavelmente, num misto de fascinação e nojo, uma parecnça insuportável com sua mãe — bonita, temperamental, „rapariga“(COUTINHO, 1989, p.41).

Diante do crescente estado de insatisfação de João Paulo, de seu processo gradual de loucura e da aversão ao ideal de mulher sexualmente livre, fica subentendido, no decorrer da narração, que ele é o autor do crime. Contudo, em capítulo sugestivo, intitulado de “Dedo no Gatilho”, Fernando apresenta os assassinos de Sofia, do ponto de vista simbólico e social como se verifica em: “O gatilho da arma assassina, pensa, foi apertado por muitas mãos. E o alvo daqueles três tiros não era exatamente Sofia, sua pessoa física, mas o que ela representava, seu desafio” (COUTINHO, 1989, p.114). Em seguida, traz um rol extenso dos *assassinos* de Sofia, como as damas que se casaram na igreja, vestidas de branco, e faziam a vida inteira o que as mães lhes diziam para fazer; famílias inteiras, que prepararam seus filhos para serem bons católicos e os pais que traziam dinheiro para sustentar a casa; as mãos dos homens que quiseram se deitar com ela, mas foram rejeitados; a mãe de sua própria mãe que tentou modificá-la e de seu irmão que até deixou de falar com ela; ou mesmo, as mães que criaram seus filhos, também uniram suas mãos e declararam: “„Nós nunca faríamos o que ela fez, ir embora assim, deixando as duas filhas“ — e juntaram os dedos, apertaram três vezes o gatilho” (COUTINHO, 1989, p.115).

Sofia é uma mulher que busca se libertar e não se submeter aos ditames sociais de seu tempo. Nela resumia toda a plenitude de mulheres que não se curvam perante a imagem do homem ou da sociedade tradicional. Ela faz parte do rol das transgressoras, justamente por romper com a família e, conseqüentemente, com os padrões de vida impostos pela sociedade burguesa de seu tempo. Neste sentido, o romance de crime, por

se tratar de uma vertente que se desenvolveu permitindo se estabelecer uma perspectiva de crítica social, funciona como meio para a exposição da violência física e simbólica contra a mulher.

O personagem João Paulo baseia seu romance em fatos de sua própria vida e de seus amigos, sendo um dos recursos do romance a sobreposição de personagens que constituem duplos, como Sofia/Laura Luedi, afinal: “É Sofia que ele vê desfilar, no lugar de Laura” (COUTINHO, 1989, p.42). Cientes desta relação entre o romance escrito por João Paulo e a narrativa *Atire em Sofia*, compreendemos que a própria noção de culpa pelo crime, muitas vezes, remetido à própria vítima em sociedades tradicionais, se apresenta criticamente na obra. A este respeito, verificamos quando o próprio personagem, explicando a Fernando como seria a protagonista de seu romance, expõe que:

Para ela, embora vítima, sua culpa era igual, ou talvez maior que a do tio, por ser mulher. Então, não denunciou o tio, não teve coragem de contar aquilo a ninguém, guardou segredo em torno do que havia acontecido, durante o resto da infância e a adolescência inteira. Simplesmente, curtiu sua culpa, seu medo, seu nojo do tio e sua atração por ele, ao longo de intermináveis aulas de catecismo a que era obrigada a assistir, na escola. (...) De certa forma, talvez tivesse razão, é mais provável que, se tivesse contado, todo mundo dissesse que aquilo era produto de sua imaginação, que tinha inventado aquilo. Ou então diriam que, de alguma forma, a culpa tinha sido mesmo dela (COUTINHO, 1989, p.135).

No trecho anterior, João Paulo utilizou um fato da vida de Sofia para a composição de sua personagem Laura Luedi, em que ambas vivem um trauma de terem sofrido um abuso sexual pelo tio. O que se percebe é que o jogo de violência psicológica, iniciado no âmbito da educação em uma família católica conservadora, estende-se ao longo da vida da personagem e, logo, na vida da própria Sofia. Assim, o sistema patriarcal e suas pressões se estabelecem como o primeiro aspecto de violência contra a mulher na obra. Nesta perspectiva que, segundo o personagem Fernando, João Paulo considera sua personagem como um caso sociológico, como se relata:

Seus traumas, sob certos aspectos vinham dos limites impostos às mulheres de sua geração, dos preconceitos a que estavam submetidas. Por exemplo, a ideia generalizada de que sexo, em quaisquer circunstâncias, era pecado e deixava a mulher impura. No fundo de sua cabeça de anos 50, ela achava que tinha pecado gravemente, que estava em pecado mortal por ter sido

seduzida ou estuprada (COUTINHO, 1989, p.135).

O caráter subversivo a que chega Sofia em sua vida adulta é descrito pelos protagonistas masculinos e também aceito por ela. Tal posicionamento é tão marcante que a própria personagem declara diversas vezes, na obra, ser como Lilith, inclusive sua última reflexão diante da morte em que diz:

*Sou eu Lilith, encarnada também nas Harpias, na Medusa. Eu, o incubo. Quem, durante a noite, sofria de terrores e tinha delírios, quem saltava a cama apavorada e corria, era do meu ataque que estava fugindo. Cubro o corpo dos homens com meu corpo quente e dizem que meu abraço é tão furioso que sufoca. Minhas vítimas têm o maior orgasmo de suas vidas, mas depois desfalecem e entram em crises de melancolia. Um dos meus privilégios é causa a loucura. Assim me viram os homens, porque eu era livre e solitária (COUTINHO, 1989, p.178. Grifo da autora.).*

A mulher apresentada por Coutinho reflete o ideal de deusa, contudo, se distingue das apresentadas pelas autoras do gênero, já que a mulher permanece como vítima e não como detetive. Sendo assim, o que se verifica é que o ideal mítico ao qual se relaciona a mulher no romance de crime está voltado para a força e a sagacidade da mulher detetive, enquanto no romance coutiniano está voltado para o arquétipo feminino construído socialmente, tema este que trataremos mais adiante.

A detetive de saias de Agatha Christie, por exemplo, se diferencia por utilizar atributos conferidos tipicamente à mulher, como a intuição, para resolver seus casos. Contudo, o traço mais marcante de sua escrita, apontados por Coutinho (1994), é a maneira como lida com a questão da identidade, coadunando com a tradição do gênero, apresenta o crime e seu desenrolar buscando estabelecer a identidade da vítima e do assassino, porém estabelece um jogo de máscaras utilizando, muitas vezes, uma identidade falsa. Além disso, apresenta um universo desconhecido, inatingível como velhas ricas e celebridades das artes.

No romance *Atire em Sofia*, a questão da identidade também está presente, porém, sua perspectiva vai além de revelar a identidade superficial da vítima e do assassino, mas é uma busca da própria personagem feminina pelo autoconhecimento. É pela voz da própria personagem Sofia, a vítima, que sua identidade será questionada, suas emoções, seu ser, tomando-a em uma perspectiva existencial, consoante o que foi apresentado por Julian Mariás (1981), sobre a crise do feminino que se desdobra no

século XX, conforme discutido anteriormente.

À semelhança de Agatha Christie, Sônia Coutinho também inserirá, em seu romance, celebridades do mundo artístico, como Jim Morissom e Maria Callas, em diálogo com seus protagonistas. Estas celebridades irão contribuir para o processo de descrição do estado do ser dos próprios protagonistas com quem se relacionam, revelando a simbólica mulher louca que se tornou Matilde e consubstanciando a libertação da personagem Milena, por via da música em estilo *Rock „n“ roll*.

A perspectiva da mulher mítica ou demonizada é apresentada por Fernando que, em certo ponto, já havia tido uma experiência com a figura da mulher-leão-alada ou íncubo, quando refletia sobre o aspecto sobrenatural daquele verão:

Olhou em direção à igreja e viu no adro a mulher-leão-alada, sereia terrestre, a Esfinge que cantava, propondo seu enigma. Hipnotizado, desceu do carro, caminhou em sua direção pela rua deserta. Num segundo, a Esfinge se transformou em princesa, fada, ovelha negra, cadela, gata, pantera, em Iemanjá. Ávida de sangue e de sexo, aproximou-se dele e o derrubou, sentando-se em seguida sobre seu corpo. Em poucos segundos, ele teve um orgasmo devastador e desmaiou. Quando voltou a si, estava sozinho na calçada, cercado por um grupo de mendigos que o observavam em silêncio (COUTINHO, 1989, p.80).

Mais tarde, Fernando pensou sobre histórias de íncubos, chegando, por algumas vezes, a cogitar que aquele verão foi tão terrível que a ideia mais lógica é que não existira ou que ele o havia inventado. Este recurso fortalece a perspectiva do romance de crime que relativiza a verdade ou mesmo a pulveriza em várias facetas. O medo ao que é desconhecido, essa associação da mulher com o mítico, o terrível, foi apontada por ele mais adiante, quando efetua uma observação sobre a morte de Sofia, na qual declara:

E sua própria mão, também não apertou aquele gatilho? - pergunta Fernando a si mesmo, sentado em sua poltrona, depois do jantar, segurando no colo o velho álbum. Porque contra ele também era lançado o desafio de Sofia, contra ele e sua estratégia de acomodação, tudo que o salvou de servir de alvo, em lugar dela — ele imagina — para aqueles três tiros (COUTINHO, 1989, p.115).

A esfinge alada, que anteriormente lhe propunha um enigma, é agora claramente apresentada em Sofia e seu desafio contra o verdadeiro ser de Fernando. Sua figura nada mais é do que a representação da transgressão, da Lilith que contraria os padrões,

impondo medo e lançando luz sobre as grandes questões de sua vida. Apesar de semelhante a Dupin, que busca solucionar o crime a partir de sua poltrona, sem envolvimento na ação, neste ponto, a vida do detetive Fernando começa a se cruzar com a vida da vítima. A narrativa começa nos revelar alguns aspectos de envolvimento do detetive com a vítima e com o próprio assassinato.

Ao observarmos a maneira como se constrói o retrato do personagem Fernando enquanto detetive, vemos que suas características estão voltadas para o tipo de homem aceitável pela tradição. Contudo, em relação às características legadas ao detetive, Muniz Sodré (1978) ressalta que este, tradicionalmente, corresponde à figura do herói mítico. Também se observa a presença constante de oposições míticas, como de Deus e o diabo, o bem e o mal, cabendo ao herói detetive resolver tais oposições.

Quando tomamos as considerações de Coutinho (1994) sobre a produção policial de autoria feminina, percebemos que existe uma inversão em relação ao desenho do detetive, bem como da vítima. Em seu ensaio que trata da questão, a autora considera que produções femininas da nova safra de policiais apresentam detetives femininas que “trazem imagens de mulheres fortes, que remetem às poderosas deusas da antiguidade, fortes e guerreiras, como Artemis dos gregos ou a Iansã dos iorubás, cultuada na Bahia como na África” (COUTINHO, 1994, p.90). Estas referências, associadas ao mito, no romance coutiniano, conduz-nos ao ideal de força e de transgressão da protagonista Sofia já que, tanto a figura de Iansã como de Artemis, remete-nos a um ideal de mulher guerreira e audaciosa. Tais representações são recorrentes durante todo romance *Atire em Sofia*, sendo fundamental para se compreender a imagem de mulher na ficção de Sônia Coutinho, por isso, detemo-nos, mais especificamente, nestes aspectos em capítulo posterior.

O labirinto ficcional de Coutinho nos revela um detetive masculino que se vê, em certo ponto, seduzido e envolvido no plano emocional com a vítima, ficando impossibilitado de resolver o mítico. Este aspecto não se pauta na tradição do romance policial, mas revela uma divergência com este, já que a construção da imagem heroica de um detetive não se realiza. Esta impossibilidade de uma imagem de herói pode ser considerada intencional e uma estratégia narrativa, pois se opõe à figura clássica do homem da lei tradicional do século XIX e revela um homem ligado à moral patriarcal do século XX. Neste sentido, a própria Sofia, ao retornar a Salvador, rememorando sua

antiga turma da juventude, descreve Fernando nos seguintes termos:

Fernando e seu esforço constante para agradar, até o ponto de auto-anulação. Seu medo de exibir a própria inteligência, de fazer qualquer uso dela para além das necessidades do cotidiano, achando que talvez isso, de alguma maneira, possa distanciá-lo do meio em que vive, um meio medíocre no qual certas observações mais penetrantes destoariam, quem sabe chamando a atenção para o que ele tem de irremediavelmente singular. Fernando e o mistério que sempre cercou sua vida amorosa, aparentemente inexistente. (...) Fernando e seus constantes sins (COUTINHO, 1994, p.16).

Como se observa no trecho acima, o esforço do personagem Fernando em se manter incluso naquele seu meio social burguês era contínuo ao ponto de anular suas próprias opiniões e vontades. Zeloso por sua posição de advogado e de professor de Grego, sempre buscando atitudes comedidas, primando pelo rigor metódico e pontualidade em todos os atos de sua vida. Um homem que integrava uma família tradicional, pois era considerado como “um bem situado membro da parcela privilegiada dos moradores da cidade, brancos, diplomados, bem instalados” (COUTINHO, 1989, p.34).

É fato que Sônia Coutinho lança mão do discurso em tom policial, por meio do romance de crime, para efetuar uma construção crítica em relação à visão social sobre a mulher retratada na obra, especialmente, a partir do detetive-narrador Fernando.

A condução da narração por um detetive-personagem e dos demais protagonistas é um movimento que favorece uma visão mais ampla da proposta crítica da obra. Esta é uma dinâmica reconhecida por Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988) como característico da literatura de crime brasileira a partir dos anos 30, sobressaindo a figura do detetive-narrador que, neste caso, não se consuma como narrador integralmente em primeira pessoa, mas como fio condutor da mesma. Segundo Figueiredo, os personagens de Rubem Fonseca, por exemplo, refaz o percurso do pensamento para a ação até chegar ao ponto da “imaginação ficcional”, que coloca em xeque a noção de verdade. Este movimento, no texto coutiniano, encontra-se no fato de haver uma releitura de textos alheios, neste caso *A Escolha de Sofia*, de William Styron (1979), como discutido anteriormente, bem como no processo de aproximação entre as figuras de detetive e de narrador.

Percebemos uma tendência de o narrador utilizar o personagem Fernando e de

sua imaginação para preencher as lacunas sobre o crime, principalmente ao lançar mão do texto inacabado produzido por João Paulo. A este processo de transição entre dedução lógica para uma imaginação ficcional cujo objetivo é apontar uma resposta plausível para os fatos, nos romances de crime contemporâneos, Figueiredo (1988) atribui ao processo de aproximação entre detetive e narrador. Neste sentido, considera que:

[n]em a observação direta, nem a dedução lógica são suficientes para a apreensão de toda a complexidade do comportamento humano, os personagens narradores ao perceberem a impossibilidade de chegar a palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível (FIGUEIREDO, 1988, p. 23).

A oposição entre detetive e criminoso também é amenizada já que, em dado momento, Fernando é apresentado pelo narrador em terceira pessoa, que o mostra interrompendo sua leitura do livro produzido por João Paulo, o qual o levava a traçar as possíveis respostas para o crime, passando a manusear uma pistola Walter, como a utilizada no crime, como vemos em:

Fernando levanta-se da poltrona, vai ao seu quarto, abre uma pequena gaveta interna do armário, tira de dentro uma pistola Walter. Deita-se na cama, acariciando a pistola, fecha os olhos e continua a imaginar a cena — João Paulo sentado à beira da cama onde Sofia está deitada, nua e muda de terror (COUTINHO, 1989, p. 177).

Este jogo da impossibilidade de uma verdade definitiva, a utilização do detetive também como leitor do texto alheio, que passa a trabalhar a partir de uma imaginação criadora, levam ler e criar a adquirirem contornos muito tênues na ficção. Isto se dá devido à relativização da verdade em todos os âmbitos, já que o principal narrador dos fatos também tem sua versão questionada. Neste ponto, o narrador em terceira pessoa aponta as considerações feitas pelo detetive-narrador Fernando:

Verão esquisito, muito esquisito, torna Fernando a pensar. Um verão que, quem sabe, não foi real, mas inventado por ele, nesta poltrona, num jogo de imaginação. Se João Paulo tivesse realmente sumido, o que poderia ter-lhe acontecido? Será que se jogaria no mar, pulando dos rochedos que ficam por trás do farol? OU cairia acidentalmente? E o cadáver não poderia ter sido devorado pelos peixes, ou carregado sem retorno pelas águas? Ou, ainda, não irá reaparecer a qualquer momento, tendo no peito três balas de uma

pistola Walter? (COUTINHO, 1989, p.182).

As pistas fornecidas entre a relação do livro inacabado de João Paulo e a atividade de imaginação criadora de Fernando conduzem ao questionamento da própria noção de autoria do crime, bem como dos fatos apresentados sobre este. Este é um recurso estabelecido pela autora, a partir da voz narrativa em terceira pessoa, o qual traz a impossibilidade de uma resposta verdadeira e definitiva para o assassinato de Sofia e sintetiza o caminho de falta de respostas para todo um comportamento social apresentado na obra. Talvez seja por isso que, em momento específico, se elenca um rol extenso das mãos que puxaram o gatilho, trazendo para a reflexão o papel da perspectiva patriarcal e da cultura de morte e demonização conferida à mulher que é independente financeira, moral e sexualmente, no meio social brasileiro. Neste sentido, diante das diversas mãos que, simbolicamente, apertam o gatilho assassino contra Sofia, o meio patriarcal é condenado em primeira instância, já que a noção de pertencimento, de identidade, é ignorada socialmente quando o indivíduo não compactua com os mesmos discursos da tradição.

Para compreendermos as relações deste jogo de impossibilidade de uma “verdade definitiva”, podemos observar o que propõe Coutinho (1994), segundo a qual o pensamento pós-moderno é que questiona conceitos como de autoridade, hierarquia, homogeneidade, bem como possui, em seu cerne, a questão da identidade. As certezas e os padrões estabelecidos passam a ser questionados, sendo estes questionamentos frutos das lutas feministas que se despontaram nos anos de 1960, como já mencionado.

Em *Atire em Sofia*, o que se tem é o questionamento sobre quem estabelece os conceitos do modo de vida feminino, bem como desconstrói o ideal de homogeneização cultural. Isto ocorre, sobretudo, a partir do desmascaramento dos valores da burguesia, principais colaboradores dos ideais patriarcais e pela representação das lutas de negros para se imporem dentro da sociedade brasileira, especialmente a sociedade baiana, dos anos 1980 (COUTINHO, 1994, p. 28- 29s). A esse respeito, a autora propõe em sua obra crítica que:

[n]os anos 60, ocorreu o registro da História, de grupos que antes não se manifestavam nem apareciam, grupos definidos por suas diferenças de sexo, raça, preferências sexuais, identidade étnica, nacionalidade e classe. E esse registro se tornou mais completo nos anos 70 e 80, permitindo uma visão

mais clara de grupos que podem ser chamados, na expressão de Linda Hutcheon, de *ex-cêntricos*, ou seja, fora do centro, *off-centro* (COUTINHO, 1994, p.29).

O período retratado no trecho anterior se refere também ao tempo narrativo da obra em estudo. Sendo assim, o que se observa é o registro das transformações, avanços e questionamentos propostos por grupos minoritários, como mulheres e negros. Dessa forma, as cenas evidenciam as diferenças históricas em relação ao lugar da mulher nos períodos retratados, já que esta é uma vertente do discurso feminista.

A morte, na obra, se destaca como consequência da maneira cíclica que o discurso da tradição ainda se mantém, mesmo com a transição do tempo, como apresentado. Por isso, em contraponto com o romance de crime de autoria feminina norte-americano, sobre o qual Coutinho realizou estudo crítico, a mulher continua como vítima, já que o que se mata simbolicamente e continuamente é a possibilidade de sua liberdade. Com isso, se perpetua o discurso burguês, tão bem representado pela passividade do detetive-personagem Fernando, já que este foge de se encaixar no rol das minorias sociais, chegando, inclusive, a anular sua vida sentimental.

Diante do exposto, observamos que o meio social, como já visto, é o elemento primordial para o surgimento do gênero policial, adquirindo com a inserção da crítica social no romance de crime contemporâneo, uma nova perspectiva, uma marca notória do gênero no panorama nacional. Contudo, mais do que cenário para um romance de crime, observamos que a função primordial das cidades, dos espaços ao longo da obra é fornecer elementos para identificação do Ser de suas personagens. Neste sentido que nos cabe compreender como a imagem dos diversos ambientes na obra contribui para a caracterização dos personagens e refletem na leitura do lugar social possível para a mulher na ficção.

## **CAPÍTULO II**

### **A MULHER E O ESPAÇO URBANO NA OBRA *ATIRE EM SOFIA*, DE SÔNIA COUTINHO**

*Me colaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou  
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,  
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.*  
(Murilo Mendes, *Mapa*)

O termo *espaço* foi evidenciado ao longo do século XX considerando as mais diversas transformações dos aspectos geográficos e sociológicos, por vertentes distintas das áreas do conhecimento. Naturalmente, ao se observar o aspecto relacional entre literatura e sociedade, esta também, ainda que, algumas vezes implicitamente, vem abordando perspectivas do tema.

Pensar o liame entre literatura e o espaço no romance contemporâneo aponta para uma possibilidade de se tratar sobre a personagem a partir de uma lógica moderna de subjetividade. Por esse ângulo que, nas análises de Gaston Bachelard (1978), percebemos que, o destaque concedido à relação do sujeito com o espaço, considera o menor dos detalhes relevante para a identificação do estado do Ser e para a análise literária.

Atento às significações múltiplas e com a preocupação da teoria da literatura insurgente no século XX e início do século XXI, Luiz Alberto Brandão em “Espaços literários e suas expansões” (2007) ressalta que o espaço pode ser tomado, inicialmente, a partir de algumas abordagens como a da representação; espaço como estruturação textual; espaço como focalização; espaço como linguagem. Dentre estes métodos de análise literária, o aspecto que adotamos é a abordagem do espaço <sup>5</sup> na perspectiva culturalista, ou seja, como representação, tendo em vista como discute Brandão,

[...] os significados tidos como translatos: o — espaço social é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o — espaço psicológico abarca as — atmosferas, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores,

---

<sup>5</sup> Não faremos neste trabalho distinção entre os termos “espaço” e “lugar”, mas adotaremos as proposições de Oziris Borges Filho (2008) para o qual: “Do ponto de vista de uma toponálise, isto é, de uma teoria literária do espaço, acredito que a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria. Ficamos com a conceituação clássica da teoria literária. Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia „lugar”. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços” (BORGES FILHO, 2008, p.1).

segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade (BRANDÃO, 2007, p. 208).

Neste âmbito, o espaço é concebido como lugar de trânsito ou pertencimento dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da narração. Buscamos, assim, compreender os vários tipos e facetas dos espaços representados, considerando sua vinculação com identidades sociais específicas. Neste sentido que, tratando sobre as identidades e o espaço social que o mesmo autor propõe, agora em *Teorias do Espaço Literário* (2013),

[o] “espaço da identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda a identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político (BRANDÃO, 2013, p.31 grifo do autor).

Percebemos, em conformidade com o trecho citado, que os espaços são determinantes para a caracterização de uma cultura ou para compreensão dos sujeitos formados em seu meio, pois expressam concepções culturais e políticas acerca dos indivíduos. Neste sentido que verificamos, por exemplo, o posicionamento de Matilde em relação à maneira como a cidade a vê, quando diz: “Sabe que a cidade critica sua maneira de se vestir, considerada espalhafatosa para uma mulher de 40 anos” (COUTINHO, 1989, p.19). Ainda, o espaço pode ser abordado por meio de leituras diferenciadas que, conforme a análise de Luiz Brandão Santos e Silvana de Oliveira em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura* (2001), este pode ser situado no aspecto físico, temporal, social, psicológico e da linguagem. Sendo assim, a personagem pode ser tratada em relação a um espaço geográfico, considerando aspectos históricos e sociais em relação a suas próprias características existenciais, psicológicas e como ela é expressa e se afirma no contexto que se apresenta.

Para uma melhor compreensão do tema, Oziris Borges Filho em “Espaço e Literatura: introdução à topoanálise” (2008) faz uma “Topografia Literária”, assinalando que os espaços podem ser abordados no texto literário considerando os macroespaços e os microespaços. O primeiro aspecto considera as representações das cidades e o segundo, perspectivas do cenário, natureza, ambiente e da paisagem.

Na obra em estudo, o primeiro espaço que se destaca é o geográfico, por meio do ambiente descrito sob a voz do narrador/detetive Fernando que apresenta um clima de verão atípico na cidade de Salvador, para o qual se tratava de um “verão esquisito”, sob a escuridão do céu repleto de nuvens negras, fortes chuvas, com ruas alagadas de uma água suja, inserindo o leitor em um clima de mistério e de medo.

A junção de fatos da natureza, tempo climático com elementos psicológicos, é tratada por Borges Filho (2018) como o ambiente, já que não é um simples espaço geográfico, mas acrescenta uma sinergia entre ação dos personagens e da natureza. Tratando da mesma questão, Michelle Collot em “Pontos de Vista Sobre a Percepção de Paisagens” (2012) traz ao campo literário esta mesma percepção entre a relação do personagem com a natureza, porém, nomeia-a como Paisagem. Para ele, é a partir do *prolongamento do olhar* dos sujeitos que obtemos uma forma de interação do personagem com o espaço material e psicológico que se insere. Para este trabalho, adotaremos o termo utilizado por Collot (2012), já que entendemos que existe um *prolongamento do olhar* em relação à natureza, mas também, a própria relação da protagonista com a cidade demonstra uma interação entre ambas, sendo aquela um prolongamento da própria personagem.

Fernandes, tratando da temática dos espaços das cidades no âmbito literário, pontua que o espaço literário não é tão exato como em um ensaio, mas apesar da intenção de verdade ou de historicidade, ainda se trata de uma recriação a partir dos olhos do autor (FERNANDES, 1996, p.22). Compreendendo esta faceta ficcional do espaço, mas considerando as implicações do discurso construído no âmbito social e representados na literatura de autoria feminina, podemos perceber que este se torna não um simples cenário da ação narrada, mas um reflexo do ideal feminino construído social e literariamente ao longo dos tempos. Dessa maneira que, no romance *Atire em Sofia*, personagens, lugares, valores e dados históricos funcionam como elementos que são rememorados e adquirem novos significados, formando sentidos para a compreensão do Ser dos protagonistas.

Ao tomarmos o romance de crime ou o romance policial em suas origens, observamos que o cenário social que emergiu com o advento da revolução industrial, promoveu as condições necessárias para o surgimento do gênero, diante do medo e da instabilidade social trazidos pelo desenvolvimento urbanístico. Seguindo este

movimento, a literatura urbana brasileira foi fortalecida, especialmente, a partir da aceleração da urbanização, tendo como um de seus símbolos a construção da capital brasileira nos anos de 1960.

Considerando o cenário cosmopolita nos romances de crime, observamos que, além das contribuições para o surgimento deste nas obras ficcionais, as cenas estarão intimamente ligadas ao ambiente/paisagem. É nesta perspectiva que o romance urbano *Bufo e Spallanzani* (1986) de Rubem Fonseca, por exemplo, vai tratar das questões da violência em meio àquela sociedade, porém sem diálogo com a mesma, assumindo a solidão de leitor/autor de romances.

Ao observarmos o espaço no romance policial de autoria feminina, ainda que povoado por detetives mulheres, percebemos que este, em muitos casos, é fechado. Uma escrita exemplar disso é a de Agatha Christie, conforme destaca Coutinho (1994), veremos que o seu estilo ilustra as normas clássicas do gênero, como unidade de lugar, tempo e ação. Suas personagens aparecem isoladas em espaços fechados, ilhas, trem, barco, avião. Tais aspectos já são delineados desde os primórdios do gênero, como é o caso de Poe em *Os Crimes da Rua Morgue*, em que o espaço é fechado.

Coutinho (1994) enfatiza que um aspecto comum entre as narrativas policiais de autoria feminina e as masculinas é a vivência e o conhecimento profundos de cidades grandes americanas. Esse movimento que confere também às personagens femininas integração com os espaços urbanos do mesmo modo se apresenta na ficção de Coutinho.

*Atire em Sofia*, assim como a produção de Rubem Fonseca, pode ser tomado como um exemplo notório da literatura urbana brasileira, já que é bem representativo da transição entre a imagem da tradição arraigada nas cidades de pequeno porte e com vínculo rural, a exemplo da Bahia, e as grandes cidades, idealizadas a partir de modelos europeus, como o Rio de Janeiro. Contrariando a perspectiva do espaço fechado, suas protagonistas transitam entre esses dois ambientes, revelando as transformações estruturais desses cenários, bem como refletindo sobre o modo de vida e conceitos daquelas sociedades.

Este movimento em que integra os personagens com o ambiente/paisagem, relacionando dados históricos com fatos contemporâneos e a experiência de vida dos personagens é recorrente nos contos e romances de Sônia Coutinho. Em o *Jogo de Ifá*, a cidade também aparece como elemento que interage com as vivências dos protagonistas,

entrecruzando presente e passado para compor a história. Presenciamos a personagem Renata recorrer à imagem da histórica Revolta dos Malês de 1835 que, de acordo com Patrício (2006), é uma demonstração do comprometimento da mesma de “reinserção ao espaço de sua experiência cultural” (PATRÍCIO, 2006, p.53). Assim, o movimento de resgate da memória histórica e seu relacionamento com as experiências do presente e sua trajetória de vida, demonstram uma ligação com as camadas oprimidas no processo sócio-histórico de sua cidade.

O entrelaçamento entre história e cotidiano também se apresenta em *Atire em Sofia*, por meio dos personagens Júlio César e Tetu, que serão fundamentais para a representação do negro <sup>6</sup> na obra. Assim como em *O Jogo de Ifá*, a partir desses personagens reaparece a Revolta dos Malês como fato que confirmará a miscigenação e o caráter múltiplo cultural da cidade de Salvador, como se observa no diálogo entre o antropólogo Júlio César e Matilde,

— O Islã negro foi varrido da cidade, mas permanece em seu inconsciente coletivo — explica Júlio César a Matilde, os dois sentados a uma mesa de bar. — Oxalá Alá é lembrado todos os anos, na lavagem do Bonfim — que é, com suas águas e roupas brancas, numa celebração muçulmana (COUTINHO, 1989, p.171).

A nova perspectiva de vida do negro na cidade de Salvador será uma das questões que apontam para as transformações sociais que ocorreram desde a saída de Sofia e João Paulo, até o retorno cerca de vinte anos depois. Não obstante, a condição da mulher já havia se transformado neste ambiente, não necessariamente a aceitação de suas atitudes transgressoras aos padrões tradicionais, mas o número de práticas consideradas fora dos modelos impostos pela tradição já aumentavam. A esse respeito, vemos a personagem Milena, filha de Sofia, que se afirma em duas categorias oprimidas naquela sociedade, como negra e como mulher. Entretanto, sua trajetória está marcada pelas escolhas de sua mãe e refletem em suas próprias decisões, ainda reprimidas pela sociedade branca e burguesa representada na obra.

O trânsito das personagens entre o Rio de Janeiro e Salvador, bem como por

---

<sup>6</sup> Apesar de mencionado outras vezes no texto, a questão da representação do negro não será aprofundada neste trabalho, já que não é este nosso foco. Sendo assim, será tratada nos momentos que considerarmos necessárias sua referência para melhor compreender a sociedade e as questões de gênero discutidas no romance.

outros lugares na obra, são significativos para a leitura do espaço urbano sob a ótica feminina, bem como acerca da sua inserção nestes lugares. Neste sentido que é importante compreender as implicações do espaço geográfico, das cidades e da casa, bem como o espaço social para a caracterização dos protagonistas e a identificação de seu lugar-no-mundo. Observando como as diversas formas de interagir com o espaço influenciam na concepção de si, na representação da personagem feminina e na composição do romance de crime.

### — A CIDADE DAMEMÓRIA<sup>7</sup>

O espaço e os modos de vida emergentes na urbe são, desde os primórdios do conto e romance policial, fatores relevantes para o surgimento do gênero, como já discutido. O romance policial surgiu tendo em vista a instabilidade gerada com a emergência dos grandes centros urbanos na Europa, pós-revolução industrial. Já no Brasil, obteve estabilidade por meio da vertente *romam-noir*, para a qual o crime é situado no contexto de uma sociedade corrompida.

O cenário social no qual se insere os protagonistas do romance de crime de Sônia Coutinho está intimamente marcado por grandes transformações. Tais transformações, particularmente, iniciadas a partir de 1950, com a aceleração rápida da industrialização e urbanização do país, ganhando maior força a partir de 1960, com a inauguração da nova capital brasileira. Quatro anos mais tarde, em 1964, o Brasil sofre o golpe de estado militar que deslocava o centro de manifestações artísticas da Bahia para o Rio de Janeiro, enaltecendo, de forma singular, o desenvolvimento do eixo Rio-São Paulo. Dois anos mais tarde, Sônia Coutinho se iniciava no cenário literário com a obra *Do Herói Inútil*, que já despontava como uma perspectiva crítica da posição feminina frente à sociedade patriarcal e ao domínio masculino. Contudo, foram nos romances seguintes que os temas acerca da cidade e do deslocamento espacial surgem nas obras da escritora.

As transformações na esfera social brasileira também se apresentam na reprodução dos espaços na literatura, já que se inicia o crescimento dos romances que priorizam a temática urbana. Associado a isso, Sônia Coutinho permanece na

---

<sup>7</sup>Termo adotado a partir da obra *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (2013).

representação de personagens femininas que refletem sua condição, mas que transitam em variados espaços urbanos, coincidindo com sua própria biografia, já que também migrou de Salvador para o Rio de Janeiro. Suas personagens mostram a cidade em dois aspectos distintos e complementares: o primeiro é a cidade labiríntica, e o segundo trata das suas relações sociais cotidianas que observa, julga e dita padrões de comportamento, aspectos que serão abordados mais adiante.

A representação da cidade de Salvador como cenário do romance de crime é construída associando aspectos míticos e sobrenaturais, ligados à própria transformação estrutural e social que os personagens se deparam ao regressarem à cidade.

Em estudo acerca da comunicação e da cultura na cidade de Salvador nos anos de 1950 e 1960, Antonio Albino Canelas Rubim *et al* (2006) pontua que ocorreram importantes transformações a partir dos anos de 1950, especialmente no que tange à forma de comércio, mudanças nas estruturas arquitetônicas e trânsito. São estas as referências ficcionais de paisagens e ruas por onde transitam os personagens de Coutinho, como a avenida beira-mar, a praia da Barra, Pelourinho e o bairro do Carmo.

Outros espaços citados na obra revelam a cidade já transformada, com algumas modificações em sua estrutura, verificáveis a partir do trajeto que o personagem Fernando efetua regularmente para ir e vir ao seu escritório, como em: “Tinha acabado de sair do escritório, dobrava de carro a curva que dá na avenida Contorno quando ergueu os olhos em direção ao telhado do Mercado” (COUTINHO, 1989, p. 79). Este trecho denota as mudanças tratadas por Antônio Rubim (2006) que, segundo o qual, a partir dos anos de 1950, teve um grande desenvolvimento considerando o aumento da população, a mudança no comércio, a construção de prédios e avenidas, como foi o caso da Avenida Contorno, em 1970.

De fato, a nova configuração da cidade traz às personagens, em seu retorno após cerca de vinte anos no Rio de Janeiro, um estranhamento, pois as mudanças são tão profundas que gera uma ideia de lugar estrangeiro em relação à mesma cidade que, anteriormente, ela declarara estar dentro dela ou ser ela mesma. Não obstante às transformações do lugar, a própria personagem feminina já não é a mesma do momento da partida, pois já adquiriu independência financeira e interagiu com outras culturas que, certamente, influenciam em seu olhar sobre a sua cidade de origem. É neste sentido que o personagem João Paulo declara estar em uma “cidade transformada em labirinto —

ele continua a caminhar —, ruas que já não sabe mais onde vão dar, pessoas que não falam mais a sua língua” (COUTINHO, 1989, p.85). Suas reflexões acerca das transformações do espaço ao longo do romance vão abordar temas como a velhice e a morte. Tanto ele como Sofia reconhece que, assim como a cidade estabelece um processo lento de esquecimento àquilo que é velho aproximando tudo da morte, suas próprias trajetórias estão próximas do apagamento.

O que se percebe é um entrelaçamento, a cidade fragmentada por sua topografia e expansão e a história dos personagens, das mulheres. O movimento cartográfico das cidades conduz à leitura da cartografia afetiva dos protagonistas, para tanto, memória e fatos comungam para apresentar a capital baiana que, além dos elementos físicos, é construída por meio da história e da memória. Tal cisão é tratada por Ítalo Calvino (2003) em *Cidades Invisíveis*, quando aborda as “Cidades da Memória” para o qual:

[p]oderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos, dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (CALVINO, 2013, p.15).

Dessa maneira que o tempo-espaço no qual circulam as personagens no romance se alterna entre presente e passado, de forma não-linear, permanecendo os protagonistas intimamente ligados à própria cidade, não apenas no aspecto físico, mas tratando da forma de vida e de pensamento de um povo. Sendo assim, o espaço urbano que vai despontando nesse romance é uma construção das próprias personagens, fato evidente apontado pelo escritor João Paulo ao dizer que o romance que escrevia tratava, no fundo, dele mesmo, de Sofia e da “herança dos moradores de uma cidade, de uma determinada geração” (COUTINHO, 1989, p. 54).

A estratégia típica do romance de crime, a metaficção, neste ponto, é esclarecedora para se compreender como tempo e espaço se entrecruzam para os personagens e qual a finalidade do retorno e de tantas lembranças. João Paulo/Stingo declara que o tema central do romance é a memória, o passado de Laura Luedi/Sofia e dele mesmo, bem como é: “A herança dos moradores de uma cidade, de uma determinada geração. O que ele quer, agora, é contar a trajetória dessa geração, por entre amores, fugas, viagens, aventuras e dores” (COUTINHO, 1989, p.54). Assim,

Salvador é o lugar da memória, como o chamado Ompalós, umbigo do mundo é o lugar de início, por isso, é necessário seu regresso, afinal ele mesmo declara ao refletir sobre a cidade, que:

Não basta pensar em subdesenvolvimento com toda lucidez em um hotel de Londres ou em algum dormitório de universidade americana, há os longos anos de viver e interiorizar esse subdesenvolvimento, seja numa esquina da cidade, contaminada pela estranheza, ou em algum engarrafamento do túnel rebouças (COUTINHO, 1989, p.85).

Neste tempo de rememoração, por meio da pouca relação com os tios idosos que o emprestam um apartamento para se instalar e escrever o romance em Salvador, que João Paulo, definitivamente, demonstra a necessidade de alguma forma captar, registrar a história, já que tudo na cidade é tão perene. Assim, ele pensa:

Agora, à mesa, participa da velhice do tio, já alquebrado e quase um desconhecido na cidade — porque as cidades, descobre, têm memória curta. Transformando-se num estranho, pela velhice, no lugar onde morou a vida inteira, o tio evidencia o esquecimento que também o recobrirá, um dia, como lenta mortalha (COUTINHO, 1989, p.70).

Neste mesmo viés que as histórias da cidade, de João Paulo/Stingo, Laura/Sofia, Matilde/Callas se confundem e se ligam, já que, em certo ponto, a própria Sofia liga sua história à das mulheres de seu tempo. Pensando na voz silenciada de muitas mulheres que se submeteram a casamentos arranjados e a uma vida sob os ditames tradicionais, ela conclui que:

Afinal, tenho de concluir, reexaminando tudo, que não há nada assim tão excepcional em minha história. Diferente apenas até certo ponto, uma história, na verdade, de mulher comum, com os traumas habituais, submetida aos preconceitos de uma geração — principalmente em torno de sexo. Mas, de forma mais ampla, uma história de classe média brasileira, num determinado período. Por outro lado, também, a história de uma cidade (COUTINHO, 1989, p.73).

A volta de Sofia à cidade de Salvador funciona como um balanço de toda sua vida. Suas escolhas, que representam outras mulheres, inseridas em um tempo cíclico, que teima, apesar das conquistas, a reverberar tradição. Sobre esse tempo, o romance coutiniano nos apresenta, por diversas vezes, expressões, como: “o tempo aqui é

circular” “um tempo mítico”, tempo de “civilizações voltadas para a repetição do eterno” (COUTINHO, 1989, p.85). Sendo assim, Sofia chega à mesma conclusão que João Paulo, pois para ela “breve toda a memória de sua vida — o seu eu — estará irremediavelmente perdida” (COUTINHO, 1989, p.89).

O que é possível notar das reflexões empreendidas pelos personagens João Paulo e Sofia é que os eles demonstram uma preocupação em resgatar a memória de um tempo de lutas e, por meio da escrita, imortalizá-lo. Sendo assim, a narrativa de crime feminista e feminina de Sônia Coutinho estaria então comprometida com o registro ou resgate da memória e da denúncia da condição de mulheres de uma determinada geração.

Por meio da personagem Matilde, mulher de quarenta anos, abandonada e enganada pelo marido e da personificação da cidade, é-nos revelado o posicionamento de um povo com vestígios patriarcais, que dita padrões para as mulheres, como declara a personagem Matilde:

Sabe que a cidade critica sua maneira de vestir, considerada espalhafatosa para uma mulher de 40 anos — saias curtas, cores muito vivas, babados, botinhas prateadas, barriga de fora. E assim vai para os lugares mais chiques e movimentados, sempre sozinha e procura seduzir os homens (COUTINHO, 1989, p. 19).

É fato que, no excerto acima, existe a expressão de pensamento acerca do padrão de vestimenta ideal para uma mulher num contexto semipatriarcal, especialmente, aos quarenta anos, denotando um espaço social que lhe traz restrições. Porém, este é o modo que Matilde encontrou para demonstrar sua revolta contra a educação convencional que recebeu, deixando-a ingênua, aceitando um casamento arranjado pelos pais, levando-a a uma situação financeira precária. Essa manifestação feminina, tomada como rebeldia, é derivada das transformações que vinha passando a sociedade dos anos 1960/70 retratada na ficção de Sônia Coutinho.

Os anos 1960 foram marcantes para a luta feminina no ocidente, especialmente pela expansão do movimento feminista que, dentre outras coisas, buscava uma nova configuração dos papéis femininos. Cumpre ressaltar que o corpo e a sexualidade se tornaram dois dos meios de enfrentamento dos padrões patriarcais e de afirmação da vontade da mulher. Por conseguinte, as formas de vestimenta se englobavam como uma

maneira de expressão de sua identidade. A maneira de se vestir, neste contexto, é uma forma de autoafirmação e crítica a um espaço social, cujas pressões sociais contribuíram significativamente para sua situação atual. Neste sentido que propõe James Laver, em *A roupa e a moda: uma história concisa* (1989), que, na década de 1960, o corpo passou a ficar mais em evidência, surgiu a minissaia que, na época, foi um escândalo. Por isso, o estilo ousado de Matilde se configura como uma maneira de se rebelar contra a sociedade tradicional em que está inserida.

O espaço tradicional no qual transitam mulheres como Matilde coloca à margem todo tipo de transgressor ou àquele que não pactua com o discurso tradicional. Matilde já era a essa altura, com suas vestimentas excêntricas e seu comportamento destoante, considerada socialmente como um tipo de louca, fruto das pressões sociais de seu tempo. Esta reflexão é efetuada por Sofia e sua amiga Maíra, pensando nas rupturas e nas tradições na cidade de Salvador, como se observa em:

Mas apesar de toda a mudança, a modorra da cidade resiste — diz Sofia. — O que há por baixo do verniz de modernismo é uma realidade ainda patriarcal, cabeças do século passado. Uma cidade que vive em torno de famílias patriarcais. — Talvez seja essa modorra que enlouqueceu as pessoas (COUTINHO, 1989, p.120).

A leitura social que nos proporciona a autora leva à visão de um espaço ligado ao discurso patriarcal, branco e de classe média. Isso está claro nas reflexões acerca das mudanças ocorridas na cidade, dos lugares agora também ocupados por negros, onde antes era restrito a uma parcela branca da sociedade baiana. Tais posturas são vivamente apresentadas pela personagem Fernando em suas reflexões. O trecho que se segue é exemplar dessa discussão:

Essa negritude cada vez mais assumida é um fenômeno que ele é inteligente demais para rejeitar, pelo menos publicamente, talvez porque saiba que é inevitável. Mas tem que admitir que se sente, às vezes meio nostálgico. Tem saudades, por exemplo, da beira-mar de antigamente, área aristocrática, onde aos domingos, as moças desfilavam com seus melhores vestidos. Hoje, nos fins de semana, a população negra já se senta maciçamente nas cadeiras das sorveterias que, antes, eram consideradas „chiques“, ou seja, reduto exclusivo de seu grupo branco (COUTINHO, 1989, p.35).

O espaço apresentado por Fernando já não condiz com as aspirações de seu

grupo, pois passaram a ser ocupados por outras camadas populares. No trecho acima, o que se observa é uma nostalgia de um lugar onde a forma de vestimenta feminina, bem como a cor da pele, eram elementos que condicionavam com maior rigidez o acesso a lugares de lazer nas áreas nobres da cidade de Salvador. Assim, o espaço sempre ditava a maneira de vestir e a quem lhe era concedido acesso. Agora, ainda que sob fortes críticas e repressões, tanto negros como mulheres transgressoras, camadas sociais que destoam dos padrões burgueses, ocupam novos lugares na cidade representada por Coutinho.

Não obstante da perspectiva apresentada por Fernando, João Paulo também declara que não há outra palavra além “provincianismo” para explicar sua trajetória naquela cidade, branca, de classe média e preconceituosa. Tais declarações remetem ao tempo em que teve que enfrentar sofrimentos no colégio por ser filho de uma mulher que não se casou e era amante de um coronel. Remete, também, à sua relação com Alina, mulher casada que “não teve forças” para enfrentar a família e permanecer ao seu lado. Para ele, havia um círculo de ignorância e de medo que girava em torno do cotidiano dos moradores da cidade, levando-os a uma acomodação, a uma “opaca apatia” (COUTINHO, 1989, p.24-25).

O personagem/autor João Paulo — e suas relações com as mulheres de sua vida — também são instrumentos fundamentais para se obter uma ótica mais ampla sobre o registro de mulheres diversas no tempo retratado. Artifício narrativo, apresentado pela metaficção, que nos põe diante de outros panoramas sobre a condição da mulher, bem como serve de justificativa para o autor e possível assassino do romance de crime. A primeira mulher na vida de João Paulo que influenciou, de maneira definitiva, suas relações e perspectivas sobre o gênero ao longo de sua vida, foi sua própria mãe. Sobre a mãe, João Paulo esclarece:

Cenas da infância no interior, onde nasceu, o sentimento de inferioridade diante dos colegas por causa de sua mãe, mulher muito bonita, mas com uma aura maldita porque, quando adolescente, tinha sido prostituta e, mais tarde, tornou-se “rapariga” de um coronel do cacau. [...] Estava com 12 anos quando ela começou a se relacionar com o coronel, Seu Francisco, como nunca deixou de chamá-lo [...] (COUTINHO, 1989, p.40).

A mãe, por quem João Paulo declara nutrir uma relação de amor/ódio, foi uma mulher que se submeteu ou foi submetida à condição de prostituição ainda muito jovem.

Neste ponto, Sônia Coutinho nos leva a refletir sobre a condição provinciana que o personagem João Paulo tantas vezes repete. Afinal, teve sua mãe, aos doze anos, muitas outras escolhas diante da situação social e de ofertas de um coronel do cacau?

Outra personagem feminina marcante na vida de João Paulo foi Alina. Refletindo sobre sua inserção como mais uma personagem de seu romance, o autor/possível assassino reflete:

Uma história datada, pensa ele, que só poderia ter acontecido naquele lugar, naquela época, fruto de um período em que se anunciava a chamada revolução dos costumes, mas não se concretizava ainda. Alina casou-se virgem, com um homem muito mais velho, pouco atraente, e que a impediu de terminar um curso universitário, repetindo frases como: „Mulheres casadas têm deveres de casa“. [...] Mas havia os filhos de Alina, os preconceitos da família dela e do marido, o patriarcalismo de clãs de fazendeiros. Ela não teve coragem de enfrentar a situação e, depois de combinar ir com ele para o Rio, desistiu na última hora e morreu, poucos meses depois (COUTINHO, 1989, p.54).

A história da mãe de João Paulo, de Alina e de Sofia converge na morte, destino fatal dos sujeitos que, de alguma forma, não coaduna com o discurso de seu espaço social. Neste sentido, a autora dá voz a outras classes sociais, diferentes da que se insere o personagem burguês, Fernando.

Outro aspecto proporcionado pelos múltiplos olhares dos personagens na obra é perceptível a partir das observações que João Paulo efetua acerca dos novos frequentadores das sorveterias nas proximidades do farol. Ele verifica, especificamente, o vestuário e aparência de seus frequentadores, que se transformaram em shorts, camisetas em seus corpos muito bronzeados. João Paulo constata que:

No fim da tarde, João Paulo sai para dar uma volta de carro e, ao chegar à avenida, à beira-mar, tem a sensação de que a cidade, afinal, não mudou tanto. É o horário em que as sorveterias próximas do Farol ficam repletas e, junto da amurada, ainda se faz o *footing*, como há vinte anos. Quando se aproxima, porém, vê que a frequência é inteiramente diferente, agora são rapazes e moças de calção ou short, camisetas, todos muito bronzeados, conversando em grupo perto de seus Bugres. [...] Sob os raios de sol oblíquo e úmido, todos os rostos são desconhecidos, registra ele, passando em seu velho fusca enferrujado. Os sobreviventes de sua geração não frequentam esse meio jovem (COUTINHO, 1989, p.95).

A perspectiva masculina de João Paulo está ligada à transformação do público em relação à moda, coincidindo com o ponto de vista apresentado pelo protagonista Fernando, sendo que este implica um fator a mais a sua observação que é a crescente presença dos negros em um espaço, antes majoritariamente, para os brancos.

A visão feminina acerca do lugar, expressada especialmente por Sofia, denota outros tipos de preocupações. Sofia, inserida em espaços públicos como clubes e sorveterias, tece suas observações sobre as famílias burguesas e tradicionais que vê por ali transitar, bem como utiliza o espaço como local para reflexão, lembrando sua vida e refletindo sobre sua condição. Sofia não está preocupada com as transformações dos costumes e das formas de vestimenta, mas em compreender e chegar a uma conclusão sobre suas escolhas e sua própria história.

A discussão acerca da condição das minorias, em aspecto social, é colocada em destaque na obra de Coutinho, particularmente, ao se tratar da mulher. Neste sentido, a relação cidade/mulher é mais densa, tendo em vista que os manuais de conduta, as instituições religiosas e suas práticas, como o casamento, estavam diretamente voltados para o controle feminino.

O destino de mulher, essa é a marca que a cidade impõe ao feminino, por meio de casamentos arranjados, de uma sexualidade controlada e também, como no caso da personagem Milena, com o estigma de ser filha de Sofia, uma mulher divorciada. Acerca de Salvador e as relações matrimoniais impostas pela tradição, pelo “destino”, reflete Sofia que

Os casamentos aqui, na geração da minha mãe, eram longos exercícios de ódio. A mulher deveria permanecer sempre criança, para melhor agradar e servir ao homem. Ao longo dos séculos, seu único aprendizado foi a esperteza doméstica. Só podia tirar alguma vantagem ou satisfação da retribuição que, por acaso, os homens oferecessem por seus serviços. Prazeres físicos eram considerados inadequados, impróprios, pecaminosos, para uma mulher „direita“. Gerações inteiras de mulheres de que não temos nenhuma notícia, de cuja vida não ficou registro nenhum. Mulheres de quem nada se sabe, sobre a vida inteira cumpriram tarefas consideradas subalternas. Preparar comida, lavar fraldas, amamentar, cuidar de doentes e agonizantes, esperar. Apenas deveres, causaria estranheza se tentassem alguma coisa diferente. Mulheres que se desabilitaram de dizer „eu sou“, „eu quero“(COUTINHO, 1989, p.50).

As questões como o ideal de mulher estereotipada por não expressar o próprio

desejo, destacadas pela autora, no trecho supracitado, revelam alguns dos discursos da sociedade tradicional. Quebrando esses paradigmas, Sofia se afirma como senhora de si, do seu corpo e busca, por meio de seu retorno e suas reflexões, determinar quem era.

Ainda sobre o trecho anterior, notadamente, a partir desta *cidade da memória*, observamos uma reflexão acerca do casamento, conforme propõe Carla Bassanezi (2004), em “Mulheres dos Anos Dourados”, no qual os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres. Elas eram definidas a partir de papéis como as ocupações domésticas, maternidade, pureza e resignação. Apesar de a autora apresentar esse panorama nos anos 1950, vemos que o reflexo desses padrões tradicionais se estendeu aos anos 1960 e 1970, tempo no qual Sofia e sua geração sofreu com as tentativas de libertação feminina.

Nas décadas de 1960 e 1970, conforme aconteciam diversas reformas sociais, as relações familiares foram uma das áreas modificadas. Especialmente o casamento passa a ser discutido, agregado às relações sexuais e o divórcio, com algumas transformações, a posição da mulher continua de submissão dentro da relação matrimonial. Este universo é claramente apresentado no romance em estudo, destacando-se a permanência dos valores tradicionais em relação ao comportamento feminino.

Tomando as implicações sociais e a influência da tradição de um povo, de um tempo e de determinadas classes sociais como atestam os próprios personagens, observamos que os espaços pelos quais transitam ganham contornos determinantes no enredo apresentado.

## — CIDADE TEMPO: PAISAGEM E LABIRINTO

As obras literárias que apresentam o movimento de personagens por diversos espaços são significativas para se compreender a influência desses ambientes no modo de vida dos sujeitos. Especificamente, na obra em estudo, os macroespaços apresentados são as cidades do Rio de Janeiro e de Salvador que, em suas feições dos anos 1960, assumem relevância como contexto histórico e sociocultural na formação das personagens.

É certo que trajetória da narrativa brasileira foi marcada por leituras urbanas em que o homem aparece como sujeito de ação no plano social, conforme discute Regina Dalcastagné em “Sombras da Cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”

(2003), ficando legado à mulher o espaço doméstico. Entretanto, na contramão dessa vertente, Sônia Coutinho confere às suas personagens femininas um olhar amplo sobre paisagens, cidades, casas, construindo a sua representação do espaço urbano. Conforme discute Bailey (2008), Coutinho adota uma visão desassociada da Bahia exótica até então apresentada pela perspectiva masculina, como a dos romances de Jorge Amado.

Em *Atire em Sofia*, as personagens transitam entre as cidades ocupando também outros espaços (microespaços) como os de trabalho, domésticos e de lazer, que vão se caracterizando como importantes para a descrição psicológica dos protagonistas e a definição dos papéis sociais da época, instigando o leitor a analisar, criticamente, as relações de classe, raça e gênero.

As mulheres que falam no romance em estudo adquiriram, de alguma forma, a independência financeira, porém, de maneira particular, o trabalho foi fundamental para que elas pudessem alcançar uma vida mais livre dos ditames da tradição. Sofia, a protagonista, por meio de seu trabalho como jornalista, pode obter êxito ao decidir se divorciar e partir para o Rio. Refletindo sobre as benesses de ter escolhido ficar sozinha, fazer as viagens que desejou, viver no ambiente da casa sem as obrigações rotineiras legadas à mulher casada, como lhe exigia o marido, ela conclui que: “se pôde ficar sozinha, foi porque já confiava em suas possibilidades de sobreviver com seus próprios recursos, com seu trabalho” (COUTINHO, 1989, p.29). Contudo, o privilégio da escolha não era estendido a todas as mulheres, principalmente àquelas que não tiveram acesso a uma educação de nível superior, como Alina, mulher a qual João Paulo amava e não pode partir com ele, sempre presa ao casamento, já que, ao se casar, o marido não lhe permitiu continuar os estudos, repetindo frases como: “Mulheres casadas têm deveres de casa” (COUTINHO, 1989, p.53).

A ponderação sobre uma educação repressora ou libertadora pode ser empreendida neste ponto, tendo em vista que, para Sofia, o acesso à educação superior proporcionou a oportunidade de fazer suas escolhas e sobreviver, até certo ponto, a elas. Já outras mulheres, como Matilde, já mencionada, não pode construir uma carreira profissional e o acesso à educação no colégio religioso onde estudou a preparou para a ingenuidade e a subserviência do papel de mulher. As mulheres que sobreviviam ao divórcio são representadas como aquelas que conseguiram uma herança familiar, alguns bens com o divórcio ou mesmo o trabalho, contudo, sempre frisando a precariedade em

que foram submetidas por não integrarem um núcleo familiar tradicional. A esse respeito, Maíra, amiga de Sofia, é questionada e trata desta questão, comum à mulher de seu tempo. “— Mas você conseguiu viver à sua maneira, não? — pergunta. Todos os homens que você teve, que tem ainda. — Vivo à margem, não sei se sou aceita. Sobrevivi porque o casamento me deixou com alguma coisa” (COUTINHO, 1989, p.121).

O acesso à educação e ao mundo do trabalho revela, na obra, uma segregação de classe, raça e gênero. O que se observa é que a educação estava a serviço do discurso burguês e patriarcal legando à mulher um papel de subalterna, pois não lhe era permitido acesso aos mesmos recursos que os homens e quando os obtinham, na maioria das vezes, o direcionamento de até que ponto deveriam prosseguir e que tipo de conhecimentos poderia adquirir ainda era ditado pela figura masculina. Além dessa dissonância entre classe e gênero em relação à raça, as diferenças eram ainda mais acentuadas, como já observamos nas próprias reflexões do burguês Fernando. Os negros e/ou as mulheres negras não tinham sequer acesso aos mesmos espaços de lazer que os brancos, por isso, o ato das mulheres transitarem livremente por tais espaços representam um aspecto de seu caráter de autoafirmação.

A abordagem do tempo climático também contribui para a compreensão do projeto literário de Sônia Coutinho, já que o verão com suas fortes chuvas vão dar o aspecto sombrio para o romance que se apresenta em tom policial. Além disso, favorece a leitura das paisagens urbanas e da estrutura das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, que vão marcar a vida de seus protagonistas e direcionar a leitura desta ficção. Por isso, a necessidade de se observar o olhar dos sujeitos sobre a paisagem no romance.

De acordo com Collot (2012), a paisagem urbana somente poderá ter definida sua atividade constituinte dependendo do *olhar* de um sujeito sobre a mesma. Neste aspecto, Collot toma sua definição como “Parte de uma região [pays] que a natureza apresenta ao olho que a observa” (COLLOT in NEGREIROS, LEMOS e ALVES, 2012, p.11). Neste sentido, vemos as distinções dos olhares de Fernando, João Paulo e Sofia sobre determinado ponto da orla em Salvador e as diferentes raças e classes sociais que passeavam por lá. Por isso que, de acordo com a proposta de Collot, a visão vai além da superfície, a definição do espaço dependerá da relação de um sujeito com este. Assim, existe um *prolongamento do olhar* para aquilo que está invisível, completando o objeto

que está sendo observado. Assim, o personagem Fernando analisa a paisagem, o clima da capital baiana naquele verão, após o assassinato de Sofia, observando que:

Verão esquisito, muito esquisito, pensa Fernando outra vez, mas esquisito parece uma palavra insuficiente, alguma coisa fica sempre obscura quando procura entender o quê exatamente aconteceu neste verão, com sua chuva em proporções catastróficas, fora de temporada, espalhando desabamentos, mortes, boatos (COUTINHO, 1989, p.11).

Vemos, no excerto acima, que a paisagem está sendo alterada devido à ação do clima, mas também existe algo que vai além do aspecto físico, completado pelo olhar da personagem que relata não só problemas nas estruturas sociais, na organização da cidade, mas também questões intrínsecas ao povo que ali habita, como boatos. Além disso, a paisagem descrita deixa subentendido um aspecto mítico gerando uma expectativa ao leitor. Tal percepção só é possível porque o sujeito não vê do exterior, mas de dentro, pois está englobado na própria paisagem, sendo que ela está ao seu redor e não diante dele. Neste sentido, a preocupação do sujeito masculino é representada pela autora tendo em vista aspectos dos costumes, enquanto os personagens femininos voltam o olhar para a compreensão dos fatos e de si.

O olhar sobre a paisagem urbana no romance também revela aspectos acerca das transformações pelas quais passa a cidade de Salvador, como nos revela a personagem João Paulo: “A vista da varanda é para horrendos espigões que proliferam, desordenados, ao lado de casas baixas, na ladeira defronte. Lá embaixo, na rua, o barulhento caos do trânsito e, na calçada, sacos de lixo empilhados” (COUTINHO, 1989, p. 24). A visão aqui descrita aponta para uma cidade que cresce a partir de uma desordem estrutural e também de classes, pois o próprio João Paulo é quem continua e declara que esta é uma “cidade branca, de classe média e preconceituosa” (COUTINHO, 1989, p. 24).

Estudando os aspectos geográficos da cidade de Salvador a partir de obras literárias, o geógrafo Paulo Roberto Baqueiro Brandão (2004) em “O Imaginário Urbano: a cidade de Salvador no final do século XVIII”, apresenta a distribuição das casas de acordo com a renda e com as questões raciais. Assim, nota-se uma tendência para o afastamento das classes menos favorecidas economicamente, majoritariamente composta por mestiços e negros, para as regiões periféricas de Salvador, isso desde o

século XVIII:

[a]queles menos favorecidos, mestiços e negros, habitavam a periferia da cidade, tanto em direção ao norte, como nas áreas menos privilegiadas da Península Itapagipana, ou nas aglomerações localizadas nas proximidades da ermida de Monte Serrat, ou ainda em direção ao sul, na Gamboa, por exemplo (BRANDÃO, 2004, p.64).

Coutinho apresenta claramente esta dualidade entre essa cidade do passado e a emergente que possui aspectos excludentes descrevendo, em alguns momentos, as partes históricas em contraponto com as novas construções e o movimento da cidade. Tais descrições marcam o tempo na obra, não somente o cronológico, mas o mítico e de memórias de suas personagens que, por meio do olhar para uma paisagem urbana já transformada, refletem sobre o seu pertencimento a um lugar e a estranheza gerada pelo que se tornou diferente.

De acordo com Santos e Oliveira (2001), o tempo que emerge na literatura, ainda que fantasioso, é social, tratando-se de um modo coletivo de atribuir sentido às coisas. Entretanto, o que se observa no romance coutiniano é o diálogo entre tempo histórico e tempo mítico, em que presenciamos um espaço-tempo como lugar de reflexões sobre a vida e o papel social da mulher relacionando suas impossibilidades, os retrocessos, com aspectos cósmicos, alheios à sua vontade, como a circularidade do tempo. Neste sentido, refletindo sobre o espaço-tempo em seu retorno à Bahia, o personagem João Paulo diz:

Provincianismo, um recuo no tempo. Subdesenvolvimento, como viver em outro tempo anterior. Como voltar ao passado. O lugar do subdesenvolvimento, percebe João Paulo, permanece como um bolsão do passado, de comportamentos e situações arcaicos. De repente, como voltar a outro século. O tempo aqui é circular, conclui, ouvindo o riso louco dos trovões. Um tempo mítico, tempo de antigas civilizações, que ainda não tinham noções de História como marcha para a frente. Civilizações voltadas para a repetição do eterno — Babilônia, Egito, Grécia (COUTINHO, 1989, p.85).

As alusões a um viés grego-ibérico é recorrente no romance, sobretudo quando denotam os aspectos mitológicos, como na referência ao tempo, na cidade de Salvador. Este, à imagem da antiguidade grega, não parece linear para os personagens, mas entram em um labirinto cíclico trazido pelo verão, como as próprias estações do ano que

sempre se repetem. Assim que, refletindo sobre o tempo e o espaço ficcional, Santos e Oliveira (2001) pontuam que, “no mundo greco-latino, o círculo constitui o modelo da temporalidade. Circular, o tempo é algo de inexorável, do qual não é possível fugir — sempre retorna, gerando a eterna repetição” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.55), tema este que trataremos mais detidamente em capítulo posterior.

Os cenários urbanos e a relação espaço-tempo construídos no romance de crime coutiniano, oscilantes entre valores do passado e outros emergentes, colocam a mulher em um contexto que, desde a disposição arquitetônica às funções sociais, está visivelmente à margem. O próprio tempo circular, estabelecido pelo clima daquele verão atípico, parece enredar a protagonista em uma teia de acontecimentos que a impedem de submergir, de escapar de seu destino final, sua punição. Neste aspecto, os elementos míticos colocados em evidência na voz dos personagens masculinos poderiam indicar um aspecto crítico ao destino de mulher? Sofia seria um sacrifício para aplacar a fúria dos deuses sobre a cidade, que abrigava tantos sujeitos subversores a suas funções? A mulher se correlaciona com o mito da antiguidade, afirma-se como transgressora e aceita o mesmo destino imposto àquelas? Essas questões serão tratadas em capítulo posterior.

Os aspectos relacionais entre espaço-tempo-identidade se evidenciam, também, pelo fato de compreendermos que, somente é possível perceber um ser a partir de suas relações. Coadunando com tal perspectiva, Santos e Oliveira (2001) indicam que o espaço da personagem na narrativa seria:

um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como — ou seja: em relação a quê — esse algo *está* (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.68. Grifos do autor).

A identidade da protagonista se delineia a partir da relação com a cidade da memória, cidade tempo, esse *Omphalós*<sup>8</sup> e *Thanatos*<sup>9</sup> que delimita o início e o fim, o

<sup>8</sup> Termo utilizado no romance relacionado a cidade de Salvador ao *Omphalós*, como o umbigo do mundo, lugar de início de tudo.

<sup>9</sup> Termo utilizado no romance relacionando a cidade ao tempo/morte e a efemeridade deste.

aspecto cíclico, histórico e mítico, pois ela mesma descobre finalmente: “a cidade sou eu, ela sabe” (COUTINHO, 1984, p.90), para a qual ela voltou porque deveria aprender a morte “como um dia se aprende a velhice, mesmo sem querer, estabelecendo à própria revelia os necessários elos no tempo” (COUTINHO, 1984, p.90).

Em relação à estrutura da obra, esta é disposta como recortes de jornais, fotografias ou, como pontua Patrício (2006), pela colagem de memórias. Sendo assim, existe uma alternância entre os espaços da cidade de origem — Salvador — e a cidade onde se busca a realização — Rio de Janeiro — ora se fala tendo em vista a experiência do retorno de Sofia e João Paulo à cidade natal, ora se fala na perspectiva das vivências do passado naqueles espaços e ora das situações e aprendizados na cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro é apresentado como *cidade labirinto*, que consome seu tempo, “— jamais dispunha de um tempinho neste labirinto, o Rio de Janeiro” (COUTINHO, 1989, p.15), o que faz uma proposta de trabalho na cidade natal de Salvador se tornar irresistível. A linguagem utilizada representa, também, o próprio labirinto da realidade vivida pela personagem Sofia em meio a um espaço que carrega os valores de um tempo, de um povo, que a deixa sem saída frente às pressões sociais.

De fato, a cidade do Rio de Janeiro é um labirinto que aponta para a libertação da mulher, afinal, é o lugar para o qual se direciona Sofia em busca de uma nova vida, já divorciada. Neste espaço, encontra oportunidade de emprego e começa a descobrir outras facetas de si, declarando que “Ter aprendido a viver sozinha talvez fosse o maior patrimônio que acumulara em quase vinte anos de Rio de Janeiro” (COUTINHO, 1989, p.13). O que emerge no discurso da protagonista sobre sua partida para o Rio, bem como da necessidade do retorno à cidade natal é bem característico da crise da mulher, discutida por Julian Mariás (1981), entre viver seu destino de mulher e/ou sua vocação de ser humano. A solidão, ao mesmo tempo em que foi desejada, também se apresenta como um pesado fardo. Por isso, também, a necessidade de voltar às raízes, ao lugar de início, na tentativa de fazer um balanço, observando as perdas e conquistas alcançadas a partir de suas decisões. Sobre a solidão e a impossibilidade de permanecer no Rio, a protagonista Sofia é quem diz:

[...] pensando bem talvez jamais tivesse conseguido deitar raízes fundas no Rio, aliás só tentara isso uma vez, durante aquele seu

segundo casamento, com Jacinto. O resto fora viver à superfície, ameaçada de submergir a qualquer momento, fosse por falta de dinheiro ou por excesso de solidão (COUTINHO, 1989, p.14).

A contraditória solidão da personagem, como ela mesma conclui, é “um tesouro duvidoso” (COUTINHO, 1989, p. 29), pois permanece ora como prêmio, ora como castigo.

De fato, a cidade do Rio de Janeiro aparece como caracterização de uma mulher mais livre, como a busca por uma identidade feminina afastada dos padrões patriarcais, surge em diversos contos de Sônia Coutinho, como em “Doce e Cinzenta Copacabana”, que é totalmente descritivo e interativo com o espaço do bairro carioca, expressando relação peculiar com a vida da personagem que vive o dilema entre a liberdade e a solidão. Este será um dos pontos de reflexão das personagens de Coutinho, como no conto que serve de título para a obra *O Último Verão de Copacabana*, que gira em torno das contemplações da personagem sobre solidão e liberdade sexual, mas que, ao final, remete à cidade do Rio como sendo o interesse central do narrador, completando a essência da figura daquela mulher livre.

A presença de Copacabana como um ideal, como um espaço de busca pelo sonho, pela liberdade, é frequente. Sendo assim, a cidade do Rio, especialmente, a imagem daquele famoso bairro carioca pode ser claramente relacionado com a mulher que foge dos padrões impostos pelo patriarcalismo. Esta fuga é declarada pelo personagem João Paulo em seu regresso a Salvador, referindo-se a ele e a Sofia, colocando a partida de ambos nos seguintes termos: “Os dois se conhecendo há tanto tempo, nascidos na mesma cidade, pertencentes à mesma geração, fugitivos para o Rio ao mesmo tempo” (COUTINHO, 1989, p.18). Contudo, ainda que lugar de refúgio, a cidade carioca se torna um labirinto que flui, exatamente, dos conflitos vividos pelas personagens de Coutinho, já que estas apresentam, em sua maioria, um grande dilema entre a educação tradicional recebida e a sua realização como mulher.

É importante frisar que as cidades apresentadas no romance são construções discursivas que, conforme pontua Fernandes (1996), “É uma cidade intermediada pela necessidade de se ajustar a um tema, que hospeda personagens com densa psicologia individualizada” (FERNANDES, 1996, p.23). Assim, esta cidade é idealizada, apresentada por um narrador que tem o compromisso com determinado discurso.

Fernandes discute a ideia de utopia urbana, colocando, especialmente, a cidade do Rio de Janeiro, como uma das que podem ser indicadas como recriada, apesar da intenção de verdade e registro, está vinculada ao olhar de um criador. Neste sentido que acompanhando o movimento histórico dos anos de 1960 a 1980, quando todo o centro da vida cultural, devido aos rigores da ditadura militar, convergiu para a antiga capital do Brasil, a personagem de Coutinho acompanha esse deslocamento geográfico e projeta, em sua *utopia urbana* particular, este espaço como um ideal de cultura, lazer e liberdade feminina. Além disso, o ideal da cidade carioca foi estabelecido em seu projeto de urbanização, de acordo com Renato Cordeiro Ramos em *Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana* (2008), de modo que o progresso significava colocar-se nos mesmos padrões e ritmos europeus. Sendo assim, um dos elementos que a caracterizam com ares libertários é o afastamento de hábitos ligados pela memória à sociedade tradicional.

Salvador, como supracitado, está relacionada com o local de origem dos protagonistas. O nome da cidade não é mencionado diretamente, porém é possível identificá-la pelas características geográficas, os nomes de bairros e ruas apresentados na obra.

É exatamente uma capital que põe em evidência as diferenças e conflitos inter-raciais, sociais e de gênero que apresenta a autora, incorporando a cidade em sua narrativa como um espaço ativo de vivência dos sujeitos. Assim, além de palco, interage e influencia, de maneira determinante, o destino de seus habitantes, como uma marca do romance de crime, pois a subversão social, neste gênero, está primariamente ligada a aspectos do crescimento urbano e suas implicações sociais. Neste sentido, a volta ao passado, ao interior, é um movimento constante na obra, efeito produzido pelas cidades, pelos espaços, por isso, estas funcionam como um labirinto.

O labirinto na ficção policial se estabelece a partir da dificuldade de se esclarecer a verdade, associado ao medo, no intuito de buscar, novamente, o equilíbrio da ordem social, outrora atingido pelo criminoso. Sobre essa perspectiva, Sônia Coutinho (1994) discute que esta característica do romance policial está diretamente ligada ao barroco, bem como à estética pós-moderna. Com a perda de uma visão global daquilo que é racional, os sujeitos buscam encontrar uma ordem final, através do exercício da inteligência.

A presença do labirinto no romance de crime coutiniano se manifesta de maneiras distintas, desde a relação entre cidade transformada e o próprio ser dos sujeitos, até a própria linguagem utilizada na obra. Dessa maneira, Nizia Villaça em *Paradoxos do Pós-moderno: sujeito & ficção* (1996), aponta a escrita de Sônia Coutinho como bem representativa da realidade labiríntica, segundo a qual “[a] linguagem que a ficcionista cria responde à necessidade de representação de uma realidade labiríntica, que já não obedece à possibilidade de uma saída, ou seja, a resolução final encontrada no labirinto clássico” (VILLAÇA, 1996, p.142), expressando, assim, o caos dos espaços e sujeitos contemporâneos, tudo aquilo que não tem resolução.

A questão da identidade também é um percurso que leva ao labirinto, sendo manifestada, no romance policial, por meio da busca pela identificação do transgressor. Esse aspecto, também peculiar do discurso pós-moderno, apresenta-se em um tom diverso do tradicional na ficção de Coutinho, pois a busca não é pela identidade do criminoso, mas para saber quem é a mulher ou o que é ser mulher na sociedade semipatriarcal. Neste sentido, de acordo com Jean Chevalier & Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (1999),

[o] labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em mens, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersa na multidão dos desejos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1989, p.531).

Para João Paulo, Sofia e Fernando, o centro do conhecimento, bem como a compreensão, somente pode ser atingido a partir do labirinto, que é a cidade interiorizada, como declara Sofia ao mencionar que “está mais uma vez sozinha, sozinha nesta cidade que tinha ficado dentro dela” (COUTINHO, 1989, p.14) que, agora, vinha sendo desvendada, revisitada. Conforme se observa e é abordado pelos próprios protagonistas, Salvador é mitologicamente o *omphalos*, umbigo do mundo, revelando,

mais uma vez, a ideia de princípio, de base de suas existências.

A relação de *habitação* construída pelas personagens leva a um mergulho no labirinto do próprio ser, afinal, tratando de Sofia, o narrador mostra que,

Sofia vai á janela e vê grandes rios barrentos correndo pelas sarjetas. Os quarteirões com pequenas lojas e a fatia de mar que avista da varanda de seu apartamento estão coloridos de cinza e, aparentemente, tudo mergulhou numa calma profunda. Pela primeira vez, desde que chegou, sente-se plenamente devolvida a sua interioridade, capaz de se lembrar de todos os acontecimentos de sua vida, mesmo os mais soterrados, como quem observa de uma distância infinita. Quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é (COUTINHO, 1989, p.43).

O olhar de Sofia e demais personagens, sempre recorrente para a paisagem, para seu horizonte, em seu *prolongamento*, expressa uma visão sobre estes como o espelho da alma. Existe um diálogo constante entre estado da paisagem, do tempo com o estado do ser, com a descoberta de si, parafraseando Bachelard (1978), isto revela que a cidade é seu padrão de comparação, seu *divino*, onde, poeticamente, habita. O mesmo movimento de distanciamento, de perspectiva do alto, é vivido por João Paulo, especialmente quando, na leitura de Fernando, mata Sofia. Neste sentido, homem e paisagem ou homem e espaço se complementam, pois, como reflete Collot (2012), a noção de unidade corporal é tomada à distância de si mesmo, do outro lado do espelho.

O processo de retorno à cidade natal, bem como as diversas implicações simbólicas do labirinto, tais como a ideia de afastamento, apresentadas por ambos os personagens nos momentos finais da morte de Sofia, refletem os aspectos pós-modernos da narrativa urbana de Coutinho. Neste sentido, de acordo com Bailey (2009) em “De Janelas e Calçadões: Copacabana na ficção de Sônia Coutinho”,

[a] peregrinação urbana das personagens, especificamente aquelas que transitam pelo espaço de Copacabana, será o elemento articulador da sintaxe urbana que Coutinho arma em sua ficção e através da qual registra aspectos reveladores da vida no famoso bairro carioca, o qual, por sua vez, constitui um microcosmo representativo da vida cosmopolita. Deve-se esclarecer, no entanto, que a Copacabana de Coutinho é signo da pós-modernidade, pois embora a ficcionista tenha surgido na cena literária brasileira no final da década de 1960, período ainda marcado pela modernidade e pelo Modernismo brasileiro, o melhor de sua ficção aparece a partir de 1978 e explora tropos constantes da pós-modernidade, tais como alienação, exílio,

deslocamento, movimento no tempo e espaço. Além disso, sua linguagem narrativa apresenta elementos da literatura pós-moderna, como por exemplo, a metaficção, a auto-referencialidade, *mis-en-abîme*, ambigüidade, escrita fragmentária e labiríntica (BAILEY, 2009, p. 348. grifo da autora).

A completude entre homem e espaço por meio da representação do feminino no romance *Atire em Sofia* nos leva à compreensão do poder que um espaço social gera sobre a mulher e sobre sua construção identitária. Fato abordado, claramente, pela Sofia quando assinala que:

É preciso construir uma nova cidade encima da antiga, um novo eu. Mas talvez seja tarde, a cidade transformou-se em labirinto, seu inconsciente, que procura inutilmente devassar. A nova cidade em que ousa pensar o mais fundo de si — a cidade sou eu, ela sabe (COUTINHO, 1989, p.90).

É certo que a personagem e a cidade se ligam intimamente levando a uma ideia de pertencimento, revelando seu lugar-no-mundo, como uma mulher que desvenda a importância e a marca de suas raízes para a compreensão de si. O texto é um espelho em que o eu e a cidade se refletem, identificados. Dessa maneira, o labirinto, o estranhamento gerado pelas transformações da cidade também refletem nas transformações da própria personagem feminina. Ainda que a cidade natal trouxesse diversos estigmas da sociedade patriarcal, o movimento constante da personagem em outros espaços como a *cidade da libertação*, Rio de Janeiro e o retorno às origens gerou um processo de autoconhecimento. Contudo, as mulheres representadas em *Atire em Sofia* reconfiguram suas relações com os espaços privados, para as quais já não basta um lar tradicional, uma prisão comum à mulher de seu tempo. Sob tal pressuposto, os espaços ou a casa ganham novas representações.

#### — DA CASA PARA A RUA

A dinâmica fluida entre os espaços da casa e da rua são elementos constitutivos do romance coutiniano. À medida que os personagens transitam entre o público e privado, as impressões do olhar feminino são registradas sobre os diversos ambientes,

seja pela visão da personagem ou da autoria feminina. Assim, observamos que existe uma lógica social que situa o ambiente da rua como propício ao perigo e o da casa, como lugar do “amor”, do “local seguro” e “familiar”, conforme propõe Roberto DaMatta em *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1997), sendo esta o lugar reservado à reclusão da mulher.

De fato, consoante com o proposto por DaMatta (1997), verificamos que os espaços não existem de forma individualizada, mas estão envoltos a valores que servem para orientação dos sujeitos em seu meio social. Este é o caso das configurações das cidades do Rio de Janeiro e de Salvador, possuindo espaços delimitados a partir de questões econômicas e sociais, que contribuíram para a própria dinâmica arquitetônica das mesmas (DAMATTA, 1997, p. 28). Dessa forma, casa e rua demarcam mudanças de atitudes, gestos, roupas e, inclusive, os papéis sociais, sendo representados e fundamentais no romance de crime coutiniano, já que espaço e o discurso social estão intimamente ligados.

Ao se analisar a casa, é relevante compreender que a mesma é tomada, na acepção de Bachelard (1978), como todo ambiente em que se faz morada, no qual se estabelece uma relação de lugar, de pertencimento. Sendo assim, na obra *Atire em Sofia*, são apresentados espaços como o apartamento de Sofia, os sobrados de João Paulo, de Matilde, o escritório de Fernando, o quarto de Milena e, alguns objetos nestes ambientes descritos que caracterizam socialmente e psicologicamente os personagens, bem como representa o estado de alma das mesmas. Neste sentido, percebemos fatores do ambiente natural como a chuva, ligada ao sofrimento, à angústia e ao medo, como quando demonstra que: “Sozinha, no escuro, a chuva caindo lá fora, é dominada por um frio pânico” (COUTINHO, 1989, p.137), além disso, a chuva continua sendo associada a outras dores, outros gritos como se verifica em:

Porque chove, chove ainda — como um pranto. Prestes a dormir, pensa no destino interminável de gerações sucessivas de mulheres que precederam nesta cidade, mulheres que, sem prazer, deitavam na escuridão e faziam sexo quando aos homens aprazia. Mulheres silenciosas cuja memória se perdeu, suas lágrimas caem sob forma de chuva e inundam a cidade. Iansã, abrandando sua cólera, deixa de lado seus raios e trovões e chora por elas. Ouve vozes de mulheres esquecidas, em meio ao ruído da chuva — são como vozes de crianças, com suas frases sem nexos (COUTINHO, 1989, p.30).

Como é observável, a chuva está associada às lágrimas, à dor das mulheres naquela sociedade baiana e, comumente, ao estado do ser da própria protagonista, quem declara que “Chora baixinho na rede, agora, unindo suas lágrimas às que Oiá-Iansã verte do céu. [...] Embora tente disfarçar, o fato é que ela é uma mulher e há todo um legado latino-americano de lágrimas femininas a se considerar” (COUTINHO, 1989, p.138). De maneira similar, vemos o personagem João Paulo transitando entre a casa e a rua, ficando recluso quando as chuvas se intensificam e saindo assim que o tempo climático modifica e aparece o sol. Esta oscilação do clima, simbolicamente, representa a própria oscilação de lucidez e devaneio que é conferido ao personagem, como no seguinte trecho:

Através da porta de vidro da varanda, vê que a chuva cessou e decide ir à praia, embora já passe do meio-dia. (...) Segue pela beira-mar, a certa altura pára assombrado. Sobre a areia ainda molhada da praia deserta, vê em um palco imenso, parecendo pronto para a encenação de um espetáculo. O cenário é um painel kitsch, com um desenho da praia de Copacabana, contornado por imagens tropicais multicoloridas — onças, macacos, tucanos, flores exóticas. Raios de sol, filtrando-se entre as nuvens, incidem de repente numa figura masculina que até agora lhe passara despercebida, a um canto do palco. - Nelson! Nelson Rodrigues! - brada, reconhecendo o homem de rosto sombrio, com um cigarro enfiado no canto da boca, como o vira há alguns anos, numa redação de jornal, datilografando sua crônica. Torna a gritar: - Nelson Rodrigues! Mas Nelson não responde e, com uma rápida meia-volta, desaparece por trás do cenário, enquanto os outros personagens vão surgindo no palco. Um deles é Laura Luedi, loura e lindíssima, como nos tempos em que quase foi Miss Universo. Uma boneca, mulher criança, cujo rosto, de repente, sob seu olhar perplexo, transforma-se agora em outro, moreno, com traços de índia, cabelo liso e negro e batom muito vermelho. É Sofia que ele vê desfilar, no lugar de Laura (COUTINHO, 1989, p.42).

O aspecto social e estrutural da cidade também é exposto a partir do ambiente da casa, dessa maneira que, da varanda do sobrado velho e emprestado que contemplamos, junto a João Paulo, as transformações da cidade de Salvador. Uma vista para a qual deparamos com cenas como: “A vista da varanda é para horrendos espigões que proliferam, desordenados, ao lado de casas baixas, na ladeira defronte. Lá embaixo, na rua, o barulhento caos do trânsito e, na calçada, sacos de lixo empilhados” (COUTINHO, 1989, p.24). E, é de dentro dessa mesma habitação da qual seu *olhar* é lançado sobre a paisagem que se tem a visão mais profunda de seu ser, de suas

percepções sobre a sociedade baiana de seu tempo, pois o mesmo personagem é quem revela:

Provincianismo, diz João Paulo a si mesmo, na varanda do velho apartamento onde se instalou. Como se pronunciasse uma fórmula mágica, ou encantatória — provincianismo. A chave para explicar tanta coisa, uma explicação para sua trajetória, a partir do que viveu aqui há quase vinte anos, numa cidade branca, de classe média e preconceituosa. Sua vida, de repente, nesta varanda, ganha até um sabor épico, de luta contínua para sobreviver aos efeitos de surdos tabus (COUTINHO, 1989, p.24).

Nesta mesma direção que, do apartamento quarto e sala alugado por Sofia, desnudamos sua alma, sua solidão, as incertezas acerca de suas escolhas. Estas e outras habitações e seus respectivos aspectos estruturais e objetos funcionam como um parêntese explicativo na obra, revelando os pensamentos mais íntimos de seus personagens.

A incidência recorrente desse olhar da varanda, tomada em uma vertente sociológica, conforme DaMatta (1997), representa a própria ligação do espaço doméstico, privado, com o espaço da rua/público. É significativo que, mesmo no ambiente fechado da casa, as personagens, com relevante frequência, voltem seus olhares para a rua. Neste momento, compreendemos a natureza de um discurso proposto na obra, na qual, ainda que, no ambiente privado, os protagonistas e as mulheres não deixam de voltar sua visão para a sociedade, efetuando uma análise do que é interno, íntimo, relativo ao ser, ligado aos reflexos do sistema de valores e crenças da sociedade urbana em que estão inseridas.

Tratando da escrita de autoria feminina, Elódia Xavier (2012), em obra intitulada *A Casa na Ficção de Autoria Feminina*, atravessa corredores, salas, quartos em uma visita pelo imaginário da mulher. Neste estudo, a pesquisadora ressalta que a casa “não é um simples cenário da ação narrada, mas uma interseção significativa entre ser e espaço” (XAVIER, 2012, p.15). Por isso, é representada de acordo com o tipo de relação com o ser feminino, ora como casa jaula, ora como casa de espera, entre outras simbologias. De maneira análoga, podemos observar alguns aspectos da “casa” no romance de Sônia Coutinho como mais que um cenário, mas um local de descobertas do ser.

Matilde, mulher de quarenta anos, recita uma fórmula mágica em sua casa, no intuito de trazer de volta um homem casado com quem mantinha uma relação. Esta casa está localizada à beira-mar, um sobrado fruto da herança de seus avós, representava o “máximo de luxo nos anos 40”, mas agora descrito como cheio de rachaduras, pintura manchada, “destoando da aparência dos prédios vizinhos”, como quem está destoando da imagem do seu próprio tempo.

A casa desta personagem, se tomada em seu contexto histórico, representa o estágio de transformação da cidade de Salvador. Milton Santos, em *O Centro da Cidade de Salvador* (2008), discute a paisagem urbana do centro da capital baiana, mostrando como o impacto do capitalismo e o investimento no comércio gerou profundas transformações na cidade baixa. Cenário apresentado na obra como “destoando dos prédios próximos”, já que, de acordo com o pesquisador, os sobrados foram perdendo lugar para os grandes edifícios e casas de comércio, tornando-se apenas um pedaço do passado da cidade. O sobrado no qual vive Matilde traz à tona a condição social de uma mulher que está decadente, que já foi um lugar de *glamour*, mas que agora guarda em si paredes descascadas, móveis velhos, sofás amarelados, como se observa no seguinte trecho:

À entrada da casa onde mora, na avenida à beira-mar, um sobrado que pertenceu a seus avós, o máximo de luxo na cidade por volta dos anos 40, mas agora cheio de rachaduras, com a pintura manchada destoando dos prédios próximos, (...) Acende a luz da sala e se senta no sofá amarelado, com os braços puídos, como os das poltronas (COUTINHO, 1989, p.19).

Entretanto, mais que um pedaço da deterioração causada pelo tempo sobre o imóvel, sua casa representa também a própria condição daquela mulher, como ela mesma afirma em:

Cidade maldita que os ventos do entardecer sacodem, velozes ventos como se passaram os anos, sopro sem fim em direção às estrelas, carregando folhas mortas e fantasmagóricas fragmentos de meu vestido longo de debutante, de renda branca rebordada, com que dancei a valsa nos braços de meu pai, diante de ricos fazendeiros, comerciantes, profissionais liberais bem sucedidos e suas mulheres embonecadas, todos sentados em torno da pista de danças daquele clube considerado o mais chique. Bem vestida que eu era, conhecedora de etiqueta, prendada e bem comportada, minha virgindade, a educação religiosa que eu tive, atendendo a todas as

normas, seguindo os padrões estabelecidos, no entanto esperei em vão pelas recompensas, enquanto tabus caíam e costumes eram revolucionados, nada do que eu aprendera fazia mais sentido nem interessava a ninguém, a cidade se transformando em outra e meu passado, como frágil renda já amarelada, despedaça-se agora ao sopro do vento (COUTINHO, 1989, p.153).

Assim como a casa que já foi glamourosa, Matilde está ultrapassada, a educação que recebeu, os valores tradicionais não se encaixam mais com as necessidades de seu tempo, de sua vida. Enganada e abandonada pelo marido, que lhe tomara quase todos os bens deixados pelo pai, Matilde, ao longo do texto, projeta na educação conservadora que a preparou para uma posição ingênua, a culpa por seu estado emocional e financeiro atual, adquirido após o divórcio. Sua imagem em paralelo com a imagem da casa nos remete ao que Elódia Xavier (2012) denomina de “Casa exílio”, reduto de personagens condenados pelas leis sociais, como lésbicas, as divorciadas, contrapondo com a “casa lar”, onde existe a imagem da família, onde se aguarda o retorno do filho (XAVIER, 2012).

A metáfora da “casa exílio” é apresentada desde a localização do sobrado herdado por Matilde, já que, diante das transformações estruturais da cidade, esta sobrevivia como apenas um pedaço esquecido da história.

Bachelard (1978) fala da casa como um relicário de lembranças, cuja existência permite a manutenção da memória. Para Matilde, memória e devaneio se confundem e a maior expressão de exílio ocorre por meio da “imaginada” presença de Maria Callas no andar superior de seu sobrado: “Maria Callas debruça-se no peitoril da varandinha no andar de cima do sobrado, e olha o mar, no escuro, cantarolando para si mesma a Alceste de Gluck” (COUTINHO, 1989, p.21). Como uma espécie de espelho, a vida da cantora é trazida, refletindo as próprias vivências da personagem Matilde, os amores, o abandono, a velhice e a solidão. Posição de uma mulher de 40 anos, divorciada que, em uma sociedade que reflete valores patriarcais, não era mais adequada para as funções femininas, como o casamento e a maternidade.

À medida que sobe as escadas que atinge os andares superiores e que se movimenta do espaço mais geral para o mais íntimo — o quarto — se estreita o devaneio, isto é, ocorre a integração entre pensamentos, lembranças e sonhos, que se vê logo em seguida:

Matilde ouve um ruído de queda, no andar de cima. Sobe correndo a escada e encontra Maria Callas estirada no chão, lívida. Ela murmura: „Não me sinto bem.“ E desaparece. Segundos depois, torna a aparecer, estirada em sua cama. Aproxima-se e verifica que Maria está morta. Usa um vestido de musselina cinzenta, sem nenhuma jóia, e seu rosto parece mais jovem, o rosto dos tempos dos seus primeiros papéis na ópera, depois do emagrecimento. Antes que Matilde possa fazer qualquer movimento, o corpo torna a desaparecer (COUTINHO, 1989, p.23).

É por meio da voz de Maria Callas, cantora de ópera, que o drama existencial de Matilde é apresentado naquele sobrado. Inicialmente, cantando ária dramática que trata do abandono e da morte, ela aparece no andar superior da casa da personagem. Nas linhas que seguem, sua história é narrada, seus amores e desilusões, culminando em sua morte. Como um prelúdio da vida e do destino de Matilde, mulher, separada, enganada, desiludida e destoante dos padrões comportamentais de sua época. O que lhe restaria senão a morte? A então personagem exuberante reaparece sem maquiagem, já não mais Maria Callas, mas chamada apenas de Maria, trajando um comum tecido de musselina acinzentada, tão comum quanto qualquer outra mulher, Maria, de seu tempo, dando lugar a outro tipo de mulher, assim como a casa cede espaço a novos tipos de edificação.

É da varanda do quarto com vista para o mar, em cima de um morro que a casa também apresenta as particularidades de Milena, filha de Sofia. Jovem de 19 anos, assume-se enquanto mulher negra, como nos revela suas memórias:

Ela lembra a avó que a obrigou, até certa idade, a alisar o cabelo, com um produto químico que os negros costumavam usar. Já seu pai, um mulato, comportava-se como se fosse branco puro, ariano, e fala contra os negros em todas as oportunidades. Quanto a ela, sempre se sentiu uma negra. Nas escolas chiques que frequentou, o preconceito lhe chegava através de alusões veladas à sua cor, a seu cabelo. Sua rebeldia começou, concretamente, com o ato simbólico de deixar de alisar o cabelo e adotar um penteado afro (COUTINHO, 1989, p.142).

Em sua descrição, Milena é apresentada em seu quarto, trajando apenas uma camiseta negra, ouvindo rock, se estirando em seu sofá, também negro. O olhar para o ambiente e a chegada da noite traz à personagem uma tristeza profunda, recordando sua condição de virgem que desmente a imagem de si que gostaria de transparecer. Sendo assim, o quarto, neste contexto, revela-se, segundo as palavras de Bachelard, “como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a

intimidade” (BACHELARD, 1978, p.64), cobrindo sua verdadeira faceta, suas fragilidades e medos.

É importante frisar que a música, nos diversos ambientes, também será instrumento para revelar facetas das personagens na obra, por isso é significativo pontuar que a personagem Milena ouve constantemente o rock da banda *Iron Maiden*, cujos trechos de canções são dispostas ao longo do romance. De acordo com Jeder S. Janotti Junior em *Heavy Metal: o universo tribal e os espaços dos sonhos* (1994),

[n]a análise da nomenclatura de uma das mais importantes bandas do heavy metal contemporâneo, o Iron Maiden, é possível perceber que seu nome evoca em uma polissemia entre o lado medieval-donzela de ferro, instrumento de tortura usado na Idade Média, que também demonstra a filiação metálica da banda pela utilização da palavra Iron, além de ser uma alusão ao apelido da ex-primeira ministra da Inglaterra Margaret Thatcher. Inter-relação que remete a “Idade das Trevas” associadas aos nossos dias, o tempo caminha, mas as torturas e os medos presentes no imaginário medieval continuam vivos (JANOTTI JUNIOR, 1994, p. 54).

Como esclareceu Janotti, é observável que na obra *Atire em Sofia*, o rock relacionado à personagem Milena revela os medos e as torturas impostos pelo sistema de crenças e regras patriarcais que se instalam na sociedade contemporânea. Além disso, a origem do estilo musical remete ao grito negro dos escravos norte-americanos e da melancolia dos acordes do blues, reafirmando a identidade da personagem Milena no romance *Atire em Sofia*.

Não obstante ao olhar para o exterior das demais personagens, Sofia é quem nos conduz para decifrar as moradas de seu ser em duas casas/apartamentos distintos, um em Salvador e outro no Rio.

No retorno de Sofia à Bahia, é-nos apresentado o contexto humano e cultural de uma época histórica da cidade. Ela está fragmentada, como o *eu* da personagem, sobre o qual ela inicia um processo de contemplação para identificar “quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é” (COUTINHO, 1989, p.43). Contudo, será no ambiente da casa que suas impressões sobre a cidade, sobre si e sobre seu ser serão tecidas a partir da volta a espaços significativos para a memória.

É importante observar que o fluxo entre casa de Salvador-casa do Rio representa, em certo ponto, a própria dualidade da personagem, seus conflitos e uma crescente necessidade de se compreender como mulher. Tal fato pode ser observado nas

declarações da protagonista em relação ao seu sentimento quando estava com Ricardo, um homem casado com quem teve um breve caso na cidade do Rio,

Em seguida, a Sofia do Rio tomava uma ducha, pensando rapidamente em qualquer outra coisa, para evitar aquela pontada no peito, quando a porta batendo indicava que Ricardo tinha ido embora. E a Sofia da cidade, depois do amor, mantinha-se longas horas fechada em seu quarto, repetindo para si mesma, cheia de êxtase e culpa: „puta, puta” (COUTINHO, 1989. p.168).

A dualidade de sentimentos expressa no trecho acima reflete parte das questões levantadas por Sofia no ambiente da casa/apartamento, revelando aspectos distintos de sua personalidade. Também aponta para a condição dual de mulheres que, ambientada em um contexto moderno, carrega consigo marcas da tradição, da educação e censura impostas ao longo dos tempos.

A cidade, a vida sozinha em seu apartamento, trazia à tona uma mulher totalmente distinta da que deveria ser socialmente na vida anterior no que ela chama de “a cidade”, neste caso, Salvador. Sua partida para o Rio de Janeiro, nos anos anteriores, revelam, simbolicamente, uma mulher em fuga, que busca se afastar da tradição. Porém, tanto seu retorno como suas reflexões, exposto anteriormente, demonstra que, apesar de suas aspirações, a mulher retorna aos parâmetros ditados pelo sistema patriarcal.

Estas questões serão reveladas ainda mais latentes quando questionada por um amigo que se recorda da pergunta freudiana: “Afinal o que querem as mulheres?” (COUTINHO, 1989, p.123) Inicia, neste tempo, um processo simbólico de invisibilidade, que será vivido em seu apartamento, na cidade do Rio de Janeiro, com momentos de intensos questionamentos e buscas de sua face no espelho.

A metáfora do espelho vem sendo discutida sob diversas perspectivas, considerando que sua inspiração partiu do mito grego de Narciso e, encontrou destaque especial nos estudos psicológicos de Lacan, para o qual o “estádio do espelho” trata da formação da “função do eu”. Para Lacan, em seus *Escritos* (1977), a definição da identidade da criança se dá em relação à sua ligação com a mãe, pois, quando essa é rompida, a criança torna-se consciente de si. Sendo assim, a “fase do espelho” é o momento em que a criança tem sua primeira compreensão de subjetividade, quando percebe a mãe como algo separado de si, tomando consciência de um “eu” (LACAN, 1998).

Ainda segundo os estudos de Lacan, a identidade surge a partir de uma falta, trazendo um desejo de retorno de unidade com a mãe que já foi rompido na infância. Neste sentido, elucidando a relação dual de conflito presentes na personagem Sofia que, a partir de um questionamento sobre a identidade feminina, começa um processo de autoanálise. Este processo de se buscar, o olhar sobre si revela que, o que está em jogo, é a própria alteridade.

Lobo (1999) trata sobre essa revelação de uma alteridade, a partir da compreensão não de um outro antropológico ou filosófico, mas a partir de um confronto de consciente e inconsciente que revela aquilo que é fragmentado no ser. Por isso, a experiência gradativa da invisibilidade traz à tona um tempo em que era uma “mulher normal”, porém, ainda retornando a visibilidade, continua sua vida com a postura de que algo ainda está incompleto, o que a leva ao retorno à casa natal, casa ninho, da cidade de Salvador:

Sofia vira-se e revê de repente, na parede de espelhos, seu corpo nu e um rosto pálido e envelhecido, um rosto afivelado em cima de muitos outros, como a penúltima máscara, um rosto qualquer, enfim, mas é o seu, então o recebe de volta, com uma gratidão triste. [...] Sofia Caminhou até a parede de espelhos da sala e, como Alice, atravessou-a, foi dar outra vez na rede de seu apartamento na cidade, onde há horas se balançava, ouvindo interminavelmente o ruído da chuva, entregue às lembranças (COUTINHO, 1989, p. 126).

Com que Alice se depara ao atravessar o espelho? Não é o outro que a tão enigmática Alice, de Lewis Carroll, encontra-se, mas com sua alteridade. A cena anterior demarca o início da viagem de Sofia, não apenas aquela física para a cidade de Salvador, mas a simbólica, através de si, da memória do eu e da própria circularidade da história das mulheres. O retorno à cidade ninho, ao abrigo inicial (*omphalós*) é como uma tentativa de aconchego no lugar do início da vida, o próprio útero materno, na expectativa de responder qual a sua identidade. Sendo assim, em determinados momentos, é difícil determinar o tempo na obra: o fluxo de imagens, de cenas e de memórias se entrelaça com o presente, tornando o espaço em alguns momentos, intemporal. Um entrelugar, reservado, especificamente, para as descobertas mais profundas, espaço da memória e do mito.

Todo este caminho de labirintos e de espaços físicos e da memória revela o quão

imbricados estão a representação feminina com o espaço da casa na obra, tão bem expressa no cântico a Iemanjá que encerra o romance: “*Odò Iyá, Iemanjá Ataramagbá. Ajejê Iodô, ajejê nilê<sup>10</sup>!*” (COUTINHO, 1989, p.183). Estaria este cântico revelando o que querem as mulheres na casa e na sociedade?

Como sabemos, o assassinato de Sofia foi cometido em seu apartamento. Diferente da proposta de casa como abrigo seguro, construído no imaginário social brasileiro. Sendo assim, o romance de crime de Coutinho, diante do teor crítico em toda sua extensão, leva ao questionamento das implicações simbólicas acerca de uma mulher que sofre graves violências no ambiente doméstico. Alguns aspectos que exemplificam isso é a própria violência sofrida por Sofia, ainda na infância, ao ser abusada pelo tio, sobre a qual, sendo no seio da família, presume-se ligada a casa. Também as vivências de outras mulheres na obra, como Matilde que, por meio das regras de etiqueta para meninas e de uma educação opressora no meio familiar, na casa, chegou a uma vida decadente.

O que percebemos é que Sônia Coutinho, diferente do viés tradicional do romance policial, não intenta situar o crime apenas como um mal social, oriundo do crescimento da urbe, mas como um fato imbricado a um conjunto de valores impostos à mulher e contra esta, dentro da sociedade urbana, disseminado tanto na rua como na casa. Assim, a mulher não está em perigo apenas por transitar nos espaços legados ao homem, como a rua, mas por transitar entre comportamentos e ideais que lhe foram suprimidos ao longo dos tempos.

---

<sup>10</sup>Mãe das águas, Iemanjá que se estendeu ao longe, na amplidão. Paz nas águas, paz na casa!

**CAPÍTULO III**  
**A MULHER (E O) MITO**

*Quero experimentar um feminino terrível. O grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação. É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita*  
(Antonin Artaud, *O Teatro de Seraphin*).

A leitura do imaginário feminino na obra de Sônia Coutinho é conduzida pela estrutura da mesma, que está intimamente ligada ao romance de crime, bem como pela representação dos espaços físicos em diálogo com os simbólicos. Neste sentido, ao analisarmos as personagens femininas, consideramos as implicações tanto da estrutura do romance em tom policial, como os espaços físicos e simbólicos de representação.

O universo que retrata a imagem de mulher em relação ao mito reverbera em toda obra *Atire em Sofia*. À primeira vista, seria este um fato natural, dadas as características do romance de crime que, por muito tempo, apresentou elementos fantásticos ou mitológicos em sua construção. Contudo, o que se observa é uma implicação mais profunda do que se integra a uma tendência de um gênero literário, mas nos leva a uma leitura do mito na perspectiva que aponta Ronaldo Costa Fernandes (1996), para o qual o sobrenatural é uma simbologia ou alegoria do real.

Desde a epígrafe, Sônia Coutinho já indica a seus leitores caminhos para a compreensão do feminino no romance ao empregar a frase do escritor e dramaturgo Antonin Artaud que expressa: “Quero experimentar um feminino terrível” (ARTAUD in COUTINHO, 1989, p.10). Este dramaturgo, dentre outros aspectos, é reconhecido por sua visão inovadora sobre o campo do teatro, trazendo uma perspectiva profunda e dinâmica em que integra ator e personagem, conforme propõe o crítico Cassiano Sydow Quilici (2004) em *Antonin Artaud: teatro e ritual*. Ainda segundo o estudioso, o teatro Artaudiano denota um duplo em contraste com a interpretação realista da *mimesis*, não criando uma realidade da cópia, mas outra realidade, a das forças e princípios. Neste sentido, o teatro atuaria tratando dos fenômenos como um drama mítico que envolve processos de criação e de destruição, preenchendo e influenciando a cultura. Este processo resulta para o dramaturgo na criação de um “grito” que é uma atitude de guerra e de reivindicação.

Os princípios artaudianos, ainda que voltados para o teatro, estão de outro modo relidos no romance coutiniano, já que a mulher é apresentada, muitas vezes, em contraponto com o duplo existencial, como discutido anteriormente acerca do processo

de projetar-se no espelho e a busca da alteridade, realizado pela protagonista Sofia. O grito coutiniano, assim como em Artaud, parte de uma desconstrução do masculino que, para Quilici (2004), se inicia com a evocação da polaridade oposta, do mito na figura de um “feminino terrível”.

O *feminino terrível* artaudiano rememora as imagens de Medeia ou da deusa Kali, residindo no poder sobre a vida e a morte. Assim também, o feminino coutiniano as evoca em uma mulher que se opõe a tudo que se inscreve com a ideia de dominação macho/fêmea em uma sociedade com influências do discurso patriarcal. Apesar de ser possível uma relação entre os princípios artaudianos e a ficção coutiniana, não é nosso objetivo analisar a obra pautada em teorias do teatro, mas nos remetemos a estes por sinalizarem o tipo de discurso proposto pela autora, que rememora mulheres fantásticas, terríveis e necessárias para traduzirem o imaginário crítico do feminino construído ao longo do romance.

A presença de elementos sobrenaturais no romance coutiniano ocorre em diversos momentos, como, por exemplo, ao trazer à tona personagens da mitologia yorubá como Iansã, da mitologia grega e suméria como as harpias, o cão de Hades, Lilith e Istar, respectivamente, além de uma simbólica cena na qual Sofia se transforma em bruxa e participa de um sabá. Ao pesarmos este discurso que evoca o fantástico/mítico na narrativa de crime, visitamos a crítica pertinente ao tema, segundo a qual, em estudo apresentado por Todorov (1981) que explica que, no gênero literário policial, no qual se insere o romance de crime, é comum a apresentação de elementos fantásticos, especialmente, no que diz respeito à busca por decifrar a identidade do criminoso ou como ocorreu o crime. Para ele, as novelas policiais trazem, muitas vezes, duas opções de solução para o crime, uma sendo muito fácil e logo descartada e outra totalmente inverossímil, chegando ao fantástico.

A classificação do termo fantástico elaborada por Todorov (1981) nos remete à ideia de algo que, apesar de completamente sobrenatural, estabelece-se no limite entre realidade e imaginação, levando o leitor a oscilar entre crer na veracidade de sua aparição ou rechaçá-la. Contudo, apesar de recorrente nos romances de crime, este trabalho não se deterá na análise sobre a incidência ou descrição de elementos fantásticos no romance de crime coutiniano, mas abordaremos uma leitura de cenas em que figuras míticas são inseridas na narrativa como expressão de um inconsciente

individual ou coletivo favorecendo a representação e a leitura dos protagonistas na obra, especialmente as personagens femininas. Para tanto, nos pautaremos nas teorias de C. G. Jung (2000), Joseph Campbell (1997), Elizabeth Banditer (1985), Valéria Fabrizi Pires (2008) para tratar sobre arquétipos, inconsciente coletivo, mito, imagens arquetípicas da mulher, bem como outros autores que julgamos contribuir para uma leitura do feminino na obra *Atire em Sofia*.

A leitura do aspecto mítico no romance de Coutinho, conforme propõe Villaça (1996), pode ser abordada tendo em vista a perspectiva de uma fábula mística e lugar de fala do outro, trazendo figuras monstruosas, animais diabólicos, demônios. Tais imagens remetem a diversos elementos da mitologia, bem como da música, da arte, como o “Jardim das Delícias” ou a “Tentação de Santo Antônio” do pintor mítico Jerônimo Bosch (VILLAÇA, 1996, p.141). Percebemos que tais elementos e outros aparentemente secundários, são recorrentes no romance em estudo e são fundamentais para a leitura da representação da mulher na obra. Sendo assim, é mister analisar tais imagens tendo em vista a mulher sob a voz de narradores masculinos, bem como sob a perspectiva de seus próprios lugares de fala.

### — IMAGENS ARQUETÍPICAS DA MULHER — O MITO DE LILITH E A PROTAGONISTA SOFIA

A história das mulheres, em grande parte de seu itinerário, aponta, inicialmente, uma polaridade entre macho/fêmea que naturalizava as explicações para as relações de dependência entre os sexos, bem como no seio social. Este viés vem sendo desconstruído à medida que avançam as discussões acerca de gênero, especialmente sob a bandeira feminista que se despontou e expandiu no século XX. Contudo, apesar dessa nova tônica concedida ao tema, o seu caráter ideológico difundido ao longo dos tempos colocou em lados opostos a mulher do lar (a mãe, esposa, filha) e a mulher da rua (a Eva tentadora, demoníaca, prostituta).

Presenciamos em produções contemporâneas os padrões rígidos que legava à mulher papéis específicos, como os das obrigações domésticas e o cuidado com os filhos serem alterados significativamente, como em *A Mulher no Espelho* (1983), de Helena Parente Cunha, e, as próprias obras de Sônia Coutinho, por exemplo: *O Último*

*Verão de Copacabana* (1985) e *Atire em Sofia* (1989). Contudo, em tais produções, surge o discurso da culpa e da ambiguidade de sentimentos, afirmando, por uma parte de suas personagens, a polaridade entre a ideia de mulher anjo/demônio, do lar/prostituta que, na obra *Atire em Sofia*, pode ser lida por meio dos arquétipos femininos apresentados.

Jung (2000) aborda, de maneira salutar, a teoria dos arquétipos demonstrando como sua construção se deu desde tempos remotos e como suas manifestações são renovadas de acordo com cada sociedade. Segundo este estudioso, os arquétipos podem ser tomados como formas de pensamento ou comportamento comuns a qualquer indivíduo em épocas e lugares distintos, sendo experiências repetidas ao longo de diferentes gerações. Os arquétipos são, portanto, representações coletivas que fazem alusão a vivências primitivas, os quais serviam como parâmetro para construção dos mitos, ritos, fábulas e para o desenvolvimento religioso dos povos. Neste sentido, Mariza B. T Mendes (2000), tratando dos significados das funções femininas nos contos de Perrault, propõe uma leitura dos arquétipos femininos, para a qual:

[e]ntre os arquétipos do inconsciente coletivo estão o nascimento, a maternidade, o casamento, a morte, o renascimento, o poder, a magia e as respectivas figuras da criança, da mãe, do herói, dos deuses e demônios. Todas essas imagens e figuras arquetípicas estão nos mitos e contos de fada, embora não sejam percebidas racionalmente pelos ouvintes e leitores (MENDES, 2000, p.33).

É incontestável que o discurso patriarcal, questionado pela escrita coutiniana, utiliza tais modelos femininos arquetípicos para ditar o padrão de vida e de comportamento da mulher. Por isso, observamos o narrador Fernando, típico homem burguês e tradicional, remetendo a imagem de Sofia ao simbólico mito de Lilith.

De acordo com Mircea Eliade (2004), o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do „princípio“. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma intuição. É sempre, portanto, a narrativa de uma „criação“: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. Dessa maneira, logo nas páginas iniciais, a protagonista Sofia nos é apresentada e se apresenta relacionada à figura mitológica de Lilith. Com uma fala em pri-

meira pessoa, a voz de Lilith salta aos olhos do leitor quando o primeiro narrador, Fernando, começa observar a imagem de Sofia em uma fotografia, como se verifica no trecho:

Examina outra vez a foto, detém-se em Sofia adolescente, já um rosto de época, com sua maquiagem pesada, sobrancelhas muito grossas, obviamente pintadas a lápis, cabelos duros de laquê e um vestido, sem dúvida, comprado numa loja de departamentos no centro, naquele tempo a mais elegante da cidade.

*Eu, Lilith. A primeira companheira de Adão, a mulher suja de sangue e saliva que lhe perguntou: “Por que devo me deitar embaixo de você? Por que devo me abrir debaixo de seu corpo? Por que ser dominada por você? Mas eu também fui feita de pó e por isso sou sua igual.”*

*Voei então para muito longe, em direção às margens do Mar Vermelho, e Jeová decretou: “O desejo de mulher é para seu marido. Volte para ele.” Ao que eu respondi: “Não quero mais nada com meu marido.”*

*Jeová mandou à minha procura uma formação de anjos, que me alcançaram nas charnecas desertas do Mar Árabe, cujas águas atraem demônios. Estava cercada de criaturas das trevas, quando chegaram os anjos enviados por Jeová. Disse a eles: “Não vou, este é meu lugar.” E fiquei, e conquistei minha liberdade e minha solidão (COUTINHO, 1989, p.12, grifos da autora).*

O olhar de Fernando sobre Sofia traz à tona essa figura arquetípica de mulher transgressora, já apontando como seu castigo a solidão que acumulara ao longo dos anos, para, mais tarde, culminar em seu assassinato. Contudo, além do trecho anterior, a relação da protagonista com o mito de Lilith se faz presente, em suas próprias palavras como no seguinte trecho em que diz Sofia: “No dia seguinte, o telefone tocou, ela atendeu: „Sim, sou eu, Lilith”” (COUTINHO, 1989, p.15).

É interessante observar a leitura simbólica que o mito proporciona, já que, sua referência estabelece um padrão de mulher. Revisitando os relatos sobre tal mito, veremos que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), Lilith foi a primeira mulher de Adão, criada ao mesmo tempo, do pó da terra e não de uma costela como foi sua esposa, Eva. Por esse motivo, se posicionou como sua igual e se recusou a se submeter a ele em todos os aspectos e, de modo particular, no âmbito sexual. Por tal recusa, partiu para longe do homem e se tornou a rainha dos demônios, tornando-se inimiga de Eva, passando a representar o ódio contra a família, os casais e os filhos. Sua imagem na tradição rabí-

nica também é associada aos súcubos<sup>11</sup>, surpreendendo os homens durante o sono com sua fúria sexual, causando-lhes orgasmos, sufocando-os, levando a uma penetração abrasante, sendo que aqueles que não morriam ficavam doentes.

Em contraponto à imagem de Lilith, temos a figura de Eva, que nasce com a tradição judaica e é propagada pelo cristianismo. Para Chevalier e Gheerbrant (1990), ela simboliza a primeira esposa, a carne, a vida e a mãe de todas as coisas, significando a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional. Em consonância com a imagem idealizada de mulher que se desponha, particularmente, a partir da cultura tradicional, a mulher começa a ser definida a partir de funções biológicas e sociais, como a maternidade e o casamento.

Vale ressaltar que as temáticas do casamento e da maternidade são recorrentes nas produções literárias de Sônia Coutinho e são evidentes na obra em estudo. O percurso da personagem, sua solidão, seu castigo, parte de sua ruptura com a família tradicional, a interrupção de seu casamento e o abandono do papel de mãe pela busca do prazer, a partir de uma sexualidade livre. Tais aspectos geram a possibilidade de relacionar a protagonista com Lilith, já que, especialmente por sua busca sexual e negação do casamento e da maternidade, Sofia não se adequava aos padrões arquetípicos de mulher de família apresentados pela cultura tradicional no contexto social da década de oitenta do século XX, no qual se insere.

Para Sofia, o seu primeiro casamento representava uma situação que a prendia aos modelos impostos por sua família, que já não a satisfazia. Sendo assim, quando o seu romance com o amante foi descoberto pelo marido, nem questionou: aceitou logo a separação e deixou com ele as duas filhas. Justifica-se Sofia:

Sinto necessidade de me justificar outra vez, como venho fazendo há anos, de dizer que aquela era minha chance, se não tivesse saído naquele momento seria tarde demais, era o prazo limite para escapar daquele esquema sufocante, para tentar conhecer a vida fora da redoma da minha família, viver uma experiência mais ampla, integral (COUTINHO, 1989, p.28).

Apesar da frustração e da consequente fuga desse modelo tradicional de casa-

---

<sup>11</sup> Os Íncubos/Súcubos são gênios do folclore romano; dizia-se que vinham, de noite, pousar sobre o peito das pessoas que dormiam, a quem causavam pesadelos (CHEVALEIR e GHEERBRANT, 1990, p.250) .

mento, Sofia se uniu a outros homens em relacionamentos duradouros, na tentativa de viver plenamente uma relação amorosa. Contudo, a qualquer sombra de repetição dos modelos tradicionais, ela abdicava da vida a dois, ainda que lhe custasse pesadamente, como foi no seu último romance,

Ter aprendido a viver sozinha talvez fosse o maior patrimônio que acumulara em quase vinte anos de Rio de Janeiro. Saber ser sozinha lhe permitira, por exemplo, deixar um homem com quem vivia há cinco anos, mesmo prevendo que aquele seria seu último casamento. Mas, sabendo ser sozinha foi embora sem olhar para trás, entre outras coisas porque ele se tornara um castrador, porque não parava de cobrar, porque fazia a toda hora perguntas como — „Quando é que você, afinal, vai assumir a cozinha?” — mesmo sabendo que ela detestava isso (COUTINHO, 1989, p.13).

Notadamente, o primeiro aspecto que leva a protagonista a ser equiparada com a transgressora mulher mitológica Lilith é o fato de se colocar como igual ao homem, por não aceitar se submeter aos papéis domésticos tidos como naturalmente femininos e também o fato de ir “embora sem olhar para trás”. A protagonista se preocupa em realizar seus próprios desejos e buscar o prazer individual, questionando, inclusive, o sexo dentro do matrimônio que, segundo ela, muitas vezes era feito sem que estivesse totalmente disposta. Permanecer casada seria, a seu ver, se igualar a gerações de mulheres que a antecederam, como sua mãe, suas tias, sua avó, que mesmo diante de homens opressores, “ranzinhas” continuaram casadas, porque esse era o destino de mulher.

Se opor aos moldes do casamento tradicional, simbolicamente, é se posicionar no sentido inverso do discurso tradicional burguês — classe a qual pertencia o esposo e família de Sofia — já que, conforme nos aponta Michel Foucault (1976) em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, as relações contemporâneas entre os sujeitos, em determinado momento se pautam na sexualidade útil e conservadora. A monogamia, as relações matrimoniais possuem, assim, um alto peso político nas relações sociais burguesas, sendo através do corpo e da sexualidade reguladas que a burguesia se fortalece como classe, explica Foucault (1999). Neste sentido, deparar com o narrador Fernando apontando para o caráter arquetípico de uma mulher transgressora e seu assassinato como ápice de suas escolhas, é contemplar a voz masculina que representa o discurso tradicional e burguês, tratando do percurso e da condenação da mulher.

Simone de Beauvoir (1949), em *O Segundo Sexo*, trata da importância assumida pelo casamento na formação da subjetividade das mulheres, para a qual este é o destino que a sociedade tradicionalmente propõe para elas. Ainda de acordo com a autora, o casamento assume tal papel pela compreensão social que coloca a mulher em uma posição de fútil e frágil, necessitada dos cuidados e da proteção masculina.

Na mesma linha, a maternidade pode ser vista como um dos elementos que reforçam o caráter social e utilitário do casamento e da própria condição de mulher. A força de tais parâmetros históricos e sociais levam a protagonista a manifestar, em certo ponto, o sentimento de culpa em relação ao seu papel de mãe, ficando oscilante entre a necessidade de cumprimento do seu “dever” materno e a busca por seu desejo individual, como se vê em: “No seu caso, teria alguma razão? Será que, em certa medida, não está mentindo, não desejava também, o tempo todo, sentir-se inteiramente livre e disponível? Não tem resposta” (COUTINHO, 1989, p.28).

O posicionamento de Elisabeth Badinter em *Um Amor Conquistado: o mito do amor materno* (1985) é de que o amor materno não está necessariamente inscrito na suposta natureza feminina, não sendo um sentimento universal e necessário. Segundo a autora, tal noção começa a ser esboçada apenas no final do século XVIII:

[d]ata dessa época o aparecimento de uma floração de obras que incitam os pais a novos sentimentos e particularmente a mãe ao amor materno. É certo que o médico parteiro Philippe Hecquet, desde 1708, Crousaz, em 1722, e outros, já havia feito a lista dos deveres da boa mãe. Mas não foram ouvidos pelos contemporâneos. Foi Rousseau, com a publicação de *Émile*, em 1762, que cristalizou as novas idéias e deu um verdadeiro impulso inicial à família moderna, isto é, a família fundada no amor materno. Veremos que depois do *Émile*, durante dois séculos, todos os pensadores que se ocupam da infância retornam ao pensamento rousseauiano para levar cada vez mais longe as suas implicações (BADINTER, 1985, p.54-55).

Diante desta concepção, notamos que o amor materno é uma construção histórica e, portanto, algo que não se encontra na genética feminina, mas que se aprende. Portanto, a relação da mãe com os filhos depende da sua história, sua convivência e relações interpessoais.

Neste sentido, quando presenciamos a tentativa de reaproximação de Sofia com as filhas e sua posterior relutância sobre as verdadeiras motivações para tal, estamos diante de uma mulher que, apesar de tentar romper com as cadeias ideológicas que a

aprisionou historicamente, ainda está em conflito entre seu destino de mulher e sua vocação de ser humano. Este conflito está presente em diversos momentos no romance, sobretudo a partir da construção de personagens que se sobrepõe, como as duas Sofias relatadas pela protagonista, uma do Rio e outra de Salvador, como se vê no seguinte trecho:

De noite, ouvindo outra vez o ruído da chuva, Sofia lembra Ricardo, o último homem por quem se apaixonou. Ao mesmo tempo, pensa em si mesma com um estranho distanciamento, vendo-se não como uma Sofia apenas, mas como duas. Sim, a Sofia do Rio, mulher descasada, vivida, exercitando a agilidade mental de que necessitam, para sobreviver, as mulheres de sua condição e com uma prontidão para captar todas as possibilidades de cada situação, com o dom do imprevisto. E a Sofia desta cidade mais imaginária do que real, onde ela passeia, como num sonho ou pesadelo, entre anômalas florações de hibiscos, flamboyants, buganvílias e acácias (COUTINHO, 1989, p.167).

O que notamos são dois aspectos, duas mulheres, que se constroem de acordo com os espaços que estão inseridas. Mais adiante, no romance, as Sofias irão expor suas dualidades quando estão com Ricardo, um homem casado com quem se envolvera no Rio. A relutância entre estas Sofias expressa o conflito gerado pela educação recebida no espaço social da Bahia, para o qual retorna e, a nova vida construída longe dos olhares da família e da tradição, na cidade do Rio de Janeiro. Também outras sobreposições aparecem ao longo do texto, com a presença não apenas de Lilith, mas também Maria Quitéria e Iansã, todas personagens emblemáticas que demonstram a postura social assumida por Sofia. Entretanto, a mulher, apesar de lutar, não chega a alcançar uma total libertação, mas permanece de maneira cíclica, como o próprio tempo daquele verão mítico, presa a valores e estigmas do passado. Por isso, é importante observar que a personagem Milena, filha de Sofia, estabelecerá uma quebra no tempo cíclico, bem como na repetição da história das mulheres da geração de Sofia, conforme trataremos mais detalhadamente em tópico posterior.

O processo de sobreposição ou a presença do duplo no romance coutiniano nos remete aos princípios artaudianos, os quais se expressam na epígrafe do romance, sob a forma de “um feminino terrível”. Conforme mencionamos, o feminino artaudiano denota o duplo, que atua no processo de criação, destruição e conseqüente reconstrução, por meio de um drama mítico. A experiência da sobreposição para Sofia funciona como seu

processo de construção, autoconhecimento e aprendizagem da morte que, por sua vez, é um dos saberes explicados pela tradição mitológica e necessários para que se estabeleça o rito, ou o ritual de passagem, para os jovens a serem iniciados nas sociedades primitivas, neste caso, Milena.

Em relação à caracterização da protagonista, como mencionado, tanto Fernando como Sofia em seus papéis de narradores, a relacionam com a imagem mitológica de Lilith. Além disso, outros episódios corroboram o caráter mítico da personagem, como o que é feito pelo narrador em terceira pessoa, no seguinte trecho:

Tarde da noite acorda de repente, cheia de uma estranha inquietação, o corpo todo dolorido. Atendendo a um apelo irresistível, corre até a cozinha, abre um armário, pega uma pequena lata de pomada. Antes de abri-la, torna a ler a receita, escrita num rótulo colado na tampa: „Gordura, haxixe, um punhado de flores de cânfora, outro de flores de papoula, sementes de girassol esmagadas e raízes de heléboro“. Despe a camisola, tira a tampa da latinha, vai passando pelo corpo todo, com a ponta dos dedos, o unguento esverdeado, com cheiro acre, enquanto murmura fórmulas mágicas. Vai em seguida ao quartinho dos fundos, abre outro armário, tira de dentro um camisolão negro e o enfia por cima do corpo nu. Volta para a cozinha, pega uma vassoura, unta também seu cabo com o unguento, cavalga-o e sai voando pela janela. Segue rumo à periferia da cidade e lá do alto, vê nas estradas grupos de pessoas que caminham todas na mesma direção. Baixa o vôo, procura descobrir alguma encruzilhada onde exista uma árvore apodrecida, uma coruja, um jumento, um porco ou uma cabra — os animais que indicam o local de um sabá. Avista, afinal, um tronco oco e uma coruja e vê que, nas proximidades, o círculo já está formado. Desce e, quando chega, mistura-se com mulheres que pulam e gritam, os seios descobertos. Bruxas acoradas respondem, também aos gritos. Logo chega o demônio, sob a forma de um bode, mas imediatamente se transforma em gato. Pouco depois, aproximam-se crianças nuas, chifres, carregando grandes bandejas com iguarias. Todos se sentam a uma mesa comprida, colocada de um lado, e bebem vinho, comem carne e pão. À cabeceira, está sentado o Grão-Mestre do banquete, usando uma máscara. Numa travessa vem agora um monstro cozido, metade pássaro, metade sapo. Mais tarde, terminam de comer, começa uma grande orgia. O demônio chama a si todos os presentes, um de cada vez, e pede que o beijem. Quer o beijo diabólico, o beijo obscuro (COUTINHO, 1989, p.93-94).

O trecho supracitado integra uma série de fatos fantásticos que se passam ao longo do verão atípico e sobrenatural que é narrado na cidade de Salvador. Aqui, Sofia se torna uma verdadeira bruxa, em um misto de descrições fantásticas. Conforme propõe Todorov (1969), quem o percebe deverá optar por uma de duas soluções: ou credi-

ta que seja uma ilusão dos sentidos, produto da imaginação e as leis do mundo seguem como são, ou o acontecimento é real, neste caso, a realidade está regida por leis que desconhecemos. Optamos por tomar a cena tratada acima pelo viés do imaginário e simbólico, não apenas em sua caracterização como um ser diabólico, mas também, por sua relação com o espaço da periferia, ou seja, àquilo que está à margem. Dessa maneira, a leitura possível da cena nos remete, mais uma vez, à mulher transgressora que, sob o olhar da tradição, é revelada como bruxa, estando o fantástico colocado de maneira oposta à tradição do romance policial, não como uma possível explicação para o crime, mas em diálogo com os estereótipos e arquétipos sociais para representação da mulher como vítima.

Cabe ressaltar, novamente, que tanto a voz do narrador Fernando, como a do narrador em terceira pessoa e da protagonista a associam ao mítico, à bruxa, ao demônio. Porém, apesar de a personagem também se colocar em tal posição, em seu último gesto, no momento de sua morte, mais uma vez a voz de Lilith aparece, nos fornecendo uma visão mais ampla sobre a simbólica sobreposição das personagens:

*Sou eu Lilith. Encarnada também nas Harpias, na Medusa. Eu, o incubo. Quem, durante a noite, sofria de terrores e tinha delírios, quem saltava da cama apavorada e corria, era do meu ataque que estava fugindo. Cubro o corpo dos homens com meu corpo quente e dizem que meu abraço é tão furioso que sufoca. Minhas vítimas têm o maior orgasmo de suas vidas, mas depois desfalecem e entram em crises de melancolia. Um dos meus privilégios é causar a loucura. Assim me viram os homens, porque eu era livre e solitária (COUTINHO, 1989, p.178 grifos da autora).*

É interessante que, neste último momento, compreendemos melhor como a vida de Sofia, ainda que em sua tentativa de se tornar uma mulher liberta, gravitava em torno do passado, da cidade e da visão masculina sobre si. Desta forma, é possível observar que sua aceitação como uma transgressora, como uma bruxa, está vinculada mais com o olhar masculino e social sobre ela do que com sua própria visão. Como veremos, é na voz de Fernando que o verão mítico é apresentado. Sob a Lua Negra, considerado também um dos símbolos de Lilith que começamos perceber o terror que a mulher liberta lhe causava, como em:

Folheia novamente o álbum de fotografias, demora-se observando o

rosto de Sofia, com suas sobrancelhas grossas, pintadas a lápis, na foto do grupo de escola. Certa tarde, enquanto conversavam e bebiam, num bar à beira-mar, viu ao lado dela o cão de Hades, Cérbero — cinquenta cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçado de serpentes. A encarnação do terror e da morte, personificação dos infernos e do inferno interior de cada um. Depois foi a vez de Queres, as três figuras aladas que anunciam a violência, cada qual destinada a um ser humano, indicando seu tipo de morte (COUTINHO, 1989, p.79-80).

No excerto anterior, vemos como a imagem de Sofia traz a Fernando uma relação com vários elementos que também estão vinculados com as descrições de Lilith. Mais tarde, ele mesmo teve uma experiência de encontro com uma esfinge que lhe propunha um enigma, extasiado, hipnotizado, foi em sua direção e a mesma foi transformando-se em “princesa, fada, ovelha negra, cadela, gata, pantera, em Iemanjá. Ávida de sangue e de sexo, aproximando-se dele o derrubou, sentando-se em seguida sobre o seu corpo” (COUTINHO, 1989, p.80).

Outros personagens mitológicos aparecem na narrativa, como Iansã, lembrada pelas fortes chuvas, como se a mesma estivesse furiosa por algum motivo, ou, segundo a visão de Sofia, chorando pelo destino de milhares de mulheres daquela cidade. Noutro ponto, João Paulo a descreve em uma visão, estreitamente relacionada à Sofia, como se vê em:

Pára, surpreso, ao perceber que vem dançando uma curiosa dança com gestos de quem afasta alguma coisa do corpo. Cada vez mais próxima, verifica que é muito bonita, usa uma roupa comprida, vermelha e branca, traz numa das mãos um sabre, aparentemente de cobre, e na outra um objeto que, depois de alguns segundos, identifica como um rabo de boi. „Esparei, Iansã!”, diz, instintivamente, como se outra pessoa falasse por sua boca. (...) Vinda da zona de sombra, no sentido contrário da praia, vê uma mulher que se aproxima. (...) bonita, ainda, pensa, olhando seu corpo enxuto num biquíni vermelho e branco (COUTINHO, 1989, p.48).

Para Carl Gustav Jung, “o papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem” (JUNG, 1977, p.93). Iansã, como um ícone da religião afro, de acordo com Rafael Jesus da Silva Dantas em “O Poder Feminino de Iansã e o Esquecimento do Negro no Museu” (2018), é marcada como o perfil de mulher independente, guerreira, corajosa, sensual e bonita, sendo que a simbologia de suas cores, o vermelho e o branco, presentes também nas vestes de Sofia, aludem ao fogo e ao sangue, associado à guerra,

perigo e paixão, representando aquela que decide seu próprio caminho.

Mariza B. T. Mendes (2000) compreende que os mitos eram fundamentais nas sociedades primitivas para explicar as iniciações, os ritos de passagem e darem uma resposta para a sociedade. Nesta perspectiva, o diálogo entre mito e história, nesta ficção, revela o papel da mulher no imaginário da sociedade brasileira, especialmente no contexto dos anos oitenta do século XX. O ato de relacionar a mulher que estava desvinculada dos valores tradicionais ao ideal de bruxa ou demônio, subjugando-a às margens de sua história social e individual, demonstra o caráter tirânico do discurso patriarcal naquela sociedade que passava justamente pela chamada revolução dos costumes. Além disso, perceber a mulher se colocando, também, em tal posição baseada no discurso masculino, observar suas dúvidas entre seu desejo individual e sua forjada obrigação social, são indícios do poder opressor do discurso vigente. Neste sentido, surge a personagem Milena para contrabalancear esta perspectiva, passando do mito para o rito, ou seja, através dos mitos relacionados a esta personagem, bem como de outros elementos simbólicos, observamos o rito no romance, como um ritual de passagem de uma geração de mulheres que transita entre os conflitos do destino social imposto à mulher — representada por Sofia — para uma nova fase de busca por libertação por meio de outra geração feminina — representada por Milena.

#### — MILENA: ENTRE O MITO E O RITO

Os postulados de Joseph Campbell (1990) são claros ao pontuar que as figuras simbólicas ou imagens arquetípicas do mito aparecem em dois momentos da dinâmica da psiqué: nos sonhos, os quais são carregados pelos problemas do indivíduo e no mito, que apresentam a solução para a humanidade. Dessa forma, “o mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado” (CAMPBELL, 1990, p.42).

Assim, ao observarmos o percurso da personagem Milena, verificamos que a mesma transita entre os polos do sonho e da resolução, já que é acometida de constantes pesadelos que retratam seu medo, como relata: “Mas só de pensar em penetração sente o mesmo calafrio, o pânico de todas as vezes em que ele tenta. E volta a lembrar seus pesadelos constantes — está sendo empalada num espeto por demônios que, em seguida, arrancam suas entranhas” (COUTINHO, 1989, p.38). Por meio de sua representação

mitológica a partir da deusa babilônica Istar e da influência da música como um ritual de passagem, ela passa a representar uma extensão simbólica do encerramento do ciclo de rupturas e conquistas femininas iniciadas a partir da geração de Sofia.

Transitando entre sonho e mito, após o início da “viagem” imbricada por Milena, outras imagens são descritas, como a Górgona<sup>12</sup>, a qual é ressaltada pela personagem como uma figura mitológica idêntica ao que aparece em seus constantes pesadelos. Ela mesma questiona: “Por que se identifica tanto com figuras mitológicas?” (COUTINHO, 1989, p.37). Além disso, surge o seu grande dilema, sobre o qual ela diz: “Tem 19 anos, um namorado negro e lindo, com longos cabelos em mechas, ao estilo rastafári, com quem desfila à beira-mar em seu MP amarelo, capota abaixada, todo fim de tarde de verão — e não consegue deixar de ser virgem” (COUTINHO, 1989, p.37). Por meio da crise entre o que era e a imagem que gostaria de transparecer, Milena começa efetivamente sua jornada. Segundo Valéria Fabrizi Pires,

[a] jornada do herói começa por um chamado de aventura ou uma crise pessoal, cujo mistério, ritual ou momento de passagem, ao ser completado, equivale a uma morte seguida de um nascimento. Esse *despertar do eu* possibilita ao indivíduo cruzar o horizonte familiar, deixando para trás velhos conceitos, ideais e padrões emocionais e atingindo um novo limiar (PIRES, 2008, p.14 grifo da autora).

Perpetuar uma imagem rebelde e transgressora é o objetivo de Milena. Para ela, esta é sua vingança contra “a marca que a cidade lhe impôs — continuará sempre sendo a „filha de Sofia”, uma „mulher perdida”” (COUTINHO, 1989, p.38). Observamos assim que a consciência da personagem sobre a projeção dos arquétipos sociais é bem clara, diferente de Sofia, não se atém à imagem transgressora apenas por causa da leitura social que lhe é imposta, mas se assumindo como tal como forma de confrontar os valores tradicionais de seu tempo.

Neste movimento de afirmação, outra figura mitológica é colocada em cena, sob a “evocação” promovida pela música do *Iron Maiden*, Milena se coloca diante do espelho e surge Istar que, refletida na personagem, se apresenta:

---

<sup>12</sup> A Górgona é uma criatura da mitologia grega, representada como um monstro feroz, de aspecto feminino e com grandes presas. Tinha o poder de transformar todos que olhassem para ela em pedra, o que fazia com que, muitas vezes, imagens suas fossem utilizadas como uma forma de amuleto. Na mitologia grega tardia, diziam-se que existiam três Górgonas: as três filhas de Fórcis e Ceto. Seus nomes eram Medusa, Esteno e Euriale (CHEVALEIR e GHEERBRANT, 1990, p.194).

*Eu sou Istar, a deusa babilônia. As estrelas são meu cinto dourado, que tiro antes de descer para o mundo subterrâneo das trevas. Minha descida é no tempo da Lua Negra, ou quando chega o inverno e a terra se torna árida. Aproximo-me do porteiro do inferno, digo: „Abre teu portão para eu poder entrar. Se não abrir, arrebentarei a porta, farei os mortos se levantarem e devorarem os vivos, de modo que o número dos mortos ultrapassará o dos vivos." Sou a deusa do amanhecer e a deusa do fim de tarde, deusa guerreira ou deusa do amor.*

*E foi meu amor, segundo o herói Gilgamesh, que causou a morte de Tamuz, deus da colheita. Para salvar Tamuz é que concebi o plano de descer aos infernos, viajar para aquela terra de onde ninguém volta, para aquela casa da qual não se torna a sair. Os portões se abriram, entrei nos sete aposentos, em cada portão ia tirando um adorno ou uma peça de roupa. A grande coroa da minha cabeça, brincos das orelhas, o colar do pescoço, as jóias do peito, a tiara enfeitada com pedras zodiacais, as pulseiras dos pulsos e dos tornozelos — e, finalmente, a roupa que cobria minha nudez (COUTINHO, 1989, p.39 grifo da autora).*

A apresentação feita na cena já elenca algumas características inerentes à deusa Istar, também conhecida por *Inmana*. Conforme Simone Aparecida Dupla (2016), essa personagem da mitologia Acádia era exaltada por atributos, algumas vezes, ambíguos, pois, ao mesmo tempo, personificava a força criadora e também a destruição da vida, sendo representada pelos ciclos da vegetação e as fases lunares. Também relacionada ao planeta Vênus, era idealizada como deusa do amor e da fertilidade, bem como, uma vingadora da ignorância humana, por meio de tempestades e inundações, possuindo poder sobre os demais deuses. Apesar de possuir atributos díspares, os mesmos são complementares e podiam ser cultuados, cada um, em sua especificidade.

A projeção de Milena em relação ao mito de Istar é feita pela própria personagem, o que a difere de sua mãe Sofia, que, como vimos anteriormente, assume uma comparação, um duplo em relação à imagem mitológica de Lilith, porém demonstrando um aspecto de aceitação e talvez de passividade frente à imagem que a sociedade fazia a seu respeito. Contudo, ambas comungam do fato de estarem relacionadas a imagens que se opõem ao discurso cristão e tradicional, já que tais personagens mitológicas são representações do ideal oposto de mulher apregoado pela tradição e presente na mitologia cristã ocidental.

Ao pensarmos em Milena e seu duplo, por meio de uma personagem mitológica tão abrangente e contraditória, podemos compreender a descrição da jovem, já que sua

dualidade entre elementos da morte, do terrível e da sexualidade oscilam durante o romance. Assim, contemplamos Milena admirando, em diversos momentos, apresentando e se identificando com tais imagens, como em:

— Tenho pesadelos todas as noites. Sonho com figuras monstruosas — animais diabólicos, demônios. Bosch conhecia essas criaturas, estão nos quadros dele — diz, folheando o livro. — veja esse “Jardim das delícias”. O demônio, segurando uma vara, na ponta da qual balança um pêndulo. Já vi isso em meus sonhos. E vi esse demônio que ilumina o lodaçal onde se movimenta a multidão de condenados ao inferno (COUTINHO, 1989, p.60).

Além da breve descrição deste quadro de Bosch, Milena trata de outros dois: “A carroça de feno” e “A tentação de Santo Antônio”, ambos do mesmo artista. Estas obras compõem uma tríade destacadas por Carlos Eduardo Ströher e Cássia Simone Kremer em “Os Pecados e os Prazeres Terrenos no *Jardim das Delícias* de Bosch” (2011) como de cunho fantástico, distinguindo-se das de caráter religioso que produzira anteriormente.

Ströher e Kremer (2011) consideram as implicações das influências literárias e o contexto social medieval sobre a produção de Bosch, compreendendo que, particularmente, a sua tríade fantástica remete a temas como a origem do pecado, todo tipo de culpa e condenação, à luxúria e à sexualidade. Obviamente, fazemos uma análise restrita das obras, dados o objetivo deste trabalho, contudo não poderíamos deixar de observar que os temas apresentados em tais obras de arte são bem representativos da própria crise ou dualidade vivida por Milena em seu tempo. Assim, consideramos que as implicações em relação ao prazer feminino, bem como as restrições ao seu comportamento são temas que, mesmos distantes do contexto medieval, ainda figuravam como uma barreira vigente. Assim, os três estágios propostos nos quadros de Bosch — Éden, profano, condenação — apontam, também, para a trajetória social feminina.

Apesar de compreendermos o posicionamento afirmativo de Milena em relação à própria identidade, o medo da condenação social não deixa de ser um fantasma a ser vencido. Por isso, as várias facetas oscilantes de seu duplo Istar, apesar de contraditórias, são complementares, já que para transpor o seu quadro social Milena terá que utilizar não apenas a inebriante sexualidade da deusa, mas sua força de guerreira infernal.

## — MITO E RITO: MÚSICA E CARNAVAL COMO UM RITUAL DE PASSAGEM

O retorno de Sofia à Bahia é bem significativo em relação à leitura mitológica do romance *Atire em Sofia*, pois um dos aspectos do mito é o retorno à origem, como ritual de aprendizado, sobre si e sobre o mundo que cerca o indivíduo. Isto é, conforme propõe Mircea Eliade (2004), ao viver o mito, o indivíduo deixa-se impregnar pelo poder do sagrado, por meio dos elementos e seres mitológicos, passando de uma experiência cotidiana para uma experiência religiosa. A evocação de tais personagens leva o indivíduo a sair do tempo cronológico, que é uma angústia do homem moderno, que possui consciência de sua trajetória finita para a morte e o nada. Estes são temas levantados por João Paulo e Sofia em suas indagações, diante da juventude que passara e das constantes mortes de antigos colegas. Em certo ponto, a própria Sofia conclui:

Mas, de repente tranqüila, neste fim de tarde em esparso cinza, então pensa que entende, afinal, lição da cidade — a de que vai ter que morrer. A dádiva da cidade, o aprendizado da morte da morte, sua sedução. A humilde certeza da morte, uma verdade que vê em cada rosto. Quase em paz, a morte na cidade descarnada pelo sol, desfeita pela chuva, cidade onde as frutas amadurecem depressa demais, oferecendo sua perecível polpa. Então, foi por isso que voltou, descobre agora, ouvindo essa vaga musiquinha, era preciso que aprendesse a morte. Como um dia se aprende a velhice, mesmo sem querer, estabelecendo à própria revelia os necessários elos no tempo (COUTINHO, 1989, p.90).

Vida, morte e ressurreição estão intimamente ligadas à narrativa mítica a partir do tempo, que é cíclico, no qual o homem é capaz de abolir o passado e recriar sua vida, estabelecer um novo começo. Assim, o romance estabelece uma fuga no tempo, uma transição entre tempo cronológico e o mítico, onde se aprende a morte, em que o rompimento com essa lógica repetitiva do tempo e da história das mulheres não ocorre por meio da geração de Sofia, mas na geração de Milena, por meio do rito.

Conforme Bruno Brulon Soares em “Carnaval e Carnavaização: algumas considerações sobre ritos e identidades” (2011), as noções de coletivo suscitadas com as identidades modernas lançam novos desafios para a sociedade, cabendo ao ritual promover a superação de tais entraves. Neste sentido, os ritos possuem a função de suscitar, manter ou refazer, certos estados mentais do grupo social, sendo seu processo

capaz de unir as diferenças ou separar os iguais. O resultado é sempre a modificação ou o reestabelecimento da ordem perturbada, comenta Soares (2011).

Os rituais podem ser variados, assim, ao discutir os ritos, Arnold Van Gennep (2011) lembra que a vida de um indivíduo, em qualquer sociedade, é constituída de uma série de passagens, seja de idade, ocupação ou de identidade. Assim, os ritos de passagem realizam mudanças no indivíduo e por meio disso, afetam a estrutura da sociedade e promove algum tipo de transformação.

Verificamos, no romance em estudo, a presença do rito na forma de ritual de passagem, por meio da personagem Milena que, em seu percurso, constrói um processo de autoconhecimento, algo individual, expresso nos momentos de reflexão e de introspecção no ambiente de seu quarto, ouvindo músicas que variam entre o Rock „n Roll e outras, de origem afro. Finalmente, tal processo se expande para o plano coletivo por meio, mais uma vez, da música em uma festa de carnaval, bem simbólico do processo ritualístico de integração entre as diferenças, especialmente, no caso em estudo, da mulher no contexto da sociedade baiana em plena ruptura com os lugares tradicionais a elas determinados.

A importância da música na representação da personagem Milena é destacada logo em sua apresentação inicial, ocasião em que ela aparece observando a paisagem baiana e ouvindo o som da banda Iron Maiden, a canção “Moonchild <sup>13</sup>”, sendo o seguinte trecho citado no romance:

*Seven deadly sins  
Seven ways to win  
Seven holy paths to hell  
And your trip begins<sup>14</sup> (COUTINHO, 1989, p.36).*

Os termos utilizados na letra desta canção, os quais frisam: “E sua viagem começa”, é o indicador inicial do percurso de ruptura com o aspecto cíclico da história das mulheres apresentadas por sua mãe Sofia, até aquele momento. A apresentação de músicas ao longo do romance é significativa para demonstrar fases dos personagens ou momentos de contemplação destes, mas em relação à Milena, o conjunto de músicas indica o ritual de passagem que esta se encontra, sendo que, em todos os momentos

---

<sup>13</sup> Filho da noite

<sup>14</sup> Sete pecados mortais/Sete modos de vencer/ Sete estações para o Inferno/ E sua viagem começa. (tradução apresentada em nota no próprio romance).

narrativos que a ação recai sobre a personagem, aparece algum elemento musical.

De acordo com Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro (1983), os ritos são momentos especiais construídos pela sociedade, programados por eles, já que as convenções sociais são fundadas em símbolos. Assim como o mito, o rito coloca em evidências os postulados do mundo social.

A importância da música para o ritual é frisada no próprio romance, quando João Paulo, ouvindo em uma mesa de restaurante a descrição que era feita de Milena, escuta o som dos atabaques no rádio e vem à sua memória a explicação de Fernando, que era também professor de língua e mitologia grega, que dizia: “Não existe *teleté*, ou iniciação, sem ruídos. Na Grécia, os deuses eram atraídos com tambores” (COUTINHO, 1989, p.160).

O estilo musical *rock*, conforme já discutimos em capítulo anterior a partir de Janotti (2004), por si só, é representativo da reivindicação e da manifestação da cultura marginal, revelando em Milena a faceta do medo e da tortura social imposta pelo discurso patriarcal. Contudo, além das batidas da banda *Iron Maiden*, Milena apresenta particular apreciação pelas canções de Jim Morrison<sup>15</sup>, sobre quem ela, em diálogo com o namorado Tetu, ouve e declara:

Os dois ficam calados, olhando o pôr-do-sol sobre o mar. Milena põe outra fita, são os Doors. Canta Jim Morrison.

*Open the doors of perception break on thru the other side*

*Take the highway to the end of night*

*Visit weird scenes inside the golden mine*<sup>16</sup>

—As letras das músicas dele são as minhas poesias favoritas — diz ela. — sabe, tenho certeza de que este ano ele vem para cá, no carnaval, vai dançar em cima de um caminhão de trio elétrico. — Ele está morto, você sabe — diz Tetu. — Não, é tudo mentira, ele não morreu. Continua vivo, é um feiticeiro, um xamã. E vem para cá no carnaval (COUTINHO, 1989, p.143 grifos da autora).

#### A abertura da percepção para o processo de travessia na simbólica estrada

<sup>15</sup> Foi um cantor, compositor e poeta norte-americano, mais conhecido como o vocalista da banda de rock *The Doors*. Era conhecido por suas poesias improvisadas enquanto a banda tocava ao vivo. Devido a suas performances e sua personalidade selvagem, ele é considerado como um dos vocalistas mais icônicos, carismático e pioneiro da história do rock e, extensivamente, da música.

<sup>16</sup> Abra as portas da percepção, atravesse para o outro lado/Siga a auto-estrada até o fim da noite/ Visite cenários sobrenaturais dentro da mina de ouro. (COUTINHO, 1989, p.143 tradução da autora em nota no romance).

noturna é uma presença recorrente na poesia de Jim Morrison, conforme destaca Marcel de Lima Santos (2013), em seu estudo intitulado *Jim Morrison: o poeta xamã*. Segundo o estudioso, a estrada pode ser interpretada como o próprio fluxo de consciência de Morrison, como um xamã rumo ao domínio espiritual, especialmente por sua relação com a noite no processo de trânsito que, “diferentemente da geração „flower-power” com seu grito de liberdade, geralmente associada aos anos de 1960, a voz de Morrison chamava à rebeldia e não a atitudes pacíficas” (SANTOS, 2013, p.35).

O xamanismo, conforme Santos (2013), pode ser entendido como uma das mais antigas formas de vocação religiosa, que provém de culturas pré-históricas na qual o xamã, desperta para uma jornada pela sabedoria, cura e clarividência. Conforme suas palavras:

[o] xamã é o curandeiro ferido pela própria morte em vida, aquele capaz de restaurar os males mortais, através da ajuda do espírito presente nas forças invisíveis da natureza, por ele controladas. Ele é a manifestação dos poderes da cura mística; para além do alcance da ciência e da medicina, as quais saram mas não curam, o xamã age de acordo aos mandamentos dos espíritos da natureza; ele se dirige ao conhecimento como quem vai á guerra, disposto a derramar seu sangue nos campos de batalha (SANTOS, 2013, p.17).

O poder transcendente do xamã se estabelece por meio do ritual que envolve expressões artísticas como a dança, o teatro, a música e a poesia, tornando-se um elo entre a realidade dos seres míticos e o curso da natureza, por meio de sua performance cerimonial. Contudo, seu poder de cura se encontra, primariamente, por meio da palavra, não apenas pelo sentido, mas também pelo ritmo e a cadência.

As letras, músicas e ritmos são marcantes para o processo de representação da personagem Milena que, além de mergulhar profundamente nas letras das canções de Morrison, utiliza a dança no seu processo de conhecimento e libertação do corpo, semelhante ao ritmo performático xamânico sendo que, em diversos momentos, protagoniza cenas de dança como em: “corre em direção ao aparelho de som, põe outro disco, um conjunto senegalês, Touré Kunda<sup>17</sup>, canta Ousmane Touré e ela dança sozinha, quase nua, com movimentos convulsivos” (COUTINHO, 1989, p.38).

Além da experiência transcendental do xamã, sua ligação com o mundo

---

<sup>17</sup> O *Touré Kunda* é uma banda senegalesa conhecida pela sua versatilidade musical e ativismo político.

espiritual pode ser destacada por outro elemento singular, a busca da sabedoria e do poder curativo por meio da palavra e da consciência. Tais elementos são importantes tendo em vista que se dividirmos as gerações de Sofia e de Milena, teremos uma geração extremamente abalada pelos reflexos da educação e dos valores tradicionais inconscientemente absorvidos, os quais elas tentam superar, mas, de algum modo, não sabem como escapar de sua lógica. A segunda geração que, usufruindo do legado de conquistas deixado pela primeira, fluindo com mais consciência e autonomia em relação aos próprios desejos e atitudes frente a uma sociedade ainda com valores tradicionais impostos às mulheres, rompe de maneira mais precisa com os laços da tradição. Por isso, é importante frisar a relação de Milena com o xamã, pelo fato da figura deste ser marcada pela liberdade de imperativos sociais rotineiros, conforme propõe DaMatta (2000).

O processo ritualístico que a personagem se submete aparece, inicialmente, em seu sentido individualizado, a partir de reflexões sobre o “eu”, partindo de seu dilema pessoal e da imagem social que foi elaborada de si, pela marca de ser filha de Sofia, e pelo desejo particular de manter tal imagem “negativa” tendo em vista sua aspiração consciente de ser uma transgressora dos valores patriarcais. Após este processo, o ritual vivido por Milena se consolida no carnaval como o ápice do ritual de passagem que, conforme DaMatta, trata de “transformar individualidade em complementaridade, isolamento em interdependência, e autonomia em imersão na rede de relações que os ordálios, pelo contraste, estabelecem como um modelo de plenitude para a vida social” (DAMATTA, 2000, p.23). Neste momento, temos a cena emblemática do poeta xamã Jim Morrison, que aparece no trio elétrico em pleno carnaval baiano, num momento em que o fantástico dialoga com o mitológico a fim de promover a transformação mencionada anteriormente, como se observa em:

[...] e, erguendo os olhos, Milena vê Jim Morrison dançando lá encima. Ele usa uma camisa de soldado mexicano, calças de couro preto, botas. Rodopia em cima de uma das botas, curva-se para a frente, como se sentisse uma dor profunda, mas torna a ficar ereto e, agora, aperta os braços pendentes contra o sexo, mão em concha. — Jim! Jim! — ela grita. Ele para de dançar, inclina-se na direção de Milena, diz: - Estou interessado em tudo que se relaciona com a revolta, a desordem, ao caos. Estou mais interessado no lado sombrio da vida, no pecado, na face escondida da Lua, na noite. *O que eu quero é liberdade para experimentar tudo.* Quero experimentar tudo, pelo menos uma

vez (COUTINHO, 1989, p.172 grifo nosso).

É interessante os diversos elementos simbólicos que podemos extrair deste momento carnavalesco que vivem Tetu e Milena, especialmente a presença de elementos fantásticos que, destoando dos modelos mais aplicáveis ao romance policial ou de crime, aqui se manifesta de maneira dissociada do crime. Como se observa no trecho anterior, a personagem estabelece um diálogo com Jim Morrison, que já havia falecido na ocasião do evento e, tal fato foi ressaltado por Tetu antes da festa de carnaval. Aqui, a presença do fantástico se relaciona ao ritual de passagem iniciado a partir da música, da presença mítica do xamã e da festa de carnaval como um ritual de transição tipicamente brasileiro. O anseio expresso na fala de Morrison parece expressar bem as expectativas de uma geração de mulheres, representadas por Milena e Sofia.

DaMatta nos traz uma ampla compreensão sobre as implicações simbólicas e sociais do carnaval no Brasil como um importante ritual nacional, capaz de “dramatizar valores globais, críticos e abrangentes de nossa sociedade” (DAMATTA, 1983, p.36).

O carnaval como uma comemoração de origem popular é tomada pelo estudioso supracitado como um desfile polissêmico, já que reúne a diversidade, o discurso dos opostos e do improvável. Assim, a figura de um artista/xamã do universo do rock não seria destoante. Além disso, temos que,

[o] carnaval se situa numa escala cronológica cíclica, que independe de datas fixas. O tempo do carnaval é marcado pelo relacionamento entre Deus e os homens, tendo por isso mesmo, um sentido universalista e transcendente. Assim, o começo do carnaval perde-se no tempo — estando ligado a toda a Humanidade, do mesmo modo que pensar no tempo do Carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes tais como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o Carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros, mas cristãos. A cronologia do carnaval é, assim, uma *cronologia cósmica*, diretamente relacionada à divindade e a ações que levam à conjunção ou disjunção com os deuses (DAMATTA, 1983, p.42-43).

Como é notável, o carnaval, por possuir um tempo cósmico e cíclico, remete os participantes deste ritual para o contato com o mundo do sagrado, do divino ou do sobrenatural. Desta maneira, o caráter cíclico do carnaval pode ser relacionado com a própria circularidade da história das mulheres, como já mencionado, sendo que a festividade-

de altera e ressignifica os espaços públicos e privados que estas se inserem.

Os espaços da casa e da rua, como discutimos no capítulo anterior, são marcados, socialmente, pelo discurso de gênero, já que o espaço da rua não seria tão acessível para as mulheres, ficando mais voltadas para aquilo que é interior e do âmbito doméstico. Conforme DaMatta, a própria divisão do espaço da casa brasileira já denota gradação, já que a varanda é um espaço ambíguo entre a casa e a rua, ao passo que a sala de visitas seria um espaço intermediário. Estes ambientes são descritos com frequência no romance em questão, em que as personagens coutinianas se apresentam continuamente com seus olhares da varanda, voltados para a rua, inclusive Milena e Sofia.

O espaço ocupado no carnaval por Milena, Tetu e os demais foliões, destaca-se por, socialmente, tratar-se de um ambiente em que cotidianamente abriga o centro comercial que, no período do ritual, fica fechado ao trânsito, sendo que as ruas e avenidas são domesticadas. Além das praças e avenidas, em alguns casos, ruas inteiras são fechadas, com decorações próprias, para concursos de fantasias e desfiles. Como vemos no trecho a seguir, a praça torna-se o local de encontro dos foliões e ganha um novo aspecto no período carnavalesco:

Na praça, em cima de uma barraca de bebidas, ao lado de Tetu, Milena vê desfilar os milhares de integrantes dos blocos Ilê Ayê, Araketu, Olorum Baba Mi, Malê Debalê e outros, neste sábado de carnaval. A multidão enlouquecida pula e grita à passagem de trios elétricos que vão e voltam, saindo da praça e tornando a entrar (COUTINHO, 1989, p.172).

A inversão dos espaços também gera uma modificação do comportamento, já que a rua se abre para todos de maneira equânime, mulheres e homens brincam, fantasiaram-se e o próprio corpo e a sexualidade são exploradas ultrapassando o limite do privado. Assim, conforme DaMatta:

[o] corpo exibido no carnaval, então, mesmo quando visto sozinho, exige seu complemento masculino ou feminino. É um corpo que „chama“ o outro, tornando-se sempre alusivo do ato sexual (...). Além disso, aquilo que no mundo diário é considerado um „pecado“, ou seja, a provocação intensa do público e dos homens pelas mulheres, passa a ser tomado como algo absolutamente normal, como parte do estilo do festival. A norma do recato é substituída pela „abertura“ do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer. Por outro lado, os gestos indicadores do ato sexual invertem

o mundo, pois eles devem ser realizados em casa, na plena intimidade de um quarto e numa cama, nunca de pé, num andor e nem em meio a uma multidão (DAMATTA, 1983, p.109-110).

Neste jogo de inversões, Milena se despe das amarras psicológicas e sociais no ápice da música e da passagem concluindo uma fase importante de aprendizado em meio à sua viagem, já que o mais importante do rito não é a conclusão da jornada, mas o aprendizado durante o percurso.

DaMatta (1973) em “O Carnaval como um Rito de Passagem”, atém-se, mais detidamente, à simbologia do carnaval brasileiro, tratando sobre o ideal de *communitas* nesta ocasião, ou seja, a competência de unificar raças, credos, classes e ideologias, pacificamente, ao som da música. Dessa maneira, torna-se um ritual que rompe com o *continuum* da vida diária e aponta para alguns tópicos da vida social nacional, ocasionando uma morte social temporária para um recomeço, assim como os ritos de passagem.

Uma das maiores mudanças por ocasião do carnaval são as inversões e quebras de barreiras de classe, já que as posições e relações sociais deixam de ser importantes ao se *brincar* o carnaval. Neste sentido, alguns elementos são significativos para promover tais mudanças, como o uso de máscaras, por meio das quais as pessoas podem ocultar sua identidade e realizar seus desejos com liberdade. Ademais de tal elemento, outro aponta para a figura feminina, com maior expressividade, no jogo de inversões carnavalescas, o corpo. Segundo DaMatta:

[n]o carnaval o corpo é despido e o normal é uma nudez, senão física (como acontece frequentemente), ao menos social. É uma afirmação do corpo humano como instrumento básico de expressão do ser ou a mais simples redução da pessoa humana àquilo que ela possui de mais autenticamente seu (DAMATTA, 1973, p.135).

Enquanto na vida diária o corpo deve ser resguardado, no carnaval deve ser revelado, destacando-se, especialmente, o corpo feminino e sua atuação no espaço, já que, as mulheres ganham livremente os espaços das ruas e o exibicionismo de seus corpos é uma característica da festa. O recato que tende a comandar as relações cotidianas é suspenso, dando lugar à ousadia feminina no ambiente público. Outro aspecto relacionado ao comportamento feminino é a possibilidade de se instaurar um “transe carnavalesco”.

Este, segundo DaMatta, ocorre em situações em que as pessoas possuídas pelo ritmo e a música parecem perder o controle de seus corpos. A mulher, neste âmbito, estaria mais sujeita a tal prática, já que sofre mais repressões diariamente em relação ao próprio corpo, encontrando no ambiente de carnaval a liberdade plena.

O transe alcançado por Milena também se relaciona ao ideal xamânico, como se observa em seu diálogo com Morrison:

— Por que você entra em transe desse jeito, quando está num palco?  
 — A única altura em que me torno realmente acessível é o palco — responde Jim, do alto do caminhão. — A máscara da atuação me dá essa oportunidade. O palco, lugar onde me escondo, e, por isso, posso me revelar. Para mim, as apresentações sempre foram mais do que simplesmente aparecer, cantar umas músicas e ir embora (COUTINHO, 1989, p.173).

A máscara mencionada na fala de Morrison também se utiliza, literal e figurativamente, no carnaval, seja por meio das fantasias ou pelo espaço de inversões sociais que se abre nesta festividade. Neste espaço em que as lógicas das relações cotidianas são alteradas, o corpo e a sexualidade de Milena são dilemas que começam a ser resolvidos, pois, à medida que os foliões se tocam, a música se intensifica e, em meio à multidão, a personagem parece realmente entrar em um estado de transe ou plenitude de sua passagem ritual, conseguindo encontrar o ápice de sua corporalidade e sexualidade, como se verifica em:

Dominada por uma onda de sensualidade, Milena aperta seu corpo contra o de Tetu. Já estão na periferia da praça e ele a conduz para uma rua lateral, deserta. De minissaia, ela abre as pernas, baixa a calcinha. Fazem sexo ali, encostados a uma parede, o corpo dele protegendo-a dos olhares de eventuais passantes (COUTINHO, 1989, p.174).

De acordo com Van Gennep (2011), o ritual, marca tanto a mudança de posição dos indivíduos e grupos nas estruturas sociais, como mudanças de ano, estações ou atividades. No caso brasileiro, centraliza-se no ideal do encontro e da comunhão dos sexos e classes sociais, sendo o sexo um elemento de integração.

O espaço da cidade de Salvador, bem como a festa de carnaval, simboliza, claramente, o processo de transposição, de passagem de uma fase daquela geração de mulheres, a partir da personagem Milena. Como relata o narrador Fernando ao fazer um

balanço dos resultados de todos os acontecimentos em torno da vida da personagem, explica que ela engravidou de Tetu durante a festa de carnaval, utilizando tal fato para enfrentar, com veemência, a sua família tradicional, passando a uma nova possibilidade de posicionamento feminino no romance. À vista disso, conclui Fernando: “E a cidade terá cumprido, mais uma vez, sua inescapável vocação para a mestiçagem e o congruamento” (COUTINHO, 1989, p.182).

O ritual de passagem efetivado durante o carnaval levou Milena a quebrar as barreiras do corpo e da sexualidade como em uma missão cósmica iniciada por meio do rock „n roll e das letras das canções de Jim Morrison, já que tanto esta festa como as canções possuem o mesmo objetivo, o de levar os sujeitos ao estado de *communitas* (comunhão). Como afirma o próprio Jim, em diálogo com Milena no trio elétrico, na festa de carnaval:

Só sinto que cumpri meu trabalho quando consigo colocar a platéia inteira numa espécie de território comum. Às vezes, pura e simplesmente para de cantar, deixo que surjam longos silêncios, que irrompam todas as hostilidades, inquietações, tensões latentes — antes de, afinal, nos unirmos todos (COUTINHO, 1989, p.173).

O diálogo fantástico entre Jim e Milena é esclarecedor também para, definitivamente, destacar o processo ritualístico iniciado com a música, já que ele explica seu intuito com a letra da canção favorita de Milena que, por sua vez, foi apresentada em trechos ao longo da maioria das falas e das ações de Milena no romance. Questionado, Jim responde:

— E “Celebration of the Lizard”, o que você pretendia com essa letra?  
 — Essa música é uma espécie de convite às forças obscuras — responde Jim — Mas não é para ser levada a sério. É como se a pessoa representasse um papel de mau num western, o que não significa, que seja realmente má. É apenas uma aparência, para efeito de espetáculo (COUTINHO, 1989, p.173).

Esta evocação, que partiu do âmbito individual, se estendeu ao longo do romance em uma busca pelo que é comum a uma geração de mulheres, o desejo de liberdade para experimentar. Assim, naquele contexto, os ritos ensinam a lição da unicidade entre um indivíduo, seu grupo e a cidade. Ainda que o carnaval seja uma fração de tempo cósmico, um interstício transitório, sua capacidade para promover a

unicidade, a relativização e a transposição de valores reflete no romance a possibilidade de rompimento com uma história cíclica de opressão em relação às mulheres.

## CONCLUSÃO

Na tentativa de compreender o processo de representação da mulher na obra de Sônia Coutinho, vislumbramos alguns elementos que consideramos serem fundamentais na tessitura de sua narrativa. Os protagonistas, especialmente Sofia, apresentam-se conscientes da perenidade não apenas da vida, mas também da própria história. No caso de Sofia, a história de mulheres que foram e ainda são silenciadas de diversas formas ao longo dos tempos.

Procuramos situar a produção de autoria feminina no contexto dos anos oitenta, orientados por discussões pertinentes levantadas pela crítica feminista naquele período, como as questões de gênero e representação, tratadas na produção do primeiro romance de Coutinho, *Atire em Sofia*. Vimos que, conforme Chartier (2002), a representação intenta substituir um objeto ausente, resgatando a partir da memória, sua essência. Sendo assim, notamos a pertinência do nosso tema, já que as personagens coutinianas, como tratamos no texto, anseiam por um registro de si, como fator necessário para a constituição da própria identidade e a permanência, de alguma forma, de suas vidas.

Apontamos como os postulados históricos e sociais foram cruciais para a constituição de uma autoria feminina e feminista no Brasil a partir do século XX, suscitando protagonistas cujas essências se voltam para a crise vivida pela mulher entre sua individualidade e as amarras sociais. Crise esta que as levam a refletir sobre a própria noção do que é ser mulher e de como desejam sê-lo em meio a uma sociedade fundamentada em um discurso tradicional. Para tanto, o rompimento com a tradição, a partir de um discurso que evoca a voz feminina e desnuda o aparelhamento ideológico do patriarcalismo, é a tônica do romance coutiniano. Assim, a autora lança mão do gênero romance de crime, subvertendo-o em alguns pontos, porém utilizando um tom crítico, permitido nesta categoria. Neste sentido, apresenta o enredo, preponderantemente, a partir da voz de um narrador masculino, entrelaçando outras vozes e fatos que culminaram no assassinato da protagonista Sofia do Rosário. Destacamos que é expressivo o propósito de utilizar o tom crítico permitido na estrutura do romance de crime para efetuar uma leitura das relações sociais na sociedade carioca e baiana dos anos 80, destacando o lugar social da mulher neste contexto.

Ao enveredarmos pelos diversos espaços apresentados na obra, inicialmente,

discutimos sobre as implicações sociais e simbólicas da cidade de Salvador como lugar de origem e de retorno dos personagens Sofia e João Paulo. Observamos quão imbricados os sujeitos estavam com o discurso cultural e suas influências nas ocupações dos macro e microespaços da capital baiana.

Neste romance, a cidade de Salvador é reconfigurada para além dos aspectos estruturais e descritivos, mas se apresenta a partir do prolongamento do olhar de seus protagonistas. Esta interação em que os sujeitos a complementa com percepções da estrutura, da sociedade e da cultura, leva à compreensão da cidade como parte destes indivíduos. Faz-se, também, necessária para o resgate da memória e permanência da própria história. Sendo assim, a narrativa de crime feminista e feminina de Sônia Coutinho, ambientada na capital baiana, compromete-se com o registro da memória e com a denúncia da condição social de determinadas gerações de mulheres.

A cidade do Rio de Janeiro também é de grande relevância para a caracterização dos personagens, pois a mesma, em contraponto com Salvador, apresenta-se como lugar de fuga e de realizações. Ao compararmos Rio e Salvador, observamos a fragmentação da própria identidade da protagonista, já que, assim como as cidades de suas vivências eram múltiplas, seu Eu também era multifacetado. Na Bahia, devido à influência cultural, bem como da educação e da família, Sofia se apresenta cheia de culpas refletidas sobre suas atitudes e tomadas como parâmetro para avaliação da postura social das mulheres naquele contexto geográfico e social. Sendo assim, os valores patriarcais eram refletidos na autopercepção da personagem que se aceitava como uma Lilith, transgressora, assim como a cidade a nomeava.

O Rio de Janeiro foi analisado como *cidade da libertação*, onde, apesar das influências das crenças e dos valores aprendidos em Salvador e que Sofia trazia por meio desta cidade que, em suas palavras, havia “permanecido dentro dela”, existia um distanciamento onde era possível viver os amores, os desejos, o trabalho e pensar em si como mulher de forma mais autônoma. Além disso, outros espaços como a relação entre a casa e a rua, no romance, são apresentados sob a leitura dos diversos personagens. Assim, observamos um mesmo ambiente sob o olhar de Fernando, João Paulo e Sofia demonstrando a visão distinta dos sujeitos em relação aos processos de ocupação social por parte das classes menos favorecidas naquela sociedade, como negros e mulheres.

O limiar entre a casa e a rua abordados a partir do olhar dos personagens,

recorrentemente da varanda, denota a simbologia de um lugar intersticial, de onde se relaciona os aspectos públicos e privados, bem como do interior do ser para seu exterior.

Estudamos, ainda, a representação da mulher análoga às personagens mitológicas como uma leitura da identidade transgressora assumidas por Sofia e Milena, no romance. Neste sentido, observamos que, conforme a teoria dos arquétipos formulada por Jung (2000), o mito cumpre aqui a função de demonstrar a leitura social de determinado contexto cultural em relação à mulher, tomando o estereótipo como modelo para a representação geral dos sujeitos ou de um segmento, neste caso, as mulheres.

Transitando entre o mito e o rito, nos deparamos com Sofia e Milena que são remetidas a duas personagens mitológicas emblemáticas, Lilith e Istar, respectivamente. A leitura dos aspectos mitológicos os quais se relacionam às personagens, bem como outros elementos do mundo musical e artístico, leva-nos a compreender o movimento cíclico e simbólico da história das mulheres, como as inúmeras tentativas de Sofia de escapar da lógica sufocante da sociedade tradicional.

Observamos que o carnaval, como um ritual de passagem tipicamente brasileiro, conduziu Milena, como a uma geração de mulheres, a romper barreiras para a afirmação da identidade, do desejo e do corpo. Contudo, ainda que imersa nesta sociedade que já vivia uma série de avanços dado às conquistas sociais oriundas das lutas feministas, os obstáculos impostos pela tradição ainda são diversos. Milena que, ao final do romance, engravida, coloca a questão da maternidade, mais uma vez, em foco, diante de um destino de mulher que a ela caberá se posicionar, neste novo contexto e nos novos espaços. Diferente das mulheres da geração de sua mãe que sofrem por uma educação repressora em casa e na escola, que não puderam continuar os estudos por exigência dos maridos, como Matilde e a própria Sofia, Milena ocupa novos locais como a Universidade, as sorveterias, os espaços de lazer à beira-mar, as casas de show, o carnaval, que ela, como mulher e negra, ousa se inserir e se afirmar.

Estudar a obra de Sônia Coutinho, sobretudo como viu e apresentou o drama social e existencial consumida pela dúvida entre viver seu destino de mulher ou sua vocação de ser humano, foi escopo para a leitura de *Atire em Sofia*. O tom policial sustenta a estrutura da narrativa, mas sua vertente de crime possibilita a inserção da crítica social e a representação do espaço para além de cenário, mas como contextos

geográficos e culturais que interferem na maneira de pensar e no modo de vida feminino.

As idas e vindas, a movimentação nos diferentes espaços, as aparições mitológicas e fantásticas suscitadas no texto formaram — naquilo que se cruzam — a escrita desta dissertação. A colaboração desta análise, embebida pela leitura do feminino, do espaço e do mito, conferiu, ao romance *Atire em Sofia* uma série de movimentos, contradições e possibilidades, todavia levou a uma interpretação consciente e segura. As discussões estimularam a compreender a representação do feminino e extrair disto a voz coutiniana que, em todo seu percurso literário, esteve comprometida com a condição da mulher.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DA AUTORA

COUTINHO, Sônia. *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COUTINHO, Sônia. *Do Herói Inútil*. Salvador: Edições Macunaíma, 1966.

COUTINHO, Sônia. *Nascimento de uma Mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

COUTINHO, Sônia. *O Caso de Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COUTINHO, Sônia. *O Jogo de Ifá*. São Paulo: Ática, 1980.

COUTINHO, Sônia. *O Último Verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

COUTINHO, Sônia. *Os Seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COUTINHO, Sônia. *Os Venenos de Lucrecia*. São Paulo: Ática, 1978.

COUTINHO, Sônia. *Uma Certa Felicidade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

### SOBRE A AUTORA E A OBRA

ASADCZUK, Luciana. “Do Patriarcalismo ao Pós-Feminismo: dificuldades da mulher em transição representada na obra de Sonia Coutinho”. IN: PELINSER, André Tessaro et. al. (orgs.). *Anais do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016, p. 579-584

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. “Das Janelas e Calçadões: Copacabana na ficção de Sonia Coutinho. *Romance Notes*”. IN: *University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies*.v. 49, No. 3, 2009, p. 347-355.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. “Tales of Two Cities: The Space of the Feminine in Sonia Coutinho’s Fiction”. IN: *Hispanic Issues On Line (HIOL): Vol.03 Latin American Urban Cultural Production*, 2008. disponível em: <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/182561>. Acesso: 28 fev.2018.

CÉSAR, Dayse da Silva. “A Contística de Sonia Coutinho e suas Implicações Identitárias”. IN: *Cadernos de Letras da UFF — Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário*, no 36, p. 133-143, 1. sem. 2008.

LEIRO, Lúcia Tavares. *A Família na Literatura Baiana de Autoria Feminina Contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sônia Coutinho e Helena*

Parente Cunha. Tese. (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003.

LOBO, Luiza. “Micro-história e narrativa. O ciclo dos “romances de crime”, de Sonia Coutinho” In: *Anais do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. v. 1, 1999, p. 85-85.

LOBO, Luiza. “Recepção a Sônia Coutinho”. IN: *Exu*. Salvador, BA: Fundação Cultural da Bahia, n.12, nov-dez. 1989, p.31.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. *As Filhas de Pandora: imagens da mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SILVA, Lilian Santana da. *O Corpo na Contística de Sonia Coutinho: uma leitura feminista*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

VIANA, Lúcia Helena. “A Personagem Feminina na Ficção Brasileira nos Anos 70 e 80 — Problemas Teóricos e Históricos”, (conferência). IN: *Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, RS: Organon, 1989. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39488>. Acesso em 10 de out. 2016.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do Pós-Moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”. *Revista Mulheres e Literatura*. v. 3, 1999. Disponível em: <http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>. Acesso: 21 jun.2017.

XAVIER, Elódia. *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUDEN, W. H. “Pistas para uma Autópsia da Narrativa Policial”. In: *Matraga*, n. 4-5. Rio de Janeiro: UERJ/IL, 1988. Quadrimestral.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos dourados*. IN: *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. — São Paulo : Contexto, 2004.

BASTOS, Francisco Inácio. *Borges e o Conto Policial*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In. *Passagens*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES FILHO, Oziris. “Espaço e Literatura: introdução à topoanálise”. IN: XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf). Acesso em 23.fev.2018.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. —Espaços literários e suas expansões. In: Aletria — Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, nº 15, jan/jun, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. “O Imaginário Urbano: a cidade do Salvador no final do século XVIII”. IN. PINHEIRO, DJF., and SILVA, MA., orgs. *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura* [online]. Salvador: EDUFBA, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In. *À Baeira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva et. Al. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLLOT, Michelle. “Pontos de Vista sobre a Percepção de Paisagens (tradução de Denise Grimm)”. In. NEGREIROS, Carmem. LEMOS, Masé. ALVES, Ida. *Literatura e Paisagem em Diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CUNHA, Helena Parente. *A Mulher no Espelho*. Florianópolis: FCC, 1983.

DALCASTAGNÈ, Regina . “Personagens e Narradores do Romance Contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”. IN: *Diálogos Latinoamericanos*, n. 3, 2001, p. 114-130.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da Cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. IN: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Nº 21, Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 33-53.

DAMATTA, Roberto. “O Carnaval como um Rito de Passagem”. In. *Ensaaios de Antropologia Estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.

DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DANTAS, Rafael Jesus da Silva. “O Poder Feminino de Iansã e o Esquecimento do Negro no Museu”. IN: *Anais do Seminário Nacional de Sociologia da UFS*, 25 a 27 de abril de 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/snsufs/article/view/10068/7739>. Acesso: nov.2018.

DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e Literatura no Brasil”. IN: *Estudos Avançados*. Vol.17 n°.49 São Paulo Sept./Dec.2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103\\_40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103_40142003000300010). Acesso: 01 de maio de 2017.

DUARTE, Constância Lima. “Mulher e Escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil”. IN: *Ponto de Interrogação*. n.1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural- Universidade do Estado da Bahia, Campus II - Alagoinhas, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1431/943>. Acesso: 01 de maio de 2017.

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários; Editora UFMG, 2002. (Col. Mulher & Literatura, v. 1).

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários; Editora UFMG, 2002 (Col. Mulher & Literatura, v. 2).

DUPLA, Simone Aparecida. *Construções do Imaginário Religioso no Culto a Inanna na Antiga Mesopotâmia: símbolos e metáforas de uma deusa multifacetada (3200-1600 a.c)*. Dissertação (Mestrado em História, Cultura e Identidades). UEPG: Ponta Grossa, 2016. Disponível em: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/372>. Acesso em dez 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENTREVISTA à Sônia Coutinho". IN: *Exu*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n.11, set./out. 1989, p. 3-7.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O Narrador do Romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. "O Assassino é o Leitor". In: *Matraga*. n. 4-5. Rio de Janeiro: UERJ/IL, 1988. Quadrimestral.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Crimes do Texto*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos : decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio Janeiro: J.Olympio, 1997.

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc*. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HELENA, Lúcia. "A Personagem Feminina Na Ficção Brasileira Nos Anos 70 e 80: Problemas Teóricos e Históricos." *Luso-Brazilian Review*, vol. 26, no. 2, 1989, pp. 43—57. Disponível em: *JSTOR*, *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3513576](http://www.jstor.org/stable/3513576). Acesso dez.2016.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *O Estranho Horizonte da Crítica Feminista no Brasil*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano VII, Número 14/15, Julho 1994-Junho1995. Disponível em: <[www.heloisabuarquedehollanda.com.br](http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br)>. Acesso em: 15-10-2016.

JANOTTI JR., Jeder S. *Heavy Metal: o universo tribal e os espaços dos sonhos*. Campinas: Unicamp, 1994 (dissertação).Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284153> . Acesso: julho, 2018.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

LAMAZIÈRE, George. *Um Crime Quase Perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LAURETIS, Teresa De. “A Tecnologia do Gênero”. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1994.

LAVER, James. *A Roupas e a Moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOBO, Luiza. “A literatura de autoria feminina na América Latina”. IN: *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, RJ, Ano I, 1997. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/Llobo.html>. Acesso em 05 de jan. 2017.

LOBO, Luiza. *Guia de Escritoras da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: EDUERJ, 2006.

MANINI, Daniela. *A Crítica Feminista à Modernidade e o Projeto Feminista no Brasil dos Anos 70 e 80*. Disponível em: <[segall.ifch.unicamp.br/publicacoes\\_ael/index.php/cadernos.../151](http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos.../151)>. Acesso em: 15-10-2016.

MARÍAS, Julian. *A Mulher no Século XX*. São Paulo: Convívio, 1981.

MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos Contos Perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MENDES, Murilo. “Mapa”. In. *Os Melhores Poemas*. São Paulo: Global, 1995.

OGILVIE, B. *Lacan: a formação do conceito de sujeito (1932-1949)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

PIRES, Valéria Fabrizi. *Lilith e Eva: imagens da mulher na atualidade*. São Paulo: Summus, 2008.

QUILICI, C. S.. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2004. v. 1.

RAMOS, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, A Cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O Que é o Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RICCIARDI, Giovanni. *Biografia e Criação Literária: escritores do norte e nordeste - entrevistas*. Apresentação por Deonísio da Silva. Lauro de Freitas: Livro.com, 2009. v.6. 278 p. ISBN 978-85-61150-22-8.

RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). “Reflexões sobre o romance policial”. In: MATRAGA, n. 4-5. Rio de Janeiro: UERJ/IL, 1988. Quadrimestral, 04/88.

RUBIM, A. A, C; COUTINHO, S; ALCÂNTARA, P.H. “Salvador nos Anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura”. IN: *Revista de Urbanismo e Arquitetura- RUA*. UFBA, 2006.v.7. n.2, p. 30-38.

SANTOS, Eduardo Prazeres dos. *Um Romance Policial e Uma Trama Política: duas histórias imbricadas n’O Delfim*, de José Cardoso Pires. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2003.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Marcel de Lima. *Jim Morrison: o poeta-xamã*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade de Salvador: estudo de Geografia Urbana*. Salvador: Edufba, 2008.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “A Transgressão da Margem e o Destino de Celeste”. IN: *Anais Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Niterói: EDUFF, 1999. p. 672-82.

SCOTT, Joan. “Gênero uma categoria útil de análise histórica”. IN: *Educação e realidade*, v.15,n. 2, jul./dez. 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOARES, Bruno Brulon. “Carnaval e Carnavaização: algumas considerações sobre ritos e identidades”. IN: *Desigualdade & Diversidade — Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 9 ago/dez, 2011, pp. 127-148.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, Eliane Levi de. “Uma Escritora Fala da Perplexidade Feminina. (entrevista com SC)”. IN: *O Globo*. Domingo, 27/10/1985.

STRÖHER, Carlos Eduardo; KREMER, Cássia Simone. “Os pecados e os prazeres terrenos no *Jardim das Delícias* de Bosch”. IN: *AEDOS*. nº. 7, vol. 3, Fevereiro 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/16015/11358>. Acesso em dez.2018.

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. IN: DEL PRIORE, Mary (Org.).

*História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2ª ed. SP: Editora Perspectiva, 1981.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. IN: WOODWARD, Kathryn. HALL, Stuart. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Organização de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

XAVIER, Elódia. *A Casa na Ficção de Autoria Feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica Feminista”. In: BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Os Estudos de Gênero e a Literatura de Autoria Feminina no Brasil*. Maringá: UEM, s/d. disponível em: [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_antteriores/anais15/alfabetica/ZolinLuciaOsana2.htm](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais15/alfabetica/ZolinLuciaOsana2.htm). Acesso em dez.2016.