

A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade

Lúcia Osana Zolin*

RESUMO:

O artigo empreende algumas reflexões acerca da literatura de autoria feminina produzida no contexto da pós-modernidade a partir dos romances *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, e da coletânea de narrativas curtas *Inescritos* (2004), de Luci Collin. Investiga, sobretudo, em que medida as estratégias narrativas tipicamente pós-modernas, como a metanarrativa, a paródia e a reescrita, concorrem, nessas obras, publicadas, respectivamente, nas quatro últimas décadas, para com a subversão de valores estéticos e ideológicos que vem marcando a época. Metodologicamente, vale-se de conceitos empreendidos por teóricos da pós-modernidade, bem como pela Teoria Crítica Feminista.

Palavras-chave: Autoria feminina. Pós-modernidade. Estratégias narrativas. Representação.

A chamada pós-modernidade – aqui tomada como um conceito ideológico amplo, alicerçado na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização, a partir dos anos 1960, que descreve profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa, nas manifestações culturais, em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar à profícua desconfiância em relação aos discursos universais e totalizantes. No âmbito dos estudos de gênero, essa mobilidade cultural tem acarretado novas configurações para as relações entre os sexos. Além de favorecer intersecções das questões de gênero com as de raça, classe, religião, etc., tal pensamento toma a mulher como parte integrante da nova ordem social e econômica. A literatura de autoria feminina brasileira, que vem emergindo nesse contexto, tem reagido positivamente aos estímulos referidos: as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres. Demonstrar a maneira como isso ocorre é o nosso propósito neste artigo. Nossas reflexões são, aqui, empreendidas a partir de conceitos empreendidos por teóricos da pós-modernidade, bem como pela Teoria Crítica Feminista, enfatizando questões relacionadas, de um lado, a aspectos sociológicos, sistematizados a partir do modo de representação das relações de gênero e de construção de identidades femininas; de outro lado, a aspectos estéticos, no âmbito dos quais a metanarratividade, tomada como uma das principais estratégias da pós-modernidade de subversão e de problematização das limitações da representação literária, ganha relevo.

Tomamos como objeto dessas nossas reflexões os romances *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, além da coletânea de narrativas curtas *Inescritos* (2004), da escritora paraense Luci Collin. Trata-se de quatro publicações, de autoria feminina, dadas a público no decorrer das últimas quatro décadas, que têm em comum a representação de personagens femininas libertárias, construídas a partir de uma concepção feminista do modo de ser e de estar da mulher na sociedade; além da opção pela metanarrativa, capaz de pôr em cheque a ilusão de verdade e de promover o fenômeno da desficcionalização do que está sendo narrado.

O conceito de *representação* aponta significações múltiplas, entre elas, para o ato de fazer as vezes da realidade representada; ou para o de tornar uma realidade visível, exibindo-lhe a presença

(GINZBURG, 2001). Para Chartier (1990), é “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (p. 10). As representações são variáveis e determinadas pelos grupos ou pelas classes que as edificam; sendo que o poder e a dominação estão sempre presentes. Para Bourdieu (1998), uma das principais problemáticas que envolvem a questão da representação reside nas imposições e lutas pelo monopólio da visão legítima do mundo social. O fato é que a identidade do ser ou da coisa representada, não raro, se resume à aparência dela, escamoteada que está por configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída.

O conceito foucaultiano de *discurso*, relacionado com o desejo e com o poder, traz, igualmente, importantes contribuições ao trabalho de identificação do modo como as “verdades” são edificadas. Tem contribuído com a crítica literária no sentido de investigar as fronteiras entre o real e o ficcional e refletir acerca do tema da representação dos seres e das coisas pela linguagem. Consideradas como “fatos”, as práticas discursivas e os poderes que as permeiam ligam-se a uma ordem imposta, cujas redundâncias de conteúdos reproduzem o sistema de valores das tradições de uma dada sociedade, em uma determinada época. Para reverter esse estado de coisas, há que se promover o desnudamento das condições de funcionamento do jogo discursivo e de seus efeitos (FOUCAULT, 2001).

Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero, os quais o definem como o paradigma do discurso proferido. Historicamente, esse sujeito imbuído do direito de falar é de classe média-alta, branco, e pertencente ao sexo masculino.

No âmbito da arte literária, até meados do século passado, os discursos dominantes vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas “menores”, provenientes de segmentos sociais “desautorizados”, como as das minorias e dos/as marginalizados/as. O quadro comportava, de um lado, a visibilidade das obras canônicas, a chamada “alta cultura”; de outro, o apagamento da diversidade proveniente das perspectivas sociais marginais, que incluem mulheres, negros, homossexuais, não-católicos, operários, desempregados...

No contexto da pós-modernidade – profícuo às manifestações da heterogeneidade e da multiplicidade, e inóspito aos discursos totalizantes –, a crítica literária feminista, bem como o feminismo entendido como pensamento social e político da diferença, surge com o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica.

Após um momento inicial de denúncia e problematização da misoginia que permeia as representações femininas tradicionais, ora presas à nobreza de sentimentos e ao caráter elevado, ora relacionadas com a Eva pecadora e sensual, o feminismo crítico volta-se para as formas de expressão oriundas dos próprios sujeitos femininos.

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. A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais.

Ao publicar *As meninas*, na década de 1970, Lygia Fagundes Telles faz uma importante contribuição à literatura brasileira no sentido de fazer emergir três figuras femininas que, no

conjunto, refutam não só as representações maniqueístas e estereotipadas da mulher, mas, sobretudo, a universalidade – rechaçada na pós-modernidade – de um único discurso. As protagonistas Lorena, Lia e Ana Clara falam a partir de posições discursivas muito diferentes, apesar dos laços de afetividade e cumplicidade que as unem. As permanências e as rupturas em relação às ideologias do tempo a que essas universitárias se identificam são narradas num curto espaço temporal, no contexto da Ditadura Militar, durante uma greve de professores. Se Lorena configura-se como uma intelectual, rica e de família tradicional, Lia é militante de esquerda e escritora, enquanto Ana Clara é identificada com a liberalidade e com a beleza e sensualidade femininas. Dentre as três amigas, construídas como três arquétipos femininos da época, esta última é a mais problemática; sendo dependente química, rememora, imersa em delírios, fragmentos de seu passado miserável.

Tendo em vista o objetivo que nos impulsiona nessas reflexões, qual seja, pensar a literatura escrita por mulheres no contexto da chamada pós-modernidade, importa salientar que, nesses tempos marcados por posições ideológicas que “desejam contestar os modos culturais dominantes (patriarcado, capitalismo, humanismo, etc.), ao mesmo tempo sabendo que não pode se desembaraçar completamente deles” (HUTCHEON, 2002, p. 2), o flagrante nas trajetórias dessas três emblemáticas figuras femininas faz emergir, no âmbito ideológico, uma multiplicidade de perfis femininos que em nada chancela a ideologia patriarcal dominante (embora dialogue com ela), responsável pela edificação de um conceito uno de feminilidade, associado à passividade e à objetificação e, portanto, incompatível com a diferença.

O conceito de mulher construído segundo a cartilha do patriarcalismo, marcado pelo cerceamento aos muros da casa, pelo silenciamento, pela maternidade incondicional, pela submissão, enfim, está ausente da cena representada em *As meninas*. Se representar implica construir o gênero e seus papéis, como defende Lauretis (1994), Lygia Fagundes Telles, nesse importante romance da década de 1970, propõe uma drástica mudança de rumos. Representa/constrói imagens femininas condizentes com o tempo em que elas se inserem – anárquico por excelência.

No âmbito estético, o romance também se configura como subversão dos ideais tradicionais, de acordo com os quais o clássico narrador onisciente centraliza espaço, tempo e tudo o mais, a fim de demarcar os limites da coisa representada segundo seus próprios termos. Em *As meninas*, tudo o que chega ao/à leitor/a passa pelo crivo das personagens, mesmo quando se trata da voz do narrador em terceira pessoa que, vez por outra, intercala-se à voz das protagonistas. Daí a sensação de “limitação social, histórica e temática dos olhares narrativos que compõem o livro”, uma espécie de “carência organizadora” que, se segundo Tezza (2009), está na essência da própria juventude das meninas, está, sobretudo, no contexto pós-moderno em que floresce o romance. Trata-se de a escritora configurar, em termos estéticos, as incertezas do tempo, a ausência de um sistema de valores preestabelecidos capazes de comportar a fragmentação identitária da mulher aí ambientada. Tal desconforto é ainda intensificado pela estratégia de registrar a ação e os pensamentos das personagens no tempo mesmo em que eles ocorrem, sem que, aparentemente, nada seja organizado *a posteriori*, simulando, apesar da presença ocasional do narrador em terceira pessoa, a incompletude da percepção, já que fragmentos de memória se misturam com ações, sensações, fantasias, etc.

A república dos sonhos (1984), de Nélide Piñon, comunga, igualmente, com essa mesma ordem de ideias, tanto no que se refere às suas opções ideológicas, quanto no que toca às estéticas. No primeiro caso, muitas são as searas que a autora, decidida a exercer plenamente seu papel social, explora, as quais vão desde questões políticas e sociais aos mistérios da alma humana, sendo que o modo como engendra e discute o universo feminino merece destaque. Ao narrar a saga do imigrante Madruga e de sua família desde a sua chegada no Brasil no início do século XX, Nélide Piñon, num certo sentido,

narra também a história da emancipação feminina. Tal história aparece diluída ao longo do romance, por meio da representação das trajetórias das várias gerações de mulheres que se fizeram presentes na vida do protagonista: a avó, a mãe, a esposa, as filhas, as noras e a neta. Destacam-se nesse grande painel, em que figuram uma variada gama de perfis femininos, bem representativos da diversidade feminina, Eulália, Esperança e Breta, respectivamente, a mulher, a filha e a neta do protagonista. Mulheres estas cujas trajetórias nos convidam a fazer associações com o percurso histórico da mulher, galgado nos limites do século XX, rumo à sua emancipação; pelo menos a emancipação que pode ser atribuída a ela nos anos 80 (ZOLIN, 2003).

À Eulália, a vida lhe fora “explicada” pelo pai e, depois, pelo marido, segundo a cartilha da ideologia patriarcal. A personagem se constitui no símbolo da mulher-sujeito situada em épocas em que os germens do movimento feminista ainda não se faziam perceptíveis. Perceptíveis, apenas, eram os indícios da insustentabilidade do estado de coisas, que então vigorava, em relação aos “desmandos” relacionados ao sexo feminino.

Embora a natureza de Eulália não encontre lugar na realidade repressora do tempo, ela não se sente capaz de se rebelar; trata-se de um reflexo da clara consciência que possui em relação à “inutilidade de competir com as vozes naturais” (Piñon, 1984, p.14-5). Face à imposição social de ter que se adaptar ao que Schmidt (1999) chama de *script*^t básico feminino, ela resiste, apenas, até que, ao final de sua trajetória, decide morrer, numa espécie de grito de independência, irônico por se realizar por meio da morte.

“Eulália começou a morrer na terça-feira” (Piñon, 1984, p. 7). Esta é a frase que abre o romance e que de certa forma vai gerar todo o seu estatuto temporal. A partir daí, Piñon desencadeia em *A república dos sonhos* um processo de atos narrativos, continuados pelas outras personagens femininas que compõem as gerações seguintes, que se traduz como subversão do referido *script* básico feminino imposto pelo contexto histórico-cultural, bem como pelos códigos tradicionais de representação que regem a literatura canônica.

Assim é que Esperança, a filha mais velha, a despeito de “ter nascido mulher”, repudia a estagnação de seu sexo e, como uma “guerreira munida de espada e armadura”, luta até a morte pelo direito de viver plenamente a própria vida: primeiro, a obstinação em trabalhar, como o irmão, na fábrica do pai, a decisão de viver a paixão por um homem casado, a gravidez, depois, o banimento da casa paterna, a sansão negativa da sociedade, as dificuldades financeiras... A decisão extrema de interromper essa sequência de cerceamentos via suicídio aponta para uma última cartada. Os frutos dessa empreitada feminista ela, naturalmente, não os pôde colher, mas os deixou de herança a Breta, a filha nascida fora do casamento, cuja trajetória encerra as marcas da emancipação da mulher.

Nos romances canônicos, conforme bem pondera Schmidt (1999), as leis que regiam o casamento, a sexualidade e a dependência feminina eram tão insistentes a ponto de se poder identificar sequências narrativas recorrentes, como casamento, adultério, loucura e morte. Trata-se, no dizer da ensaísta, de um aparato ideológico com vistas “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” (p. 673).

Se a morte e a loucura, nestes romances, lugar *par excellence* da articulação ideológica do sistema de gênero, ocorrem como resoluções narrativas das transgressões operadas no universo ideológico-familiar, nas trajetórias de Eulália e Esperança, a opção pela morte assume outra roupagem: um grito de “basta”, após décadas de resignação e de resistência, no caso da mãe; no segundo caso, vem coroar, como uma última manifestação, o final de sua longa e árdua batalha contra a teia de instituições e

práticas sociais que o sistema de gênero envolve, como a divisão sexual do trabalho, os rígidos papéis de gênero, a supervalorização do casamento e as limitações no que toca à expressão de escolhas, da sexualidade e do desejo feminino.

Quando enfocamos a trajetória de Breta, todavia, a personagem que marca a terceira geração dessa casta de mulheres, longe de nos depararmos com uma figura feminina enredada nas relações desiguais de gênero, deparamo-nos com uma mulher liberada, com direito à voz e vez no universo em que é ambientada. Sua postura social se configura a partir de constantes deslocamentos semânticos operados em relação aos valores embutidos no sistema de gênero. Assim acontece no âmbito das relações amorosas, em que repudia o casamento como instituição altamente valorizada no mundo patriarcal, capitalista e burguês; no âmbito de suas crenças político-ideológicas, em que se compromete com grupos de esquerda, no auge da ditadura militar, fazendo-se respeitar pelos que a cercam; no âmbito profissional, em que se faz escritora, profissão tradicionalmente masculina, imbuída do direito de narrar segundo uma ótica revisionista, crítica e racional; e acontece, principalmente, no âmbito familiar, em que consegue introjetar novos pontos de vista no que concerne às convenções sociais, incluindo os papéis femininos.

Em vista disso, podemos dizer que, em *A república dos sonhos*, Piñon toma o modelo feminino concebido ideologicamente pelo patriarcalismo como um parâmetro a partir do qual executa deslocamentos semânticos, entendidos como o lugar da resistência que caracterizaria a arte em tempos pós-modernos, sobretudo, a literatura de autoria feminina. Noutras palavras, a escritora se investe do *zeitgeist* contemporâneo e (por que não dizer?) pós-moderno, e inscreve no romance a postura subversiva que o caracteriza.

Nesses dois grandes romances representativos da literatura escrita por mulheres no Brasil das décadas de 1970 e 1980, além de suas autoras retratarem, como demonstramos, identidades femininas plurais, algumas vezes descentradas, deslocadas ou fragmentadas (HALL, 2006), ambas as escritoras lançam mão de um outro recurso recorrente no contexto da chamada pós-modernidade, qual seja, a representação de personagens escritoras, cujas trajetórias trazem para a cena narrativa reflexões estéticas e ideológicas; estas últimas, comportando, por exemplo, questões relativas à literatura e engajamento social, bem como contestações acerca dos papéis tradicionais de gênero.

Em *As meninas*, Lia termina por destruir os originais do romance recém construído por julgá-lo excessivamente marcado por sua subjetividade em detrimento do engajamento social que acredita dever integrar a arte. Conforme salienta Gomes (2007), no emaranhado estético do romance de Lygia Fagundes Telles, avulta um jogo que, se não fixa uma posição ideológica para a escritora, uma vez que Lia não realiza a obra engajada na qual acredita, assinala, dissimuladamente, um lugar de resistência: “a identidade da artista se mostra rasurada pelo mal-estar da literatura, que não fixa uma essência, nem a engajada, nem a estética, uma vez que nenhuma se impõe mais que a outra” (TELLES, 2009, p. 2).

Também Breta, em *A república dos sonhos*, é construída como uma escritora a quem, surpreendentemente, seu avô Madruga, o patriarca da família, incumbe de narrar a saga da família: “a você caberá escrever o livro inteiro, a que preço seja. Ainda que deva mergulhar no fundo do coração, para arrancar a vida dali. (...) Eu viverei no livro que você vai escrever, Breta. Assim como Eulália, Venâncio, nossos filhos, a Galícia e o Brasil” (PIÑON, 1984, p. 760).

Se, por meio do interessante recurso da autorreferência pós-moderna de que fala Vattimo (2002), o romance *A república dos sonhos* consiste na narrativa mesma que Madruga encarregara Breta de escrever, Madruga existe porque Breta o põe em existência. Ela se afirma como sujeito, traz à tona o tema do patriarcalismo, denunciando-o e, ao mesmo tempo, rompendo com ele. A trajetória da escritora Breta, nesse sentido, evolui intimamente ligada à necessidade e, ao mesmo tempo, ao direito

de falar, de narrar, de poder se expressar. Como herdeira da “sólida gênese” de Madrugá, a história dele e a de seus antepassados, a história de suas duas pátrias, a história da mulher... é a história de Breta. Ao organizar, num claro processo metanarrativo, o material que viabilizará a construção do livro, ela está organizando a própria memória: as narrativas do avô, as caixas de madeira em que Eulália arquivava “a vida” dos filhos, os depoimentos dos tios, o diário de Venâncio, o bilhete suicida de Esperança, etc. Além disso, o “olho incômodo” de escritora que, como tal, averigua minuciosamente a realidade pertence a ela. A ela cabe a escolha do que contar e de como contar, por isso “passa a tranca na alma e no apartamento” (PIÑON, 1984, p. 51). Nesse sentido, por meio do jogo da obra dentro da obra, a narrativa se autoexecuta esteticamente e ideologicamente. Daí as diversas subversões que opera em relação às ideologias tradicionais que subjazem ao contexto em que emerge, sobretudo a de gênero.

A reescrita, outra estratégia narrativa, segundo Vátimo (2002), comum à obra de arte pós-moderna, é tomada por Ana Maria Machado em *A audácia dessa mulher* (1999). O romance consiste em uma homenagem a Machado de Assis, no ano do centenário da publicação de *Dom Casmurro*, e, ao mesmo tempo – no embalo da literatura de autoria feminina nos tempos dos feminismos –, uma espécie de resistência à versão “oficial” dos fatos que marcaram a trajetória de Capitu.

Na reescrita da escritora contemporânea, Capitu era quem possuía motivos concretos para acreditar que era traída. É o que a protagonista do romance, Beatriz Bueno, uma jornalista ambientada no final do século XX, lê no *Cadernão de Lina*, um misto de diário íntimo e de livro de receitas que teria sido de Capitu e que lhe chega às mãos durante uma pesquisa acerca de costumes oitocentistas. Dessa forma, o silenciamento a que Capitu fora submetida no texto canônico é rompido e tem suas prerrogativas subjugadas por meio da reescrita; aí a personagem usurpa para si o poder de falar e – por meio das fendas contidas no texto original – de desvelar uma versão diferente da mesma história.

O resultado é um texto subversivo que, antes de tudo, é contradiscursivo, já que não se limita a inverter o jogo entre dominador e dominado, em deslocar os papéis de o ‘Outro’² e de o ‘outro’³. Seu objetivo é desmistificar o próprio jogo. Esta é, afinal, a ideologia que subjaz ao pensamento pós-moderno. Nesse sentido, a reescrita de *Dom Casmurro* empreendida por Ana Maria Machado explora muitos aspectos da paródia que, no dizer de Hutcheon (1989), consiste em “uma das técnicas de autorreferencialidade por meio das quais a arte revela sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução” (p. 109).

Como na paródia, a reescrita do referido texto oitocentista é empreendida a partir de um outro lugar, diferente daquele ocupado pelo discurso hegemônico contemplado no texto original: a Capitu reinventada emana do *space off* a que se refere Lauretis (1994). Trata-se de pôr luz nos pontos cegos não focalizados em *Dom Casmurro*, nos espaços não representados, mas implícitos naquele discurso; e, simultaneamente, criar uma realidade nova, livre das regras de oposição presentes no jogo sujeito/objeto. Concorrem para isso tanto a desmistificação da oposição dominador/dominada, promovida especialmente por meio da personagem Bia, que se nega a enxergar, aceitar e vivenciar a relação entre os sexos nestes termos; quanto a valorização do hibridismo da constituição da identidade de Capitu, o qual promove a inversão dos valores construídos pelo discurso homogeneizador (BONETTI & ZOLIN, 2009).

Para fazer emergir a polifonia de vozes constituinte do romance de Ana Maria Machado, há que se considerar, no entanto, não apenas o que se narra, mas como se narra, bem como as circunstâncias de produção do discurso. Do mesmo modo como as associações que desnudam a paródia só serão exploradas se o leitor estiver preparado para isso (HUTCHEON, 1989), também a reescrita só será percebida enquanto jogo polifônico, em que surgem vozes em conflito e em diálogo umas com as outras, a partir da leitura em contraponto, como bem argumenta Said:

Quando voltamos ao arquivo cultural, começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em *contraponto*, com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante. No contraponto da música clássica ocidental, vários temas se opõem uns aos outros; na polifonia resultante, porém, há ordem e concerto, uma interação organizada que deriva dos temas, e não de um princípio melódico ou formal rigoroso externo à obra. Da mesma forma, creio eu, podemos ler e interpretar os romances...” (SAID, 1995, p. 87).

Em *A audácia dessa mulher*, muitos são os eventos que ganham sentido a partir da leitura em contraponto referida acima por Said. Um exemplo é a versão de Capitu, veiculada na carta destinada a Sancha, que acompanha o *Cadernão de Lina*, acerca do desespero demonstrado diante do cadáver de Escobar. Desespero este que, aos olhos de Bentinho, no texto original, funcionou como uma confissão de culpa da relação adúltera que manteria com o melhor amigo dele:

(...) soube que Santiago fora chamado às pressas à tua casa, porque teu marido se afogara. Não pude deixar de recordar, imediatamente, que ainda na véspera eu pensara em sua morte, e na minha também. Igualmente pensara em tua morte e na de meu marido, cheguei a pedir aos céus que elas se abatessem, tão ferida e dilacerada me encontrava eu com a descoberta da traição. (...) Ao olhar fixamente o cadáver, supliquei com todas as minhas forças que ele me levasse consigo, pensei em lançar-me no mesmo mar que o levava e que agora me atraía, como se a única maneira de findar meu sofrimento fosse ser tragada pela mesma ressaca que o arrebatara e que ainda bramia diante da casa (MACHADO, 1999, p. 189-90).

Soma-se a esta surpreendente revelação uma série de outras informações que subvertem a imagem e o destino que são conferidos a Capitu em *Dom Casmurro*: 1) a decisão da separação, bem como a do “exílio” na Suíça, é dela, e não do marido; 2) a semelhança entre Ezequiel e Escobar desaparece com o tempo: “bastava ver como o rapaz era bem mais baixo, menos cheio de corpo, e como todas as suas cores eram diversas, vivas” (MACHADO, 1999, p. 194); 3) ao invés de definhar e morrer, como reza o *script* da mulher adúltera da época, ela responde à situação disfórica com uma vida nova: ela tem a “audácia de se parir novamente” (MACHADO, 1999, p. 199). Como uma Fênix, Capitu ressurgiu, afinal, como “Lina”, a outra metade de seu nome de batismo – Capitulina.

Tanto quanto os romances de Lygia Fagundes Telles, de Nélide Piñon e de Ana Maria Machado, a coletânea de narrativas curtas da escritora paranaense Luci Collin representa e ilustra, com muita propriedade, alguns dos mais significativos códigos estéticos e ideológicos do Pós-Modernismo.

Em *Inescritos* (2004), a escritora parece propositalmente pôr em discussão a “condição pós-moderna” caracterizada por Lyotard (2000), não a partir de narrativas mestras totalizadoras – as grandes metanarrativas, no sentido filosófico, como o patriarcado ou o capitalismo –, capazes de representar verdades pretensamente absolutas sobre o universo, mas narrativas menores e múltiplas que não buscam o *status* da estabilidade ou da universalidade. Os contos enfiados no referido volume parecem alicerçados na dúvida acerca das noções clássicas de verdade e objetividade.

Nesse contexto em que tudo muda com assustadora rapidez, a prosa de ficção tende a retratar tal mobilidade por meio de recursos estéticos relacionados à fugacidade do tempo e do espaço. O resultado, ao qual o/a leitor/a é convidado/a a se adaptar, aponta para uma confusão de vozes entre autor/a, narrador/a e personagens, conseqüentemente, para enredos fragmentados, bem como para representação de identidades, também, fragmentadas, além da recorrência a múltiplas intertextualidades, à paródia e ao pastiche. A linguagem, não raro, é cinematográfica, ou seja, o/a leitor/a tem a impressão de estar

diante de telas de computador, de televisão e/ou de cinema. A temática é igualmente diversificada; segundo Fernandes, inclui: “conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte” (2009, p. 302).

Os *Inescritos* de Collin inscrevem-se nesse cenário. Trata-se de vinte narrativas curtas reunidas sobre um alicerce caracterizado por incertezas e pela noção do inconcluso e/ou do fragmentado, tudo por meio de uma linguagem que, como a própria autora define, é “desestabilizadora”, com vistas à reflexão. Do mesmo modo, são diversas as estratégias por meio das quais a escritora se afasta das convenções narrativas e avança na direção da autorreflexão textual que põe em discussão seu próprio estatuto, seja direta ou indiretamente, com destaque para a paródia, tomada, em diversos de seus “inescritos”, como recurso de subversão responsável pelo desnudamento de uma multiplicidade de vozes que se colocam a serviço da reflexão crítica.

Assim é que em “No céu com diamantes” a escritora faz a paródia do ensaio acadêmico, por meio de recorrentes notas explicativas, ao mesmo tempo em que se debruça sobre o tema da criação literária, em especial, da autobiografia. Por meio de diversas referências, aparentemente desconexas, o narrador-personagem vai oferecendo ao/a leitor/a os elementos de uma história em processo de construção, à qual ele/ela é encarregado/a de conferir sentido. Também em “Qualquer semelhança (relato autobiográfico)”, a personagem-narradora vai rememorando os fatos que, nas décadas de 1970/80, marcaram sua infância e, provavelmente, a de seus/suas leitores/as, a ela contemporâneos/as, num claro convite às associações e ao reconhecimento das “possíveis semelhanças” referidas no título. Assim, por meio de flashes, igualmente com aparência de desconexos, a escritora promove uma espécie de ressignificação do passado com a cumplicidade do/a leitor/a.

Em ambos os casos, a estratégia narrativa, que remete ao título da coletânea, é conferir ao texto um caráter de provisoriedade, apontando para a incapacidade de a arte, tipicamente pós-moderna, apreender a totalidade das coisas. O inacabado, o provisório, o rascunho, enfim, configura-se como opção estética. No dizer de Teixeira (2008, p. 87), trata-se, talvez, de a autora representar, por meio de tais estratégias, a condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado por excelência, concentra em si as marcas do passado, presente e futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que, ininterruptamente, o caracterizam e descaracterizam.

De modo especial, ao focar a fragmentação do sujeito pós-moderno sistematizada por Hall (2006), a escritora traz para a cena narrativa uma profícua discussão acerca das relações de gênero nesse mesmo contexto, bem como sobre a diversidade de identidades femininas que o marca e constitui. Em “As frases de renda”, por exemplo, a protagonista problematiza o relacionamento afetivo-sexual com o parceiro, a partir de uma amarga consciência da distância que separa seu universo feminino, ávido por entregar-lhe as chamadas “frases de renda” – metáfora de certas sutilezas, emoções e desejos íntimos, mais relacionados à alma do que ao corpo –, do “infilosófico” modo de ele ser, masculino por excelência. Nesse sentido, contrapõem-se às “frases de renda” latentes na personagem, as “mãos apressadas” do amante, bem como seus olhos “que redigiam inverdades”; a relação que se estabelece entre ele e ela é, respectivamente, sistematizada em termos de união entre “força e fraqueza, fome e comida, mínimo e imenso”. O resultado é a incomunicabilidade. E a sensação desconfortável da personagem de o homem ter “assaltado” seu corpo.

Em “Virtudes do alerção”, o protagonista não sabe se trancou uma mulher no armário. No meio de sua confusão mental, confundindo as várias mulheres que poderiam estar trancadas, recebe um telefonema de Nádia, a suposta namorada, e a visita de Isaura, sua irmã. A sobrinha Natália já era casada há seis anos... daí temer que não haja ninguém no armário, mas, ainda assim, não abre a porta.

Ao final, sai de casa, talvez, para comprar revistas. Frente à insólita situação retratada, o que salta aos olhos do/a leitor/a, todavia, é a maximização da condição de fragmentação do sujeito pós-moderno, referido por Hall (2006), na construção do protagonista Alérion. Bem como a ironia fina que emerge a partir da naturalidade com que ele lida com o fato de, possivelmente, ter trancado uma mulher no armário. É, no fim, a expressão máxima da dominação masculina de que fala Bourdieu (2005), cuja estratégia primordial reside na naturalização do construído; a angústia da personagem está no fato de não saber quem teria trancado no armário e não no fato, em si, de ter trancado alguém – isso lhe parece natural. Emanada daí o caráter marcadamente crítico do texto.

Já em “Essência”, a escritora põe em discussão a heterogeneidade e a multiplicidade de identidades femininas que, em oposição à tradicional ideia da essencialidade da mulher, emergem no contexto da pós-modernidade. Narrado em primeira pessoa, o conto retrata as oscilações identitárias da narradora relacionadas à escolha do vestido que usaria para ir a uma festa. A cada opção de cor, investe-se de uma nova identidade, com nome, temperamento e comportamento próprios. Ao final, opta pelo vestido verde, sua primeira opção, com o qual será Gisela Eloah – “uma mulher decidida, com três filhos, de pais diferentes, claro. Serei escultora, ou melhor, administro os bens de papai” (COLLIN, 2004, p. 133). O conto se encerra, sugestivamente, com o surgimento de uma nova dúvida: “Agora só falta escolher o perfume” (COLLIN, 2004, p. 137).

No mesmo compasso do pensamento de Hall (2006), a escritora parece ficcionalizar a constatação de que o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente” (COLLIN, 2004, p. 13). Diante das múltiplas possibilidades ventiladas, conforme sugere a roupa escolhida, o/a leitor/a não encontra elementos para definir os contornos da “essência” da protagonista, referida no título da narrativa: a viúva de um professor de História antiga vestiria rosa e seria jovem, meiga, invejada e delicada; com identidade apagada, a mulher de político corrupto, envolvido em escândalos da moda, vestiria azul cobalto; a secretária de advogado sem prestígio que comete gafes, é versátil e desinibida, além do enorme encanto interior, fruto de leituras de best sellers, vestiria amarelo; já a aluna de música do suposto professor russo Katchuturkowsky, conhecedora de pessoas e lugares da alta-pós-vanguarda, de sorriso enigmático, vestiria lilás; por fim, vestiria preto a mulher conhecedora da grande literatura Eslava na Renascença, que fala cinco idiomas desconhecidos, morou nove anos na África pesquisando culinária tribal, além de, paralelamente, ter se dedicado à Biologia – tudo para esquecer o grande amor que a teria traído e abandonado.

A trajetória dessa curiosa personagem feminina que, afinal, o/a leitor/a não sabe quem é exemplifica com muita propriedade a tese de Hall (2006) de que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso (...), somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (COLLIN, 2004, p. 13).

Nessa vasta galeria de personagens femininas que constituem os romances *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, e a coletânea de narrativas curtas *Inescritos* (2004), de Luci Collin – obras publicadas por importantes escritoras brasileiras no decorrer das últimas quatro décadas –, é sintomático o fato de não haver qualquer sugestão ancorada em proposições universais e essencialistas relacionadas ao modo de pensar o sujeito feminino. Parece que, no conjunto, tais escritoras ecoam o pensamento da pós-modernidade, descentralizando a hegemonia do discurso patriarcal, responsável pelo binarismo que, historicamente, vinha marcando as relações de gênero. Se nas obras mencionadas, ainda passeiam mulheres-objeto, também figuram, e com maior recorrência, mulheres-sujeito, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria vida.

Assim, as estratégias narrativas tipicamente pós-modernas, como a metanarrativa, a multiplicidade de pontos de vista narrativos, a paródia e a reescrita colocam-se, nessas obras, a serviço da imprescindível revisão de valores que marca a época, com destaque para a representação de identidades femininas plurais e fragmentadas, vivenciando enredos, igualmente, fragmentados. Trata-se, em sínteses, de a literatura de autoria feminina pós-moderna representar mulheres “possíveis” que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal, como aquela marcada pela fragilidade excessiva e/ou delicadeza, pela santidade ou perversidade extrema, e, por fim, aquela que sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável.

Às representações de mulheres mais “possíveis”, somam-se, ainda, certa tendência de as escritoras em questão promoverem a representação de relações de gênero sustentadas na igualdade de direitos e deveres entre os sexos, como ocorre no caso de Beatriz Bueno, em *A audácia dessa mulher*; também Breta, em *A república dos sonhos*, vivencia relacionamentos libertários. Nesses e em outros tantos exemplos retirados da literatura contemporânea produzida por mulheres, o centro do poder, antes exclusivamente masculino, se dilui: há uma espécie de rodízio de lideranças, fazendo avultar as relações de complementaridade referidas por Elizabeth Badinter (1986).

Contribuindo com o intenso debate contemporâneo acerca dos papéis de gênero, a filósofa francesa traça o percurso dos sexos masculino e feminino, partindo de um momento inicial, localizado na pré-história, marcado pela relação de complementaridade e cooperação entre “um e o outro” sexos, a qual fora transformada, pelo patriarcado, em relação hierarquizada em que o sexo masculino subjuga o feminino (“um sem o outro”). Por fim, reconhece na contemporaneidade um momento em que deixou de existir a prevalência de um sexo sobre o outro, para se instaurar a semelhança e/ou a equivalência: “um é o outro”. Isso implica dizer que o sexo masculino participa do feminino e vice-versa.

Parece que nos textos literários aqui examinados, não raro, homens e mulheres são representados/as como sendo capazes de exercer o poder de decisão no âmbito da relação conjugal e, sobretudo, na condução da própria vida, problematizando a ideia construída de homem – essencialmente dominador, centralizador e autoritário – tanto quanto a da mulher edificada por ideologias hegemônicas como a patriarcal – “naturalmente” dominada, silenciada e resignada.

Se o modo como as relações de gênero têm se estabelecido, na sociedade contemporânea, ainda não consiste no ideal perseguido por movimentos libertários como o feminista, nem no registro mais pleno do que Muraro (2003) chama de relações de igualdade e de dignidade entre homens e mulheres, comparadas à milenar dominação masculina referida por Bourdieu (2005), certamente já avançou um bom tanto rumo à situação ideal. E parece que as intelectuais das letras têm plena ciência desse estado de coisas e o sinalizam, representando-o na arte que engendram.

Brazilian Women-authored Literature in the Post-modern Context

ABSTRACT:

A discussion on Brazilian women-authored literature produced within the context of post-modernity is provided. The paper analyzes Lygia Fagundes Telles's *As meninas* (1973), Néida Piñon's *A república dos sonhos* (1984) and Ana Maria Machado's *A audácia dessa mulher* (1999), from the short narrative series called *Inescritos* (2004), published by Luci Collin. It mainly investigates how the typically post-modern narrative strategies, such as meta-narrative, parody and rewriting, subvert the aesthetic and ideological values of these

epoch-marking novels published during the last four decades. Research is foregrounded on concepts by post-modern theoreticians and those used by Feminist Critical Theory.

Keywords: Women-authored novels. Post-modernity. Narrative strategies. Representation.

Notas explicativas

- * Pós-Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.
- ¹ Casamento, obviamente, com a preponderância do gênero masculino sobre o feminino – a dominação e a violência simbólicas de que fala Bourdieu (2005); encargos relacionados à maternidade; responsabilidades domésticas e, no máximo, acesso à religião.
- ² O sujeito representante de ideologias hegemônicas; na terminologia de Lacan, representa a Lei-do-Pai.
- ³ Sujeito marginalizado e subjugado por ideologias hegemônicas.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Egéria, 1978.
- BADINTER, Elizabeth. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BONETTI, Leila; ZOLIN, Lúcia Osana. A reescrita da trajetória de Capitu. *Revista Leitura*, n. 41, 2009 (no prelo).
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar que dizer*. Trad. Sérgio Miceli et al. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- COLLIN, Luci. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos escritores, 2004.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) *Teoria Literária*. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- GOMES, Carlos Magno. A artista e a sociedade no romance de autoria feminina. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus. *ANAIS* do II Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura. ILHÉUS: EDITUS, 2007. v. 1. p. 1-8.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. Trad. Margareth Rago. *Labris – Estudos Feministas*, n. 1-2, julho/dezembro de 2002.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6.ed. Trad. Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MURARO, Rose Marie. *Um mundo novo em gestação*. Campinas: Verus, 2003.
- PIÑON, Néida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. A transgressão da margem e o destino de Celeste. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7., 1997, Niterói. *Anais*. Niterói: EDUFF, 1999. p. 672-82.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- TEZZA, Cristovão. Os impasses da memória. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VATTIMO, Gianterio. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos*, de Néida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.