



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE
ORIENTADORA: VANESSA NEVES RIAMBAU PINHEIRO

AS ONDULAÇÕES EM ROSA CABRAL: AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS
E A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE
DENTRO DE TI VER O MAR

AMANDA GOMES DOS SANTOS

JOÃO PESSOA

ABRIL DE 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AMANDA GOMES DOS SANTOS

AS ONDULAÇÕES EM ROSA CABRAL: AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS
E A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE
DENTRO DE TI VER O MAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras (PPGL), do Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da
Paraíba (UFPB), como requisito para a obtenção do grau
de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica
Linha de pesquisa Tradição e Modernidade

Orientadora: Vanessa Neves Riambau Pinheiro

João Pessoa
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237o Santos, Amanda Gomes Dos.

AS ONDULAÇÕES EM ROSA CABRAL:AS REPRESENTAÇÕES
IDENTITÁRIAS E A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO
FEMININO NO ROMANCE DENTRO DE TI VER O MAR /
Amanda Gomes Dos Santos. - João Pessoa, 2020.

122 f.

Orientação: Vanessa Riambau.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Identidade. 2. Literatura Portuguesa. 3.
Feminino.

I. Riambau, Vanessa. II. Título.

UFPB/CCHLA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
AMANDA GOMES DOS SANTOS

Aos vinte e oito dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte, às catorze horas, realizou-se, por Webconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: **“AS ONDULAÇÕES EM ROSA CABRAL: AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS E A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE DENTRO DE TI VER O MAR”**, apresentada pelo(a) aluno(a) **Amanda Gomes dos Santos**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Vanessa Neves Riambau Pinheiro (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Rinah de Araújo Souto (UFPB) e Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos (UNIPÊ). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Vanessa Neves Riambau Pinheiro convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: A. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Vanessa Neves Riambau Pinheiro, presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Vanessa Neves Riambau Pinheiro (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 28 de abril de 2020.

Parecer:

A dissertação necessita de ajustes e de revisão quando da entrega da versão final.



Prof.(a) Dr.(a). Vanessa Neves Riambau Pinheiro
(Presidente da Banca)



Prof.(a) Dr.(a) Rinah de Araújo Souto
(Examinadora)



Prof.(a) Dr.(a). Adaylson Wagner Sousa de
Vasconcelos
(Examinadora)



Amanda Gomes dos Santos
(Mestranda)

DEDICATÓRIA

À mainha, por me propiciar a dádiva da vida e honrar a minha ancestralidade, e à Mariamaravigold, por personificar o amor mais genuíno que nutro em minha existência.

AGRADECIMENTOS

À Mainha, Vó Lete, Tia Têca, Vó Zefinha e Vovó Tetê: mulheres que me ensinaram a ser a metamorfose que sou, àquelas que abriram os caminhos para que eu hoje estivesse aqui, minhas ancestrais, as personificações de ser valente e de ter fé; que por vezes não compreendi. Os laços que alimento diariamente sentindo gratidão por cada passo que elas deram e que me movimentaram. Gratidão por me ensinarem que comigo ninguém pode, pois eu sou meu próprio lar — e através de vocês reverbero a flecha da liberdade guerreando por mim, por vocês e por todas as outras que vieram antes de nós e pelas que virão.

A Painho pelo abraço e apoio durante todo percurso, por ser aquele que mais incentivou e acreditou naquela menina que há 10 anos dizia que seria mestre, sem ter noção de quais caminhos percorrer. Gratidão por ouvir minhas leituras e prestar atenção a cada vitória minha, apesar de o conhecimento acadêmico não ser teu espaço natural, mas por sempre me lembrar que “nada melhor que um dia após o outro” e por acolher minhas lágrimas, mesmo em nossas diferenças, você aprendeu a acolher minhas humanidades e foi a mola propulsora para essa escrita.

A Dija, meu protetor junto com os 9. Aquele que pariu essa pesquisa comigo, você é a metáfora da doula para minha escrita; esteve comigo desde a ideia de gestar essa pesquisa, idealizando comigo os percursos dos tempos vindouros. Os caminhos que abrimos nesses dois anos foram pedregosos em alguns instantes, mas, a cada passo, sentia você ao meu lado, a cada palavra saudávamos a graça de marcar o rito da produção da dissertação. Gratidão por cuidar da minha escrita, com sua peculiaridade virginiana, e adentrar nas minhas análises sagitarianas enquanto passávamos por tsunamis. Cada lembrete, cada chamamento, por todo acolhimento. Você me viu durante toda gestação e esteve comigo se permitindo ser iluminado pela dádiva de parir meu texto.

À Luiza, minha Frodo, que abriu minhas asas pra vida acadêmica, quem sempre apostou em mim apesar do meu caos — quem estudou comigo, trouxe boas novas; quem vibrou comigo sentindo a felicidade multiplicada; a maior dádiva que a vida acadêmica me trouxe; meu refúgio escorpiano. Gratidão por sempre prever os caminhos incríveis que eu trilharia, e por sanar minhas dores durante as minhas quedas, por enxugar e

partilhar as lágrimas — das desgraças e das bonanças que vivenciamos nesses dez anos. O tarô estava certo: a literatura e o amor nos une.

À Vanessa, a personificação de deusa — acadêmica e humanizada. Há seis anos nossos caminhos se entrelaçaram e fui percebida pelo olhar da professora durante um período de fechamento de ciclo, e sou grata por aquele encontro. Agradeço o seu profissionalismo ao decorrer do mestrado, por toda coerência e sinceridade buscando despertar o meu próprio olhar sobre o meu potencial como pesquisadora. Aprendi muito nesses dois anos, a ser responsável e me comprometer com a minha competência — apesar dos meus desajustes. Você é um espelho que propicia reflexos de um futuro almejado, você tem amor pelo que escolheu vivenciar profissionalmente, então é contagiosa a energia de que somos capazes de tudo sendo tua orientanda. Gratidão por respeitar minhas limitações, e ser humana ao lidar com os imprevistos que se sucederam. Graças a você, Vanessa, pude participar de Congressos, produzir artigos, perceber o quão brilhante poderia ser minha vivência acadêmica. Gratidão por ser uma orientadora que olha nos olhos de seus orientandos, lembrando-lhes que o caminho também é um lugar, por possibilitar que ocupemos os espaços e que tenhamos voz, que a tua luz continue sendo guia para que os seus tracem caminhos incríveis. Você é uma orientadora e professora que fica feliz com o voo dos outros, e isso é inefável. Gratidão pela oportunidade de partilharmos esses mares.

À Amanda, Fabrícia, Dilayne e Renata por perceberem minhas mudanças de adolescente insegura à mulher que se jogou no mundo e escolherem continuar comigo, por suas presenças em meio à distância que a vida ocasionou. Gratidão por ser o conforto que precisei tantas vezes nesses dois anos, cada qual com sua singularidade, sempre emanando o que era bom pra mim e acolhendo minhas demandas. Respeitando minhas ausências, mas sempre sendo parte dos mares que eu me banhava para voltar a ter fé e caminhar entre as minhas próprias águas.

A Luis, meu companheiro do mestrado, aquele que partilhou noites insones produzindo artigos, quem me ensinou que o que estava por vir seria mínimo perto dos lacres das nossas apresentações, quem passou perrengue e partilhava a persona de inconveniente comigo durante as vivências das aulas. Gratidão por cada sorriso, piada e palavra apaziguadora. Gratidão por partilhar tua existência comigo, és a lembrança que mais sinto falta das tardes e manhãs do mestrado.

À Sayonara, Aline, Paulo e Thamires, as pessoas que assim como eu tiveram a dívida de ser orientand@s de Vanessa. Gratidão por cada momento compartilhado, vocês foram essenciais para a construção desta pesquisa, vocês são inspiração como amig@s, acadêmic@s e seres humanos. Gratidão por cada áudio, abraço e palavras de afeto.

À Fafá, Ytalo, Karla, Janaina e Eduardo, Jéssica, Bia, Débora A., Monalysa, Paulino, Larissa, Valnikson a minha rede de apoio virtual e presencial que se desdobraram nesses dois anos dando conta de acolher meus surtos e momentos de ápice de felicidade. Gratidão por toda torcida e afeto por mim. É uma dívida tê-los em minha existência.

A Icaro, no ápice do tsunami você surgiu, gratidão por ser âncora nos meus processos de escrita e por saber acolher minhas humanidades, mostrando-se alguém que soube lidar com meus naufragos e que sempre repetia como mantra “vai dar certo, você é uma deusa”. Gratidão por saber ser presença quando mais precisei nessa reta final.

A Warley, aquele que com seu profissionalismo possibilitou que eu conseguisse ter equilíbrio emocional para gestar e parir minha dissertação. Gratidão por ser o melhor psicólogo que eu poderia ter.

A Adaylson e Rinah, agradeço a oportunidade de tê-los em minha banca, por todas as contribuições e a disposição de tempo para edificar minha pesquisa. Agradeço imensamente cada olhar crítico e humanizado de vocês sob o meu texto e a relevância de cada momento desde a qualificação, até agora, na defesa.

À UFPB e à Capes, por fomentarem a pesquisa e o senso crítico ao possibilitar aos discentes meios para serem pesquisadores buscando produzir estudos que contribuam à sociedade.

A vantagem de se chegar a um ponto de exaustão é que então só sobra a liberdade.

(Inês Pedrosa)

RESUMO

Dentro de ti ver o mar é um romance de Inês Pedrosa publicado em 2013 no Brasil pela Editora Alfaguara. Este estudo busca analisar Rosa, uma fadista de sucesso, figura feminina forte e protagonista do romance, que procura sua própria identidade enquanto oscila entre as ausências de afeto nas relações parentais e a busca pelo preenchimento dessas ausências nas relações afetivas. Para abarcar a complexidade da personagem, sua representação do feminino e da condição da mulher nas relações, e as ambivalências das suas identidades, o estudo concilia as categorias analíticas de identidade — encontrada nos estudos de Hall (2015), Bauman (2005) e Giddens (2002); memória — proposta por Candau (2016) e Ricouer (2007); analisa as relações parentais à luz de Batinder (1985) Stein (1988) Freud (1996); o ser feminino, a partir de Beauvoir (1970) e Perrot (2007), além de abordar a perspectiva da dialética do feminino em Inês Pedrosa — a partir da crítica de Adão (2013) e Oliveira (2008).

Palavras-chave: Identidade, Feminino, Literatura Portuguesa, Relações Afetivas

ABSTRACT

Dentro de ti ver o mar is a novel from Inês Pedrosa published in 2013 in Brazil by Alfaguara. This study aims to analyze Rosa, a successful fado singer and composer, strong feminine figure and the novel protagonist, that searches for her own identity while oscillates between the lack of affection in parental relationships and the seek for fulfillment of these absences in affective relationships. To embrace the complexity of this character, its feminine representation and the condition of the woman in relationships, and the ambivalences of her identities, this study reconciles the identity analytical categories — found in Hall (2015), Bauman (2005) and Giddens (2002) studies; memory — proposed by Candau (2016) and Ricouer (2007); analyzes the parental relationships in the light of Batinder (1985), Stein (1988) and Freud (1996); the feminine being, beginning with Beauvoir (1970) and Perrot (2007), besides approaching the feminine dialectical perspective in Inês Pedrosa — from the review of Adão (2013) and Oliveira (2008).

Keywords: Identity, Feminine, Portuguese Literature, Affective relationships.

SUMÁRIO

MEMORIAL	10
INTRODUÇÃO	16
1. Mapeamento Crítico	22
1.1 O fazer literário pedrosiano	22
2.1 As condições das relações entre as personagens femininas: A díade maternal e as influências identitárias de Rosa Cabral	41
2.2 As faces da representação do feminino: A fadista e a busca do amor redentor	53
2.3 “Celebração Móvel”: O desejo de pertencimento – do fado ao samba	62
3. Rosa Cabral: Dentro da memória e as águas das identidades	69
3.1 A relação entre memória e identidade na construção da personagem Rosa Cabral	69
3.2 A representação da memória: subterfúgio das relações amorosas como processo cíclico.	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
MEMORIAL	

O primeiro encontro com a literatura de Inês Pedrosa foi em meados de 2012, fui à Saraiva a fim de conhecer novas escritoras, assim a encontrei — ou nosso encontro já estava marcado pelo universo literário. Comprei Nas tuas mãos, encantei-me pela escrita, vivenciei as dores de Jenny, os questionamentos de Camila e as incertezas de

Natália. Rabisquei todo o livro, e estava sedenta por outras obras dela, entretanto procrastinei — tinha que me dedicar à graduação e nesse período boa parte das disciplinas eram de Linguística — ossos do ofício.

No primeiro semestre de 2013 iniciei um disciplina de Literatura, e pude escrever um trabalho sobre a única obra de Pedrosa que até então eu conhecia, lembro-me que eu usava o Twitter e fiz uma postagem compartilhando da alegria de escrever sobre um romance que tinha me encantado. Não sabia eu, que Inês Pedrosa responderia meu tweet, e inclusive diria que em setembro daquele ano estaria vindo ao Brasil lançar sua nova obra *Dentro de ti ver o mar*. Fiquei em êxtase por ela ter respondido meu tweet e ansiosa pelo novo livro. Tinha decidido que me presentearia com o novo romance dela em dezembro, no meu aniversário, que iria coincidir com as férias da universidade e das escolas que ministrava aulas, assim poderia saborear cada página do livro — confesso que na época fiquei receosa se aquele livro bateria o meu até então xodó — Nas tuas mãos.

Meu aniversário cairia numa quinta-feira, 12 de dezembro, e nesse dia eu tinha que dar aula o dia inteiro e a noite tinha algum dos estágios na UFPB, consegui uma brecha entre os horários e fui ao shopping comprar — aquele que seria meu livro de cabeceira por quase meia década — sai tresloucada pela capa, por sentir o cheiro de livro novo e com vontade de grifar inúmeras passagens — apesar de ainda não ter iniciado a leitura.

Passei a noite ansiando por chegar na casa da minha madrinha pra que então pudesse começar a leitura, a aula se prolongava mais do que a espera do ônibus depois dela. Cheguei por volta das 23, tomei um banho e fui para a sala — nessa época morava na casa da minha madrinha, pois trabalhava em quatro escolas em João Pessoa e pagava todas as disciplinas a noite na universidade, voltar para Tibiri depois das dez era um caminho a ser evitado. Sendo assim, eu dormia no quarto com a minha prima — como eu sempre tentava incomodar o mínimo possível, fui até a sala e lá no sofá branco, que tanto foi testemunha das minhas lágrimas, eu abri o livro que seria o divisor de mares em minha existência — como leitora, pessoa e futura pesquisadora numa pós-graduação.

Passei um bom tempo lendo minuciosamente o primeiro capítulo, *Dança*, parecia que cada título dos capítulos conversava comigo; duas páginas, bastaram duas páginas que constituíam o primeiro capítulo para que eu soubesse que *Dentro de ti ver o mar* seria a imersão de Amanda Gomes na literatura portuguesa; ao ponto de que eu precisaria tatuar o título do romance em minha pele — e assim meses depois o fiz.

A experiência como leitora fez com que eu divagassem de forma que há tempos nenhum livro me tocava; amei a voracidade de Rosa e os seus extremos; senti raiva e revolta por ela, como também me transmutei em diversas passagens marcadas no meu exemplar – as primeiras anotações que fiz e que guardam inúmeras memórias de minhas vivências na vida; vi em Gabriel o mais vil dos homens, e me perguntava o motivo de toda aquela devoção de Rosa — como também por não ter vivenciado uma ausência paterna, não compreendia o desejo de sentir tal pertença — o cerne da vida biológica dela. Espantei-me com a construção não-linear da narrativa, e com a metanarrativa que Pedrosa criou através da narradora Lina. Partilhei da empatia e compaixão por Farimah, por Nazaré e por Penélope — só depois de muitas leituras mudei meu ângulo de perceber essas mulheres e passei a admirá-las e como foram bem construídas. Assim como Rosa, senti a fúria em relação à Eva e Luísa — anos depois descobri as humanidades nessas personagens.

Acompanhei a busca de Rosa como se fosse minha, cada fado musicado, as composições como grito de alerta a si e pelos outros, a busca pelas incompletudes que guiavam sua arte; o seu movimento de ruptura ao vir ao Brasil, senti-me próxima dela quando descrevia o Rio de Janeiro — nessa época eu já tinha conhecido a cidade maravilhosa. Nessa altura da leitura, eu já tinha tanto afeto por Joaquim, que a figura que criei em minha imaginação coincidiu com a descrição da narradora. Passei quatro dias para realizar a primeira leitura de *Dentro de ti ver o mar*, no domingo já tinha finalizado. Quando rememoro aquele primeiro contato, lembro que fiquei alegre pelo desfecho da narrativa, mas algo me incomodava. Na época não conseguia visualizar bem o quê. Ao decorrer do mestrado e das tantas leituras descobri e esta pesquisa é resultado desse incômodo que se personificou na minha entrada na pós-graduação.

Concluí a graduação em Letras em 2014, naquela época a ideia de fazer o mestrado era algo muito distante, sempre tive a curiosidade de ser pesquisadora, entretanto o percurso da docência se mostrou mais latente — por escolha e necessidades financeiras — tanto que do projeto que fui bolsista na licenciatura foi o PIBID. No mesmo período conheci Vanessa e descobri que ela era pesquisadora da Literaturas Portuguesas e Africanas, senti a semente do desejo de enveredar pelo caminho da pós ali; entretanto algumas variáveis da vida me impediam. Primeiro: eu era extremamente insegura academicamente, uma experiência não agradável durante o TCC fez com que eu me distanciasse da vida acadêmica, e Vanessa ainda não fazia parte do PPGL. Sim,

eu poderia ter tentado ser orientanda de outra docente, mas quando conheci Vanessa, ela percebeu um potencial na minha escrita — ao participar de minha banca de TCC — que eu não conseguia notar. Assim, deixei a possibilidade de iniciar o mestrado sendo orientanda de Vanessa em aberto, o hiato durou três anos desde o término da minha graduação. Não havia dúvidas que eu desejava trabalhar Inês Pedrosa no projeto do mestrado, e que o corpus seria Dentro de ti ver o mar, durante o hiato li todos os romances dela que pude adquirir — exceto os que só tem publicação em Portugal — e a escolha por aquele que tinha se tornado o meu xodó e livro de cabeceira não havia mudado.

No segundo semestre de 2017, submeti-me ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação de Letras, obtive êxito na etapa das provas teóricas, na entrevista e no exame do Lattes. Ao fim daquele ano, próximo do meu aniversário de 25 anos fui aprovada para o mestrado, para a orientadora que eu desejava e com o corpus já me pertencia de outros tempos.

Vivenciar o mestrado em 2018 foi o início de novos tempos para mim, a pósgraduação era a oportunidade de eu descobrir como era ser pesquisadora, então adentrei pelos mares que até então eu só conhecia pela voz de outros. No primeiro semestre cursei três disciplinas que foram essenciais para que conhecesse novas teorias e que agregaram à pesquisa que eu desenvolveria no percurso de dois anos. Cursar Metodologia da Pesquisa com a docente Ana Marinho trouxe um olhar mais amplo sobre o que eu desejava traçar com o pré-projeto apresentado durante a seleção, as discussões com os colegas em sala e leituras dos textos críticos e teóricos apresentados na ementa, fizeram que eu tivesse novos horizontes sobre o ser pesquisadora, ao decorrer da disciplina fui lançando novos olhares ao meu corpus, e como processo final da disciplina era a entrega do projeto para a avaliação, percebo que foi de extrema relevância, principalmente por nesse processo Vanessa acompanhar e orientar as mudanças antes da entrega final à professora Dr^a Ana Marinho.

Ainda nesse primeiro semestre fui confrontada com duas novas teorias, que desconhecia qualquer leitura — inclusive fiquei assustada ao ler as ementas, como me matriculei levada pelo instinto da curiosidade e como pensar aquele novo no meu corpus, permiti-me adentrar aqueles mares. A disciplina que cursava nas terças pela manhã ministrada pelas professoras Dr^a Carmen Sevilla e Fabiana Ferreira apresentaram uma nova perspectiva teórica, os estudos de Iser, acerca da Estética da Recepção e da Teoria

do Efeito Estético. Os debates que aconteceram em sala, assim como relatos de experiência estética com filmes e séries foi de extrema relevância para que pensássemos esses olhares sob o texto literário tendo como base os conceitos iserianos, a partir dessa provocação das professoras, iniciei mais uma leitura do meu corpus direcionada por essa perspectiva teórica, e como produto final da disciplina produzi um artigo intitulado As possibilidades da teoria do efeito estético no romance *Dentro de ti ver o mar*, obtendo nota máxima.

Ainda no primeiro semestre, o professor Dr^o Hermano R. ofertou a disciplina de Tópicos Especiais em Literatura e Cultura I com o recorte das representações do amor na literatura ocidental: perspectivas psicanalíticas, assistir às aulas com esse viés teórico e crítico também contribuiu para o percurso de novos olhares sob o meu objeto de mestrado, de tal modo que no segundo semestre cursei mais uma cadeira dessa linha de pesquisa, desta vez a ementa foi baseada em textos de Freud, Násio, Klein e Stein discutindo o amor materno e as representações de culpa, raiva e outros conceitos cunhados por Freud, a fim de observar estabelecer possíveis diálogos com os textos literários — canônicos ou não. Nessa disciplina realizei o intento de perceber o romance de Pedrosa pela abertura dos estudos da psicanálise, como avaliação foi necessário escrever um artigo, assim busquei usar o meu corpus de pesquisa para essa finalidade.

Ao decorrer do segundo semestre me matriculei em mais duas disciplinas: Teoria da Literatura e Tópicos Especiais em Tradição e Modernidade: Pertencimento e Hibridismo nas Literaturas Moçambicana e Angolana, sendo essa um novo divisor no meu caminho como pesquisadora, a partir da disciplina que me apresentou algumas das literaturas africanas dos PALOPS ingressei por essa perspectiva crítica e literária. A disciplina de Teoria Literária, ministrada pelo Dr^o Arturo Gouveia, trouxe um olhar mais estrutural sobre o romance de Pedrosa, tanto que redigi um artigo intitulado: *Dentro de ti ver o mar: A possibilidade de um narrador intruso e suas rupturas*, para refletir de que forma uma teoria como a Walter Benjamin poderia contribuir para os meus estudos. A construção de todos os artigos usando como escopo o romance escolhido de minha pesquisa colaborou para um amadurecimento crítico e uma abrangência de leituras críticas e teóricas.

Em relação à disciplina de Tópicos Especiais em Tradição e Modernidade ofertada pela professora Dr^a Vanessa Riambau foi uma alavanca para minhas produções em eventos acadêmicos a nível regional. Abracei as literaturas africanas, em especial de

Moçambique e Angola, e fiz delas o meu percurso como pesquisadora — dividindo o espaço com o meu corpus em produções de artigos. Após conhecer a escrita de Paulina Chiziane, produzi alguns textos críticos sobre sua escrita literária, dentre eles o trabalho O lugar de fala em Paulina Chiziane e a construção do Cânone Moçambicano, apresentado no Congresso Entremares em Garanhuns, ainda tendo como corpus a obra de Chiziane, produzi A desfragmentação do feminino nas histórias fundantes na obra Ventos do apocalipse: “Mata que amanhã faremos outro”, apresentado no CNERA situado na UFPB, campus I; Ainda buscando discutir sobre literaturas africanas de autoria feminina, submeti mais um trabalho, dessa vez no meu primeiro congresso internacional, no IV GRIOT Congresso Internacional de Literaturas e Culturas Africanas Literaturas e Direitos Humanos, sob o título A desfragmentação do feminino nas histórias fundantes: Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane. Entre as leituras da disciplina, conheci a escrita de Chimamanda Adichie, e assim mais uma vez optei por escrever sobre a literatura de autoria feminina, tratando dessa vez sobre identidades — categoria que também faz parte de minha pesquisa do mestrado, inscrevi-me no IV MILBA, organizado na UFRPE, com a apresentação As fragmentações das identidades e a condição do feminino na personagem Ifemelu no romance Americanah, de Chimamanda Adichie.

Após cursar a disciplina com Vanessa, conheci a obra de João Paulo Borges Coelho, sendo essa escolhida para ser a produção do artigo que seria a avaliação da disciplina, de modo que construí A intenção de higienização social e as representações de poder na obra Campo de Trânsito, tendo como embasamento discussões que ocorreram ao decorrer do curso, como também leituras anteriores de outras disciplinas. De tal modo, que majoritariamente eu transitei entre a literatura portuguesa produzida em Portugal e as literaturas africanas produzidas nos PALOPS e na Nigéria.

Ainda na disciplina de Tradição de Modernidade conheci a poesia de Ana Mafalda Leite, e me encantei tanto quanto pela prosa de Inês Pedrosa, assim teci um artigo chamado A simbiose das fronteiras e a narrativa poética de Ana Mafalda Leite para a publicação de um livro em 2019, o qual fui convidada a participar, organizado por Vanessa Rimbau, intitulado Estudos Africanos — vozes literárias da contemporaneidade — que há previsão para lançamento ainda este ano. Ao decorrer de 2019, debrucei meu olhar para a construção da dissertação, muito da minha escrita e referências têm influências das disciplinas cursadas, das trocas de leituras, sugestões de

Vanessa, percepções sobre as teorias que busco explicar no tecer do meu texto; como também dos trabalhos que já escrevi acerca de Dentro de ti ver o mar.

INTRODUÇÃO

A Literatura de autoria feminina e as representações de sujeitos femininos são elementos cada vez mais recorrentes e que estabelecem uma simbiose na produção literária. Ao decorrer dos séculos, tal produção se fez notória ao passo que tais sujeitos foram delineados de formas distintas. A construção de personagens femininas ora buscava personificar uma mulher ideal, ora apresentar ao leitor os devaneios desse ideário feminino. Sabe-se que a Literatura dialoga com as realidades sociais, como aponta Candido (1989) e, por conseguinte, esta se transmuta a partir dos contextos que os escritores estão inseridos, desde a Antiguidade à Contemporaneidade.

Neste tocante, ao se tratar da produção literária contemporânea, ocorre um movimento que provoca ondulações nas produções, sendo ele moldado pela mudança quanto a quem produz essa literatura, como também pelas representações desses sujeitos femininos. Ao constatar essa nova conjuntura, nos é apresentada uma outra, correlacionada com a realidade dos sujeitos situados na “modernidade” e/ou pósmodernidade. Como trata Hall (2015), a representação desses sujeitos é alicerçada por conflitos das identidades que coexistem e são fragmentadas, consequência de um sujeito deslocado e em constante movimento, fruto das relações fluidas numa sociedade considerada líquida, como aponta Bauman (2005).

Logo, há no cerne das produções de romances em Portugal uma nova perspectiva do fazer literário, na qual o contexto do pós-Salazarismo distancia-se e surge um estímulo para a criação de personagens que experienciam um entre-lugar nessa Europa fragmentada e buscam situar sua(s) identidade(s) nos meios que as perpassam. A literatura direciona seus movimentos a fim de encontrar suas raízes dentro da imensidão de possibilidades que a ideia do contemporâneo estabelece nas esferas do social, amoroso, profissional e ideológico. Confrontados com tal realidade, os escritores trazem à baila personagens complexos, envolvidos nos emaranhados de um mar não necessariamente límpido, mas lança-os numa jornada interna e externa à terra-mãe (no sentido mais abrangente que esse termo pode ser apresentado nesta pesquisa).

Ao tratar da Literatura Portuguesa considerada contemporânea pelo viés crítico e temporal, especificamente situada no período de 1992 a 2015, têm-se uma relevante produção de escritos por parte de romancistas portuguesas, as quais buscam delinear

novos olhares sob a representação de personagens femininas, construindo assim personagens que procuram perceber suas humanidades, sendo essas como: mulher, profissional, mãe, cidadã em uma sociedade desfragmentada, patriarcal e opressora quanto à essas figuras. Sendo assim, os conflitos de identidades que permeiam essas personagens estão intrínsecos às representações de memória que são vivenciadas ou imaginadas ao decorrer dos textos literários e suas reverberações nessas construções.

As perspectivas nas produções literárias quanto à temática são mutáveis no que dizem respeito às formas como são construídos os enredos e suas personagens, de forma que nas obras elaboradas no século XXI é notório um tema latente: o olhar sob as identidades do sujeito na contemporaneidade. As relações sociais constituem-se de forma cambiante, de modo a refletir as fragilidades de uma sociedade, esteja ela no ápice ou em declínio. Sendo assim, os entremeios de se relacionar com o outro apresentam variáveis de como os sujeitos se conhecem, reconhecem, encontram ou desencontram na liquidez que se estabelecem – ou não – as relações. Sobre os meios de comunicação, os métodos de trabalho, as concepções ideológicas, os mecanismos políticos, as estruturas econômicas e o vivenciar a humanidade: todos esses aspectos são afetados pela ideia do contemporâneo e da fluidez que é vinculada com o ideário do imediatismo, assim como o movimento de que o tudo pode ser “deletado” e/ou “excluído” ao passo de uma simples escolha sem que acarrete consequências nos mais diversos âmbitos e que afete as relações sociais. Esse imaginário que se constrói da sociedade culmina em um desajustamento desses seres sociais, os quais não compreendem quais as competências de suas identidades e são colocados como sujeitos deslocados, de modo que são aportados em um entre-lugar – territorial, emocional e socialmente – ocasionando uma transitoriedade nesse sujeitos que são fragmentados por essas ausências de pertencimento.

Sabe-se que a literatura reverbera e retroalimenta a sensação de identificação com algo/alguém quando o caos é instaurado, como nos traz Nietzsche quando diz que “a arte existe para que a verdade não nos destrua”¹. Na perspectiva do mundo contemporâneo ou pós-moderno há inúmeras verdades destrutíveis ao ser, logo o percurso da literatura

¹ Este aforismo é amplamente atribuído a Nietzsche, como citado em *Die Bedeutung Friedrich Nietzsches: zehn Essays* – do ensaísta Erich Heller – Ed. Wallstein Verlag, 1992, página 223. O aforismo completo é, em alemão, “Die Wahrheit ist häßlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn”. Em tradução livre e literal, “A verdade é feia: nós temos a arte, para não perecermos na verdade.”

quanto meio para uma catarse é elemento primordial para a dita “sanidade” em meio aos destroços “das velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social” (HALL, 2015) e que não mais cumprem seu efeito para a ordem das relações sociais. Nas construções das personagens, é possível perceber como espelhos tais destroços e outros reflexos dessas identidades por meio das elaborações desse elemento da narrativa, dialogando com as perdas de “um sentido de si” encontradas nos textos literários e que nos remetem ao deslocamento de um sujeito, como discute Hall (2015).

Há nos textos literários o intento de transpor essas noções de identidades e as definições de modernidade que são resultantes de conflitos, posto que tais ideários são transmutados por si mesmos quando se desprendem de concepções arraigadas e apresentam outros olhares, criando um movimento ondulatório – assim como o mar, os conceitos e ideias também são transitórios, e a literatura se apropria dessa característica de forma natural e catártica.

Ao passo que a literatura possui uma função coletiva, seja através do conteúdo ou da forma, existe uma premissa que pertence à sociedade humana e que alicerça as relações sociais: a concepção de memória. O texto literário, como arte, possui a proposta de se basear, dentre outras questões, em um caráter estético que retroalimenta a ideia de ser avaliado quanto à qualidade. Sua função social, entretanto, é estabelecida por sua contribuição acerca das temáticas que constituem as relações entre os seres que constituem a comunidade. Discutir sobre memória é trazer à tona a brevidade das relações e como estas são transpostas à memória, posto que a compreensão humana diverge acerca do que aconteceu e de como o acontecimento é relatado. A literatura é crucial para esses horizontes — seja ao tratar de um texto ficcional amparado por fatos históricos que coincidem com o verídico; ou quando tal texto transmuta uma memória não partilhada pelo coletivo.

A memória provoca o exercício de suportar o que já foi vivido por meio da lembrança e alimentar fragmentos que cooperam para encarar um presente e/ou futuro através de imagens que repercutem e dialogam com as identidades, pois “de fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução” (CANDAU, 2011, p. 19). Candau apresenta esse entrelaçamento a partir de duas temáticas: identidade e memória. Tais aspectos são primordiais na perspectiva das produções literárias contemporâneas e, por conseguinte, provocadores de conflitos quando observadas pela ótica dicotômica da

tradição e modernidade, posto que ambas são inevitáveis para as relações sociais e consequentemente mutáveis, seja através da arte ou da realidade das situações sociais.

Considerando a perspectiva de que as memórias são sempre imaginadas, o presente estudo intenta realizar uma análise sobre a construção da personagem feminina a partir das suas identidades na obra *Dentro de ti ver o mar* (2013), da escritora Inês Pedrosa. Tenciona-se compreender a dialética entre identidade e memória na narrativa através da representação da protagonista e nas relações afetivas estabelecidas, visto que estas resultam na fragmentação do sujeito feminino como subterfúgio da sua busca por pertencimento. Contrapondo-se a isso, percebe-se uma forte sensação de deslocamento como ser numa sociedade fragmentada por/através das palavras, posto que “o problema é que as palavras, as que são ditas e as que ficam por dizem, alteram as relações entre as pessoas, e por consequência, a história do mundo. A literatura apenas testemunha esse fenómeno” (PEDROSA, 2013, p. 25).

Para tratarmos da ideia de identidade em nosso corpus, adotamos o postulado de Hall (2015) de que “as identidades modernas estão sendo descentradas”. Considerando essa perspectiva, os indícios das relações sociais comprovam que vem sendo a “própria modernidade que está sendo transformada” no âmbito das novas definições e discussões acerca das identidades, principalmente quando tratamos que não há apenas uma identidade. Por conseguinte, a mutabilidade é inerente ao processo de ser sujeito na modernidade e/ou pós-modernidade. Sendo assim, Hall (2015) aponta que nossas projeções e meios de identificação quanto às identidades culturais se comportam como um desdobramento provisório, variável e problemático no tocante à velocidade que somos interpelados a partir dos espaços que ocupamos, seja quanto ao gênero/sexual, territorial, racial e social/político.

Essas variáveis apresentam um ser que não possui uma identidade fixa, ela se transmuta numa celebração móvel que personifica as diversas representações culturais as quais nos deparamos de modo que é possível uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis. Nessa perspectiva, Bauman (2005) contribui para a discussão concernente à ideia de que as identidades podem ser negociáveis e revogáveis, no aspecto de que se tornar consciente dessa mutabilidade acarreta reflexões sobre a ideia de pertencimento e consequentemente a noção de sujeito deslocado e (des)situado no entre-lugar.

Ao tratar das discussões acerca das identidades, referimo-nos também aos estudos sobre memória, adotando os postulados de Candau (2011) ao tratar as representações da(s) memória(s) como elemento intercambiável na construção da identidade, de modo que é essencial para este estudo a problematização das seguintes noções: paixão memorial — uma espécie de rejeição da própria identidade e apego obsessivo a uma imagem passada ou futura, a protomemória — memória ancestral, saberes compartilhados por uma comunidade — e a metamemória — memória que o indivíduo tem da própria memória. Ao serem apresentadas pelo crítico, tais noções nos trazem uma perspectiva relacional com as celebrações móveis das identidades. Sequencialmente, Bourdieu (1997) observa que a discussão da noção de protomemória e o habitus são relacionados, visto que a representação do passado está presente agindo nas disposições que ele produziu. Dentre essas discussões, a noção de metamemória traz a ideia da individualidade do que se constrói como memória e como é personificada através de nossa capacidade de discorrer sobre ela para destacar particularidades, sua profundidade ou suas lacunas, como elenca Candau (2015) em seu livro *Memória e Identidade*.

Na discussão proposta por Candau é possível associar o que é discutido a partir do conceito de paixão memorial que direciona a uma projeção do passado em detrimento à rejeição da representação que fazemos da identidade atual (CANDAU, 2015, p. 18). Assim, nesta pesquisa, as discussões de memória e identidade são indissociáveis ao tratarmos da construção da personagem do corpus em análise.

Em levantamento bibliográfico realizado, observa-se uma escassez de pesquisas do corpus em questão; em contrapartida há uma contribuição expressiva de diversos estudos sobre a escrita de Inês Pedrosa e obras distintas da escritora. Portanto, elegemos as pesquisas encontradas sobre *Dentro de ti ver o mar* nas quais as temáticas persistentes são o amor, memória, alteridade e morte, a exemplo da tese *Recorrências Temáticas na Poética de Inês Pedrosa: Erotismo, Amizade, Memória e Morte*, construída por Ulysses Rocha Filho, em 2013 na Universidade Federal de Goiás; como também a dissertação de Tainara Quintana da Cunha, em 2018, intitulada *Muito além do mar: Migração e Alteridade nos romances de Inês Pedrosa*, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande (FURG); ou ainda o artigo denominado *Outros fados e outros olhares sobre as relações afetivas na contemporaneidade: um estudo do romance Dentro de ti ver o mar*, de autoria das pesquisadoras Eunice T. Piazza Gai e Rosiana Kist pela Universidade de

Santa Cruz do Sul – UNISC publicado pela revista *Literatura e Debate* em 2017. Como mencionado anteriormente, há uma relevância quantitativa de pesquisas realizadas no Brasil sobre as obras de Pedrosa, entretanto ao tratarmos do romance *Dentro de ti ver o Mar* (2013) ainda não existe uma grande amplitude do compilado crítico deste.

Sendo assim, o estudo que está sendo proposto neste trabalho denota ser de suma relevância para a fortuna crítica do trajeto literário de Inês Pedrosa. Até o presente momento, constata-se a inexistência de estudos sobre essa obra que conciliem as categorias analíticas de identidade — encontrada nos estudos de Hall (2015) e memória — proposta por Candau (2016), tampouco foi estudada a perspectiva da dialética do feminino em Inês Pedrosa — a ser analisada aqui a partir da crítica de Adão (2013) e Butler (2018), pertinente por tratar-se de um aspecto conflituoso dentro da narrativa e que acresce a discussão sobre as identidades.

A estruturação da pesquisa dar-se-á da seguinte forma: no primeiro capítulo construiremos o mapeamento crítico, delineando o percurso literário de Inês Pedrosa, suas produções e contribuições para a literatura contemporânea portuguesa, por conseguinte perfilaremos a escrita narrativa pedrosiana, buscando apresentar a relevância da escolha do nosso corpus.

Já no segundo capítulo, denominado *As faces das identidades em Dentro de ti ver o Mar*, intentamos apresentar a construção das relações das personagens femininas na narrativa de Pedrosa, especificamente em *Dentro de ti ver o mar*, para adentrar nas faces do feminino e delinear a dinâmica da relação materna e as suas contribuições na construção da identidade da protagonista, pretende-se analisar a tríade estabelecida entre Rosa, Eva e Luísa; a partir dos estudos de Bauman (2005), assim como um viés crítico da psicanálise do conceito de amor materno; Ao considerar uma outra perspectiva de construção da personagem feminina, propõe-se analisar no segundo tópico desse capítulo *As faces da representação do feminino: A fadista e a busca do amor redentor e a empreitada que a fadista se dispõe a percorrer em busca do amor redentor*, a partir das discussões de Adão (2013) e Ulysses (2016) sobre as personagens femininas pedrosiana. Por fim neste capítulo, pretende-se ao tratar da ideia da “celebração móvel” de Rosa Cabral em seus processos da busca de pertencimento afetivo e social.

No último capítulo desta pesquisa, intitulado *Rosa Cabral: Dentro da memória ver o mar das identidades*, pretende-se investigar a relação da memória como elemento

cambiante da identidade da personagem Rosa Cabral, além de analisar a representação da memória como elemento de subterfúgio das relações afetivas e suas respectivas ausências estabelecidas pela protagonista.

1. Mapeamento Crítico

1.1 O fazer literário pedrosiano ²

A escrita literária de Inês Pedrosa, reconhecida por sua fluidez e temáticas conflitantes que alavancam o âmago humano, é um dos marcos contemporâneos quando se trata da Literatura Portuguesa. Pode-se considerar esta escritora como uma das personificações da voz lusitana, com obras recheadas de paradoxos e dotadas de grande qualidade estética. Sua produção reafirma esse espaço conquistado pela portuguesa, ao passo que apresenta ao leitor um Portugal ora revisitado pela camada ideal, ora latejando as feridas de um espaço europeu à margem, no qual as relações humanas são trançadas por vozes que destoam do esperado, possibilitando perspectivas que observem além da tela cheia, lançando um feixe de luz sobre temáticas que persistem nessa capital lusitana — onde geralmente estão situados seus romances — ou nos entre-lugares espaciais que dialogam com seus enredos.

Deolinda M. Adão (2013) traz em *As Herdeiras do Segredo* um compilado crítico acerca de obras de Inês Pedrosa, no qual se apresenta a construção da personagens femininas por um viés que considera as marcas identitárias nessas figuras ficcionais, como também pontua a construção do feminino na literatura portuguesa. Vale-se ressaltar que Deolinda não busca equiparar esse constructo com o que se solidificou em outras partes da Europa, a intenção é mostrar os diálogos dos textos ficcionais de Inês Pedrosa com outros que elucidem a noção de identidade feminina, posto que é importante:

² O termo pedrosiano é utilizado pela pesquisadora Cunha (2018) na dissertação intitulada *MUITO ALÉM DO MAR: MIGRAÇÃO E ALTERIDADE NOS ROMANCES DE INÊS PEDROSA*, assim como a expressão pedrosina, expressa no trabalho de Ulysses Rocha Filho (2013).

Analisar a forma como na literatura portuguesa as personagens femininas absorvem os parâmetros de identidade que lhes são impostos, os interiorizam, os utilizam nos respectivos processos de autoconstrução, terminando finalmente por os propagar. (ADÃO, 2013, p. 1)

As possibilidades representadas pelas temáticas que sustentam a trama de suas personagens são uma constante na obra de Pedrosa, tendo como ponto culminante protagonistas do gênero feminino que cosem seus destinos de tal forma que realizam um trabalho de moiras, juntamente com um aspecto de complexidade em suas relações afetivas ou fraternais, e assim:

é imperativo que as personagens se desenvolvam através de um processo de autoconhecimento que as identifique como as depositárias das suas próprias marcas de identidade, as reconheça como as entidades vernáculas dessas marcas identitárias, e lhes incuta a responsabilidade de revelar suas próprias identidades. (ADÃO, 2013, p. 23)

Percebe-se essas cintilações em seus romances, com ênfase no corpus deste estudo, a obra *Dentro de ti ver o mar* (2013). As diferentes perspectivas de percepção e nutrição do afeto que são trazidas nessa narrativa subjazem outras temáticas que dialogam com o sujeito na contemporaneidade, aspecto que norteia este estudo. A ideia dos dramas coletivos, políticos e individuais centraliza os desdobramentos das vivências das personagens, o qual:

Uma possível resposta é que estas escritoras (em especial Inês Pedrosa), enquanto guardiãs de identidades femininas alternativas, pretendem através da sua escrita dar voz a personagens, tanto femininas como masculinas, que contribuam para construções de gênero que evidenciem pluralidade e ambivalência e desconstruam as dicotomias de identidade feminina. Esse processo tem que, em primeiro lugar, apoderar-se do corpo feminino para, através deste desmoronar noções de tempo e espaço preconcebidas. (ADÃO, 2013, p. 22 – grifo nosso)

Sendo essa estrutura, que pode ser situada como complexa, o mote do romance, posto que a escritora constrói cenários para as celebrações das identidades. Assim como as nuances de memórias, as personagens estabelecem o prisma de pertencimento aos

espaços geográficos ou nas próprias relações humanas, com suas mutabilidades e apreensões.

O tecer de *Dentro de ti ver o mar* é constituído no meio lusitano com o fado, onde tradição e modernidade se conflitam com a voz de Rosa Cabral, nossa protagonista; seja no sentido denotativo ou conotativo, o reverberar de Rosa alicerça as humanidades que a habitam, levando-a a ser desconstruída e reconstruída camada por camada na obra. Inês conjectura sinesteticamente uma protagonista que faz do fado seu maior feixe de luz, por mais que Rosa co-crie sua própria sombra em meio ao mar revolto de sensações, através de um assujeitamento de relações que estabelece e retroalimenta, nas quais apenas a arte consegue transmutar.

Logo, as relações são também o norte desta narrativa, na qual a complexidade que é estabelecida entre as personagens deriva em caminhos que justificam o olhar escolhido para a leitura desta. A busca de Rosa Cabral por si mesma e por sua voz traz à tona uma problemática do sujeito contemporâneo quando se questiona quem é sujeito, e quais espaços e identidades ele ocupa e possui. É por meio de tal questionamento que se norteia a obra a ser estudada e que consiste em um elemento da estética pedrosiana, como traz Rocha (2013) sobre a subjetivação do objeto narrado:

Neste sentido, o coloquialismo e o confessionalismo com voluntária impregnação do prosaico e do trivial simples do cotidiano são elementos marcantes do gênero e da autora, principalmente nas obras mais conhecidas (*Fazes-me Falta* e *Nas Tuas Mãos*). Ambas, resgatam aspectos históricos do país, mas caracterizam-se pela genealogia da amizade e a pertinência dos relacionamentos humanos. Expõem novas perspectivas do ato narrativo, sem dúvida e com o intuito primeiro de expor novas formas de subjetivação do objeto narrado. (ROCHA, 2013, p. 31)

E essas possibilidades de identidades dialogam com o sentido do ser feminino. Neste ponto, a forma que as memórias influenciam e são construídas no romance trazem questões sobre um ponto imprescindível para um estudo crítico relevante dessa obra, como se é construída a dialética do feminino em *Dentro de ti ver o mar*, a partir de Rosa Cabral e os movimentos de suas relações afetivas.

Publicado no Brasil em 2013, *Dentro de ti ver o mar* nos conta a história de Rosa, fadista portuguesa que tem sua vida entrelaçada com Eva, sua mãe, uma apresentadora de televisão cuja relação com a filha carece do amor incondicional esperado pelo mundo, e Luísa, amiga de Eva, que vem a se revelar como figura importantíssima no decorrer

do romance. Dividida entre a concepção de ser uma mulher moderna, forte, independente e o amor platônico por Gabriel, um homem casado, Rosa busca a si mesma e ao seu pai, figura da qual nunca teve informações ou notícias.

É possível levantar a discussão sobre um ideário amoroso que persiste nesta obra, e que é ponto em comum com outras produções literárias da escritora, percebido como ponte para a salvação da protagonista, como se a rendição se construísse a partir de uma relação afetiva heterossexual. Apesar disso, outras diretrizes apontam para as identidades que são interpostas na narrativa trazendo perspectivas da representação do sujeito feminino, posto que:

[...]Já em relação às personagens femininas constatamos a sua lenta tomada de consciência e o seu percurso de libertação. São mulheres que, à superfície, parecem estar inseridas nas suas respectivas sociedades, mas na realidade habitam ligeiramente à margem destas, em mundos ficcionais onde não são, essencialmente, nem boas, nem más, mas apenas o que lhes é possível ser. E vem conferir novas possibilidades de sentido para o ser feminino. (GAI, KIRST, 2017, p. 97)

Possivelmente, esse ideário amoroso é responsável pelo assujeitamento da protagonista ao ser personificado por sentimentos de culpa, ausências que culminam numa relação de abuso emocional, naturalizado pela personagem, de tal forma que a memória é constituída de espaços lacunares como a ausência física do ser amado, que se faz alimentada pelas produções de fado como processo estanque da dor provocada pela relação afetiva estabelecida por Rosa Cabral. Há, portanto, uma reviravolta nesse fazer literário, pois Pedrosa nos confronta com um olhar abrangente, ao que se referem Gai e Kirst:

[...] não há mais espaço para a preservação de relações conjugais tradicionais, em geral, marcadas pela submissão e pela hipocrisia. Um vasto mundo abre-se para novas formas de relacionamentos afetivos, mas é preciso situar-se nesse contexto de turbulências e de novas possibilidades e alteridade. (GAI, KIRST, 2017, p. 98)

Por conseguinte, as ausências não se restringem ao ideário amoroso, como também concretizam-se pela busca de amor paternal e maternal, sendo o primeiro totalmente desconhecido pela personagem, enquanto o segundo só lhe foi permitido em doses homeopáticas a partir de um padrão de faltas. Por meio dessas ausências, a protagonista percorre de forma não linear a busca por suas identidades em um movimento de alcançar uma aceitação e equilíbrio que até então nunca experimentou,

uma sensação de pertencimento como filha, mulher, artista, portuguesa, amiga. Seu percurso de relações inclusive consigo mesma é de um não-lugar, um sujeito que não estabelece uma mutabilidade que podemos inferir ser uma característica do sujeito contemporâneo. Assim, Pedrosa constrói com este romance um olhar macro para os anseios partilhados pelo coletivo, individualizando-os sob os dramas cotidianos de suas personagens, pois “como o mar, o amor é matéria sem princípio nem fim que tudo modela e revela diante dos que se lançam à ilusão de suas margens” (CUNHA, 2018, p. 174).

E assim, pode-se observar que esses elementos são signos da estética literária da escritora, efetivamente nesta obra, em vias que a fragmentação dos sujeitos são apresentadas como experiências resultantes das relações estabelecidas em um entre-lugar — territorial e/ou emocionalmente.

Esse limiar entre essas perspectivas — a busca por identidade, o movimento de ruptura nas personagens femininas, o ciclo das relações amorosas — denota um tom de inaugural a essa narrativa pedrosiana, o qual alimenta um outro olhar sob as personagens que podem ser situadas como sujeitos da contemporaneidade — seja portuguesa ou não. Sendo assim, o romance evoca uma identificação desse entre-lugar que as personagens ocupam, através da busca de pertencimento e dos deslocamentos interpessoais a partir das celebrações móveis interpostas pelas identidades que surgem ao decorrer do romance que são traduzidas nas relações afetivas e/ou sexuais estabelecidas, pois:

tem-se que toda a configuração sociocultural da sociedade líquida moderna influi diretamente na forma de os indivíduos conceberem os relacionamentos. Os traços definidores dos tempos líquidos — negação da tradição, valorização da liberdade individual, culto à lógica do consumo — são assimilados também na vivência dos relacionamentos humanos. (PEREIRA, 2014, p. 39)

E esse conflito perpassa as dinâmicas ficcionais nas obras de Pedrosa de forma que “sempre indefiníveis e intensos, seus personagens alegorizam o amor inusitado apresentando um sentimento misto que mescla amor e amizade, vida e morte, presença e ausência, medo e força” (ROCHA, 2011, p. 696).

Em *Dentro de ti ver o mar* é perceptível o jogo de sinestesia ora personificado nas personagens, ora pelas descrições dos espaços geográficos e principalmente pela presença do fado, como trata Lejeune (2008) sob a ótica de que “colocar algo por escrito corresponde a prolongar o trabalho de criação da identidade narrativa de que consiste

qualquer vida”. É a partir dessa perspectiva que a produção da fadista Rosa Cabral sustenta o jogo metafórico e sinestésico no romance, ao ponto de o título do romance também ser mote de um dos poemas construídos pela protagonista. Assim é possível constatar, como pontua Cunha (2018):

[...]que Inês Pedrosa tende a elaborar personagens que dominam a escrita, num exercício metaficcional, através da elaboração de diários, cartas (*A instrução dos amantes* e *Nas tuas mãos*), músicas, manuscritos (*Os íntimos* e *Dentro de ti ver o mar*), entre outras referências à palavra ao longo de sua produção literária. (CUNHA, 2018, p. 148)

É notória que a música nesta obra é um termômetro das relações humanas e provoca os sentidos das personagens, principalmente da protagonista Rosa Cabral, que pode ser percebida fazendo um movimento um movimento análogo ao de Penélope: enquanto a personagem mitológica fazia e desfazia um sudário para aguardar seu marido, a portuguesa faz e desfaz através do fado a colcha de seus sentimentos, transformando-o em subterfúgio de um sofrimento retroalimentado e que contradiz o seu reflexo de mulher além de seu tempo, à medida que busca não vivenciar relações não convencionais e manter-se alicerçada por sua arte. Entretanto, ela evoca a figura de um amor platônico, posto que deseja vivenciar um amor idealizado por Gabriel Santos, apesar de ter uma relação problemática com ele desde o início da narrativa.

Como bem pontua Adão (2013), Pedrosa apresenta o paradoxo como cerne de sua produção, provocando reflexões atemporais sob perspectivas distintas do fazer literário que subjazem as complexidades de ser um sujeito feminino numa sociedade fluida e desfragmentada que ainda alimenta parâmetros do que é concebido como herança, assim:

[...]O que une as diversas personagens femininas de Inês Pedrosa é o elemento de transição entre serem meros objetos de uma contemplação falocrática e se apoderarem do lugar de sujeito actuante nos seus respectivos processos de autoconstrução. Muito provavelmente, as dificuldades em sobreviver, forjar relações duradouras e procriar, que parecem ser recorrentes nas personagens femininas de Inês Pedrosa, estão relacionadas com as tensões resultantes dessa transição; a autora parece sugerir que, embora as suas personagens femininas tenham assumido um poder actuante no seu processo de autoconstrução, essa capacidade de autodeterminação continua a não ser reconhecida pelas respectivas sociedades dos mundos ficcionais por elas habitados (ADÃO, 2013, p. 156)

Neste sentido a estética literária concebida por Pedrosa apresenta questões pertinentes aos sujeitos que são inseridos nas relações sociais, entretanto ainda são postos à margem — principalmente quando direcionamos essa análise para a construção de suas personagens femininas em toda sua produção literária, que será apresentada brevemente ao decorrer do texto — de modo que essa essência de ser marginalizada no constructo dos romances da escritora são parte de que “as personagens desta autora são marginais porque é precisamente dentro desse espaço indeterminado e ambivalente que elas se podem construir plenamente” (ADÃO, 2013, p. 153). É a partir dessa perspectiva que posteriormente discutiremos sobre as identidades da protagonista de *Dentro de ti ver o mar* e os desdobramentos dessa dialética da personagem feminina.

1.1.1 Os mares da escrita de Inês Pedrosa

Inês Margarida Pereira Pedrosa, também conhecida como Inês Pedrosa, nasceu no dia 15 de agosto de 1962, na cidade de Coimbra, considera-se tomarense e sempre apresenta elementos próprios e singulares de pessoas sob a perspectiva feminina em suas obras. Ocupando os espaços de jornalista e escritora, formou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e frequenta o Curso de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo trabalhado em diversos espaços como na imprensa, na rádio e na televisão, além de receber vários prêmios por sua performance no meio jornalístico. Inês é múltipla no que concerne caracterizá-la: mulher, portuguesa, jornalista, escritora, tradutora, romancista, ensaísta e cronista.

A autora foi influenciada por vozes anteriores à sua quando se trata do poder de literatura e a significação do mesmo para a voz da mulher. Dentre as mulheres que a influenciaram podemos citar Virgínia Woolf, Simone de Beauvoir, Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís, a fadista Amália Rodrigues e a pianista Maria João Pires.

Seu contato com a literatura se estabelece-se desde cedo, ao ponto de ainda em sua adolescência publicar seu primeiro texto na revista *Crónica Feminina* em 4 de Setembro de 1975. O período de juventude levou-a ao mundo do jornalismo, onde construiu uma carreira sólida e de relevância dentro da imprensa portuguesa. Ingressando

no jornalismo aos 21 anos, em 1983, no veículo O Jornal, atualmente convertido na Revista Visão.

Em apenas um ano, ascendeu ao ponto de desempenhar as funções de redatora no Jornal de Letras. Não obstante, fez parte da equipe fundadora do semanário O Independente, então dirigido por Paulo Portas. Colaborou, também nesse período, com a Revista Ler e com o semanário Expresso, onde ainda é colunista. Nesse percurso como jornalista, seu olhar também era dividido pela escrita e pela literatura, de forma apaixonante e dedicada a princípio como leitora, a posteriori como uma das maiores vozes da literatura portuguesa contemporânea, com um fazer estético singular e de qualidade. Ainda com outra faceta, Pedrosa se dedica à tradução literária (a obra do poeta, escritor e ensaísta uruguaio Mario Benedetti é traduzida e publicada em Portugal por Inês Pedrosa).

Seus posicionamentos nos meios os quais circula, trazem mais um título: o de feminista, no sentido mais abrangente desse termo. Inês é conhecida por seu engajamento na busca de equidade de gênero, como também a desconstrução de valores opressores contra minorias e a descriminalização do aborto.

Sendo uma jornalista ativa profissionalmente, além do ofício da escrita literária, manteve durante anos uma crônica semanal no Expresso, sendo premiada em 2007, com o Prémio Paridade da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, por seu engajamento e contribuições. Contribuía como colunista do semanário Sol até 2016. Atualmente participa dos programas de rádio A Páginas Tantas e Um Homem, uma

Mulher, ambos na RDP e do programa de tv O Último Apaga a Luz, na RTP3;

A escritora e jornalista portuguesa foi diretora da Casa Fernando Pessoa, entre 2008 a 2014, e ao ocupar esta função objetivava conseguir novas fontes de financiamento para promover a imagem e a obra do poeta lisboeta. Trata-se de um espaço cultural inaugurado em 30 de Novembro de 1993, situado no prédio em que o poeta Fernando Pessoa viveu, entre 1920 e 1935. Como diretora da Casa organizou diversos eventos a fim de provocar o êxtase literário nos portugueses, assim como nos turistas que conheciam a fundação. Neste âmbito criou, em parceria com o Fórum das Letras de Ouro Preto, o Festival Letras em Lisboa (2008-2009). Posteriormente criou o Festival do Desassossego (2013-2014), com a mesma intenção de estreitar o contato entre as literaturas de Língua Portuguesa, e fez circular no Brasil a exposição Os Lugares de Pessoa. Desenvolveu na Casa Fernando Pessoa e em estreita colaboração com as escolas

um serviço educativo integral, com ateliers gratuitos de escrita, expressão plástica e música. Criou também uma série de cadernos de atividades sobre Fernando Pessoa para o ensino básico. Promoveu a digitalização integral e a disponibilização gratuita online da Biblioteca Privada de Fernando Pessoa (2009-2010). Criou e dirigiu a Revista bilingue de artes e ideias Pessoa. Concebeu o conceito e os conteúdos do Sonhatório, sala multimídia inaugurada em 22 de Março de 2013. Criou e comissariou o Congresso Internacional Fernando Pessoa, que a Casa Fernando Pessoa tem realizado bienalmente desde 2008, e a Ordem do Desassossego, distinção para pessoas e entidades que promovam os estudos pessoanos³.

Seu percurso como escritora e jornalista também rendeu notoriedade em premiações. Em 1985, foi agraciada com o Prémio Revelação do Clube de Jornalistas, enquanto em 1992 recebeu o Prémio Sampaio Bruno (para reportagem cultural) do Clube de Jornalistas do Porto e, ainda como jornalista, ganhou em 2004 o Prémio Manus Cais Figura Jornalística Nacional, atribuído pela Associação Cais.

Já como escritora de romances, contos e crônicas seu reconhecimento veio através do romance *Nas tuas mãos*, em 1998 com 19º Prémio Máxima de Literatura, por conseguinte uma década após, concorre aos prêmios: Prémio Portugal Telecom e Prémio Correntes d'Escritas, tornando-se em 2009 finalista desses com o romance *A Eternidade e o Desejo*, enquanto em 2011 conquista o Prémio Máxima de Literatura atribuído ao seu romance *Os Íntimos*.

Percebe-se que os mares das escritas de Pedrosa, seja jornalística ou literariamente, apresentam movimentos notórios provocando ondulações que arrematam a artista aos mais altos picos que se pode almejar nesse trajeto marítimo de banhar-se nas águas da fazer da escrita abrangendo inúmeros gêneros textuais, e em diversos espaços intelectuais ondeando geograficamente tanto os mares portugueses, quanto outros países. Essa influência emergida de suas palavras alicerça a sua visibilidade quanto a se tornar corpus de estudos críticos e acadêmico na Europa e outros continentes, inclusive no Brasil, à medida que suas obras são traduzidas e publicadas também na Espanha, Itália, Croácia, Alemanha e Estados Unidos da América, solidificando assim o mar da

³ Informações extraídas do currículo de Inês Pedrosa, disponível em:
<http://www.inespedrosa.com/Cv_ines_pedrosa.pdf>. Acesso em 01 de julho de 2019.

escrita pedrosiana como uma das vozes da ficção da literatura portuguesa contemporânea.

1.2 Reverberações pedrosianas: os romances de Inês Pedrosa

Os caminhos da produção literária de Inês Pedrosa já estão alicerçados por mais de 25 anos de escrita, passeando pelos vários gêneros desde contos, crônicas, textos teatrais aos romances — gênero que lhe resultou premiações notórias. É nesse entremeio de formas e fazeres literários que está situada a metamorfose da estética pedrosiana e suas reverberações. Como pontua Laguardia (2014), o fascínio de Pedrosa pela literatura culmina na escrita de seu primeiro livro, esse de histórias infantis, intitulado *Mais ninguém me tem publicado* em 1991, com ilustrações de Jorge Colombo.

No intuito de demarcar cronologicamente a produção literária da autora, apresentaremos algumas impressões dos romances, mencionaremos as demais produções de forma sucinta. É válido ressaltar que esta escolha dar-se-á pautada pelo gênero escolhido como corpus desta pesquisa.

O marco da sua literatura é personificado por sua segunda publicação e primeiro texto pertencente ao gênero romance, *A instrução dos amantes*, publicado no ano seguinte à narrativa infantil. Como bem pontua Cunha (2018):

Aliás, o romance de 1992 assinala não só o ingresso de Inês Pedrosa na literatura portuguesa através do romance, mas também a mediação entre a primeira obra infantil de sua carreira e um texto que, em aparência, lembra-nos as narrativas infanto-juvenil (CUNHA, 2018, p. 83)

Em *A instrução dos Amantes* temos um grupo de amigos, adolescentes em meio ao caos da efemeridade que se personifica na eternidade. Pedrosa nos apresenta: Cláudia, Teresa, Isabel, Mariana, Alexandra, as gêmeas Luísa e Laura, Ricardo, João, Radar, Linhos, Filipe e Dinis. Nesta narrativa entrelaçada por afetos, amores, sabores, ausências e anseios denotados pelas experiências provocadas uns aos outros e as expectativas do que poderia — ou não — se suceder nas teias do romance sendo segmentado por duas constantes: a amizade e a paixão. Assim, Pedrosa evoca as luzes e

sombras que permeiam esse vínculo e o poder da sensação de estar apaixonado, desde a delícia de sentir à miséria que se pode ser condicionado, pois:

Os amigos. Entrariam por uma casa em chamas para nos salvarem. Mentem pós nós à nossa própria mãe. Sabem de nós mais do que somos capazes de lhes dizer. Jurariam que à hora do crime estávamos a tomar chá com eles. [...] Eles exigem-nos coisas de nada. As nossas lágrimas. O nosso lenço de assoar. A pele dos nossos inimigos. As batatas fritas do nosso bife. A nossa melhor roupa, por uma noite. Exigem-nos tudo o que nos dão. É preciso regá-los regularmente: é nos ombros deles que cai toda a água dos nossos olhos. Eles espreitam-nos o sentido de humos quando menos nos apetece. E depois ficam conosco quando as luzes se apagam e toda a gente se foi embora. Só aos amigos é dado o espetáculo da miséria.

A paixão é uma fatalidade fácil. Uma aparição divina, só. Não há maneira de a prender para toda a vida. Por isso embrulhamos no áspero papel da amizade. Para preservar e esquecer.

À paixão aceitam-se confissões de ciúme, voragens de posse. À amizade não. Somos capazes de confessar tudo aos nossos amigos menos essa insegurança que nos mói. (PEDROSA, 1992, p. 110).

Nesse ínterim dessa primeira obra de Inês no sentido estrutural de um romance, Bastos (1992) acresce:

A instrução dos amantes desenvolve-se em redor da aprendizagem dos afectos, da descoberta dos outros, a ceder o passo à lucidez que a dor vai impondo atravessando as alegrias trágicas dos quinze anos. Sim, não há período da vida que seja mais tortuoso, e Inês Pedrosa tira-lhe o retrato com a habilidade dos que nunca deixaram completamente de pensar assim, de amar e de sofrer assim, como então, quando se era virgem e ao mesmo tempo invulnerável, porque o que era novo se recebia com a sede insaciável dos bens do mundo. O romance é simples, romântico e lúdico, cheio de candura dos fiéis aos sonhos. (BASTOS, em Sábado, 1992⁴)

Assim, após sua estreia com esse romance, Pedrosa continua a traçar os entremeios das sensações humanas, e em seu segundo romance *Nas tuas mãos* (1997) utiliza-se da máxima de entrelaçar estórias e histórias através de três vozes femininas, marcando assim o seu caminho na literatura portuguesa, ao ser premiada com o Prémio Máxima de Literatura por esta obra. Como pontua Fernando Venâncio no periódico da Revista Ler à altura do lançamento dessa obra de Inês:

Não apenas um, mas três livros, encetaremos por um "diário", derivaremos para um "álbum" (poético? de testemunhos de amigos?), desembocaremos num conjunto de "cartas". Três intervenientes se nos anunciam: certa Jenny, certa Camila, certa Natália. Algo perplexos, com a desconfiança e a curiosidade na ponta da cadeira, lança-mo-nos ao livro. Ainda não o sabemos, mas vai, muito rapidamente, ser difícil arrancar-se-nos daí. Não andava

⁴ Revista Sábado, Portugal, 22.5.1992, recensão a *A Instrução dos Amantes*, por Ana Isabel Bastos. Citado no currículo de Inês Pedrosa, disponível em http://www.inespedrosa.com/Cv_ines_pedrosa.pdf

previsto escrever alguém entre nós uma história assim. (VENÂNCIO, Ler, 1997⁵).

O tear narrativo está dividido em três partes: “O diário de Jenny” (PEDROSA, 2011, p. 9), “O álbum de Camila” (PEDROSA, 2011, p. 87) e “As cartas de Natália” (PEDROSA, 2011, p. 135). A obra é apresentada como uma santíssima trindade, na qual as suas divisões são direcionadas por formas diferenciadas do fazer literário e do intercambiamento de gêneros distintos que formam um todo indissociável e interdependente, assim como a trindade divina. O tempo na narrativa também é guiado pela santíssima trindade poética da escritora, visto que a tripartição consiste em ter cada qual dez capítulos, nos quais cada uma das personagens se tornam autoras daquele compilado de experiências e relatos históricos e ficcionais.

Iniciando a complexa tríade, a matriarca da família Jenny, apresenta seus olhares e sensações através da narrativa tecida em seu diário, como no seguinte excerto:

As pessoas são mais imprevisíveis para o bem do que para o mal, por isso nunca me canso de viver. Mesmo agora, sozinha nestes salões vazios. Na transparência da solidão, as múltiplas tonalidades da tua alma e das almas de todos os que aqui se cruzaram conosco observam-se com mais nitidez. E misturam-se aos corpos dos vivos que me visitam – o Manuel Almada, a Camila, a Natália. Se calhar é por isso que todos saem daqui apaziguados. Nunca me confrontei com as decepções porque sou um ser solitário. Afastome das pessoas e observo-as de longe; nunca consigo vê-las de muito perto, sem enquadramento.

Enfrentando a imperfeição aprendi a perdoar. Olho para a raiz das ações, e concluo que também eu a podia ter cometido. A pior delas. (PEDROSA, 2011, p. 42)

As humanidades tomam fôlego no tom confessional de Jenny, as ausências não mais dilaceram. Destoante, ela aprende a conviver e faz da solidão água límpida onde se banhar, iguala-se aos demais no trato da imperfeição e alimenta o desejo da imprevisibilidade do bem guiar as relações humanas. As dores são ressignificadas pelo olhar de Jenny. Em contrapartida, sua filha Camila, o elo das três gerações, denota na segunda parte da obra — intitulada como “O Álbum de Camila” — o sentir da perda que é retroalimentada pelo ato de fotografar, o que não necessariamente é percebido como belo, já que a ruptura de sua vida foi provocada pela perda Eduardo. Esse que personificou e foi dono de todo amor que ela nutria a partir de um ideário amoroso, e

⁵ Disponível em http://www.inespedrosa.com/criticas/nastuasmaos_ler.html

que lhe foi arrancado por uma catástrofe da natureza no momento em que ela usaria de sua arte para eternizá-lo. A paixão e a saudade são intrínsecas nesse álbum que Camila retrata como o grande mote de sua existência:

A paixão agita a economia do mundo; é a única falência de sucesso. Quanto mais perde, mais ganha. “Não te posso dar nada”, dizíamos nós um ao outro, depois de termos já dado tudo. Ladrão nenhum pode roubar-nos a dor de não podermos encarnar fora do tempo e do espaço, nessa outra metade de nós. Os estudiosos abrem chavetas e arrumam esse milagre intratável como um gripe do coração, violenta e passageira, na margem oposta do amor, pacato, laborioso, edificante, claro, “em permanente construção”. Com o Eduardo eu não precisava construir nada. Iria com ele para a guerra ou para o exílio, largando tudo o que me era querido sem o mínimo esforço. O seu corpo cintilante saía das ondas, eu preparava-me para pegar na câmera para o fixar uma vez mais quando o relâmpago se abateu sobre ele e me desmoronou o mundo. Não me lembro do que se passou depois. Retive apenas a acusação da mãe dele, os olhos secos com que sacudiu as minhas mãos que procuravam a carne da sua carne: “A culpa foi sua. Deus levou-o para o Inferno e a culpa foi sua.”

[...] Vim para África em busca de espaço para enterrar esta morte que me sufoca com seu peso, mas temo que seja demasiado tarde; a música da dor é tão repetitiva que ao fim de algum tempo, todos os seres concretos que nos torturaram se misturam até formar um pequeno céu de desespero que nos envolve como uma redoma. (PEDROSA, 2011, p. 96)

Como no processo cíclico de vida-morte-vida, Camila engravida de um desconhecido em sua ida à África, desconhecido no sentido dos limiares do ideário amoroso e da fluidez da relação. Esse encontro gera Natália, sua filha e neta de Jenny. Completando a trindade da narrativa, assim como das humanidades dessas três vozes femininas, Camila escreve cartas à Jenny, textos esses que não necessariamente eram lidos pela voz que alicerça essas duas figuras femininas. Natália herda a sinestesia da avó com a incredulidade da mãe, um paradoxo que é notório enquanto personifica suas emoções através das cartas, a exemplo da primeira carta que envia à avó e por conseguinte a antepenúltima:

Descobri cedo nas fotografias da minha mãe que a felicidade é uma coleção de instantes suspensos sobre o tempo que só depois de amarelecidos pela ausência se revelam. Nessas fotografias aprendi a não temer o amor e a nostalgia delem e tornei-me sem que ela se apercebesse, uma outra espécie de caçadora de luz. [...]Trago no meu sangue que é dela esta calada paixão pelos amores mortos, esta determinação de só depois entender o essencial, de amar as distâncias como única proximidade do céu. (PEDROSA, 2011, p. 137)

Querida Jenny, porque desleixamos os fusíveis do nosso coração, e permitimos que o negrume dos ressentimentos nos invada a claridade do sangue? Teimamos em aplicar as engrenagens do poder – perecíveis como tudo o que, sendo de ferro, aspira ao domínio do ar- às emoções, que trazem o rastro de lume dos mares já muito navegados.

[...]Tive medo da paixão jenny, mas no momento da sua morte senti que herdava a sua coragem. Senti que a Jenny se desembaraçava da sua pele para que eu a vestisse, e nela reencontrasse a amálgama dos meus sonhos pisados. (PEDROSA, 2011, p.184-185)

Portanto é notória a qualidade estética deste romance e consequentemente é com ele que Pedrosa se torna vista no panorama de romancistas portugueses do século XXI, iniciando assim um percurso de produções com uma voz capaz de horizontalizar as humanidades de suas personagens.

Nos meados de meia década após o lançamento do segundo romance, Inês dedicase a outras produções, dentre elas: José Cardoso Pires: Fotobiografia, 1999, lança também uma antologia intitulada Poemas de Amor — Antologia de Poesia Portuguesa Organização e prefácio, 2001, antologia; assim como nos anos 2000 produz um ensaio biográfico que é publicado como 20 Mulheres para o Século XX, nesse entremeio volta a escrever literatura infantil e publica A Menina Que Roubava Gargalhadas 2002. Ainda em 2002 traz à baila mais um romance, Fazes-me falta. Essa narrativa tida como envolvente e apaixonante, segundo Coelho (2010) apresenta duas vozes distintas como narradores. Diferenciado de Nas tuas mãos, esse romance traz a singularidade do ciclo vida-morte nas falas de quem narra, os narradores personagens encontram-se em espaços definidos como paradoxais, e não apenas no sentido metafórico da narrativa; a voz que se apresenta como a mulher é uma personagem que está morta, e o outro narrador é o seu amado que ainda está vivo e busca ser amparado pela onipresença daquela que amou. O ato de sofrer e o amor são as diretrizes dessa falta na narrativa que é apresentada através dos diálogos, em que os capítulos do romance se entrelaçam e que a forma constitui a poética do texto, como bem afirma a crítica Augustina Bessa-Luís (2002): “temos aqui um romance de Inês Pedrosa, uma história comovente porque não se destina a ser vivida. Pertence à posteridade de cada um, mesmo do leitor e para além dele; a todos os que estão com ele, os que falam e os que se calam”⁶. E o romance denota esse olhar que nos é trazido por Augustina acerca do escrito de Pedrosa:

Sofreste tanto, na maratona torturante da paixão — ensina-me a sofrer. Ensina-me uma dor que não passe, que possa fulgir no sulco das lágrimas quando as lágrimas tiverem secado, que possa deixar um lastro sobre a mesa em que a minha cabeça pousou, desesperada. Ensina-me a mansidão desses

⁶ A fala da crítica foi apresentada no lançamento do livro no Lux, em Lisboa, em 30 de Abril de 2002 e depois publicada como texto no JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias. Disponível em: http://www.inespedrosa.com/criticas/fazesmefalta_agustina.html

desespero onde fervem as alegrias passadas e futuras, o esplendo do êxtase mortal. Ensina-me a tua morte, que em vida apenas pude surpreender. (PEDROSA, 2010, p. 78)

Não importa o que se ama. Importa a matéria desse amor. As sucessivas camadas de vida que se atiram para dentro desse amor. As palavras são um princípio — nem sequer o princípio. Porque no amor os princípios, os meios e os fins são apenas fragmentos de uma história que continua para lá dela, antes e depois do sangue breve de uma vida. (PEDROSA, 2010, p. 125)

Neste tom intimista, a escritora alavanca as vozes no sentido dicotômico em que uma exaltação do que estava por acontecer alimenta os espaços reais e ficcionais da narrativa. Segundo Coelho (2002), ao escrever uma crítica em O Público sobre esta obra

Se as duas vozes, a dela e a dele, a feminina e a masculina, se respondem e dialogam não apenas na memória do que aconteceu de amizade e cumplicidade, mas também na exaltação do que de amor não chegou a acontecer, é apenas porque ao longo de todo o livro procuram que um espaço de serenidade se institua. (COELHO, 2002)

Nesse viés de produção literária, no período de 2003 a 2005, a escritora publica outros livros, dentre eles: Fica comigo esta noite, em 2003, seu segundo livro de contos e assim como nos romances, a voz feminina lhe é direcionada os holofotes, como é apresentado no Jornal das Letras por Zink (2002):

Fica comigo esta noite é, como o título indica, quase todo constituído por contos intimistas, histórias do silêncio, de quem não consegue expressar o que tem para dizer, ou só o consegue fazer a outros que não às partes interessadas. Neste livro, a Inês empresta a sua voz a mulheres, mas não só. Como já disse, as personagens estão quase sempre em perda, ou em desencontro, ou na expectativa do reencontro. Mas raramente estão conformadas com a sorte que lhes coube — ou então tiveram, pelo menos, um momento, um instante que seja, em que quebraram esse contrato secreto e ignóbil, porque desigual, que as condenou a priori a serem vítimas profissionais. (ZINK⁷, 2002)

E a posteriori ele ainda afirma:

Os contos do romancista permitem revisitar a voz do autor em doses mais pequenas, e permitem também, no caso da Inês Pedrosa, ver em que direcções irá ela, provavelmente, no seu próximo romance. É o que me apetece dizer sobre estes pequenos doze presépios que encontramos em Fica comigo esta noite: há aqui prenúncio de romance. E há, sobretudo, uma voz poderosa já bem identificável pelos seus leitores. (ZINK, 2002)

⁷ Disponível em http://www.inespedora.com/criticas/ficacomigoestanoite_zink.html. Acesso em 29 de Janeiro de 2019.

Sua produção continua com as seguintes publicações *Anos Luz: Trinta Conversas* para Celebrar o 25 de Abril, em 2004 um compilado de entrevistas ressignificando o 25 de Abril em Portugal; *Crónica Feminina* em 2005 ainda trabalhando os textos curtos e com maestria significativa; ainda em 2005, Pedrosa lança *Carta a uma amiga*, seu primeiro experimento com a fotografia e a novela, o enredo é pautado na arte fotográfica de Maria Irene Crespo; após um ano, a escritora continua pelo viés de transmutar as artes e publica *Do grande e do Pequeno Amor*, mais uma novela fotográfica em parceria com Jorge Colombo, como um movimento circular, ela volta a produzir contos e desta vez em uma antologia, intitula-os de *Os Melhores Amigos — Contos Sobre a Amizade*, sendo responsável também pela organização e prefácio.

Em 2007, Pedrosa lança um outro romance, *A Eternidade e o Desejo*, desta vez com um novo panorama geográfico, e é com esse romance que ela delineia um novo público para a sua obra, o público brasileiro. Nesta narrativa que se passa no Brasil, predominantemente na Bahia, Inês faz desse novo país o oráculo para sua escrita. Por esse romance que alimenta a história dos caminhos do Padre Antônio Vieira com a força poética pedrosiana através dos percalços e tateamentos de Clara, os textos sacros preambulam as grandes ações dessa narrativa, elementos catárticos que desembocam no desejo e são personificados pelo sincretismo religioso e das sensações que culminam na eternidade da teia narrativa, o que é perceptível no seguinte excerto:

Dizes que sempre foi difícil saber quem são as pessoas inteiras. Digo-te que a mim, que moro na escuridade, me parece muito simples. Pessoas inteiras são aquelas que sabem que a palavra [é uma forma acção e acção uma questão de palavra. Bem sei que ontem como hoje, Sebastião, o mundo resiste à mudança. Por isso que os sermões de Vieira continuam a ser inquietantes. (PEDROSA, 2008, p. 62)

Ainda no percalço da relação com o Brasil, em 2008, a escritora lança *No Coração do Brasil — Seis Cartas de Viagem ao Padre António Vieira*, um livro de viagens com desenhos de João Queiroz.

Há uma quebra nas vozes que norteiam os escritos de Pedrosa, ao que se refere o romance publicado em 2010, *Os Íntimos*. Neste romance, o protagonismo se faz pela perspectiva masculina por engendrar as personagens Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe. Dizemos que são vozes no masculino, concordando com o que diz a crítica de Maria Conceição Caleiro (2010).

Farra (2010) evoca a imagem da “tragédia grega” ao perfilar esses homens que se reúnem de maneira singular, em que o vínculo de amizade remete aos “cavaleiros medievais”:

O romance desenvolve-se, pois, durante esse jantar de uma noite chuvosa, numa concentração de tempo, espaço e acção semelhante à da tragédia grega que, aliás, ele não é e se recusa terminantemente a ser. O seu desfecho (que poderia confundir o leitor) só na aparência desemboca num impasse, tudo não passando de uma pilhéria de mau-gosto aplicada ao narrador por sua amante: maneira de conferir um travo de género a esta ficção que, assim procedendo, comprova, além do mais, não ser nada «feminina (FARRA, 2010. Colóquio Letras)

E neste ambiente, as humanidades desse círculo de amizade constituídos por esses homens e suas humanidades, são expostas de forma irônica e prosaica, no sentido de que

poucas coisas dão tanto prazer à espécie humana como apontar os defeitos dos seus iguais. Para os maus hábitos de qualquer outras espécies arranja-se uma desculpa. A Humanidade é a única culpada dos males do mundo: eis a grande descoberta da recta final do século XX. (PEDROSA, 2010, p. 14).

Já no romance lançado em 2012 em Portugal, Pedrosa traz ao palco as vozes femininas, mais uma vez, deste modo personificada por uma cantora de fado que elucida os conflitos de um ser feminino numa sociedade antagônica, na qual as identidades dos sujeitos são fragmentadas e suas vozes são perpassadas pela memória onde há uma busca por um ideário amoroso que se confronta com a liquidez das relações.

Lançado no Brasil em 2013, pela editora Alfaguara, *Dentro de ti ver o mar* é um dos textos mais significativos da escritora, no que tange à elucidação do ser sujeito social em um Portugal dilacerado pelas ilusões, pelo desencantamento, pela vivacidade do sentir em meio ao efêmero; das distorções de pertencimento afetivo e /ou geográfico. Essa obra é alicerçada pelo poder de que a literatura é capaz de provocar toda e quaisquer salvação, independente do fosso que se encontre; e é a partir dessas diretrizes que Rosa Cabral se faz protagonista, enredando consigo as demais personagens, intercambiando as relações e destroçando outras possíveis.

Como bem nos acrescenta Lagartinho (2012) em sua crítica:

Dentro de Ti Ver o Mar é um romance forte que fala de gente frágil. Escrito hoje para ser lido agora, foi no entanto pensado para sobreviver a qualquer prazo de validade nesta sua vontade de cumprir o dever cívico de ser voz de um tempo. Se há coisas que não mudam e se calhar não mudarão nunca na relação entre os homens e as mulheres, podemos pelo menos não nos conformarmos. (LAGARTINHO, 2012, Time Out Lisboa)

Assim também afirma Miguel Real em seu texto crítico “Um romance que merece ser lido”:

‘Dentro de Ti Ver o Mar’, de Inês Pedrosa, porventura o seu melhor romance. Merece ser lido pelos leitores, evidentemente, mas também pelos restantes escritores, para que todos percebamos como é possível trabalhar esteticamente um tema ancestral — a busca do amor e da felicidade, o centro fundamental da vida de todos nós —, soberanamente tratado desde os gregos clássicos, sem a repetição de antigos chavões nem a recorrência de historinhas sentimentais, próprias da telenovela. (REAL, 2012, Jornal das Letras)

A narrativa construída por Inês Pedrosa utiliza a temática de insatisfações do sujeito contemporâneo e a busca por uma identidade para retratar Rosa Cabral. Apresenta o leitor a uma personagem que busca conviver com diferentes realidades sociais e diversos desejos, assim como traz discussões que são próprias da mulher do século XXI na sociedade portuguesa contemporânea. Sem desconsiderar as variáveis sociais e estabelecendo um recorte dessa figura feminina, cria uma ponte entre Europa e Brasil e as questões históricas enraizadas entre Portugal e Brasil.

Neste mesmo viés, percebe-se nessa personagem uma singularidade que a difere de outras personagens, tanto desse romance quanto de outras narrativas da escritora. Rosa busca ao decorrer do enredo desvendar aspectos de sua origem motivada pelo desejo de encontrar seu lugar como sujeito, principalmente sobre a ausência paterna, e o Brasil é apresentado como um “oráculo” no romance, além de estabelecer uma ruptura na relação amorosa entre a protagonista e Gabriel. Assim, o título do romance também inicia seu tear poético:

— Entrar em ti e dentro de ti ver o mar. O ruído dos aviões já não a despertava. Habitara-se. Gostava do som dos motores no céu, provocava-lhe uma sensação de liberdade. Vivia no extremo onde nada evolui. Existe um momento em que o amor deixa de ser uma narrativa e se imobiliza. Tentara livrar-se da frase apagando o homem que a proferira. Mas a água do amor foge e volta, pesada, carregada de restos. Sem o amor que continuava a boiar naquela frase, Rosa não seria capaz de fazer tudo o que fazia, mesmo que nunca mais tornasse a ver o homem que o aticara. Toda a sua ação era o sinal de que os dois estavam ainda no lugar desenhado pela frase, que aquele amor estava vivo. Paralisado, mas vivo. Aquele amor empurrara-a para o fado, a noite, a prisão. Devia demasiado àquele amor de nada. (PEDROSA, 2013, p. 9)

Rosa Cabral é uma personagem a ser destacada, à medida que sua busca por um lugar de pertencimento evoca uma posição e questionamentos da figura feminina como norteadora de sua vida na sociedade portuguesa contemporânea, que podem ser notáveis através de suas relações afetiva, como:

O que se passou na noite da Gala deixou-me mais acesa e romântica do que pensava poder acontecer, sim. Quando se é livre, é difícil conter o desejo nos estritos limites do corpo, difícil sobretudo quando a pessoa que assim nos deseja quer garantias de que somos só dela. Entendes? Eu não posso, de facto, ser só tua — pelo menos na cabeça e no coração, que é o mais importante —, porque não é isso que tens para me oferecer. O que tens para me oferecer são umas noites belas e ocasionais e, eventualmente, uns almoços de conversa. E quero gozar isso enquanto não encontrar uma paixão que mereça a paixão que tenho para dar. (PEDROSA, 2013, p. 67)

Há alguns aspectos relevantes na construção dessa personagem: a transgressão como artista, pois Rosa é uma cantora de fado em Portugal, figura significativa quanto à ruptura no perfil de fadistas e das demais personagens dessa obra e suas características físicas, que vão da escolha do corte de cabelo, das roupas, às tatuagens que são intrínsecas da protagonista. Além dos aspectos físicos, há outros elementos que a distingue das demais personagens, enfatizando assim o seu protagonismo, como as suas ações de empatia por mulheres que estão em situação de risco (como as detentas, as quais Rosa ministra aulas de dança no presídio, ou Farimah, mulher muçulmana que é acolhida por Rosa em Portugal).

Também nesta obra, como em *A eternidade e o desejo* (2007), a escritora revisita o Brasil em sua narrativa, e mais uma vez esse se apresenta como oráculo das ações das personagens, sendo compilada a relação agora estabelecida de forma paternal. É no Brasil que Rosa busca suas raízes, onde ela procura ter a sensação de pertença afetiva e genealógica, e assim através do fado personifica seus descentramentos e descalça se apercebe:

Rosa descalçou-se. Precisava de chão. Estava exausta de procurar a terra no corpo dos outros. Não havia terra para lá das fronteiras da pele; cada pessoa era um país, quando o conseguia ser. Ela sentia-se terra de ninguém, exceto quando as luzes se apagavam e a voz se erguia, no silêncio, cantando tudo o que não conseguia dizer nem chorar. (PEDROSA, 2013, p. 158)

Ainda tratando do Brasil como oráculo de personagens lusitanas ou lusobrasileiras, em 2015, a escritora produz *Desamparo*. Nesta obra o movimento

migratório se faz reverso, a protagonista Jacinta é trazida ao Brasil ainda criança e depois de décadas retorna a Portugal. A narrativa se constrói na sensação de entre-lugar, que não se restringe apenas à protagonista, mas como um código genético também aos seus filhos e principalmente um, o Raul que desemboca como protagonista também. Como pontua

Real (2015) na coluna Os dias de Prosa,

Belíssimo o novo romance de Inês Pedrosa, Desamparo, tão festivo quanto fúnebre, tão cosmopolita quanto nacional, tão cético quanto esperançoso, percorrendo toda a gama de sentimentos humanos, da alegria esfuziante ao fracasso mais atroz, do amor atormentado e obstinado à humilhação nos negócios. (REAL, 2015, Os dias de Prosa)

E essa mescla de adjetivos é personificada no romance, à medida que:

Um país à minha medida, que começa tudo e não acaba nada. Um país sem pressa, que resiste há quase mil anos com as mesmas fronteiras porque vive como se fosse eterno, com um heroísmo de improviso que é uma forma de sabedoria. Mantive o sotaque carioca, mas misturo as sintaxes de Portugal e do Brasil. [...]Mas nenhum português quer ser apenas português; todos eles como eu, sofrem de um complexo de inferioridade superior ou de superioridade inferior que lhes permite criar uma sinuosa empatia com o que é estranho e diferente. Este país que se diz triste é afinal um lugar de consolação.

(PEDROSA, 2016, p. 287)

Os livros mais recentes⁸ da escritora são de gêneros distintos, como boa parte de sua produção literária. São eles: Desnorte, lançado em 2016, sendo composto por contos, ainda em 2016 ela lança As lições de Vida de William Shakespeare, no qual organiza e faz a tradução produzindo um compilado de citações do escritor canônico. O seu mais recente lançamento, o romance O Processo Violeta, publicado em 2019, apresenta como enredo:

No Portugal festivo e individualista do fim da década de 80, Violeta, uma professora de 32 anos, engravida de Ildo, um aluno de 14 anos, filho de uma mãe solteira cabo-verdiana. O Insubmisso, novo jornal de uma elite em ascensão, perseguirá a história e descobrirá que o pai de Ildo é um cavaleiro tauromáquico aristocrata. O escândalo do chamado processo Violeta contrastará com o silêncio absoluto através do qual Ana Lúcia, amiga de Violeta, oculta a sua violação por um outro aluno de 14 anos da mesma escola. Este romance apaixonante interroga, com inteligência, imaginação e humor, os interditos de uma sociedade que se diz livre e despida de preconceitos. O processo Violeta é, afinal, o de um país de hábitos clandestinos, esconsos, sacrificiais e crepusculares. (PEDROSA, 2019, sinopse⁹)

⁸ Os romances publicados entre 2016 e 2019 não possuem, ainda, lançamento no Brasil.

⁹ A sinopse do livro encontra-se disponível em <http://www.inespedrosa.com/livros/oprocessovioleta.html>

Ao apresentar nesta seção a produção literária de Inês Pedrosa, direcionando uma relevância maior aos romances, buscou-se demonstrar a notoriedade de seus escritos – tanto em termos quantitativos considerando o período cronológico de sua carreira literária, quanto perfilar a estética pedrosiana desde o primeiro romance ao mais recente, de modo que as críticas e excertos das obras provocassem um degustar do fazer narrativo da escritora portuguesa, e por conseguinte demonstrar o respaldo e reconhecimento da mesma no âmbito da Literatura Contemporânea de Portugal e das temáticas que são problematizadas em suas obras.

2. As faces das identidades em *Dentro de ti ver o Mar*

2.1 As condições das relações entre as personagens femininas: A díade maternal e as influências identitárias de Rosa Cabral

O romance *Dentro de ti ver o mar*, tecido por Inês Pedrosa em meados de 2012, e publicado sumariamente em Portugal, atravessou o oceano apenas em 2013 e chegou ao Brasil através da editora Alfaguara. Essa obra pertencente à literatura portuguesa, a priori, traz consigo um mar de olhares e relações, posto que está ancorado territorialmente entre Portugal e Brasil.

A díade geográfica é um prelúdio de inúmeras outras que são apresentadas ao decorrer da narrativa, seja através das personagens, dos espaços, do tempo, das sensações despertadas, e principalmente pelo paradoxo de ausências e presenças que norteiam as relações das personagens, originando “reflexos de espelhos” ora fragmentados, ora concisos, nas linhas e entrelinhas que compõem o livro. A trama estabelece relações a partir de condicionantes que reverberam na construção de Rosa Cabral, personagem escolhida para nortear o estudo deste trabalho.

O recorte literário que se fez personifica a ideia do espelho, o reflexo de um ser que encara a si. As personagens que estabelecem essa ideia, a partir da perspectiva de leitura para esta pesquisa, são: Rosa Cabral, Eva e Luísa. Essas mulheres possuem uma teia entrelaçada no enredo que torna possível propor alguns questionamentos acerca das representações da figura feminina e materna que as vinculam, assim como a melancolia que as perpassa e, em determinados momentos são uma prosopopeia das moiras — sendo também responsáveis por tecer seus destinos e dos demais indivíduos da obra. Como bem pontua Adão (2013):

Analisar a forma como na literatura portuguesa as personagens femininas absorvem os parâmetros de identidade que lhe são impostos, os interiorizam, os utilizam nos respectivos processos de autoconstrução, terminando finalmente por os propagar. (ADÃO, 2013, p. 1)

Sendo assim, é necessário refletir sobre as construções e representações femininas na literatura portuguesa, em especial as relações maternas da prosa pedrosiana, ao passo que as personagens imbuídas das dores e das delícias de serem humanas trazem arquétipos que possibilitam um novo olhar — este pode ser percebido através dos estudos das identidades, assim como pelo viés da psicanálise. Vale salientar que a proposta desta seção é horizontalizar um olhar à literatura que lhe é intrínseco. À medida que reconhecemos que a literatura é um elemento de catarse e demasiadamente humano, é impossível não considerar variáveis humanizadas nas construções das personagens, sendo a partir dessa possibilidade que se apresenta esse estudo, inferindo que é possível uma interação entre os escritos teóricos e a obra escolhida como corpus.

Desta forma, se faz necessária uma breve explanação acerca das personagens e suas (inter)relações, para que seja possível elaborar um diálogo entre as mesmas e as condições em que são estabelecidas esses contatos e contratos sociais. A narrativa nos apresenta cada uma dessas personagens de forma não linear, trazendo flashbacks em alguns capítulos enquanto o narrador constrói as imagens que ao decorrer do enredo desembocam nas mutabilidades dessas mulheres.

Rosa Cabral é construída como a protagonista do romance, sendo apresentada como uma cantora de fado que vivencia as noites portuguesas a fim de levar sua arte e lidar com seus questionamentos e ausências humanas, como é possível analisar no

seguinte excerto: “O que sou eu? — perguntava Rosa. A pergunta repetia-se tanto dentro de sua cabeça que às vezes temia enlouquecer. Recebia o fado como uma interrupção catártica a essa pergunta” (PEDROSA, 2013, p. 46).

A partir desses questionamentos, Rosa se desdobra com suas ausências — principalmente em relação à figura materna — que norteiam, também, a metáfora do título do romance. A água, e por extensão, o mar, são simbologias de fertilidade e possuem relação com o materno, como bem dissertam Chevalier & Gheerbrant (1999):

Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O mem (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada uma hierofania¹⁰. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 16 – grifo do autor)

Em todas as outras tradições do mundo, a água desempenha esse papel primordial, [...] com uma insistência particular nas origens. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 19)

Rosa busca no mar experiências passadas e anseia encontrar o preenchimento no tempo imediato a fim de achar a si mesma a partir de outro/a(s); e nesse jogo, como bem coloca Bauman (2005), reside a “ambivalência da identidade”, na qual o sujeito vivencia um saudosismo e o vincula de forma absoluta à “modernidade líquida”. Nessa ambivalência está situada o cerne do vínculo maternal, estabelecido entre Rosa e a mulher que exerceu a função de sua mãe, e essa relação estreita e abismal reverbera nas personagens. É possível denotar a funcionalidade de Eva como mãe a partir da voz da narradora:

Eva pensava que amar era providenciar refeições, bons conselhos e bens materiais: não conhecia outro modo de exprimir afeto. Não se lembrava sequer de ter recebido um beijo da mãe. Quando acordava aos gritos, assombrada pelos muitos pesadelos, a mãe abria-lhe a luz do quarto e dizia-lhe que respirasse fundo e adormecesse outra vez. (PEDROSA, 2013, p. 21) De tal forma que Eva traz consigo ausências e, assim como um espelho, reflete comportamentos que vivenciou junto à própria mãe ao criar Rosa, posto que a relação entre as duas se constitui

¹⁰ Ato de manifestação do sagrado. Termo cunhado por Mircea Eliade [1949](2010) em seu livro *Tratado de história das religiões*. Título original: *Traité d'histoire des religions*. Tradução Fernando Tomaz, Natália Nunes 4 ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes.

de uma simbiose de acusações e questionamentos que flertam com a melancolia — que ambas alimentam, de formas distintas. Assim, a noção de pertencimento do laço materno não é construído, tornando a relação pautada na ausência do arquétipo de mãe amorosa que Rosa desejava por parte de Eva. Por não ter estabelecido laços de amor incondicional, Rosa busca em suas relações amorosas o que era esperado de suas relações parentais, e a partir dessa constatação as negociações pelas identidades se tornam variáveis, pois

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 17)

Há em Rosa essa busca por pertencimento, que é solidificada pela fragmentação da relação com Eva, e ainda como Bauman (2005) dialoga, nesse movimento de “pertença”, não é possível construir a ideia de uma “identidade” enquanto o “pertencimento” for gerido como um pote de ouro, ou “uma condição sem alternativa”, posto que “só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada” (BAUMAN, 2005, p. 18).

A díade entre Rosa e Eva se permuta em tríade com a presença de Luísa, uma personagem apresentada como amiga de Eva desde os primeiros momentos da narrativa e que é uma espectadora, assim como participante da relação entre mãe e filha. Luísa é um elo de antítese desse conjunto, posto que diferente das outras personagens, busca distanciar as emoções, sendo pragmática e simpática em tudo que se objetiva a realizar, como a seguir:

Luísa substituíra a pena que tinha de si mesma por uma compaixão simpática em relação ao mundo. Apresentava-se sempre disposta a oferecer um sorriso magnânimo a quem quer que fosse.

[...]A imortalidade talvez ainda não estivesse para a breve, mas a vida e a juventude eram uma e a mesma coisa, desde que soubesse viver. E Luísa estava convicta de possuir essa sabedoria. (PEDROSA, 2013, p.12)

Logo essas personagens podem ser percebidas como as moiras dos próprios destinos, sendo o espelho, o reflexo e o ser que se encara — numa roda de cadeiras em que os ciclos ora são bem definidos pelas ações, ora pelas ausências. Suas representações dialogam a partir da ideia de maternidade — como foram acolhidas ou não pelas

mulheres que se tornaram suas mães — e os desdobramentos dessas presenças em suas vidas ao decorrer da narrativa pautam as relações estabelecidas, sejam afetivas ou sexuais, sendo aspectos formadores das identidades das personagens. Ao trazer essa perspectiva, é necessário tratar de um dos descentramentos que Hall (2015) discute em *A identidade cultural na pós-modernidade*, quando dialoga sobre o conceito de identidade a partir dos estudos da psicanálise. A partir do segundo descentramento, Hall afirma que

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nossos exteriores, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2015, p.24)

E por essa falta são constituídas as contradições que também alicerçam a identidade a partir do segundo descentramento discutido por Hall, denominada pelos estudos da psicanálise “a origem contraditória da identidade”:

Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada – o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do “eu” entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina/feminina, e assim por diante – que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. (HALL, 2015, p. 24)

É pertinente pensar a representação materna de forma pluralizada e considerando sua transitoriedade, posto que ser mãe é um processo mutável, seja nos estudos de críticos ou nos textos literários. Ao tratar de forma “pluralizada” se leva em conta as possibilidades que coexistem para tal, de forma que é válido ressaltar que a função materna não deve ser conceituada como um imperativo; neste caso, essa perspectiva dialoga com a arte, especificamente com as personagens escolhidas na obra *Dentro de ti ver o mar*.

Isso demonstra que exercer a função de materna e ter a representação da figura materna como parte do feminino são situações que coexistem, e essas são concebidas a partir das relações primárias entre bebê e aquela que é seu primeiro “objeto” de desejo.

Consideremos as variáveis que constituem tais interações, como bem aponta Freud:

Sua relação primária com a mãe fora construída de maneira muito rica e multiplicada. O segundo fato ensinou-me que a duração dessa ligação também fora grandemente subestimada. [...]a fase pré-edipiana nas mulheres obtém uma importância que até agora não lhe havíamos atribuído. (FREUD, 1931, p. 233)

Diante de tal explanação, Freud (1931) é enfático ao relacionar a escolha do primeiro objeto e as condições primárias dessa relação da mulher: “Também o primeiro objeto de uma mulher tem de ser a mãe; as condições primárias para uma escolha de objeto são, naturalmente as mesmas para todas as crianças.” (FREUD, 1931, p. 235).

Na medida em que se reflete sobre possíveis diálogos entre os estudos de Freud com o enredo da obra, é possível reconhecer isso no diálogo que um personagem estabelece com Rosa, acerca da partida da mãe da fadista:

— Se calhar eu não deveria dizer isto hoje, senhora, mas de pai ninguém precisa mesmo. O que importa é ter mãe, e a sua mãe foi uma senhora valente. Os meus parabéns. (PEDROSA, 2013, p. 121)

A partir desse excerto é verbalizado, de alguma forma, o que Freud comenta sobre como esse primeiro objeto na vida do bebê reverbera em sua existência. Apesar disso, deve-se estar ciente de que as relações vão incorporando outras variáveis e essa representação materna é moldada a partir de vastos estímulos conscientes ou inconscientes. Devido a essas mudanças, a compreensão da relação mãe x filha — se faz aqui o nosso recorte — é suscetível de mudanças, de forma que “Quando vem a compreender a natureza geral dessa característica, disso decorre a feminilidade — e com ela, naturalmente, sua mãe — sofrer uma grande depreciação a seus olhos”. (FREUD, 1931, p. 238).

Ao estabelecermos essa cisão entre a imagem da mãe e a depreciação que se personifica aos olhos da filha, o ser traz consigo um potencial de raiva ou desprendimento que é nutrido pela segunda parte dessa relação, e a literatura ilustra essa possibilidade, por exemplo, na descrição de sensações que Eva nutre pela mãe:

[...] A princípio tinha pena da mãe — mas um dia ela fugiu com um músico da orquestra onde o pai tocava, deixando uma nota em que pedia à filha que a desculpasse. Nunca mais a viu. (PEDROSA, 2013, p. 20)

O desaparecimento da mãe, quando Eva tinha treze anos, fora menos um choque do que uma libertação: já ninguém a mandava rir mais baixo, sentar-se

de pernas juntas, dar beijinhos às vizinhas ou evitar ser saliente. (PEDROSA, 2013, p. 21)

Convém observar que a ficção apresenta, a partir de suas limitações, um movimento que se concretiza nas relações humanas, que é o perecimento na díade mãe e filha a partir das vivências partilhadas e de suas singularidades. A respeito disso, Freud em seus estudos afirma que:

Talvez o fato real seja que a ligação à mãe está fadada a perecer, precisamente por ter sido a primeira e tão intensa, tal como freqüentemente se pode ver acontecer nos primeiros casamentos de mulheres jovens, que ingressaram neles quando estavam mais apaixonadamente amorosas. Em ambas as situações, a atitude de amor provavelmente passa para a de pesar pelos inevitáveis desapontamentos e pela acumulação de ocasiões para a agressão. (FREUD, 1931, p. 239)

Ao pensarmos nos desdobramentos da (não) relação entre a personagem Eva e sua mãe na narrativa é possível conjecturarmos os reflexos desta na trama, principalmente ao considerarmos que Eva se torna mãe de Rosa, a protagonista, e esse tornar-se culmina em uma nova realidade de possuir uma filha que não foi gerada em seu ventre e pela qual não é alimentado o laço de amor materno incondicional, esperado pelas configurações tradicionais do laço mãe-filha. Acerca dessa questão, Giddens (2002) disserta que “uma sensação da realidade compartilhada das pessoas e das coisas é ao mesmo tempo forte e frágil” (p. 40). Logo o enredo invoca uma relação conflituosa entre ambas, perceptível no trecho a seguir:

— Odeio a nova geração. Umas meninas ignorantes com excesso de mamas.
— De que geração é o teu último namorado? — perguntava Rosa, cáustica.
As conversas foram ficando assim, touradas de morte sem sangue à vista.
(PEDROSA, 2013, p. 51)

A construção dos diálogos e memórias das interações entre Rosa e Eva é pautada de conflitos e ausências, de forma que esses aspectos fossem um reflexo das emoções que essas mulheres nutriam e lhes eram despertadas, corroborando com Giddens (2002) sobre o movimento de naturalizar algumas perguntas, posto que é necessário dar “como respondidos” questionamentos sobre si e os outros para que seja possível “enfrentar a atividade cotidiana”. Nota-se que as vozes femininas elaboradas a partir dos discursos dessas personagens pressupõem uma naturalização das divergências para que a relação se constitua, de modo que dialogam, também, com os escritos do psiquiatra e psicanalista

francês Conrad Stein acerca das Erínias de uma mãe (1988)¹¹, ensaio no qual ele discorre acerca do ódio alimentado a partir da relação mãe e filho, tratando de Édipo. Percebe-se aqui a perspectiva de conjecturar essas ideias a partir do texto literário deste trabalho através de trechos do romance que suscitam o diálogo sobre o que Stein problematiza em seus estudos. Pedrosa personifica os reflexos de uma díade materna que foge ao habitual:

Rosa passava muitas horas deitada na relva a olhar para as nuvens, o corpo despejado de desejos. Parecia-lhe que demorara muitos anos a despejar o corpo. Entregara-se a muitos homens. Demasiados, dissera-lhe uma vez a mãe. — O que é demasiado? Diz-me: o que é demasiado, para quem não sabe quem é?

A mãe não respondera. Encolhera os ombros, atrasada para mais uma sessão de meditação transcendental. (PEDROSA, 2013, p. 50)

Por muitas decepções que lhe desse, teria o seu sangue e defendê-la-ia quando fosse necessário. O que era isso de ter o mesmo sangue? Nos encantadores olhos cinzentos de Eva Cabral não encontrava um pinga de sangue. Pareciam feitos de vidros. (PEDROSA, 2013, p. 141)

Buscando dialogar com as ideias de Stein acerca dessa relação materna e seus desdobramentos, é possível trazer a referência que ele faz a Goethe ao vincular a ideia do filho favorito e amado com o sucesso desse. O encadeamento dessa ideia elucida — em aspectos — as ausências de Rosa nos diálogos acima, além da imagem gélida com a qual personagem descreve a mãe, motivada, aparentemente por esse reflexo de não afeto personificado pela figura do sangue e dos olhos. Assim Stein transcreve Goethe:

“aquele que foi o favorito incontestado de sua mãe conservará por toda a vida este espírito de conquista, esta confiança em si que, muitas e muitas vezes, traz efetivamente o sucesso.” Certeza sombria quando é preciso mantê-la frente ao que aprendemos na psicanálise, a saber, que não se pode ter sido este favorito, que nenhum vivente poderia sê-lo. (STEIN, 1988, p. 27)

À medida que se torna compreensível que a plenitude desse afeto nutrido através dessa relação mãe e filho não se faz possível, é necessário levar em conta o que Freud

¹¹ Sobre Erínias de uma mãe, Ramos (2013, p. 75) comenta que “é a partir de uma especial alusão às Erínias referidas em Odisséia, que Stein (1988) desenvolve suas considerações sobre o ódio. Trata-se das Erínias de Epicasta (Jocasta, na tragédia de Sófocles). Stein (1988) chama atenção para o fato de elas não terem sido mencionadas por Sófocles, em Édipo Rei. No poema homérico, tal como narrado no canto XI de Odisséia, as Erínias também aparecem após a morte de uma mãe, Epicasta, que teria deixado a Édipo “[...] uma herança de incontáveis tormentos, tudo quanto infligem as Erínias vingadoras das mães” (HOMERO, 2006, p. 132). Ante suas tão interessantes considerações, destaco o que Stein (1988) fala sobre esse ódio propriamente dito, pelas Erínias representado, enquanto o que garante o mais sólido laço entre mãe e filho. Aí, acrescentemos: laço tão mais traiçoeiro quanto maior for sua solidez. Amor e ódio. Fantasia de devoração, no devorar e no ser devorado. Gozar e fazer gozar. Nesses extremos deslizam mãe e filho, em meio a um paraíso tenebroso.

disserta sobre esta quanto ao desejo de morte em relação à mãe. Acerca dessa questão, Stein comenta Freud, afirmando que (1988, p. 28) “é às meninas e às mulheres que ele constante e exclusivamente atribui, em seus textos, o fato de serem animadas por desejos de morte com relação a uma mãe.”, de tal forma que as ausências de afeto materno podem se transmutar em diversas emoções, como bem pontua acerca da relação de ódio e a analogia com as Erínias¹² de que “o corpo de uma mãe pode ser atingido, mas as Erínias de uma mãe não podem ser atingidas de modo algum, pois, sendo deusas, as Erínias são imortais.” (STEIN, 1988, p. 37).

Quando trazemos essa discussão para o texto literário e para o elo entre Rosa e Eva, as palavras da protagonista verbalizam essa “agressão” ao corpo da mãe, mas o que persiste são o despertar das Erínias na busca que a fadista empreende pela figura paterna, a partir desse diálogo:

— A minha mãe mentiu-me. Por alguma razão, nunca senti por ela aquele amor de filha. Tão parva que me senti culpada por isso.

— Eva gostava de ti como de uma filha, isso eu sei. As pessoas não são perfeitas.

— Fez um favor à amiga que não queria uma criança; Sabe-se lá para pagar que favores. Foi só isso. Odeio a Luísa. E odeio a Eva. (PEDROSA, 2013, p. 164)

Como também no seguinte excerto:

a Rosa tinha pena que a mãe nunca lhe tivesse concedido essa liberdade de ser fraca, medrosa ou dependente. Esgotava com as amigas todas as reservas de doçura e compreensão. (PEDROSA, 2013, p. 142)

E por essas razões é possível empreender que a personagem alimenta “um ódio de si”. Acerca desse sentimento, Stein (1988) traz a ideia desse ódio de si a partir da ideia de que o ódio de uma mãe recai sobre si, e neste ponto o ser passa a se odiar. Ao considerarmos essa possibilidade, deve-se inscrever — ainda segundo o autor — que um estado melancólico é despertado por esse ser. Concerne reproduzirmos o que Stein (1988) disserta sobre essa melancolia:

Trata-se de uma melancolia comum, de uma melancolia constitutiva do homem, e que parece provir, guardadas as proporções (e apesar talvez de

¹² Na mitologia grega, as Erínias eram as deusas da vingança. Enquanto Nêmesis punia os deuses, as Erínias eram responsáveis por punir os mortais, principalmente em relação aos crimes de sangue, atentados contra a própria família. Na mitologia romana, as Erínias eram chamadas de Fúrias. Dado o ódio do filho pela mãe e a incapacidade de destruí-la completamente ainda assim, o autor cita o mito como metáfora da dinâmica que põe em análise.

diferenças de outras ordem, que não tenho em vista no momento), dos mesmos mecanismos que inferimos mais facilmente do contato com um doente gravemente melancólico. (STEIN, 1988, p. 46)

De tal forma que a melancolia transposta por esse ódio de si, caso se intente refletir acerca da personagem Rosa, contribui a essa vertigem que as emoções da personagem despertam em relação à Eva, sua mãe, e aos desdobramentos dessa relação, que a priori é uma díade (mãe e filha), a qual é estabelecida pela ausência de confiança, pois a noção de confiança nesse arquétipo de relação maternal apresentado por Giddens (2002) “é um modo de lidar com as ausências de tempo e espaço implicadas na abertura do espaço temporal” (p. 45).

Essa noção de confiança trazida por Giddens (2002) também se faz pelo aspecto negativo que gera a sensação de abandono, decerto:

O medo da perda — o lado negativo da confiança desenvolvido pelas ausências espaço-temporais das figuras materna e paterna — é uma característica que permeia o primeiro sistema de segurança. É por sua vez associado com a hostilidade, gerada pela sensação de abandono — antítese dos sentimentos de amor, que combinados com a confiança geram a esperança e a coragem. (GIDDENS, 2002, p. 48)

A dinâmica relacional entre mãe e filha na narrativa provoca em Rosa o desmembramento do ser frágil, tomando para si como máxima “se tornar uma vencedora”; entretanto esse lado negativo da confiança culmina na fragmentação de suas identidades e na criação de um ideário amoroso inatingível e decadente, como traz a narradora:

Rosa tinha pena que a mãe nunca lhe tivesse concedido essa liberdade de ser fraca, medrosa ou dependente. Esgotava com as amigas todas as reservas de doçura e compreensão. — Havemos de vencê-los, era o lema de Eva Cabral. E tanto assim era que Rosa acabara por se tornar uma vencedora. O certo é que se sustentava, era aplaudida e não dependia para nada de homem algum. Mas assim que parava de cantar e o público desertava da casa de fados invadia-a uma angústia impossível de travar, e a memória dos olhos acrobáticos de Gabriel Santos.
[...] Sentia-se ridícula por se deixar enredar por um predador tão evidente – e presunçosa por acreditar que com ela, se transformaria. (PEDROSA, 2013, p. 143)

Ao decorrer do enredo, o entrelaçamento das ausências de Eva e as diluições das identidades de Rosa passam extremos, e é em uma dessas diluições que a relação mãe/filha chega a se transmutar numa tríade, a partir da inserção da personagem Luísa nesse espaço materno, e que não necessariamente condiz com o que se espera na

perspectiva ideal — nota-se que Pedrosa constrói personagens que se movimentam a fim de confrontar paradigmas impostos socialmente. A escritora faz uso na construção de suas personagens femininas no intuito trazer à luz as humanidades dos seres e as escolhas de não lugares que, em determinadas situações, são renegados a um alguém — como se faz na existência da narrativa de Eva, Rosa e Luísa.

No tecer da narrativa, a personagem Luísa é apresentada como uma mulher empática em relação às mazelas dos outros, como também um ser seguro de si e que sempre está disposta a ajudar, sem arrependimentos ou hesitações. Ela se transmuta no terceiro elemento na/da relação entre Rosa e Eva, principalmente após a morte da mãe da fadista. O elemento que as aproxima e afasta é a função materna que Eva desenvolveu, e os porquês de Rosa não nutrir o amor “belo” por aquela que se dizia ser sua mãe.

Assim como Eva e Rosa, Luísa vivenciou ausências de figura materna, posto que era filha “bastarda” sendo criada pelo pai e a madrasta, como nos apresenta o narrador:

Era a filha bastarda de um homem rico. Já não existiam filhos bastardos, pelo menos era o que dizia a lei. Porém ela não era outra coisa, nunca o fora. A filha da criada. O pecado assumido mas nunca perdoado. A mulher do pai aceitara — desde que a mãe dela desaparecesse. (PEDROSA, 2013, p. 14)

Sendo este lugar de filha bastarda que Luísa ocupava e sendo acometida de atitudes hostis por parte de sua madrasta, esta personagem vai se moldando às situações, a fim de vencê-las. E essa ausência dupla de uma função materna — da partida de sua mãe e da convivência com a madrasta propiciam uma re colocação de representações na vida de Luísa que refletem nos seus desejos e ambições. Como no seguinte excerto: “Luísa devia àquela madrasta injusta a força que lhe permitiria vencer. A importância dos erros anulava-se diante das vitórias. Pelo menos esta era a convicção de Luísa Fontanellas.” (PEDROSA, 2013, p. 14). Por ser guiada por essa convicção, a personagem é delineada como um ponto de ruptura na obra, a partir de suas ações e os reflexos de tais, posto que:

Luísa compreendia, embora sua técnica de investida fosse outra, incluindo, ao contrário dele, um cuidado estratégico de sobrevivência. Sabia a que ponto pode doer o amor. Ela própria, em jovem, gerara uma filha e entregara-a a quem a podia amar melhor. Nunca se arrependera — o arrependimento não fazia parte do seu catecismo. (PEDROSA, 2013, p. 15)

Neste momento é possível suscitar uma reflexão sobre o mito do amor materno, como nos apresenta Batinder (1985), em seu estudo histórico e social acerca da representação materna. Primeiramente quando atenta que “a maternidade começa apenas na imaginação” (p. 251), de forma que as problematizações são trazidas pela autora não intento de (re)produzir valores morais; e sim apresentar possibilidades, segundo que percebemos como viáveis para dialogar com o texto literário — ao nos concentrarmos na personagem Luísa, ao passo que a partir dos estudos da psicanálise:

De fato, para que uma mulher possa ser a "boa mãe" desejada pela psicanálise, é preferível que ela tenha experimentado, em sua infância, uma evolução sexual e psicológica satisfatória, junto de uma mãe também relativamente equilibrada. (BATINDER, 1985, p. 295)

À medida que a personagem se depara com uma ausência dupla da figura materna, esta também é interpelada por elas quando gera sua filha; porém não devemos reduzir os aspectos dessa alegoria literária. Debruçando um olhar sob essa personagem, é possível vincularmos à ideia que Batinder aponta:

Quando tem ambições (mundanas, intelectuais, ou profissionais, como acontece hoje) e meios para realizá-las, uma mulher é infinitamente menos tentada do que outras a investir seu tempo e sua energia na criação dos filhos (BATINDER, 1985, p. 288)

A contradição entre os desejos femininos e os valores dominantes não pode deixar de engendrar novas condutas, talvez mais perturbadoras para a sociedade do que qualquer mudança econômica que se produza. (BATINDER, 1985, p. 331)

Sendo assim, Luísa concede à Eva esse investimento de tempo na narrativa, deixando a cargo de sua amiga criar sua filha, Rosa. A percepção de uma nova conduta que perturba a ordem social evoca no romance reflexos dessas ausências maternas na tríade estabelecida, de algum modo, sendo elas: o espelho, o reflexo e o ser refletido — cada qual transmutando uma à outra. E nessa dinâmica há a construção de uma narrativa particular, pontuada por Giddens (2002) e atrelada à identidade, pois:

A questão existencial da auto-identidade está mesclada com a natureza frágil da biografia que o indivíduo “fornece” de si mesmo. A identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem — por mais importante que seja — nas reações dos outros, mas na capacidade de manter em andamento uma narrativa particular. (GIDDENS, 2002, p. 56)

Deste modo é retratado no romance as possibilidades da função — ou não — materna e dos desdobramentos dessas ausências e dessa narrativa particular, e isto é verbalizado por Luísa no epílogo da obra:

Eva saberia estancar-lhe a fonte; Eva resolvera-lhe todos os problemas, só agora se dava conta disso. Viveram como se Luísa fosse a decisora e Eva a sentimental, mas não era assim. Sem a força de Eva, Rosa não teria nascido. E isso seria pior? Luísa não estava em condições de responder.

Entregara Rosa e dessa entrega fazia parte o seu sentimento de maternidade. Luísa pertencia ao mundo de Eva e Rosa era o centro desse mundo. Apenas isso. Duas mulheres de mãos dadas e uma menina garantindo que essa união havia de prosseguir. (PEDROSA, 2013, p. 226)

De tal forma que as representações dessas mulheres e seus paradoxos eclodem nas alegorias do sentir que perpassa o humano. Percebe-se no cenário a reverberação das ações através dos discursos e como essas personagens se (auto)entrelaçam, assim como as moiras, em seus destinos e suas ausências. Partindo da perspectiva de Rosa como elo entre as existências de Eva e Luísa, na qual a primeira sucumbe a uma busca incessante, a protagonista sente-se à deriva por não compreender de início não-amor que edifica a sua relação com aquela que cumpriu o papel materno, contrariando o estereótipo do afeto incondicional que deveria ser a base do núcleo familiar que lhe era conhecido, ao passo que se constata que mais uma ausência transpassa a vida da fadista — o desconhecimento acerca do pai que lhe gerou. Esse fato coloca em xeque ainda mais a ligação entre Eva e Rosa, posto que a apresentadora recusa-se veemente de falar sobre a figura paterna que a protagonista nunca chegou a conhecer; neste mosaico, a presença de Luísa é catalisadora de mudanças — que despertam sensações dúbias em Rosa, ocasionando ainda mais fragmentações nas suas identidades que beiram ser diluídas. A incompletude estrutura a personagem Rosa Cabral: os fios de ausências personificados por Eva e a figura paterna, e depois os desdobramentos ao descobrir que Luísa é sua mãe biológica convergem para que, assim como as moiras que tecem os destinos dos demais, Rosa faça o abrupto corte dos fios do destino que a ligam afetivamente às duas personagens que são suas representações maternas.

De modo que o romance elucida uma quebra de expectativa ao delinear personagens femininas que são mães solas — a exemplo de Eva, o aspecto de se tornar mãe como processo emancipatório — ou não, as que optam por não vivenciar a maternidade — como Luísa, que escolhem a felicidade da carreira ao invés da equação esperada por constituir um núcleo familiar patriarcal. Entretanto, percebe-se que este conflito não é plenamente resolvido, já que ela recorre — através da personagem Rosa

Cabral — ao viés paternalista e normativo da alteridade por meio da busca do amor (paterno e erótico). Há também o dinamismo no qual as relações entre as personagens femininas são estabelecidas: tratando as ausências e os papéis sociais exercidos por essas, instaura-se uma flutuação entre o empoderamento e as amarras das convenções opressoras de uma sociedade portuguesa misógina e patriarcal. Diante desse panorama, ocorre um movimento de ruptura da romantização das representações da figura materna e de como as alegorias apresentadas na obra provocam um efeito catalisador nas vivências de Rosa Cabral e suas (des)construções das identidades a partir desse primeiro referencial amoroso que se personifica através das figuras de Eva e Luísa.

2.2 As faces da representação do feminino: A fadista e a busca do amor redentor

A construção das personagens femininas pedrosianas possui uma recorrência em seus processos: são tecidas a partir de paradoxos. Esse movimento de opostos alavanca as humanidades que as aproximam nas produções romanescas de Inês Pedrosa. Esse tecer de linhas tênues que se chocam são apresentadas por Farra (2013) como “fragmentadas ou inteiras, dispersas ou adensadas, aos fiapos ou subjacentes” (p.4), ao buscar delinear a perspicácia das mulheres que ganham vida pelas mãos da romancista.

A presença feminina é uma máxima nas obras da portuguesa, possibilitando um mosaico de olhares sob o seu fazer literário, uma escolha em elucidar vozes distintas que se coadunam formando uma grande colcha de narrativas. Essa perspectiva legitima o que Farra (2013) afirma acerca da construção da personagem feminina em Inês: “que ela guarda o mistério do próprio gênero, visto que seu centro está em toda a parte e a circunferência em lugar nenhum.” (p.5).

A partir dos romances publicados e das personagens que aparecem, cada qual a seu modo constituída de singularidades em seus paradoxos, é possível perceber a dinâmica criada pela escritora para personificar as faces do feminino em suas obras, de forma recorrente através de suas protagonistas; reinventando e confrontando lugares comuns que lhes subjazem catarses, ocasionando nos enredos uma notoriedade do modo como a representação da figura feminina é a impulsão da escrita literária de Inês Pedrosa. Assim, Farra (2013) prefacia Deolinda Adão (2013) sobre os “segredos de Inês Pedrosa” ao concluir que:

enunciar o indizível, rompendo as barreiras do silêncio; apoderar-se das ruínas da tradição feminina a fim de rearranjá-la de maneira a fazer desse debate matéria nacional e além fronteiras — parece ser um dos segredos que Inês Pedrosa herda da tradição literária, endereçando-o para adiante. O conhecimento dessa “enigmática identidade feminina” estaria, portanto, na obstinação por levar a efeito um processo de permanente reavaliação dessa herança — maneira de produzir a nossa própria identidade, sempre em curso (FARRA, 2013, p.7)

É possível notar que as personagens evocam discursos e ações que confrontam o que lhes é imposto a partir de diálogos que abrangem várias áreas (história, política, psicologia, sociologia e a própria literatura), apesar de eventualmente recorrer aos ciclos viciosos da dicotomia dos espaços que lhes são nomeados como convencionais. Essa face antagônica é uma característica da representação do feminino que Pedrosa apresenta ao leitor, especialmente no objeto de estudo desta pesquisa, e Farra (2013) anuncia sobre a obra:

Em *Dentro de ti ver o mar*, derradeira obra de 2012, Inês Pedrosa formula (dentre outras fecundas imagens) uma mulher que, egressa da pena romântica de Camilo e do ambiente do fado, ganha dimensões pós-modernas e nos afeta a todas com conhecimento que vai ganhando ao longo do romance. E Rosa culmina nos brindando com a autonomia de escrita, de livre-arbítrio e de postura, obstinada na desobediência ao paternalismo a ponto de provar por si mesma o gozo e o fel dos amores proibidos. Construindo-se a cada dia, em médio à dor e à ameaça de felicidade, ela se faz uma invejável revolucionária de nosso mundo. Veja-se, pois, o quanto Inês Pedrosa persiste no projeto de questionar o espaço social, público e privado da mulher e de travar o debate acerca do processo de construção da sua identidade. (FARRA, 2013, p.5)

Ao constatar que a protagonista “ganha dimensões pós-modernas” ao decorrer da obra, percebe-se que ocorre um movimento, não necessariamente linear, na construção dessa personagem. O modo como as linhas que tecem a fadista no enredo afeta o leitor transpõe ainda novos caminhos e conhecimentos acerca de Rosa Cabral. É nessa possibilidade que a personagem vem brindando a narrativa através do primeiro elemento que é personificado como parte de si: a voz e, por conseguinte, o fado, como no seguinte excerto:

As palavras finais do fado de Rosa Cabral faziam tremer a chama das muitas velas da sala num murmúrio coletivo. Palavras simples, que na boca dela, através da garganta poluída de cigarros e mágoa, ganhavam uma intensidade particular. (PEDROSA, 2013, p. 41)

[...]Quando cantava, Rosa sentia que a voz se separava de si e subia os degraus de uma escada de luz. Era ela quem cantava ou o fado que a cantava? Cantando, deixava de ser rouca e de tropeçar nas palavras. O seu sofrimento tornava-se alto como a noite e tão perfeito que encontrava assim uma forma de consolação. Já que não conseguia atingir a felicidade inoxidável, aquela que o tempo não perfura, que conhecesse pelo menos a totalidade da dor e escapasse

ao controlo das horas por essa janela lançada sobre as trevas. Não acreditava em outra eternidade senão a da experiência, e sentia que experiência alguma ultrapassaria o conhecimento da eternidade. A dor, ao contrário da alegria, não precisa de companhia nem estremece diante da perspectiva do fim.
(PEDROSA, 2013, p.41)

O primeiro elemento que demarca Rosa Cabral na narrativa é o fado. A música é a gênese do invólucro que permeia a protagonista, pois é por meio dele que meias palavras tornam-se o cartão de visita ao mundo da fadista, traçando através dele as sensações que se apresentam como um tsunami, assim como é descrito no trecho mencionado; o paradoxo entre sofrimento e felicidade é basilar na construção dessa face do feminino que é apresentada na narrativa. Por meio do excerto é permitido conjecturar que o ato de cantar para Rosa é posto como um meio de transmutar as dores que se fazem presentes em sua existência, dores essas provocadas também pelo ideal de “felicidade inoxidável” dito pela narradora, logo a busca sinestésica através da dor norteia o desejo de se defrontar com a eternidade, posto que essa se relaciona com a “experiência”. A dádiva de vivenciar as humanidades aproxima a fadista da dor, já que essa “não precisa de companhia nem estremece diante da perspectiva do fim”. Pelo fado ser o catalisador das dores de Rosa, a arte se apresenta como o farol dentro do seu mar de sensações e sentimentos, já que ela “vivía no extremo onde nada evolui. Existe um momento em que o amor deixa de ser uma narrativa e se imobiliza”. (PEDROSA, 2013, p.9).

No início do capítulo intitulado Dança, que abre o romance, exhibe-se o segundo elemento do qual Rosa é tecida: a dança. A necessidade de expressar as suas díades parece ser alcançada apenas por meio da arte, e nesse primeiro capítulo ela faz da dança o meio para lidar com a ausência da alegria e ser movida não pela dor — nesse momento — e sim pela raiva, utilizando o corpo como cerne de todas as conjecturas que a humanizam. A partir dessa força do corpo na narrativa, Xavier (2007) discute sobre os tipos de corpos femininos e como eles se constroem ou anulam na literatura; de modo que a partir das dez categorias apresentadas pela autora, tem-se nessa relação entre corpo e dança em Rosa, os corpos erotizados e libertos, posto que por meio desses é possível que tais espaços deem fôlego para a vivência do erótico como sujeito de seus desejos e do próprio corpo, culminando na libertação desse. Assim, Rosa inicia o trabalho voluntário em uma prisão feminina, no intuito de dar aulas de dança, e nesse ínterim ela se depara com novos olhares sob si e a ideia de dor e confinamento, trazida na obra pelas presas que se tornam suas alunas. Dentre esses olhares acerca de si e das

alunas, Rosa utiliza o corpo como instrumento de dilaceração ou ímpeto de libertação. Sobre esses corpos, Xavier (2007) discute que eles podem ser observados como corpos invisíveis, subalternos e degradados pelo espaço social a que essas mulheres (as prisioneiras) estão inseridas, assim através da dança há uma transposição de tentativa de se inserir esses corpos em outras nuances, que Rosa junto com as alunas provocam em um movimento nesse mar de representações dos corpos. A indulgência das possibilidades do corpo é o que aproxima Rosa das detentas, pois:

O corpo sabe mais do que é possível dizer. Os corpos daquelas mulheres eram os últimos redutos de liberdade. Mesmo confinadas às celas solitárias — um metro por um metro, sem luz. Ela iria inventar um modo de as tornar livres. Reconciliadas com o corpo, quando o mundo as quisesse castigar. E ela, por seu turno, aprenderia com aquelas mulheres a não depender de nada nem de ninguém. E a manter, ainda assim, a ideia de um sentido. Porque sem isso nada teria importância, a candura tornar-se-ia impossível, o gosto pela vida esfumarse-ia. Dançava desde criança, conhecia o valor da palavra equilíbrio. Fizera dele o seu ideal. O equilíbrio do corpo era o mais fácil: questão de técnica e disciplina. Aos sentimentos que erravam por dentro do corpo é que não sabia o que fazer, nunca soubera: oscilava sempre entre o excesso e a escassez.

(PEDROSA, 2013, p.10)

Há aqui a metáfora do corpo como recinto de liberdade no âmbito das alunas de Rosa. Em contrapartida, para Rosa, esse era sentido como prisão, visto que as emoções aprisionadas nele levavam-na ao desequilíbrio, e logo mais um paradoxo em relação à personagem se apresenta: o do “excesso e a escassez”, de modo que o equilíbrio do corpo como meio de reconciliação entre as detentas consigo mesmas pode-se ser notado como uma performance desse limiar entre liberdade e prisão, já que ao citar Shakespeare (1992), “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres meros atores” (p.1142). Valerie Walkerdine (1989) defende que a vida se constitui de atos performativos protagonizados de forma dramática por esses. Ao considerar a vida nessa perspectiva, a dança como performance da existência é passível de ser “desprendida do tempo e do lugar. Uma dança sem exterior. Igual ao amor que já não precisa de ninguém” (PEDROSA, 2013, p.10).

Por meio do fado e da dança, Rosa Cabral vai se tornando uma metonímia dos caminhos de dor, como mencionou Farra (2013), que se movimentam como labirintos, nos quais a personagem busca deixar a linha tradicional para encontrar a si nos paradoxos da alteridade, usando o fado como a ponta de seu novelo, pois:

O que de genuinamente novo existia nos fados de Rosa Cabral, sobretudo nas letras, era a ausência de um fatalismo fechado, reconfortante. No lugar da

indolência diante do amor perdido, surgia o sexo, com os seus trânsitos e humores imprevisíveis, sobrevivendo heroicamente a todas as mortes. O seu corpo de bailarina transfigurava-se como uma página sublinhada. As palavras saíam-lhe dos braços, das ancas, da cintura, puxando-a pelos ombros, como se levitasse. Fechava os olhos e a substância do mundo sumia-se; entranhava-se músculo a músculo no continente da música. Subia-lhe da garganta uma voz desconhecida, uma voz de contenda, espessa, mansa, que nunca se curvava à resignação do grito. (PEDROSA, 2013, p.42)

Ao sentir o fado como uma “interrupção catártica”, Rosa denota a sua incompletude e sua dor genuína permutada no desejo, nas incompatibilidades entre suas letras e o que era esperado pela grande mídia. Não concebiam que na protagonista borbulhava a insistência do questionamento que permeia toda a narrativa e que nos brinda com os percursos que ela traça no enredo:

O que sou eu? — perguntava Rosa. A pergunta repetia-se tanto dentro da sua cabeça que às vezes temia enlouquecer. Recebia o fado como uma interrupção catártica a essa pergunta. (PEDROSA, 2013, p.46)

E na busca por esse eu, a personagem realiza ações para distingui-la do que ameaça enlouquecê-la, então “Rosa individualiza-se através das inscrições na pele. A tatuagem como sinal de combate contra a transparência e a uniformidade dos corpos.” (PEDROSA, 2013, p.18). As tatuagens descrevem uma transgressão em Rosa, ao passo que “a diferença, ou neste caso, a dicotomia é estabelecida através do corpo, e da forma como o corpo feminino se inscreve, ou não, dentro dos parâmetros de beleza determinados pela sociedade em questão”, como caracteriza Adão (2013).

Através desse movimento de ruptura com o que é imposto socialmente, a narrativa elenca outros elementos que também possibilitam lançar um olhar sob Rosa de como figura feminina transgressora. É importante enfatizar que o próprio ato de ser uma artista é um marco não convencional para a sociedade portuguesa pós-moderna. Dentre eles, Rosa escolhe por seguir a carreira de fadista, como meio de vivenciar a liberdade em prol das buscas por si, tanto que:

A confiança despertada por esse primeiro êxito[...] levou Rosa a escrever ininterruptamente. Os seus fados falavam apenas e só de corpos enovelados, de um desejo voraz que não terminava nunca. Seguindo o primeiro crítico, os jornais chamavam-lhe “a Madonna do fado”, elogiavam o despudor avançado das suas composições. Aplaudiam-na, entrevistavam-na, duplicaram-lhe o cachet na casa de fados onde antes apenas a chamavam para cantar ao fim da noite, quando as camionetas de turistas já tinham debandado. Largou o emprego na loja de roupas. (PEDROSA, 2013, p.44)

Ter independência e construir a carreira como artista possibilitaria à Rosa o que Hooks (2019) em O feminismo é para todo mundo denomina como “autossuficiência

econômica”, já que é sabido que o trabalho concede, em certa medida, a libertação de mulheres em relações e situações de dominação. A ideia dessa independência é de extrema importância para a emancipação e mudança na vida dessas, tal como traz a narradora ao descrever mais uma face da representação feminina, desta vez nas relações afetivas heterossexuais:

A igualdade das mulheres representava um rombo difícil de reparar neste sistema erótico de crime e castigo. Uma mulher que se bastasse a si própria era um ser assustador, e tanto mais quanto mais fascinante se apresentasse, na sua liberdade sem cobranças. Um homem era formado na ideia de ser necessário; suportaria bem uma mulher carente e uma amante ávida. As mulheres pregadoras e exigentes perdiam, para o homem comum, aquilo que verbalizavam como “mistério”, e que outra coisa não era senão fragilidade. Talvez as mulheres nunca tivessem sido tão frágeis nem os homens tão fortes como se apregoava; mas essa encenação fora o fundamento da educação sexual desde que o mundo era mundo. Os homens pecavam e pediam perdão, e entre o pecado e a culpa circulava a lascívia que os animava diante dos combates; as mulheres perdoavam e encontravam no perdão a excitação do poder, de caminhos menos sinuosos do que os do prazer físico. A descoberta do clítoris e dos orgasmos múltiplos das mulheres fora vivida pelos homens como uma derrota inesperada, uma espécie de armadilha acintosa através da qual a ordem das coisas surgia subitamente alterada. (PEDROSA, 2013, p.114)

Pedrosa, mais uma vez, elucida o jogo de paradoxos entre as relações de homens e mulheres, assim como as ideias entre culpa e pecado; fragilidade e poder; erro e o perdão. O conceito de igualdade das mulheres representa uma transgressão nas dinâmicas sociais e no parâmetro do ideário amoroso, provocando uma fragmentação dentre as representações do feminino em *Dentro de ti ver o mar*, de modo que essas relações são permeadas por alguns questionamentos pertinentes apontados por Perrot (2007): “o que mudou entre os sexos, na diferença dos sexos representada e vivida? Como e por quê? E com quais efeitos?” (p.16).

Ao sobrepor o olhar no excerto de Pedrosa (2013), é necessário problematizar a construção do feminino a partir do percurso histórico, orientando-se nos postulados de Perrot (2007), os quais dialogam com a narrativa pedrosiana, de forma que a representação do sexo feminino é deturpada na falácia de uma fragilidade que permeia a ideia da figura masculina ser um norte de virilidade, onde se estabelece a máxima das relações de gênero — que é constituída social e culturalmente, pois como aponta Perrot (2007, p. 64) “A mulher é identificada com o seu sexo que a absorve e a impregna completamente”.

Logo, a quebra do sistema “de crime e castigo” estabelecida pela relação homem e mulher, propiciando a ideia de que a mulher por si só se basta, confronta o que traz a história sobre as mulheres, posto que o ideário se constrói como:

O macho é macho apenas em certos momentos, a fêmea é mulher ao longo de sua vida ou, pelo menos, ao longo de toda a sua juventude; tudo a liga constantemente a seu sexo e, para o bom cumprimento de suas funções, é-lhe necessário ter uma constituição que o propicie”: cuidados, repouso, “vida suave e sedentária”. Ela precisa de proteção da família, da sombra da casa, da paz do lar. A mulher se confunde com seu sexo e se reduz a ele, que marca sua função na família e seu lugar na sociedade (PERROT, 2007, p.64)

O padrão entre o poder exercido pelos homens, no aspecto da culpa e perdão, dissemina na elaboração do ser feminino um silêncio que é apregoado como “pudor feminino”, sendo “um silêncio consubstancial à noção de honra” (Perrot, 2007, p.17), o qual culmina no que Michelle apresenta em Minha história das mulheres como “dissimetria”, em que:

As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual. (PERROT, 2007, p.17)

O devir da história e suas transformações trazem luz à construção desse ser feminino que, com as revoluções e embates, ocupa novos espaços, retirando-se do confinamento de um “silêncio de um mar abissal”, posto que a idealização de que “é preciso ser piedosa ou escandalosa para existir”, como bem provoca Perrot em seu texto, coaduna com a voz da narradora de Dentro de ti ver o mar, já que “uma armadilha acintosa” é desvelada aos homens a partir do instante que as mudanças sociais propiciam às mulheres irem além das fronteiras do que lhes foi naturalizado, pois elas “se movem nas fronteiras da civilidade e da selvageria, do humano e do animal. São uma ameaça potencial para a vida harmoniosa da coletividade. Como mantê-las afastadas?” (Perrot, 2007, p.23)

A esse questionamento a narrativa literária e a história sobre as mulheres respondem: Não há como afastá-las, nem refreá-las. Os espaços da surdina não mais lhe cabem, pois a emancipação é o percurso que a narrativa histórico-literária permeia “O desenvolvimento da história das mulheres acompanha em surdina o “movimento” das mulheres em direção à emancipação e à liberação. Trata-se da tradução e do efeito de

uma tomada de consciência ainda mais vasta: a da dimensão sexuada da sociedade e da história.” (PERROT, 2007, p.15).

Por meio desses engendramentos, a narrativa pedrosiana adentra na construção do ser feminino, no caso Rosa Cabral, como a potência de criação através da arte, possibilitando a discussão sobre a mulher e o espaço público, a mulher como artista, a vida expressa sonorizada pelo fado no crescimento da antítese entre solidão e paixão que é tecida nos entremeios do enredo. No capítulo VI, intitulado Fado, é apresentado o olhar externo das composições da protagonista como isenta do tal “fatalismo” tão presente nos fados, e o elemento inaugurador do sexo como ponto de ebulição, o qual com a presença de palco e timbre de Rosa levam-na a ocupar espaços públicos e transformam-na numa fadista “emancipatória do erótico”, como é possível compreender nos seguintes excertos:

As palavras finais do fado de Rosa Cabral faziam tremer a chama das muitas velas da sala num murmúrio coletivo. Palavras simples, que na boca dela, através da garganta poluída de cigarros e mágoa, ganhavam uma intensidade particular (PEDROSA, 2013, p.41)

Um crítico badalado saudara o arrojo desta fadista que transformara o mais tradicional dos cantos portugueses num “engenho de emancipação erótica” (PEDROSA, 2013, p.42)

Seguindo o primeiro crítico, os jornais chamavam-lhe “a Madonna do fado”, elogiavam o despudor de suas composições. Aplaudiam-na, entrevistavam-na [...] (PEDROSA, 2013, p.44)

Inicialmente, é pertinente ponderar, como aponta Perrot (2007) que “de maneira geral, quando as mulheres aparecem no espaço público, os observadores ficam desconcertados” (p. 21). Isto é notável no romance, posto que a crítica delineia Rosa como uma metonímia do fenômeno americano¹³. Tal movimento elenca mais uma faceta na qual “usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las” (PERROT, 2007, p.21) a fim de homogeneizar a diferença sonora, elegendo o despudor como mote para o frenesi de reconhecimento em torno da fadista. No desdobramento do ato de cantar há a possibilidade de um mundo a se apoderar pela laboração da arte, e junto a ele questões como: a protagonista cantava o fado ou o próprio a cantava? Já que a intempérie da

¹³ Ao nomearem Rosa como a “Madona do Fado” equiparam-na à icônica cantora pop Madonna, reconhecida mundialmente como um símbolo de sua época, uma artista completa e uma das mais bem sucedidas artistas femininas de todos os tempos. Madonna ganhou fama ao inovar e quebrar os padrões da época e é comumente citada como uma figura que causou polêmica com suas performances e letras, sendo ao mesmo tempo extremamente competente como artista. Assim como Madonna revolucionou a música pop, é dito no romance que Rosa inovou o fado e o estereótipo da fadista.

melancolia atrelada à imagem do feminino lhe causava pavor, ser relacionada a adjetivações que reconfortam o espaço de fragilidade feminina através de sua voz corrobora com o que Perrot (2007) traz ao afirmar que “o mundo sonoro é sexuado”. Transpor um espaço de criação que não se enquadra ao que se espera de uma mulher é o que move Rosa, transpor o sofrimento nas canções não a levava a gritar suas agruras pelo amor perdido, e sim pela experiência no enlace dos corpos que constitui para a protagonista a máxima de eternidade. É possível traçar essa perspectiva interpretativa a partir do seguinte trecho:

A música morria lentamente em vez de culminar num grito redundante – feminino, diziam eles. A redundância era uma característica feminina, não tinha sido sempre assim? Rosa usava a voz enrouquecida como um sismógrafo dos sentidos, e acreditava mais no poder másculo das palavras do que na mitológica feminilidade dos gritos (PEDROSA, 2013, p. 21)

Em suas composições, “no lugar da indolência diante do amor perdido, surgia o sexo, com seus trânsitos e humores imprevisíveis, sobrevivendo heroicamente a todas as mortes” (PEDROSA, 2013, p.42). Isso porque “o que se teme: as mulheres em público, as mulheres em movimento” (PERROT, p.136) e essa catarse artística torna-se possível na medida em que “os seus fados falavam apenas e só de corpos enovelados, de um desejo voraz que não terminava” (PEDROSA, 2013, p. 44). A construção imagética dos fados através da projeção da avidez traz à tona mais um aspecto que denota Rosa Cabral como uma personagem que transgride, ao vociferar acerca da sexualidade como norte das composições musicais a fim de corporizar o desejo que lateja junto à dor do não possuir o ser amado; ela coloca em xeque a avidez do desejo feminino como força motriz de suas performances, entretanto ainda preconiza o contato com a percepção de um ideário amoroso. Sua arte, no tocante do desejo e da sexualidade, reacende uma provocação feita por Perrot: “o prazer feminino é tolerável?”. Nesse contexto, também questionamos: poetizar o prazer e o desejo feminino através da escrita é tolerável? Já que é sabido que “as mulheres cuja sexualidade não tem freios são perigosas. Maléficas, assemelham-se a feiticeiras.” (PERROT, 2007, p.66).

Por esse questionamento é notável que a metalinguagem do fazer literário em *Dentro de ti ver o mar*¹⁴ é apresentada pelas composições de Rosa, posto que na busca pelo amor redentor através da relação com Gabriel, o ofício de fadista torna-se uma de suas identidades, já que “trabalhar significa identidade”, e esta pesquisa tem como norte

¹⁴ A partir de agora referir-se-á à obra pela abreviatura DTVM.

perceber as ondulações identitárias da personagem. Tal aspecto será abordado mais a fundo no próximo capítulo. Sendo assim, a protagonista se retroalimenta do desejo de perceber e vivenciar suas vozes, de forma meteórica, ao ponto de se desnudar. Dialogando com Perrot (2007), Rosa é a conotação da seguinte premissa: “O ofício de escrever é uma violenta e quase indestrutível paixão.” A fadista estraçalha as sensações a fim de que o movimento cíclico da dor e do fim não precisem da plateia, apenas do fazer poético. Como apresenta a narradora acerca do ato de cantar e a construção da dor da protagonista:

Quando cantava, Rosa sentia que a voz se separava de si e subia os degraus de uma escada de luz. Cantando, deixava de ser rouca e de tropeçar nas palavras. O seu sofrimento tornava-se alto como a noite e tão perfeito que encontrava assim uma forma de consolação. Já que não conseguia atingir a felicidade inoxidável, aquela que o tempo não perfura, que conhecesse pelo menos a totalidade da dor e escapasse ao controlo das horas por essa janela lançada sobre as trevas. Não acreditava em outra eternidade senão a da experiência, e sentia que experiência alguma ultrapassaria o conhecimento da eternidade.
(PEDROSA, 2013, p. 41)

Desta forma, através da personagem Rosa Cabral, é possível nortear as facetas da representação do feminino, dessa mulher que colapsa quanto à força de ser artista, diante da idealização do “amor” em busca de uma redenção que não é possível na relação que se estabelece com Gabriel, posto que a dinâmica do relacionamento se apresenta unilateral, prostrada na paixão da fadista, que faz de sua voz e espaços que ocupa entremeios para cantar o desejo das vivências com o amado. Entretanto, o tecer da artista que alavanca sua notoriedade é desproporcional ao caso amoroso, já que a construção do feminino é explorada em dicotomias: sofreguidão e alegria, presença e ausência, compreendendo uma essencialidade da figura feminina, “pois a mulher é uma rebelde em potencial, uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar. (PERROT, 2007, p.135) sendo através dessa nuance que Rosa Cabral é constituída como um ser feminino na narrativa, na qual a arte a faz transgredir como também realizar um movimento que a torna cíclica na relação afetiva sexual.

2.3 “Celebração Móvel”: O desejo de pertencimento — do fado ao samba

DTVM é constituído por episódios da “celebração móvel” discutida por Hall (2015), nos quais o indivíduo se depara com suas identidades que perpassam as

provocações sociais e que resvalam na ideia de pertença. O mote da pertença afetiva é uma percepção discutível neste romance, principalmente ao se tratar da trajetória de Rosa Cabral, ao considerar que a protagonista traça, no decorrer do enredo, um caminho em busca de se sentir parte de um laço afetivo, que se personifica, primeiramente, pela figura de Gabriel Santos na relação homem e mulher; e no segundo momento a curiosidade e a busca pela figura paterna — que é apresentada como ausente desde o início da narrativa.

Essa duplicidade de ser ligada afetivamente a uma representação masculina traz à tona fragilidades da personagem que a colocam em lugares de subalternidade afetiva e submissão, por vezes consciente e outras não; apresentando um ciclo vicioso e que a faz questionar insistentemente quem seria ela, já que, aparentemente, ela se constrói por lacunas, sendo essas o combustível para a sua arte e movimentações territoriais.

Os laços com figuras masculinas na trajetória de Rosa, laços esses que predispõem a ideia de proteção dão-se no romance pela figura do avô materno, esse que também era músico — assim como a neta, e o primeiro homem a demonstrar afeto e cuidado por Rosa, à sua maneira:

Sentava-a ao colo e guiava-lhe os dedos pelas teclas.

— Quando alguém te quiser fazer mal, trauteia uma canção. Não há nada de tão grave que uma canção não resolva. A música afasta o mal do mundo.

(PEDROSA, 2013, p. 20)

Rosa adorava esse avô que lhe lia histórias, a levava a concertos e lhe dava os mimos e a atenção que mais ninguém lhe dera. (PEDROSA, 2013, p. 21)

Essa relação pautada na música e no afeto cuidadoso garantia à Rosa uma espécie de redoma, na qual o amor poderia ser algo benevolente e recíproco; sem o peso do desprezo e obrigações que eram o parâmetro que ela mantinha com Eva, relação conturbada que já foi apresentada na seção anterior.

Apesar desse amor regado de carinho, as relações de Rosa possuem a constante da ausência, como já foi explanado em capítulo anterior, posto que seu avô falece enquanto ela ainda é criança, e mais uma vez o hiato de figura cuidadosa e paterna vem à tona. Sabe-se que a fadista foi criada apenas por sua mãe, e apenas no capítulo IV vem a primeira referência à figura paterna, e esta vem a partir de uma memória, um pequeno

detalhe que Eva verbaliza sobre o homem que deveria ser o pai de Rosa, mas sua mãe bruscamente finda o assunto:

[...]desvanecendo-se com o facto de ela ter os dois dedos do meio praticamente unidos. A única informação pessoal que a mãe de Rosa lhe dera sobre o pai era essa – tinha os dedos dos pés colados:

– Dizia que era uma prova de evolução, porque os dedos dos pés soltos vêm do tempo em que subíamos às árvores. Era um bem presunçoso.

Eva bebera demasiado, por isso tivera aquele desabafo. Quando Rosa tentou saber mais pormenores sobre o homem que a gerara, a mãe voltou a fechar-se no seu cofre-cofre:

– Não interessa nada. Para todos os efeitos tu nunca tiveste pai. (PEDROSA, 2013, p. 26)

A ênfase no discurso de Eva sobre essa figura de pai nunca ter existido causa em Rosa uma revolta e uma ânsia por encontrar esse homem que, em primeiro instante, parece ser um desertor da paternidade, posto que a Rosa é suprido o direito até de saber o nome daquele que também fez parte da sua concepção; a sua busca, dada a falta de informações, era desacreditada por todos que estavam ao seu redor. O desejo por reconhecer a si e uma de suas identidades, a dinâmica de saber-se pertencente a alguém que lhe devia ter nutrido de amor incondicional, movia Rosa até os extremos. A busca incessante fez da raiva e revolta o alimento para que a protagonista cruzasse seus próprios limites e as projeções que criava eram o que sustentavam esse desejo de pertencimento. Em um dos diálogos entre Teresa e Rosa é nítida resistência da amiga da artista em acreditar que descobrir quem seria esse pai traria algo de bom para Rosa, pois no capítulo XX, Testes, as problematizações sobre essa busca e como elas culminam em ondas que provocarão novos movimentos no romance são de extrema relevância para que seja possível compreender os ciclos que Rosa navega na narrativa:

Teresa escrutinava a fotografia do homem com o cão.

— O cão é parecido com ele. Nenhum deles é propriamente parecido contigo.

— O que queres tu dizer com isso?

— Quero dizer que este homem pode não ser o teu pai, Rosa. Não te zangues comigo. Não estou a sugerir que é um disparate procurares o teu pai. Mas era mais saudável não pensasses tanto nisso. (PEDROSA, 2013, p.139)

A perspectiva de Teresa desnorteava Rosa, levando-a a nutrir ainda mais sua revolta e o desejo da busca por esse pai, visto que além de todos os anos que essa presença lhe foi negada, esses a quem ela nutria amor e confiança balizavam que encontrar esse progenitor não traria a satisfatoriedade que Rosa tanto desejava, ou, a sensação de pertença afetiva não se faria presente caso esse encontro acontecesse, e o que mais açoitava a fadista era o pedido que ela tivesse “paciência”, como se toda a

implosão de sensações e sentimentos pudessem ser aniquilados pela dádiva de ser paciente, e assim:

De cada vez que alguém desvalorizava a necessidade de encontrar o pai, Rosa sentia-se revoltada. Querendo consolá-la, os amigos desfiavam rosários de queixas dos respectivos progenitores. Porque não teria ela, pelo menos, direito à mesma experiência de guerrilha? Um pai que a decepcionasse. Um pai contra o qual pudesse argumentar. Um pai que a deixasse fora de si, que lhe gritasse, que se impusesse. Um pai que lhe desse ordens contra as quais se rebelasse. (PEDROSA, 2013, p.137)

De forma que como disserta Bauman (2005) acerca da ideia de “pertencimento”, essa não possui uma concretude, mas se faz de forma volátil e fluida, já que o modo de agir, as atitudes tomadas pelo indivíduo e “a determinação de se manter firme a tudo isso — são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Assim, é notório que o desejo de pertença de Rosa, através da busca pela figura paterna é parte de um jogo maior que se desdobra na construção de suas identidades, na qual acarreta uma missão que, a priori, é tida como inalcançável.

Rosa busca levantar uma lista de possíveis homens por conta de uma fotografia encontrada, com os quais Eva se relacionou no período que coincidia com seu nascimento, fez testes de DNA com alguns, todos negativos. Entretanto, a sua sede pela busca do pai não se arrefeceu, já que “Rosa procurava o pai porque precisava de saber de onde vinha para saber onde queria ir” (PEDROSA, 2013, p.145). Essa tarefa, que se tornou árdua diante dos “nãos” recebidos daqueles que constituíam seu círculo de afeto, levou-a a questionar Luisa, entretanto a protagonista, ao insistir na fotografia, é levada a pensar que o homem nomeado de Joaquim Alves seja seu pai, e em um diálogo com Luisa, que insiste em negar a existência dessa figura paterna, lhe é partilhado que ele fora para o Brasil há mais de vinte e cinco anos.

Diante de tantas falas contrárias a essa busca, apenas Farimah busca acolher Rosa: “Só Farimah parecia compreender a necessidade daquela busca. — Queres a segurança mínima do teu espelho original. Ser completamente livre é impossível, pesa demasiado. Eu percebo-te.” (PEDROSA, 2013, p.146)

Logo, é o princípio de encontrar a si através da figura paterna e se descobrir que leva Rosa ao Brasil na busca de compreender a si e suas demandas de vida, como Perrot comenta: (2007, p.166) “escrever sua história não é um meio de reparação, mas desejo de compreensão, de inteligibilidade global”.

Nesse movimento de pertença, Rosa é levada ao Brasil através de seu fado. A sua arte traz a proximidade com o possível oráculo territorial que responderá acerca do seu pai. Sua decisão imediata de ir a São Paulo é o início de sua transição acerca de suas relações afetivas, já que “Rosa vivia com força, não tinha medo de morrer”, sendo essa força intensificada pelo ímpeto de encontrar Joaquim. Ela evoca um olhar de desconfiança ao país visitado, tal qual sua busca de incertezas por esse homem, assim:

Levava na carteira um papel com o nome do restaurante onde Joaquim trabalhara, há trinta anos. Aterraram em São Paulo às dez da noite. O ar cheirava a flores, águas paradas e gasolina, uma mistura inebriante. Atravessaram bairros de lata do tamanho de cidades portuguesas, cujos contornos se adivinhavam apenas através das lâmpadas dos anúncios gigantescos onde adolescentes anóreticas prometiam o direito à beleza. (PEDROSA, 2013, p.154)

Uma das características do Brasil era afabilidade imediata, uma aparência de acolhimento sem reservas que podia ser bastante enganadora; nenhum país se torna uma potência mundial através do carinho desinteressado. Rosa desconfiava dos arroubos afetivos. (PEDROSA, 2013, p.155)

Ao apresentar essas descrições sobre o Brasil, a narrativa enfatiza um olhar de “identidades desvinculadas” que são construídas em antíteses e personificadas por uma aparente “afabilidade”, a qual provoca questionamentos acerca do quão acolhedor esse novo espaço parece, posto que acolher um outro, seja de que lugar esse venha, não combina com a potência que o Brasil é considerado e descrito na narrativa. Ao atribuir características ao país que é efervescente, distinto de Portugal, é possível pensar na globalização e na flutuação que ocorrem nesses espaços, pois:

Quanto mais vida social se torna mediada pelo mercado global, estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2015, p.43)

Através dessas flutuações territoriais que perpassam as identidades, Rosa migra de São Paulo para o Rio de Janeiro em busca da figura de Joaquim, e em meio a essa busca, mais uma vez ela recorre ao desejo de pertença ainda atrelada a Gabriel. Nesse ponto, é notável a caracterização do Brasil como metáfora da violência estabelecida na relação com o português, e o conflito entre ser uma mulher empoderada e se submeter a um relacionamento que provoca dores e anulação:

No Brasil tudo parecia estar à vista: o fulgor, a paixão e o desprendimento. Essa visibilidade escancarada era ainda uma tela, uma projeção espetacular sob a qual latejava a violência. Um lugar sem ecrãs, mediações, distâncias. Rosa mergulhara no corpo de Gabriel porque lhe cheirava o sangue em ebulição, a

violência rasa. Transformara aquela violência em entrega, rendição. O amor exigia vítimas e carrascos, o fluxo de energia que trocavam entre si, confundindo prazer e dor. (PEDROSA, 2013, p.156)

Essa dinâmica de “rendição” amorosa traz à tona as discussões de Beauvoir (1970), onde “o amor na mulher é uma tentativa suprema de superar, assumindo-a, a dependência a que se acha condenada; mas, mesmo consentida, essa dependência não se pode viver senão no medo e no servilismo” (p.437). Tanto é assim que o retrato da relação entre Rosa e Gabriel corrobora com essa ideia de servilismo que se confronta com o não hábito:

Gabriel não o desconhecia; exercia a violência em doses controladas para que ela não o domasse. O controle era a vitória e a derrota, implicava uma aceitação de fronteiras e um limite de voo ao qual Rosa não se habituaria, Gabriel, simplesmente, não voava. Dissera que nunca iria ao Brasil porque não suportava a ideia de se meter num avião, isto é, de abdicar do controle. (PEDROSA, 2013, p.157)

E continua nessa correlação entre a ideia libertária do Brasil e a relação com o português:

O impudor do Brasil advinha do contacto imediato com a morte, da visibilidade solar desse contacto. Rosa pensou que, se alguma vez conseguisse arrastar Gabriel para o Brasil, nunca mais se separariam, e a violência dele diluir-se-ia no corpo dela como um óleo solar. (PEDROSA, 2013, p.157)

De tal forma que a fadista idealiza a imagem que Beauvoir (1970) nos apresenta do “amor autêntico”, o qual “deveria assentar no reconhecimento recíproco de duas liberdades; cada um dos amantes se sentiria então como si mesmo e como o outro; nenhum abdicaria sua transcendência, nenhum se mutilaria” (p.436). Entretanto, o desejo de Rosa não condiz com o ideário de Gabriel acerca da pertença afetiva que a protagonista tanto busca, pois:

Gabriel jamais aceitaria essa submissão, ainda que o salvasse. Gabriel não queria salvar-se nem perder-se, experimentava-se na segurança dos livros que lia, comprava, vendia. Portugal era um local quieto como um livro, abria-se à noite e fechava-se ao amanhecer, solene como os poetas que fizeram a sua fama, o branco sobre o branco, a inclemência do verbo, o segredo e as conversas de salão, as caixas de bolachas burguesas, os séquitos dos sábios vigiando o lugar de cada coisa e cada ser, parcamente. (PEDROSA, 2013, p.157)

A protagonista crê na ideia de salvação, na qual ela seria o ponto de ebulição de Gabriel, o qual por ela — e apenas por ela — seria capaz de amar incondicionalmente, abdicando da segurança de tudo que permeia o mundo com script moldado do homem

que ela conjectura amar. A descrição entre Brasil e Portugal também são comparações sobre o que Rosa deseja e o que vivencia, a idealização se faz como mola propulsora desse amor enquanto existe o hiato territorial entre o livreiro e a fadista.

O país tropical, do samba e do ímpeto, se faz como o ponto de realização do que Rosa ansiava de Gabriel e da paixão pautada na ausência e nos jogos de submissão aos quais ela se permite, tudo em nome da pertença afetiva que lhe falta, devida a não presença da figura paterna. Em contrapartida, a proximidade com o encontro entre Rosa e Joaquim consegue apetrecher essa paixão por Gabriel, pois no ar do Rio de Janeiro tinha “qualquer coisa que cortava a tristeza, por maior que ela fosse” (Pedrosa, p.158). E seguindo essa premissa, ela vai ao encontro de Joaquim Alves, no bar Saudades do Céu, no qual ele é proprietário.

A certeza do encontro e da pertença se dá através do único detalhe que Eva, sua mãe, verbalizou acerca de Joaquim, a semelhança dos dedos dos pés, sendo esse o primogênito olhar que Rosa lança ao brasileiro:

Rosa olhou para os dedos dos pés do homem, calçados com uma simples havaianas pretas, e reconheceu-os de imediato: aquele pé era o molde do seu: a mesma membrana unindo o segundo e o terceiro dedos, a forma quadrada do primeiro, o modo como as pontas dos dedos arrebavam, a altura do peito do pé. (PEDROSA, 2013, p.159)

É neste encontro que Rosa, ardente e honesta como o todo, estilhaça Joaquim de questionamentos, e ao passo que denota a certeza de que Joaquim é seu pai, e que sua ausência paterna não foi uma escolha dele, descobre a omissão das duas mulheres que exerceram a função de mãe em sua vida, Eva e Luisa. Diante dessa nova realidade, Joaquim torna-se incisivo e sua tomada decisão sobre fazer o teste de paternidade causa à Rosa um afeto inimaginável:

Rosa olhou para dentro dos olhos de Joaquim e teve pena dele. Pensou que tinha de perder a mania de ter pena dos outros quando a dor a ameaçava. Era uma fraca defesa. Quanto mais peças faltavam na sua vida, mais se dedicava a encontrá-las. Quanto mais faltavam noutras vidas. Acabava ainda mais mutilada, no entanto preferia sentir-se acompanhada nas carências do que procurar enfrentá-las.

— Eu sei que ele é meu pai, Mandela. Vi nos olhos dele.

— Os olhos enganam, Rosinha.

— Muito pouco. Eu sei que parece mal dizer isto, mas soube quem tu era assim que ti vi. E soube quem era Farimah. A verdade das pessoas transparece no olhar, se estivermos atentos. (PEDROSA, 2013, p.164)

Logo, o encontro com Joaquim, a aceitação dele sobre o teste de paternidade e a certeza que aquele homem de “olhos grandes e amendoados” era seu pai, evoca na narrativa a pertença afetiva que Rosa tanto buscava. Uma de suas identidades, antes estilhaçada, começa a ganhar forma, o ideário amoroso que ela sobrepunha a Gabriel começa a se desvanecer, e uma possível relação de raízes entre pai e filha emerge em meio ao calor brasileiro, posto que “visto de longe ou da beira-mar, era o paraíso”; e para a portuguesa o paraíso de si estava apontando no horizonte de expectativas sobre ter pai e ser filha. Estabelece-se uma quebra na idealização da salvação do amor através de Gabriel, entretanto Rosa encontra-se ainda presa às amarras da memória do desejo que nutre. Sentir-se pertencente a um pai não anula completamente a submissão da paixão pelo livreiro, posto que a projeção ainda se retroalimenta na narrativa.

3. Rosa Cabral: Dentro da memória e as águas das identidades

3.1 A relação entre memória e identidade na construção da personagem Rosa Cabral

A construção das memórias e a fluidez das identidades se sucedem de forma intercambiante, e essa percepção também é fator constitutivo da protagonista Rosa Cabral, ao situar essa personagem no enredo de uma narrativa que traz à tona fragmentações dos sujeitos. Bauman (2004) traz uma analogia do amor como força propulsora de criação, logo quando a leitura é direcionada para a caracterização da fadista é possível elucidar tal pensamento, pois o amor pode eclodir como uma energia criativa, que por vezes resulta em explosões ou no clímax de destruição.

O tecido que constitui Rosa é intrínseco à essa energia criativa, de modo que a subjetividade do eu lírico da fadista é norteado a partir do que sua subjetividade alimenta, às vezes eclodindo por meio de memórias que direcionam seu apogeu ou sua queda ao abismo. E essa eclosão através das memórias das personagens culmina em um questionamento apresentado por Bauman (2004) que se faz provocador, posto que é passível pensar quais as nuances da memória e as concepções de alguns estudiosos acerca dessa categoria:

Será que, aquilo que ostenta um passado mais longo tem maiores probabilidades de ingressar no futuro intacto e incólume do que algo, admitidamente feito e desfeito pelo homem ostensivamente “de ontem ou de hoje”? Não se sabe, mas é tentador pensar que sim. (BAUMAN, 2004, p. 22)

A dinamicidade entre o passado e o futuro permeia a máxima de que estamos “condenados ao tempo¹⁵”. Essa constatação resvala na premissa de que as memórias estão condicionadas a essa temporalidade e à possibilidade de acessar tais vivências, como também a mutabilidade de que “juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar a sua vida presente” (CANDAU, 2016, p. 15).

Através da junção desses pedaços, nutre-se um todo a partir de um jogo dialético, já que “a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente,

¹⁵ Candau faz uso dessa expressão para discutir sobre a condição a qual estamos inseridos, fazendo uso do pensamento de Michel Dumment acerca da voracidade do tempo.

se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, uma narrativa” (CANDAU, 2016, p. 16). Assim, a construção de Rosa dialoga com essas perspectivas, como é possível perceber nos seguintes excertos:

As nuvens cantavam. Desciam em flocos criando uma cortina de música e prata que isolava Rosa da realidade. A primeira vez acontecera quando Rosa tinha três anos; a empregada doméstica fartara-se da sua irrequietude e fechara-a na despensa às escuras. Rosa chorou durante aquilo que lhe pareceram horas — e era essa a lembrança inaugural da vida: encolhida na despensa, aterrorizada, a chorar e a suplicar que a tirassem dali. (PEDROSA, 2013, p. 49)

A “lembrança inaugural” da existência de Rosa se faz a partir de uma memória tangida pelo desconhecido, regida pelo medo e verbalizada pelo choro. A ideia da temporalidade nos é apresentada a partir da metáfora das nuvens como uma “cortina de música”, sendo este o princípio para a energia criativa através da arte que personifica uma de suas identidades, traçando assim uma das narrativas que representam a protagonista. A ideia da “lembrança inaugural” pode ser assimilada com a rememoração pessoal discutida por Alexandre (1990) na abertura do livro de Halbwachs (1990) acerca de memória, especificamente ao que se trata sobre memória individual. Alexandre (1990) elucida a junção de elementos que fabricam as lembranças, e sua perspectiva permite compreender a criação da rememoração, anteriormente mencionada, de desamparo vivenciada pela protagonista do romance:

[...] a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (ALEXANDRE, 1990, p. 14)

A ação de transpor as lembranças através da linguagem é um aspecto que perfila as sensações e emoções, além de ser uma possibilidade de mola propulsora de criação e contato com a arte. Deste modo, pode-se tratar que o ímpeto artístico de Rosa tem um potencial de explosão do que constitui suas memórias e as identidades que são forjadas a partir das interações sociais, perpassadas por emoções que a figuram como intensa, já que a personagem não tinha receio da morte e sim de não se sentir viva:

Só quem espera a salvação sabe cantar o fado, mas Rosa levava essa esperança a limites perigosos. [...] Na verdades, Rosa não esperava nada a não ser um esforço do desespero. Levava anos a viver cansativamente, por episódios, saltando entre a tristeza e o contentamento. Levava anos a disciplinar-se para cumprir horários e expectativas. Levava anos a aprender a reagir às circunstâncias. Para quê? Sobrava sempre um sentimento amargo de mesquinhez; havia dores que ultrapassavam as suas dores e triunfos que lhe seria impossível alcançar. Só o amor que Gabriel originara nela, um amor escuro, imóvel, feito da matéria da música e das palavras, a empurrara para o interior do seu talento, libertando-a do absurdo da História e da sua contingência. (PEDROSA, 2013, p. 43)

De modo que “só se fixa o que de algum modo foge do olhar” (PEDROSA, 2013, p.52). Ao considerar esse trecho da narrativa, evoca-se a discussão do conceito de memória, posto que ela pode ser apreendida de formas distintas, nas quais são construídas, conscientemente ou inconscientemente — de forma individual ou coletiva —, a relação entre presente e passado, além da sua ligação com a construção da identidade. Como bem pontua Moreira (2016), a memória é um fator primordial para o ato de reconhecer o outro.

Neste aspecto é necessário considerar a construção da memória, neste trabalho, alinhada ao diálogo da categoria identidade, pois:

Compreendemos que a memória está entre uma memória pessoal e uma memória social, o fundamental a destacar consiste no caráter de relação entre ambas. Por isso, podemos falar sobre um percurso do reconhecimento e da alteridade, uma vez que o percurso do reconhecimento de si sempre nos levará ao encontro, ao reconhecimento do outro. (MOREIRA, 2016, p.110)

Neste ponto, salienta-se a relevância da memória na representação do ser, pois ela é uma possibilidade de uma existência que se relaciona com a autenticidade das identidades que são construídas e interpostas ao decorrer das interações sociais, já que

sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, [...] sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para o conhecimento de si. (CANDAU, 2017, p.60)

De fato, a relação entre memória e identidade é pressuposto para compreender como se edificam ou esfacelam os processos identitários. Social e antropologicamente tais categorias são simbióticas, principalmente nos estudos acerca das relações sociais e da modernidade líquida, para que seja possível evidenciar que as mudanças e

provocações dessas categorias são pautadas na transitoriedade, inclusive dos pensamentos críticos que as problematizam.

As consequências dessa imbricação são notórias na protagonista construída por Pedrosa (2013), de modo que pode-se utilizar uma passagem das discussões de Ricoeur (2000, p. 107) que caracterizaria a personagem, pois “[a]o se lembrar de algo, alguém se lembra de si”, sendo esse ato de lembrar a raiz das relações da fadista, como também a busca por si pautada na arte, nas relações afetivas, nos discursos, no relacionamento amoroso como também na incessante busca pela figura paterna. A necessidade de lembrar dos momentos partilhados e personificá-los na produção dos fados é um meio de buscar a si, mediante a insistência dessas buscas por si mesma, considerando o imenso desejo de descobrir “Quem sou eu?”, questionamento esse que é persistente em todos os capítulos da narrativa, metaforizados ou apresentados de forma denotativa, como na seguinte:

- Quem sou eu? — perguntara Rosa a João, o artista.
E ele respondera:
— És a minha namorada.
- Quem sou eu? Perguntara a Hélder, o vendedor de remédios. Respondera:
— És uma tonta.
- Porquê?
- Porque só meninas tontas fazem essas perguntas.
A Gabriel não perguntara nada. (PEDROSA, 2013, p. 47)

De tal modo que a busca pela identidade se torna um fator preponderante para se manter sã em meio aos repertórios conflituosos que se está inserida, já que os aspectos que constituíam a identidade como natural não sustentam mais as âncoras sociais¹⁶. Logo é imprescindível a vivência do pertencimento que é alimentado através das respostas relacionadas com os laços construídos socialmente, que amortizam a insegurança do questionamento “Quem sou eu?” em uma sociedade líquida, pois:

As afiliações sociais — mais ou menos herdadas — que são tradicionalmente atribuídas aos indivíduos como definição de identidade: raça...gênero, país ou local de nascimento, família e classe social agora estão...se tornando menos importantes, diluídas e alteradas nos países mais avançados do ponto de vista tecnológico e econômico. Ao mesmo tempo, há a ânsia e as tentativas de encontrar ou criar novos grupos com os quais se vivencie o pertencimento e

¹⁶ Termo utilizado por Bauman para problematizar os “problemas de identidade” no livro *Identidade*, 2005.

que possam facilitar a construção da identidade. Segue-se a isso um crescente sentimento de insegurança. (DENICK, 2001, p. 194)

É importante pontuar uma problematização que Bauman (2005) traz sobre a ânsia pela identidade. Esta, como bem traz o crítico, é uma emoção recheada de ambiguidade, pois surge da busca por uma segurança pautada numa projeção alicerçada numa vivência longe de ser concretizada, já que é uma experiência flutuante e que não necessariamente resultará na perspectiva de uma prática que não seja condicionada à ansiedade e à indefinição. Como bem coloca, “as identidade são bênçãos ambíguas” (BAUMAN, 2005,

p. 38), já que são determinadas por excessos ou ausências que:

Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquidomodernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. (BAUMAN, 2005, p. 38)

Sendo assim, a ambivalência que consiste na matriz das identidades e de sua busca também faz parte de um jogo social, diante de que “a sociedade deseja apenas que você continue no jogo e tenha fichas suficientes para permanecer jogando” (BAUMAN, 2005, p. 58). Na interface desse jogo, os questionamentos se traduzem através de apêndices da modernidade que não necessariamente preenchem o esvaziamento. Na narrativa de Pedrosa, há essa nuance de ambivalência em torno das identidades de Rosa, e elas são demarcadas ao decorrer do enredo, também, no seu encontro com Joaquim, especificamente após o teste de paternidade:

Abriu o envelope e mostrou-a à filha, em silêncio.

Rosa viu os resultados do teste, olhou para o pai e não sentiu nada. Aquele homem não lhe era nada. Ninguém lhe era nada.

— Nada.

— O que é que você quer dizer?

— Nada. Não tenho nada para dizer.

— Eu te entendo.

— Não, você não pode entender nada. Você é apenas outro enganado, como eu. (PEDROSA, 2013, p. 168)

A ausência de expressar qualquer reação ou emoção diante do reconhecimento do DNA apresenta à protagonista a imersão no limbo, no qual traz a dicotomia que se

julgava impossível, pois o intuito de ter o resultado em mãos projetava a garantia de um turbilhão de emoções a partir da relação que deveria se estabelecer com a figura do pai. Entretanto as relações interpessoais também são alimentadas como um espaço de inquietude e que gera uma ânsia, por isso Bauman também afirma que “as relações interpessoais, com tudo o que as acompanha — amor, parcerias, compromissos, direitos e deveres mutuamente reconhecidos —, são simultaneamente objetos de atração e repreensão, desejo e medo; locais de ambiguidade e hesitação, inquietação e ansiedade” (BAUMAN, 2005, p. 68).

Por conseguinte, essa dualidade continua sendo a premissa em prol dessa luz no fim do túnel para a fadista, já que as certezas se esfacelaram no primeiro momento, ao lidar com a confirmação do laço sanguíneo com o brasileiro, que não necessariamente proporciona a quietude ou a grande resposta ao questionamento que norteia a sua ida ao Brasil:

Joaquim respirou fundo e olhou-a frontalmente:

— Tem a certeza que isso importa?

— Acha que eu posso ter a certeza de alguma coisa? Eu nem sei se existo. — Existe, sim. Ponha o seu nome no Google e vai ver. (PEDROSA, 2013, p.169)

Pautada nesse não saber se existe, a protagonista traz à tona mais uma vez o conflito que roteiriza a modernidade líquida e que persiste na narrativa. Por meio desse questionamento do “Quem sou eu?” há o aspecto das “posições do sujeito¹⁷”, que são atravessadas por diversos fatores articulados a partir dos relacionamentos que se constituem essenciais para a compreensão de si e dos outros, como também são causa da confusão desses lugares dentro das relações sociais a que são interpelados, pois:

Afinal de contas, a essência da identidade - a resposta à pergunta “Quem sou eu?” e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que lhe possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. Precisamos de relacionamentos, e de relacionamentos em que possamos servir para alguma coisa, relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos. Mas em função de comprometimentos de longo prazo que eles sabidamente inspiram ou inadvertidamente geram, os relacionamentos podem ser, num ambiente líquido moderno, carregados de perigos. Mas de qualquer forma precisamos deles, precisamos muito e não apenas pela preocupação moral com o bem-estar dos outros, mas para o nosso próprio bem, pelo benefício da coesão e da lógica de nosso próprio ser. (BAUMAN, 2005, p. 75)

¹⁷ Termo discutido por Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Com efeito essa “coesão e lógica” do ser estabelece uma profusão de situações diante das relações, já que diante das identidades, a sociedade confronta que se deve ser segmentado pela ideia da escolha em contrapartida a do pertencimento, já que esses aspectos estão relacionados para uma experiência humana bem sucedida e dentro da expectativa da noção de maturidade, em virtude da primeira estar relacionada à escolha, enquanto a segunda envolve a segurança que Bauman (2005) aponta como valores essenciais à existência. À proporção que essas ideias são interpostas, a noção de funcionalidade das identidades aparece, de modo que:

Arrumar a vida em momentos era a regra número um do manual da civilização ocidental, na década zero do terceiro milênio. Absorver a importância da especialização. Somar a inteligência humana ao rigor econômico de um canivete suíço: múltiplas funções num único objeto. A concentração em vez da dispersão: agora abro-me e sou um profissional irrepreensível, agora abro-me e sou um pai atento, agora abro-me e sou um amante insaciável, agora abro-me e sou um companheiro catita, trato dos impostos e vou às compras. Um dia emperrarei e fechar-me-ei. Não digo paz à minha alma porque não há paz neste mundo, nem almas isoladas de momentos e funções. (PEDROSA, 2013, p. 90)

A noção de segmentação apresentada na narrativa propicia um olhar acerca da modernidade líquida, no sentido de que o vivenciar as experiências está relacionado à funcionalidade dos arranjos sociais motivados por expectativas que condicionam as ações a partir dos papéis sociais que são executados a depender da interpelação. Nesse excerto é pulsante a crítica de como a praticidade que se espera desses papéis sociais não permite que haja paz à alma dos homens, diante de que não existem almas que não estejam predispostas a exercer sua funcionalidade em meio ao que se espera como “regra número um” para que a vida esteja adequada à civilização ocidental. Entretanto, essa noção não opera considerando que as identidades são fragmentadas e que não há como serem justapostas em caixas sem que em algum momento se conectem e sejam interpeladas pela experiência de questionar qual a coesão dessas dinâmicas. Além disso, de acordo com Bauman (2005), tais dinâmicas se estabelecem à medida que as identidades são passíveis de mudanças e deslocamentos aparentemente aleatórios por conta do que teórico nomeia “forças de globalização”. Tais forças transformam radicalmente o panorama urbano e os locais nos quais os sujeitos tendem a “lançar as âncoras de uma segurança duradoura e confiável. Elas realocam as pessoas e destroem suas identidades sociais” (p.100).

Percebe-se que a compreensão de que a condição da confiabilidade na segurança constitui uma ambivalência, no sentido que as decisões condicionam outras realidades quando estas se fazem presentes. O intuito de Rosa descobrir a si e pressupor que o encontro com o pai arrefeceria o desejo de pertença por Gabriel traz a forma como as identidades dessa personagem podem ser construídas e vivenciadas, pois “Rosa decidira que quando encontrasse o pai, deixaria de pensar em Gabriel. Estava convencida de que o próprio ato de procurar o homem que a gerara a afastaria da obsessão por aquele outro homem.” (PEDROSA, 2013, p. 141). Neste caso, a protagonista condiciona a descoberta da identidade como filha responsável por sobrepor a identidade como mulher que nutre desejo, no caso a ideia de “obsessão” apresentada pela narradora. A confusão que se estabelece no aspecto de que a troca dessas figuras masculinas concederia uma não fragmentação do seu próprio ser denota na narrativa uma intencionalidade de que as certezas a livrariam dos riscos, contudo, como Bauman dialoga sobre a ambivalência pertinente à identidade:

Se você deseja que eu ate os muitos fios que começamos a tecer, mas na maioria dos casos deixamos soltos, eu diria que a ambivalência que a maioria de nós experimenta a maior parte do tempo ao tentarmos responder à questão da nossa identidade é genuína. A confusão que isso causa em nossas mentes também é genuína. Não há receita infalível para resolver os problemas a que essa confusão nos conduz, e não há consertos rápidos nem formas livres de risco para lidar com tudo isso. Também diria que, apesar de tudo, teremos de nos confrontar vezes sem conta com a tarefa da “auto-identificação”, a qual tem pouca chance de ser concluída com sucesso e de modo plenamente satisfatório. É provável que fiquemos divididos entre o desejo de uma identidade de nosso gosto e o temor de que, uma vez assumida essa identidade, possamos descobrir, como o fez Peer Gynt, que não existe uma “ponte, se você tiver de bater em retirada”. (BAUMAN, 2005, p.105)

A divisão entre uma identidade que deseja se projetar em ser genuína e como ela pode se mostrar surpreendente em relação ao modo que as emoções são representadas equivocadamente numa tentativa de “auto-identificação” expõe um paradoxo de sensações que são evocadas pela protagonista, já que existe uma predominância de sua representação, esta ligada à intensidade que anularia a ideia de equilíbrio emocional, que ao decorrer do romance é cobrado à Rosa. Assim, ela vai se construindo, também, a partir das ações intensas, como também das adjetivações que denotam explosão:

— Prefiro sofrer a aborrecer-me. Nunca me aborreço, sabes como é? Às vezes até me canso do meu entusiasmo. Nem que seja um entusiasmo mortal: ficar na cama um fim de semana inteiro só a beber e a chorar, como uma boémia qualquer dos anos vinte em Montmartre. A Piaf bebia que se fartava, desgraçava-se sem dó nem piedade. Gosto mais disso do que de uma vida de nada, percebes? (PEDROSA, 2013, p. 97)

Sendo essas explosões também caminhos para a compreensão do desejo que move a fadista a fim de se constituir filha, sem o respingo das dores do amor materno:

— Estou exausta de passamentos. Não queria que aquilo passasse. Queria um pai, qualquer que fosse — criminoso, boçal, indiferente, estúpido. O homem cujo olhar se reconheceria. A sua identidade. A sua pátria, ainda que enlameada. Só no homem que lhe dera origem poderia encontrar essa relação de terra, sem a contaminação de entranhas e vísceras que atrapalhava o amor das mães.

— Pai, pai, porque me abandonaste? (PEDROSA, 2013, p.136)

Diante da exaustão da ausência da figura genitora representada pelo pai, a personagem vai esculpindo várias facetas que podem caracterizar esse homem que pode ser o redentor de boa parte de suas dores que são advindas dessa falta, de modo que ao adjetivar esse “pai” com nuances que não são esperadas de uma figura paterna demonstra a ânsia em reconhecer em alguém uma salvação para o medo que a assola de nunca ter a sua identidade reconhecida, já que a personagem usa a metáfora da “pátria” a fim de relacionar com a pertença afetiva, pois a ideia de se sentir enraizada é diretamente proporcional com a imagem do genitor. Consoante a essa imagem, apenas tal figura poderia despertar e alimentar um amor genuíno, sem as intempéries do amor atribuído à figura materna, primeiro através da figura de Eva e posteriormente à Luiza.

Ainda neste trecho, Rosa faz uma pergunta retórica, “Pai, pai, porque me abandonaste?” (PEDROSA, 2013, p.136). Tal questionamento traz uma intertextualidade com o texto bíblico cristão, no qual Jesus Cristo, prestes a ser crucificado, interpela a figura divina de Deus, seu pai, na hora do sofrimento acerca do abandono, por ele, filho daquele que é onipresente, não ser salvo. Considerando a pergunta da protagonista em consonância com a passagem bíblica, a fala da fadista ressalta a dor que se exalta em seu ser, já que esse abandono se constrói em todos os aspectos: Rosa sequer sabe se esse pai reconhece a sua existência. Em todos os planos, o abandono e a busca pela salvação que só aconteceria através dessa figura masculina, assim como na bíblia, denota o amor que a portuguesa alimenta no intento do direito de encontrar o olhar de reconhecimento desse homem que também a originara.

Neste ponto, esse ímpeto de desespero através do questionamento transforma-se numa áurea de tranquilidade. Após as buscas resultarem no encontro com Joaquim, em

troca de e-mails com Gabriel, Rosa apresenta a importância para si de encontrar sua “pátria” apesar de “enlameada”:

Descobri de onde venho, isso tranquiliza-me.

A maioria dos meus amigos não entende isto. Tantos anos depois de termos acabado com a humilhação dos “filhos ilegítimos” ninguém parece interessado em defender o direito à identidade. É fácil dizer que isso não importa quando sabemos de quem herdámos o quê — porque a herança genética existe, para o melhor e para o pior. (PEDROSA, 2013, p. 174)

[...] O pai biológico pode não ser o pai efetivo — mas cada um de nós tem o direito a saber quem são os seus antepassados. (PEDROSA, 2013, p. 175)

Por meio dessa percepção construída pela personagem tem-se o conceito tratado por Hall (2015) da forma a qual as identidades surgem e como podem ser adquiridas ou destituídas do sujeito, posto que a partir da interpelação a que o sujeito é exposto a sua identidade e o direito dessa de ser representada ganha contornos que passam a considerá-la como politizada. Neste ponto, é importante perceber também o conflito entre tradição e modernidade no discurso de Rosa, por meio da ideia de que a figura paterna é elemento essencial para o equilíbrio do ser social, já que a “herança genética” se mostra fator preponderante a legitimar a identidade do outro, mesmo que tal aspecto evoque situações ou sensações ruins, que sejam nocivas àqueles que buscam percorrer o caminho de desbravar as suas origens. Esse conflito se mostra como mais um sintoma das mudanças estabelecidas pelos modos de vida que norteiam a modernidade, logo as dinâmicas das relações se pautam no interesse da busca da identidade como meio de apaziguar o sofrimento que as ausências não compreendidas nessa dinâmica de liquidez social se apresenta. E Giddens (1990) elucida:

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos de tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana. (GIDDENS, 1990, p. 21)

No limiar das mudanças acerca desse direito à identidade na narrativa, coloca-se em discussão a noção do sujeito que se encontra com lacunas ou dividido, considerando que há uma identidade designada como “resolvida” e porquanto não fragmentada em meio às interpelações da celebração móvel. Esta se faz, entretanto, como uma projeção

de pessoa delineada por uma união que não se faz compreensível com o ponto da subjetividade. Dialogando com os estudos psicanalíticos, Hall denota que “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através dos processos inconscientes, e não algo inato” (HALL, 2015, p. 24). Dentro desse contexto teórico, sabe-se que não é possível delimitar que haja uma inteireza das identidades. A noção do preenchimento que provoca em Rosa a sensação de tranquilidade perpassa o desejo de pertença afetiva que percorre toda narrativa junto à fadista, pois o romance vai construindo a ondulação das identidades da mesma como uma maré que em um primeiro momento se mostra serena, entretanto ao entrar nas águas do enredo, percebe-se que existem pontos de areia que atraem para buracos invisíveis, estabelecendo um ciclo de buscas que se retroalimentam das ausências por meio das palavras, ou que arrebatam através delas por meio das letras de fado, um ponto alto no mar da construção das identidades da portuguesa. Considerando a representação da palavra no romance, é possível relacioná-la com um dos descentramentos desenvolvidos por Hall. Sob o argumento de que as identidades e a liquidez da modernidade também estão descentrando os sujeitos sociais, o teórico traz o terceiro descentramento¹⁸, acerca da língua e das afirmações que se realizam através das relações, pois:

As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sanguínea de nossa língua. (HALL, 2015, p. 26)

E esses “ecos” perpassam as construções identitárias a fim de confrontar as intenções de estabilidade quando se cogita a não-fragmentação do sujeito social. Parte dessa reverberação pode se transformar em energia criativa através da palavra que suplementa os sentidos do que é construído como discurso poético a partir do qual também se nota a ambivalência, já que a busca se faz nas diferenças que surgem pelas relações. A trajetória da palavra condicionada à arte alicerça mais uma busca pela identidade no enredo, além da perspectiva conflituosa da representação do conceito de artista na contemporaneidade e os espaços que são passíveis de ocupação, assim a narradora através da metalinguagem evoca Ovídio e a arte:

¹⁸ No terceiro descentramento, Hall discute a partir das descobertas de Saussure acerca do estruturalismo e a ideia da língua como um sistema social, preexistente a nós.

Ter uma arte é viver em função de alguma coisa que excede o acontecer da vida. A arte exige corpo e alma, pensamento e emoção, liberdade e obsessão. O artista, como o amante, tem que ser capaz de sair da sua própria pele para se colocar dentro da pele do outro. Esvaziando-se na entrega, ganha também imunidade à dor — há sempre um lado que contempla, de fora, a obra que dentro de si está gerando. O artista sente-se então um surpreendido Deus. O sopro da divindade, ou dessa iluminação súbita que a ela se assemelha, surge no ser humano por intermitências, frágil chama sobre corpos tocados pela vulnerabilidade do conhecimento antecipado da morte. (PEDROSA, 2013, p.88)

Essa profusão de expressões que se coadunam à ideia de ser artista condicionam à existência permeada de paradoxos pautada na busca da súbita inspiração, onde o artista é metaforizado tal qual o amante que no ápice de seus desejos imbrica na pele do outro, para se esvair e entregar-se de tal modo que a fragmentação seja inevitável, pois junto com ela a temporalidade de ser vulnerável emerge de tal forma que o artista se confronta como uma divindade, a qual através da palavra provoca a “morte” antecipada de uma parte de si, sendo essa a função de “ter uma arte”.

Assim, a arte que transmuta é um dos eixos das identidades de Rosa Cabral, já que a primeira persona que é apresentada na narrativa acerca da personagem é a de artista, especificamente como fadista. Nesse contexto é pertinente tratar como Andrade (2018)¹⁹, no podcast Curiosidades sobre a representação de mulheres na música em Portugal²⁰, discute as representações das fadistas e os percursos dessas mulheres para “criar um espaço próprio” no sentido de não haver nenhuma figura masculina nesse entremeio, ou seja, que as artistas não fossem projetadas como sombras dos compositores e/ou intérpretes. Em sua discussão a pesquisadora aponta a “imagem de mais valia” que as cantoras buscam construir em prol de situar seus espaços e suas vozes numa Portugal que objetifica aquelas que ocupam os palcos nas noites lisboetas, considerando que apenas em meados de 1925, segundo dados de Andrade, a primeira mulher registrou uma composição na Sociedade Portuguesa de Autores — no romance

¹⁹ Soraia Simões de Andrade tem como principais interesses como investigadora, nos quais tem trabalhado nos últimos anos, a história oral, os arquivos digitais, as práticas musicais em contextos de revolução política e ideológica, a relação entre música, memória e gênero. Autora da Mural Sonoro, plataforma digital criada em 2011, dirige a Associação cultural Mural Sonoro desde 2014 e é investigadora integrada do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

²⁰

Disponível em: <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoropt/tag/filme+de+Soraia+Simões+de+Andrade>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

há uma passagem que menciona tal instituição, como será possível verificar mais à frente na análise

É também nesse contexto de construção do próprio espaço quanto fadista que Rosa desponta e se joga nas águas do gênero musical que é tão característico de Portugal. Neste aspecto a narrativa apresenta uma crítica ao que se delineia como arte, pois o fado começa a ser condicionado a “pop lusitana” dentro da modernidade líquida, trazendo consigo a ideia do consumo e dos privilégios que destoam do que anteriormente foi mencionado acerca do ideal de arte relacionado com a produção da protagonista, visto que esta tem o fado como elemento catártico de si contraposto ao ideal de produção artística vinculada à “vontade de poder”, pois:

Rosa sabia de cantoras que telefonavam para os promotores de espetáculos a oferecerem os seus préstimos por um preço mais baixo. Diziam que era a lei da concorrência, mas a verdade era mais sombria: vontade de poder. Aniquilar a memória da existência do outro, barbaridade que excedia a lei da sobrevivência animal. Quanto mais se repetia que o fado estava a renascer maior se tornava o assanhamento de cada fadista na defesa do seu território de aplauso. (PEDROSA, 2013, p. 153)

O fado estava na moda enquanto declinação popular e circunscrita da poesia, e garantia uma renda mensal aos poetas que, quando não o eram já, se tornavam especialistas em finanças e se inscreviam na Sociedade Portuguesa de Autores. Nem todos, evidentemente; à parte mantinha-se a ilha dourada dos poetas bacteriologicamente-puros, que não queriam confundir-se com escritores de canções e não se misturavam em eventos sociais que não decorressem em bares obscuros apenas frequentados por aspirantes a poetas. [...] Praticamente já só as fadistas mais velhas ou anafadas usavam o vestido preto e os brincos largos, de filigrana portuguesa; o fado cantava-se agora de jeans ou com roupagens de estilistas iguais às das estrelas da pop. Dizia-se que o fado era a pop lusitana. Dizia-se o que fosse preciso para aumentar as vendas e os hábitos de consumo. Os artistas eram ou ambicionavam ser gestores culturais e ter convites de primeira plateia para os concertos do Centro Cultural de Belém ou da Fundação Gulbenkian. (PEDROSA, 2013, p. 157)

Por assim saber, desenvolve-se na construção da fadista e sua relação com a arte o aspecto da subjetividade como primórdio do vínculo com a energia criativa. Constatando que, segundo Oliveira (2008), a subjetividade não se resume a comportamentos, também se insere, mas é necessário compreender que está vinculada ao tempo do indivíduo como também ao histórico, já que ela se torna mais enfática ao se tratar dos pensamentos e emoções que se interligam as atitudes do ser social, contudo evidencia um conflito entre o interior com os espaços exteriores. Salienta Oliveira que

“enfim não há subjetividade sem sujeito, não há sujeito sem discurso, não há discurso sem destinatário e sem objeto” (OLIVEIRA, 2008, p. 26); desse modo a comoção de Rosa e sua energia criativa e relação com a arte estabelece-se norteadas pela subjetividade já que:

Esta noite cantei no bar do meu pai — olha, agora saiu-me assim. Fez-se um silêncio total naquele lugar barulhento. E depois um aplauso interminável. Nem sabia como reagir. O que me comove não é o aplauso, o sucesso em si, mas a sensação de ser tão profundamente entendida e amada através do que escrevo e canto, o modo como me abraçam e me agradecem o que encontram nos meus fados, a verdade dessa comunicação. (PEDROSA, 2013, p. 185)

A partir do excerto a personagem enfatiza a notoriedade do que o ato de se apresentar e ser acolhida desperta, ou seja, a forma como a subjetividade é construída a partir da relação com o exterior (o público e o abraço de identificação) e os sentimentos que Rosa alimenta, quando o que sobressalta à leitura é a noção de ser “entendida” tal qual ela se expressa pela palavra; já que “a sua voz se erguia, cantando tudo o que não conseguia dizer nem chorar” (PEDROSA, 2013, p. 158), logo a verdade que é estabelecida através dessa comunicação é um indício de que, na arte, a fragmentação de Rosa resvala com o potencial do que ela possa vir a ser em meio as suas buscas por responder o questionamento cíclico da narrativa: “Quem sou eu?”. Ao passo que os aplausos são a metáfora de que não é a sensação do poder, de ser adorada como musa que a entretém, e sim o que lhe é provocado no campo do sentir, encontrando um modo de ser amada, que no enredo apresenta-se como o primeiro que não culmina em um lugar de submissão, já que estar no palco era sentir o chão, e a sua busca incessante por “terra” ou “pátria” nos corpos dos outros causavam a exaustão.

Sendo assim, a relação de Rosa estabelecida com o fazer artístico se constrói a partir de um espaço que possibilita um novo olhar sobre si mesma, principalmente nesse movimento de migração que acontece com a identificação de territorialidade no Brasil, mesmo que o aspecto da ambivalência ainda persista no discurso da mesma. O jogo de identidades e da memória desponta no enredo mais uma vez, já que “a identidade é a dobra desse dobrar-se sobre si” (RICOUER, 2010, p. 114). A face da energia criativa que alimenta a existência da protagonista é uma dobra que traz a referência à imagem da boneca russa, ou seja, o ato de realizar o movimento de dobrar acerca de si provoca um movimento cíclico, contanto não igual; o modo como a arte a interpela ora sendo levada

ao êxtase pelas sensações que o público emana; ora sendo rasgada por criar fados que transfiguravam a imprevisibilidade da paixão. A ação de descobrir a si através das relações é um mote da construção de suas identidades, tal qual a forma como sua memória representa uma faceta que é perceptível em suas composições. Tanto que a máxima de que o fado é um reconhecimento do sofrimento, não assusta a Rosa, pois como traz a narrativa:

Perguntavam-na se as letras dos seus fados resultavam das suas experiências e ela respondia num sorriso de guilhotina, que escrevia à homem, em abstrato, sobre a condição humana.

O pai dissera-lhe:

— O fado é para quem leva pé na bunda e chora por isso. O teu fado é de quem fica feliz de levar pé na bunda.

E isso fizera-a rir. Reconhecia a felicidade pelo barulho que fazia quando se quebrava. (PEDROSA, 2013, p. 229)

Posto que essa felicidade se encontra a partir das lembranças que são alimentadas pelas letras de fado, pois a ideia de produzir para um ser abstrato denota a ironia que Rosa faz como parte de uma reação ao fatalismo que carrega consigo. Desse modo, é possível compreender que a consciência que é apresentada das memórias tem um potencial de significado para o entendimento das relações interpessoais, mas também de uma identificação com os outros, considerando que a felicidade e a lembrança são instituídas por sua temporalidade no espaço e que surgem e se esvaem através da subjetivação e da relação com o outro, como traz Husserl:

Tudo aquilo que vale para mim mesmo, vale também, como sei, para todos os outros seres humanos que encontro no mundo que me circunda. Ao ter experiência deles como seres humanos, eu os entendo e aceito como eussujeito, assim como eu mesmo sou um, e como referido ao mundo natural que os circunda. Isso, porém, de tal modo que apreenda o mundo circundante deles e o meu como um só e mesmo mundo, que vem à consciência, embora de maneira diversa, para todos nós. Cada um tem seu lugar, a partir do qual vê as coisas disponíveis, e respectivamente ao qual elas se manifestam diferentemente para cada um deles. Os atuais campos de percepção, de recordação etc., também são diferentes para cada um, sem contar que também aquilo de que estão intersubjetivamente conscientes vem à consciência de modos diferentes, em diferentes modos de apreensão, em diferentes graus de clareza etc. A despeito disso tudo, nós nos entendemos com nossos próximos e estabelecemos em conjunto uma realidade espaço temporal objetiva como mundo que nos circunda, que está para todos aí, e do qual, no entanto, nós mesmos fazemos parte (HUSSERL, [1913] 2006, p. 76-77).

De tal modo que o reconhecimento de si e da relação com a memória levanta a discussão que Ricouer apresenta sobre a ideia de o homem ser conceituado como um ser capaz, e dessa dinâmica de como o passado se estabelece sendo responsável ou não por aquilo que cativa na memória:

[...] capaz de se dizer, capaz de fazer, capaz de se responsabilizar, capaz de contar e de se contar, capaz de se lembrar, refazendo laços e dando novos sentidos ao factum, até mesmo ao irreparável e ao injustificável. Por isso, o uso crítico da memória tanto nos impede de ficar amnésicos, como nos liberta da opressão de um passado — congelado, que obsidie a memória com uma fatalidade irreversível. Usar criticamente a memória é, por conseguinte, dizer — não aos — abusos da memória, exigindo trazer para o centro a categoria da relação que outorga unidade narrativa e diferenciada a uma vida, processo que, num mesmo movimento, não esquece o passado, mas recusa ficar dele cativo. Permanecer entre e em relação: é isto que permite o — “trabalho de memória” [...] (ROSA, 2006, p. 2-3)

Nesse processo de “permanecer entre e em relação” que culmina no labor da memória, o enredo apresenta uma metáfora acerca de como esse movimento é construído por Rosa, e consequentemente a temporalidade do desejo é inevitável à personagem, já que estar no modo de espera faz do passado uma ferida aberta:

A noite atíça as memórias, atira-as contra o coração como um lobo esfomeado. O coração é um lobo esfomeado. Pelo menos o de Rosa — nunca se fartava de querer. As luzes da cidade têm o efeito contrário; acariciam as memórias, e as carícias trazem o poder do esquecimento, conduzem à névoa da infância. (PEDROSA, 2013, p. 200)

Os sentimentos arrastam-se como malas pesadas cheias de tralha que não sabemos de onde vêm. Rosa sabia que o desejo tem de ser vivido até ao fim. A pausa era-lhe insuportável. Bloqueava-lhe a vida. Viciara-se em conversar com ele, pensar através dele. E em deixar de pensar, deixar de ser, entregando-se. (PEDROSA, 2013, p. 201)

A metáfora da carícia das memórias que provoca o esquecimento, mas não anula o desejo, elucida a questão do corpo que espelha o desejo, quer dizer, o corpo desejado que lhe é necessário domar, pois “o corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado em sua própria sexualidade.” (PERROT, 2007, p. 76) E essa dinâmica dos corpos também é construção das identidades, assim como espaço da memória; já que o corpo verbaliza o que sobrepuja o externo e eclode os sentimentos. Assim, Rosa edifica sobre si uma identidade como fadista que a torna “radical e sofisticada”:

Gabavam-lhe a distinção das pequenas tatuagens: notas de música no pescoço, um pássaro no pulso esquerdo, o sol atrás do joelho direito. Cortara o cabelo em escada irregular, acentuara as sobrancelhas, cantava com vestidos de seda e renda, brancos ou de cores fortes, com frases dos seus fados nas mangas ou nas saias fluidas. Deixara que lhe criassem uma imagem “radical e sofisticada” que lhe assentava bem. (PEDROSA, 2013, p. 229)

Portanto a criação dessa imagem dialoga com a subjetividade da artista que encontra em cada aspecto físico uma dinâmica para estabelecer uma identidade de si que provoque no outro um estranhamento imediato, mas que acolha as singularidades a que ela verbaliza através do corpo. Se a compreensão de cada elemento traçado em seu corpo denota a ideia de liberdade e a relação intrínseca com a arte, assim como o cabelo que destoa do estereótipo das cantoras de fado, e a metalinguagem através de seus vestidos, tais elementos tem uma finalidade por si, pois como discute Hegel:

Não desviando a minha subjetividade da realização do meu fim [...] com isso suprimo, para objetivá-lo, o que nela há de imediato, e assim faço que ela seja a minha subjetividade individual. Ora, a subjetividade que assim me é idêntica é a vontade de outrem [...]. O terreno para a existência da vontade é agora a subjetividade [...], e a vontade alheia é a estranha realidade que apresento à realização do meu fim. A realização do meu fim tem pois em si esta identidade da minha vontade e da vontade dos outros, possui uma relação positiva com a vontade alheia (HEGEL, [1820] 1997, p. 101)

De tal forma que a identidade é promovida como uma celebração móvel em que a sua percepção é moldada pela subjetividade, pelas relações interpessoais, as reivindicações da memória e os construtos que perpassam a sua ambivalência. Pois como traz Bauman:

A identidade — sejamos claros sobre isso — é um “conceito altamente contestado” [...] O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecemos ruídos da refrega. [...] A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado... (BAUMAN, 2005, p.84)

Portanto é neste panorama que se estabelece a relação entre memória e identidade na construção da personagem Rosa Cabral, por um lado há a ambivalência como aspecto preponderante para a compreensão do surgimento da mesma e dos caminhos que propiciam a possibilidade de processos de identificação que perpassam determinadas relações e/ou a ausência de tais, já que o ato de assumir uma identidade em determinado

momento espaço temporal e contexto sociocultural interpelam na narrativa o questionamento que se torna o mote das ações do enredo que perpassam a protagonista, “Quem sou eu”?. Logo, a dinâmica da identidade e memória demonstra as facetas da personagem a partir dessas categorias que contribuem para a análise da condição humana e complexidade das naturezas que são interpostas, como também os meios que a fadista empreende para alcançar a liberdade de vivenciar suas identidades em meio ao caos que é desenhado, ora de forma imposta, ora de forma inconsciente no romance; posto que algumas identidades ainda serão experimentadas a partir da compreensão da categoria da memória que perpassa as relações amorosas-sexuais e que são um ponto relevante na construção de Rosa Cabral.

3.2 A representação da memória: subterfúgio das relações amorosas como processo cíclico.

A dinâmica das relações amorosas estabelecidas pela protagonista constitui um aspecto relevante para a compreensão da movimentação dessa ao decorrer da narrativa, visto que há capítulos que tratam da narração de como se dá tais relações e os seus desdobramentos repercutem nas identidades da fadista, pois um dos aspectos basilares de Rosa se faz a partir da busca por ser amada de forma intensa, tal qual ela vivencia as experiências e seu fulgor pela procura de si, como já mencionado em uma seção anterior.

No romance, a experiência amorosa de Rosa é vinculada ao relacionamento com Gabriel Santos. Tal relação é considerada não convencional, posto que o livreiro mantém um matrimônio com outra mulher, com a qual constitui uma família formada pelo casal e três filhos. Rosa estabelece um caso com Gabriel que se inicia de forma inesperada, entretanto intensa e de pura entrega. A estrutura do romance apresenta ao leitor em seu prólogo a sofreguidão da personagem a partir da memória que uma frase evoca, assim ela “acordava no poço da noite com o coração enforcado naquela frase. — Entrar em ti e dentro de ti ver o mar.” (PEDROSA, 2013, p.15). O trecho que também nomeia o livro é uma força motriz poética que perpassa todo o enredo, a metáfora do mar e do ato de entrar neste deve ser considerado além do aspecto sexual que tal figura evoca, pois também está relacionada com a ideia das emoções da personagem, assim como a possibilidade de infinitude interposta pela construção imagética do mar e a relação dessa ser possível como metonímia da narrativa que estabelece a relação de Rosa e Gabriel, na

qual o mar seria a personificação dos sentimentos da fadista, posto que a simbologia do mar apresentada por Chevalier & Gheerbrant (1999) em seu dicionário de símbolos é de dinamismo, ambivalência e incerteza, assim como os sentimentos e o relacionamento da protagonista com o livreiro:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que é que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 592)

Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. [...] Ele designa o século presente. Uns se afogam, outros o franqueiam. Para atravessar o mar, é necessário um navio; o casamento é um navio frágil; em contrapartida, a vida cisterciense é comparável a um navio sólido. *Fluctuat, nec megitur*, o lema de Paris, indica que essa capital pode ser sacudida por tempestades, mas que não se afunda jamais: agitada, mas incapaz de submergir. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.593)

Dentro dessa dinâmica de o mar ser um infinito interno, símbolo do coração, lugar da relação turbulenta da fadista, no capítulo IV, intitulado Casa, tem-se a primeira passagem que faz referência direta ao romance entre os protagonistas, neste caso delineiase a dinâmica da relação que é alicerçada pelo êxtase do sofrimento e a ânsia do porvir da paixão:

Gabriel Santos fez desmoronar o coração de Rosa Cabral às treze horas e vinte e seis minutos de uma amena tarde de setembro de 2003, o que teve como consequência produtiva obrigá-la a arranjar um coração novo. (PEDROSA, 2013, p. 23)

Acresce que os corações não desabam: batem ao ritmo que podem, aceleram, desaceleram e, um dia, morrem. É possível transplantá-los e fazê-los durar mais uns anos, mas morrerão, de um modo ou outro. Assim, o mecanismo que faz com que o coração de Rosa se desmorone não passa de uma figura de estilo, uma instalação de palavras. O problema é que as palavras, as que são ditas e as que ficam por dizer, alteram as relações entre as pessoas e, por consequência, a história do mundo. (PEDROSA, 2013, p.23)

A narrativa é intercambiada pelo processo da separação e sofrimento que assolam a personagem. Tais sensações são pautadas através das palavras, já que essas são as provocadoras de mudanças nas relações, principalmente das amorosas, pois as suas ausências ou o seu rasgar desmoronam metaforicamente o coração de Rosa Cabral. Neste

ponto é necessário considerar que a relação é estabelecida pela discrepância de entrega, e a idealização que subjuga a figura feminina ao limbo do sofrimento. Já que nessa desigualdade “ela a subordina à do outro essencial de quem se faz vassala e escrava. É a fim de se encontrar, de se salvar que ela começa por se perder nele: e o fato é que, pouco a pouco, se perde.” (BEAUVOIR, 2019, p.471)

Logo, essa idealização amorosa é descrita com ironia pela narradora, e traz à tona as ações de Gabriel que já sinalizam sua forma de se relacionar com Rosa Cabral:

Na noite anterior Gabriel adormecera nos braços de Rosa, depois de se consumirem na vertigem do corpo até à exaustão, com a porta da varanda aberta e a lua cheia a revelar os olhos de um submersos nos olhos do outro, num encantamento que se diria, se fôssemos cândidos e não tivéssemos lido já muitos romances, mais poderoso do que todas as forças do Universo. Ao acordar, já o clarão defensivo do dia se substituíra aos avassaladores fluidos lunares, Gabriel vestiu-se rapidamente, titubeou que estava muito atrasado e fugiu do quarto de Rosa. (PEDROSA, 2013, p.24)

A atitude de fuga de Gabriel aponta para um comportamento de irresponsabilidade ou de descaso para com Rosa diante da noite anterior ao evento, já que tal atitude parece anular a entrega de corpos que vivenciaram há pouco, ao ponto de adormecer nos braços da personagem, de modo que o enredo parece apresentar uma intenção de isentar ou justificar a irresponsabilidade emocional de Gabriel para com a fadista:

Sem intenção de a desfeitear: apenas não sabia o que fazer, porque as situações embaraçosas, por mais semelhantes que pareçam nos seus contornos exteriores, fazem-nos sentir crianças atarantadas perante o desconhecido. Talvez seja essa atração pela vertigem da infância que nos leva a provocá-las. (PEDROSA, 2013, p.24)

O aparente embaraço de Gabriel por não saber lidar com a situação de acordar com Rosa denuncia um comportamento masculino que condiciona as relações heterossexuais a se caracterizarem como abusivas, distanciando o comportamento feminino do masculino, relacionando as emoções descontroladas ao primeiro, enquanto o segundo seria a parte equilibrada das relações, tal como é apresentada na narrativa:

Rosa olhou para os pés dele e pensou: “Não me viu.” Pensou em simultâneo: “Se gostasse de mim, pressentia-me, cheirava-me, mesmo que não me visse.”

E foi nesse preciso segundo que o coração desabou. (PEDROSA, 2013, p.25)

Não às duas horas da madrugada, quando se ajoelhara aos pés de Gabriel suplicando: — Dorme comigo. Por favor, dorme comigo. Pelo menos esta noite. Também não foi às duas e doze que desabou, quando, de novo excitado, Gabriel acedeu: — Durmo contigo, pronto. Mas só esta noite. É muito complicado para o meu equilíbrio emocional, entendes? E eu não quero que as pessoas percebam esta coisa entre nós. Quero que seja só nossa. Entendes? (PEDROSA, 2013, p.25)

Essa construção de idealização amorosa é estabelecida a partir de uma doação que culmina em perpetuar os ensejos amorosos, e nisso temos, como Beauvoir (2019) coloca, uma “mistificação cruel”. À figura feminina é imposta essa oferta naturalizada, enquanto aos homens nenhum esforço é feito para aceitar tal amor, pois eles não têm a necessidade de “dedicação incondicional” que tanto reclamam. De forma que isso se caracteriza de forma nociva para as mulheres, pois aos homens é garantido que não precisam “nem do amor idólatra que lhe lisonjeia a vaidade; só os acolhe com a condição de não satisfazer as exigências que tais atitudes reciprocamente implicam” (BEAUVOIR, 2019, p.490).

E nessa perspectiva de naturalização da ideia de submissão, a relação de Rosa e Gabriel vai se constituindo. A noção de ser objetificada por ele não causava pavor, mas sim a sensação de entrega, pois “Gostava que Gabriel fizesse dela tudo aquilo que lhe apetecesse. Gostava de o servir. De ser usada por ele. Da ideia de entrega absoluta.” (PEDROSA, 2013, p.26). A ideia de objetificação e o intento de se moldar ao amante leva Rosa a tomar atitudes que destoam do construto de mulher livre que lhe cabe na narrativa, ações que beiram a “ingenuidade esforçada” ao buscar fazer-se uma mulher ideal que supre todas as demandas do parceiro:

Rosa ensaiava tiradas literárias para impressionar o amante. Pode o leitor rir à vontade desta ingenuidade esforçada; por mais que as suas gargalhadas ecoem através da página, a nossa heroína não desistirá. A persistência é uma das suas características — não a mais sábia, mas que importa? (PEDROSA, 2013, p.28)

Entendes? Entendia. Sempre que Gabriel lhe pegava no queixo e a fixava perguntando: — Entendes?

Rosa assentia em silêncio. Aquela interrogação era uma declaração de controlo, não uma pergunta.

— Entendes?

Nesse instante, Rosa concentrou-se no amor. Na ideia do amor, a que podia agarrar-se através das expressões “equilíbrio emocional” e “entre nós”. Acreditara poder demolir o equilíbrio dele com uma avalanche de beijos. Como se fosse possível fazer com que ele morresse e ressuscitasse com uma alma transparente, pronta para a receber. (PEDROSA, 2013, p.25)

Nesse contexto tem-se nesta personagem um aspecto que Oliveira (2008) discute acerca das protagonistas de Inês Pedrosa, uma constante que se faz presente também em Rosa Cabral, no sentido de:

As protagonistas dos romances de Inês Pedrosa se mostram de outro modo revelando formas de subjetivação forjada nos últimos 20 anos. [...] No entanto, apesar de fugir ao estereótipo das mulheres dominadas pelo macho, apesar de dispor de toda liberdade para ficar ou não com o amado, [...] insiste em se fazer amar como se isso fosse a única forma de dar sentido à vida. (OLIVEIRA, 2008, p.30)

Diante desse perfil em que se enquadra Rosa, a dinâmica das relações amorosas ganha contornos que diferem da mulher empoderada e livre que ela emana acerca de si em outros momentos da narrativa, apegando-se às memórias e assim constituindo um subterfúgio acerca de si e do que projeto de Gabriel e dessa paixão, assim a fadista vai se moldando em a uma rede de sensações que não necessariamente condizem com as suas vivências, como bem pontua Oliveira: “mesmo sabendo que a desilusão é inevitável” (2008, p.31); a personagem transita por essa desilusão constantemente, principalmente quando se percebe apaixonada pelo livreiro:

— O que queres tu? Que eu seja posto para fora de casa? É isso que queres? Rosa respondeu que não, mas enquanto respondia verificou que, realmente, estava tão apaixonada por Gabriel que não se importaria que ele viesse para os seus braços por desespero, isto é, por ser enxotado para fora de casa pela outra, a grande Outra com quem ele dormia.

Na noite seguinte ao desabamento do coração, Rosa Cabral cantou o fado. Era esse o seu trabalho — e ela oferecera-o, em prol da literatura. A verdade é que desvalorizara o apreciado talento para ter a mercê de acordar ao lado de Gabriel Santos. Antes de o ver raspar-se do quarto em passo de corrida, ainda dissera:

— Pelo menos a memória de ter acordado ao teu lado já ninguém me pode tirar. (PEDROSA, 2013, p.33)

Por meio dessa ideia de se subjugar, e mais ainda, desvalorizar sua energia criativa em prol de partilhar momentos com Gabriel, é possível problematizar a fragilidade sentimental da protagonista, alimentada pela busca de um amor redentor que se pauta na construção de uma memória, remetendo-nos a conceituação que Candau (2016) faz acerca da metamemória. Rosa faz uso desse tipo de memória, na qual através de sua própria representação acerca de si e de Gabriel diz muito sobre si, de modo que impacta diretamente na construção de suas identidades, pois “a metamemória é uma

memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2016, p.23). Neste âmbito é imbricada a questão entre identidade e memória, pois a partir de Candau percebe-se que essa memória é diretamente proporcional à construção ou fragmentação do sentimento identitário estabelecido a partir da relação entre Gabriel e Rosa, ainda que nesse panorama a ideia de ter a representação dessa memória como catalisadora da vivência da paixão a que se submete a personagem culmine no que Oliveira discute sobre uma “servidão sentimental voluntária”:

Estão imersas no turbilhão da vida, mas paralisadas por uma paixão não curada e até mesmo deletéria que as imobiliza, podendo levá-las à destruição de si mesmas. São mulheres liberadas que se confundem com homens na vida pública, mas que ainda estão submetidas a uma servidão sentimental voluntária, talvez numa forma de experimentar a angústia do vazio.
(OLIVEIRA, 2008, p.32)

Dentre esse turbilhão de vida, Rosa vai delineando um espaço que é ambivalente com a procura de si mesma, como se a relação com Gabriel fosse um labirinto de Minotauro²¹, e metaforicamente as palavras fossem o fio do novelo que percorre todo o labirinto, que seria aqui a personificação da paixão por Gabriel alicerçada na “subjetividade da pós modernidade”. Quanto a essa, Oliveira (2008) disserta o seguinte: “são subjetividades pós-modernas vivendo na ‘imanência’ de suas vidas, o ‘acaso’ dos acontecimentos conscientes da ‘indeterminação’ das escolhas sob os fluxos da ‘superfície’” (OLIVEIRA, 2008, p.32). Assim Rosa verbaliza à Gabriel em troca de emails após o “desmoronamento” de seu coração:

Sou como os desenhos animados antigos, aqueles que só quando iam no ar se apercebiam de que já não tinham chão — e nesse momento caíam. Enfim, sou lenta. Há frases que ficam a assombrar-me, sem que eu me tenha apercebido do quanto me magoaram no minuto exato (PEDROSA, 2013, p.61)

Porquanto esse movimento de não se aperceber a si através dessa mágoa, o assombramento de Rosa causado pelas palavras de Gabriel, que não consegue transpor ao livreiro o impacto dessas na dinâmica da relação, vai naturalizando “a possibilidade

²¹ No mito grego, pessoas eram lançadas anualmente em um labirinto onde vivia uma criatura metade humana, metade touro, para servir-lhe de sacrifício. As vítimas nunca sobreviviam ou conseguiam sair do labirinto, até que Teseu entra no labirinto, mata o Minotauro e consegue sair do local graças à marcação previamente feita com um novelo recebido de Ariadne, filha do rei de Creta, que teria se apaixonado pelo herói. A simbologia do novelo de Ariadne é desde então amplamente utilizada para representar a salvação em meio a um caminho aparentemente sem saída ou uma situação difícil.

do desastre²²” que transcende o caminho desse labirinto da relação amorosa e que se desdobra na construção da memória, no que Candau discute sobre essa que se realiza com direcionamentos distintos a partir das relações acerca de si:

As relações de si para si mesmo, o trabalho de si sobre si mesmo, a preocupação, a formação e expressão de si, supõem um trabalho da memória que se realiza em três direções diferentes: uma memória do passado, aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das fundações e das recordações; uma memória da ação absorvida num presente sempre evanescente; e uma memória de espera, aquela dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro. (CANDAU, 2016, p.60)

E neste aspecto Rosa busca realizar esse trabalho sobre si mesma, a partir dessas três direções acerca da memória do passado, concernente a uma lembrança do passado que “não é a lembrança do tempo que passa nem a lembrança do tempo que passou, pois a consciência da duração entre o momento da rememoração e o acontecimento recordado é flutuante.”(CANDAU, 2016, p. 65); logo o lembrar ou desejar que essa memória se perdue a ponto de ser sinestésica corrobora com a fragmentação da identidade da fadista, evocando a memória como subterfúgio para vivenciar o relacionamento com Gabriel a fim de projetar esse desejo que é alimentado.

Assim, mais uma vez, ela traz à tona o receio de perdê-lo e a intenção de ter uma memória acerca deles:

Não queria te perder.

Acreditei que desta vez iria ser um encontro sério, sem aqueles medos e reservas da tua parte. Nunca pretendi forçar-te a mudar de vida – gostaria apenas que, ou gastássemos este desejo e guardássemos mais tarde a terna memória dele, ou que um dia mais tarde tu mesmo quisesses partilhar a tua vida comigo. O que sinto por ti, o que sinto contigo é dessa natureza, sim, um amor completo, muito para lá do desejo, torrencial. (PEDROSA, 2013, p.62)

Evocando a ideia do amor completo, percebe-se que a troca de correspondências se molda à necessidade de Rosa enfatizar os anseios que a ausência dos encontros lhe causa, e ainda mais, noticiar a Gabriel que é preciso vivenciar com voracidade o desejo que é alimentado por ela e de alguma forma correspondido por ele. Para tal, ela traz a ênfase no guardar de uma “terna memória”; e neste ponto apreende-se que o argumento de ter uma lembrança pressupõe que as sensações serão notadas por um outro âmbito, já

²² Termo utilizado por Oliveira (2008) para tratar das subjetividades nas personagens de Pedrosa.

que “o tempo da lembrança é, portanto, inevitavelmente diferente do tempo vivido, pois a incerteza inerente a este último está dissipada no primeiro.” (CANDAU, 2016, p.66).

Nesse intervalo, o movimento de subsidiar os momentos partilhados com Gabriel pautados na lembrança provocam o destrocamento das sensações de Rosa, como também a ação “de inventar a esperança” (OLIVEIRA, 2008, p.32) ao ponto de conseguir “reconstruir” o coração, aquele que foi desmoronado pelas palavras e ações do livreiro. Essa escapatória através do intento da lembrança “pode explicar os numerosos casos de embelezamento de lembranças desagradáveis que, ao serem lembradas, são aliviadas da angústia e do sentimento de contrariedade provocados pela incerteza da situação vivida” (CANDAU, 2016, p.66). De tal modo que, no capítulo *Sedução*, a intenção de embelezamento das lembranças motiva uma reaproximação entre Rosa e Gabriel, na qual esse tende a estabelecer uma amizade com a fadista, após o hiato de seis meses:

Rosa reconstruía o coração com palavras – as palavras que dissera a Gabriel, as que nunca fora capaz de lhe dizer, as palavras de raiva e vingança que lhe escrevera depois de ter deixado que ele ateasse as cinzas do seu corpo e a ressuscitasse para a miragem do amor. Seis meses volvidos sobre o infausto final de caso no congresso de livreiros, cruzaram-se num concerto de rock e ele convidou-a para cear. Disse-lhe que sentira muitas saudades e que gostaria que, pelo menos, ficassem amigos. Selaram a ressuscitada amizade no banco do condutor do carro novo, que descia modernamente até se tornar cama.
(PEDROSA, 2013, p.79)

Diante dessa reaproximação, Gabriel inicia um movimento de fazer de Rosa aquela que deva pertencer a ele, mas sem os arroubos da mágoa, inclusive propondo que voltem a estar juntos e só vivenciando a partilha, até que em algum momento optem por “trocar um beijo por uma carícia” (PEDROSA, 2013, p.79), buscando estabelecer assim o controle que tanto o caracteriza, posto que a ideia que possui de si mesmo é a de um homem cheio de princípios e que se orgulha pela honestidade. Como a narradora o descreve tem-se em Gabriel “um homem moderno de inventiva tradicional”, o qual basta alguns episódios de vivenciar a liberdade da traição que a efusão o abandona, voltando a se comportar tal qual o marido adequado e o pai terno que se enobrece por amar incondicionalmente os filhos.

Essa descrição do livreiro é um fator que norteia as percepções e ações dos homens nas relações que são conceituadas como abusivas, nas quais a irresponsabilidade emocional e a maioria da figura masculina sobrepõe e procede um espaço de

alteridade sobre a figura feminina, pois “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele.”²³ (BEAUVOIR, 2019, p.12). Ao passo que Gabriel “decidira que Rosa nunca seria mais do que uma especiaria exótica no composto de sua vida” (PEDROSA, 2013, p.82).

Para exercer essa humanidade tão naturalmente masculina e continuar estabelecendo esse jogo de interesse, “agora Gabriel telefonava ou escrevia e-mails todos os dias, procurava-a em quase todos os minutos livres, abraçava-a como se o mundo fosse acabar.” (Pedrosa, 2013, p.79), construindo de maneira sutil uma redoma para que Rosa se habituassem a ser paciente e, mais uma vez, a partir da ausência alimentasse as lembranças do que vivera, como também cultivasse a ânsia de partilhar os momentos. Porquanto, a persistência da ausência propicia o domínio de Gabriel sob a fadista que a torna submissa numa relação desequilibrada, e neste ponto Beauvoir (2019) traz o questionamento “De onde vem essa submissão na mulher?”, ao que problematiza:

Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem; sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu. É, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto. (BEAUVOIR, 2019, p.15)

E porventura dessa submissão, dentro da dinâmica de controle de Gabriel através dos telefonemas, este denotava para Rosa que ele também sentia sua falta. A verbalização do português de que desejava encontrá-la após a sua viagem natalina, regressando da Itália com sua adorável família, acendeu na fadista o espaço que a acomodava na vida do amante. Rosa percebe-se ocupando o lugar da “puta privada”, e dessa constatação iniciam-se movimentos no mar de sensações de Rosa acerca do homem que a nutria de ausências:

²³ Neste ponto é importante trazer a discussão que Butler (2018) traz acerca da ideia que Beauvoir (2019) apresenta sobre a construção do ser mulher. Judith problematiza que a premissa de que a mulher é constituída como o Outro a partir do olhar masculino levanta a questão de que epistemologicamente há uma restrição acerca desse outro, que é balizado a partir de uma medida “de matriz heterossexual”, sendo essa noção naturalizada, quando deveria ser considerada uma “indisposição natural”, pois essa é uma “configuração histórica de uma indisposição feminina sem nome, que mal disfarça a noção de que ser mulher é uma indisposição natural” (BUTLER, 2018, p.8).

Rosa percebeu que o resto da sua vida seria isto: acomodar-se à agenda de Gabriel, preencher os espaços em branco da sua vida. Como se tivesse uma folha excel muito organizada onde tudo se encaixava: os filhos, a família, a livraria, e ela — a diversão controlada, uma espécie de montanha-russa que lhe assegurava a quota da loucura, o toque de sal que lhe faltava. A sua puta privada. Uma das suas realidades era essa: ser a puta de Gabriel, aquela que nunca se lhe negaria, que teria o dom de se transfigurar em cada uma das mulheres que ele fantasiasse. A puta continha em si todas as mulheres e era por isso mesmo uma temível caixa de Pandora. (PEDROSA, 2013, p.80)

A tomada de consciência da lacuna que preenchia na vida de Gabriel como sua puta, traz com isso a referência ao mito²⁴, e neste ponto sabe-se que o mito é ambivalente, posto que há assimetria do que se categoriza do homem e da mulher.

O aspecto de a protagonista se deparar com essa realidade de enquadramento de ser mulher como a imagem do Outro e ser a síntese de todas as mulheres por meio da imagem da puta “decorre do fato de que ela não é considerada positivamente, tal qual é para si, mas negativamente, tal qual se apresenta ao homem. Pois se há outros Outros além da mulher, ela continua contudo sempre definida como Outro.” (BEAUVOIR, 2019, p.203); e Beauvoir traz a ambivalência das imagens cristalizadas acerca do homem quanto as suas relações com as mulheres:

Possivelmente, existem imagens estilizadas do homem enquanto preso a suas relações com a mulher: pai, sedutor, marido ciumento, bom filho, mau filho; mas foram igualmente os homens que as fixaram e elas não atingem a dignidade do mito: não passam, por assim dizer, de clichês. Ao passo que a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem. A assimetria das duas categorias, masculina e feminina, manifesta-se na constituição unilateral dos mitos sexuais. Diz-se, por vezes, “o sexo” para designar a mulher; é porque ela é a carne com suas delícias e perigos. [...] A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta. (BEAUVOIR, 2019, p.203)

Por certo, essa construção do mundo acerca de como os homens o operam é apresentado na narrativa pelas ações de Gabriel, ao segmentar a vida como se fossem gavetas organizadas com legendas, como se a vida assim o fosse desprendida de reviravoltas, perpetuando a ambiguidade por meio da “sedução apaziguadora”, assim:

²⁴ Segundo Beauvoir, é sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar, nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade. (BEAUVOIR, 2019, p.203)

Sabia que quando se pretende uma resposta de um homem tem de se lhe fazer uma pergunta concreta. De outro modo, a ambiguidade tende a prolongar-se, a indecisão adquire a forma de uma cama vazia suspensa sobre o par. Desde que as mulheres acederam ao universo do empreendedorismo, os homens começaram a apreciar as fendas do indefinido, a oportunidade de sedução apaziguadora que essas fendas favorecem, e começaram a viver como se a morte não existisse. (PEDROSA, 2013, p.84)

Assim essa relação de ambivalência estabelece-se numa empreitada do homem de concretizar através da figura feminina um reconhecimento que ora restringe seus movimentos nessa relação, tornando-a refém, ora a enaltece no sentido que ela pode prover a esse; logo gerando uma dupla face em que:

O homem procura na mulher o Outro como Natureza e como seu semelhante. Mas conhecemos os sentimentos ambivalentes que a Natureza inspira ao homem. Ele a explora, mas ela o esmaga, ele nasce dela e morre nela; é a fonte de seu ser e reino que ele submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a Ideia, a finitude e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, apresenta-se como o caos tenebroso da onde brota a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face. (BEAUVOIR, 2019, p.204)

Em torno desse enquadramento da narrativa acontece o rompimento, a priori, definitivo, por parte de Rosa, ao se confrontar com a situação da relação com Gabriel em que as ondas continuariam oscilando sem a intervenção do vento nomeado amor recíproco que ela almejava. A fadista escreve nas primeiras horas do ano que acabara de romper para o amante trazendo à tona toda mágoa e as não-predileções que media a fim de não causar confusões ou ser acusada de temperamental e intensa:

Às quatro da madrugada do primeiro dia do ano de 2004, Rosa carregava nas letras do teclado do computador portátil, escrevendo a Gabriel um e-mail de despedida, ao qual procurou dar um tom meigo. Dizia-lhe, em suma, que não tinha vocação para ser “a outra”, que lhe agradecia a descoberta de novos patamares de prazer físico mas que não conseguiria continuar a entregar-se a um homem que nem sequer estava disponível para se confessar apaixonado por ela. O e-mail seguiu cheio de gralhas porque os olhos embaciados de Rosa tinham dificuldade em guiar-lhe os dedos sobre as teclas. (PEDROSA, 2013, p.89)

E a busca pela legitimação dessa paixão que tomava contornos de amor para Rosa causava pavor pela recusa de Gabriel responder de forma evasiva, destoando da intensidade que os corpos de ambos alimentavam nos encontros, nos quais ele exigia que

ela afirmasse que a ele pertencia, e quando ela pedia a recíproca ele entoava de forma clara que sim, também a pertencia, mas esse laço estava concatenado por estar dentro dela, no momento do ápice do sexo; e assim a lembrança aterrorizava a fadista, pois:

Todo dentro dela, sem amor. O amor não se podia tocar, não tinha cheiro nem pele. Não se percebia onde começava e acabava. Incluía tudo — a raiva, o prazer, a tristeza, o ciúme, a alegria, a desilusão. Sobrevivia a tudo. Iluminava e queimava em simultâneo. Uma espécie de energia nuclear. (PEDROSA, 2013, p.90)

Em certo aspecto temos, na etimologia da palavra amor, sentidos distintos nas construções entre homem e mulher, e isso culmina nas desilusões que são alimentadas nas relações. Como Beauvoir (2019) apresenta sobre a apaixonada, trazendo Nietzsche quanto à atribuição desse vocábulo:

A mesma palavra amor, significa com efeito duas coisas diferentes para o homem e para a mulher. O que a mulher entende por amor é bastante claro: não é apenas a dedicação, é um dom total de corpo e alma, sem restrição, sem nenhuma atenção para o que quer que seja. É essa ausência de condição que faz do seu amor uma fé, a única que ela tem. Quanto ao homem, se ama uma mulher é esse amor que quer dela; ele está portanto muito longe de postular para si o mesmo sentimento que para a mulher; se houvesse homens que experimentassem também esse desejo de abandono total, por certo não seriam homens. (NIETZSCHE apud BEAUVOIR, 2019, p.461)

Diante dessa noção de amor, Rosa necessitava da retroalimentação das memórias de Gabriel, apesar do distanciamento, ao ponto que suas amigas buscam intervir com alertas ao descrever o amado da fadista sem a idealização da mesma. Nazaré, uma de suas amigas de longa data, o caracteriza como um “cobrador de fraque dos afetos”, como também de “uma hipoteca sentimental”, pois sempre era cobrado à Rosa os dissabores de suas reações consideradas hiperbólicas como também da sua intensidade no produzir das palavras. Assim, as amigas surgem na narrativa como o bálsamo do sofrimento diante do relacionamento com Gabriel, trazendo à Rosa, pela primeira vez, um amor pacífico, ou um amor tratado na presença, com verdades personificadas no cuidado:

As amigas. Pródigas em conselhos, embora reconhecessem a inutilidade do aconselhamento. O riso medicinal das amigas.
— Não fumes, rapariga. Estragas a voz.
— A Amália também fumava.
— Mas não é obrigatório fumar e adorar canalhas para ser fadista, não julgues. (PEDROSA, 2013, p.92)

E através dessas verdades personificadas no amparo por Rosa, as amigas delineiam que o amor que tanto exorta sofrimento está vinculado a uma rede prisioneira, ao vício pela busca do inalcançável, onde o sexo se faz norte, logo:

— Não acredito que esse amor com que sonhas exista, Rosa. Nem que tu precisas dele. É uma espécie de amuleto para cantares sem medo. Mas não precisas disso, tu vais ver.

— Quando tiveres tido uma boa noite de sexo voltamos a falar, amiga.

— O sexo é o que a tua imaginação fizer dele. Tu estás presa à imaginação sexual de um homem, ao desejo do desejo dele. Há um vício inebriante na prisão, não penses que eu não sei. (PEDROSA, 2013, p.96)

Portanto a ideia do sexo como uma projeção pautada nas lembranças de Rosa traz uma perturbação calcada na ausência daquele que deseja; a paixão a prende a Gabriel, enquanto ele está livre no alçapão dos próprios desejos por saber que a amante ainda o contempla como aquele que é capaz de a satisfazer. Ao abordar tal questão, Beauvoir (2019) afirma que a mulher busca reintegração com “Todo de que sua carne dolorosamente se destacou” (p.469) a partir dos olhos do amante que a contempla, tal qual uma criança busca o olhar dos pais após o desmame. Ainda que parcialmente satisfeita, a mulher “não fica definitivamente liberta do feitiço carnal; sua perturbação se prolonga em sentimento.” (p.469).

Considerando esse feitiço carnal que gera a perturbação que culmina em sentimento, a protagonista alimenta a máxima de salvadora, consciente do papel de petulância ao cogitar tornar Gabriel um exímio homem que só para ela nutrirá olhares, tanto que diante dessa circunstância, “sentia-se ridícula por se deixar enredar por um predador tão evidente – e presunçosa por acreditar que, com ela, se transformaria.” (PEDROSA, 2013, p.143). Diante dessa constatação, a narrativa apresenta mais uma reaproximação dos amantes, mais um capítulo intitulado Correspondência, entretanto, desta vez o contato através dos e-mails é iniciado por Rosa. Uma singularidade nessa parte do enredo é que se constrói diálogos pautados no desejo e no jogo sexual, no qual Rosa alimenta e descreve a Gabriel os seus impulsos, após um ano da “despedida” de ambos, e Gabriel, no primeiro momento, corresponde tal qual um homem ludibriado e guiado pela paixão:

Boa noite, Gabriel

Estranharás este e-mail — eu também. Quase um ano sobre a nossa despedida — um ano em que não me procuraste.

[...]Talvez por isso tenha tantas saudades tuas. O sexo é verdade. E tu, pelo menos, nunca me disseste que sentias por mim mais do que isso: atração física. E ternura e amizade, não é assim? É pouco, mas é verdade. Foda-se: eu preciso de um bocado de verdade. (PEDROSA, 2013, p.171)

Não te digo mais nada, o que tenho para te dizer não são palavras — o meu corpo geme de fome do teu. Abro-te o meu corpo, sonho que o tomas, suplicote que me possuas toda, sinto o teu sexo entrar em mim com força enquanto os teus olhos se rendem aos meus e o meu peito estremece de prazer debaixo dos teus dedos. Concentro-me em esperar por ti e derramarmo-nos um no outro, de olhos abertos, felizes por estarmos de novo juntos. Misturados. (PEDROSA, 2013, p.172)

Através dessa nova reaproximação, mais uma vez, Rosa condiciona o seu desejo e bem estar a ser legitimada pelo livreiro, pois “ a felicidade suprema da amorosa consiste em ser reconhecida pelo homem amado como parte dele próprio” (BEAUVOIR, 2019, p.473), construindo através do desejo sexual essa pertença a ele que leva a uma alienação que pauta o relacionamento, pois como bem traz Beauvoir (2019), ao se ater ao outro pode-se desbravar o próprio ser, ao arriscar a entrega, exige-se que o parceiro esteja também a mercê de uma disponibilidade voluntária e infinita tornando assim a dedicação como meio de personificação do desejo.

E essa entrega nesse novo momento de aproximação provoca uma mudança no discurso de Rosa, a relação começa a ser estabelecida entre prazer e culpa no contexto com Gabriel, e assim ela o alerta:

Uma das coisas que tenho vindo a aprender é a dissociar o prazer da culpa. Tinha medo de acabar com o prazer, percebi que, pelo contrário, o intensificava. Não é por causa da culpa que tenho tanto prazer contigo — é apesar dela. (PEDROSA, 2013, p.180)

E ao distanciar o prazer da culpa, ela esclarece a Gabriel que “a turbulência que já atravessámos aconteceu precisamente por medo do desejo que temos um pelo outro” (PEDROSA, 2013, p.182). Diante desse veredito, coincide o retorno de Rosa a Portugal, e a volta do desejo culminará em um encontro com aquele que deveras já causou tsunamis nos mares de emoção da fadista. O primeiro encontro se deu forma intensa e primária como a dois apaixonados, entretanto Gabriel constatou — outra vez — que a amante já estava empolada em seu desejo, assim:

Pausa, sugeriu Gabriel, enquanto deitava fora o fumo do cigarro.

— Precisamos de uma pausa.

Ele precisava, portanto decidiu que era o melhor para os dois. O ardor que pusera nos e-mails para o Brasil desvanecera-se depois do primeiro reencontro. Já não temia a incandescência dos trópicos; reconfirmara a fidelidade canina da amante. Necessitava apenas de a domesticar; cada recomeço vinha acompanhado de um empolamento temperamental da parte dela. (PEDROSA, 2013, p.199)

É perceptível que a dinâmica da relação abusiva volta a ser uma constante, que diante das sensações de Rosa, o português não tem inteligência emocional para lidar com as demandas dessa mulher que busca nele a redenção do amor, posto que ela “sentia-se uma mulher do século XIX, a enlouquecer num hospício. Sentia-se abusada. Portara-se mal e ele pusera-a de castigo” (Pedrosa, 2013, p.202); diante dessa nova perspectiva acerca de si e dos caminhos que a relação vai transformando em ondas revoltas que batem no cais da solidão da protagonista, diante de uma quarentena da presença de Gabriel, na qual ele se ausentara por meio de todos os artifícios de comunicação, ela chegou à conclusão que se passaria esses primeiros dias poderia vivenciar uma eternidade sem ele, não que isto anulasse todo o ardor que nutria por ele, mas que a partir daquele momento as coisas não estariam bem, entretanto não haveria mais temporais no mar suas emoções que a devolvessem ao amante, pois:

Não estaria tudo bem, sobraria a saudade, a vontade, a noite fechada sobre a ausência, mas ficaria tranquila, sentindo-o perto de si, algures. Aquele gaguejar aflito dizia-lhe que estava a incomodá-lo, que era um peso na sua vida. Durante todo o fim de semana chorou como uma vítima, uma mulherzinha estúpida. Experiência inédita. Humilhante. A miséria da dor. Agora já sabia como era. E sabia que nunca mais voltaria a ser assim. (PEDROSA, 2013, p.203)

Logo, a experiência da “miséria da dor” causa a epifania de que era objeto de barganha do desejo do amante, permitindo-se perceber que era uma mulher perpassada pelo abuso da ausência daquele por quem nutria uma fantasia de amor redentor, diante do fato que “ao passo que à mulher, para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada.” (BEAUVOIR, 2019, p.506). Tornar-se essa “mulher libertada” evoca vozes que relatam dor a partir das palavras de Gabriel que a acusavam de “usares os sentimentos como um apagador”, a essas vozes ela reconhece que eram de vítimas:

Vítimas de abuso que falavam atrás de máscaras ou biombos às reportagens de televisão. Mulheres que ela tinha dificuldade em entender, mulheres que a

enervavam: como demoravam tanto a perceber a violência? Como podiam ser a tal ponto estúpidas? A resposta era simples: os homens que as submetiam eram também criaturas acidentadas. Elas chamavam amor ao medo. Eles chamavam amor ao poder. Poucos eram os homens e mulheres preparados para arcar com as consequências imprevisíveis do amor, que representava uma experiência de vida inédita, uma exigência de ingenuidade provavelmente impossível. Rosa sentiu horror, pena e amor por Gabriel. Um amor subitamente livre, cinzento, desprovido de esperança. (PEDROSA, 2013, p.205)

O decair da esperança suscita em Rosa mais uma despedida em relação a Gabriel, desta vez de forma incisiva, como se quebrando um ciclo da busca do amor redentor, pois suas palavras no e-mail são de banimento, “Esquece-me, Gabriel. Eu vou de novo, espero que em definitivo porque bem o mereço, tentar fazer o mesmo” (Pedrosa, 2013, p.206). Essa nova tentativa é alicerçada não mais na intenção de causar histeria em Gabriel, mas sim de consideração consigo mesma, como uma medicação a fim de curar-se dele e do emaranhado de ondas que arrastavam Rosa para o fundo do mar revolto:

Três frases redundantes. Escrevia-as como se tomasse uma dose dupla de remédio, para acelerar a cura através do veneno. Escrevia-as para o violentar sem atenuantes. Pela primeira vez, prescindia da rede armadilhada da sedução — não havia nada que Gabriel pudesse agarrar para pegar nela e evitar a queda. Não havia retorno. (PEDROSA, 2013, p.206)

Posto que para Rosa, que verbalizava sonhar com uma vida de casal romântico, não necessariamente correspondia à verdade; já que a sua construção é permeada pela busca de sanar as ausências das figuras que lhe deveriam o amor instituído como incondicional. A sua procura por responder ao questionamento “Quem eu sou?” resultava de que ela receava o cotidiano dos hábitos partilhados por um casal, logo o que nutria por Gabriel apoderava-se como a memória do “deverias” que circundava nos corpos desejan-tes; entretanto não era mais capaz de assegurar o retorno de Rosa àquela imbricação que parecia ser amor. E para tal, a proteção para a armadilha das lembranças do amante se deu por meio das amigas. Tal qual a Quadrilha de Drummond²⁵, o amor entre as amigas torna-se o respiro de Rosa em meio às ondas do estranhamento pela lembrança de Gabriel:

²⁵ João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava/ Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém./ João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,/ Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,/Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não tinha entrado na história. (DRUMMOND,1930)

Teresa amava Rosa que amava Farimah que amava Rosa que se perdera no trânsito congestionado do amor. Teresa e Farimah resolveram pôr entre parêntesis os ciúmes por amor do amor que precisavam de ver em Rosa. (PEDROSA, 2013, p.213)

Os dias transformaram-se em corredores imensos que se prolongaram por semanas e depois por meses através dos quais Rosa começou a distinguir com clareza o amor que Teresa e Farimah lhe dedicavam. Um amor que ia além dos seus próprios amores, um amor que nunca sofreria o desgaste do desejo sexual mas que era também composto por uma erótica de risos, confissões, roupa trocada e companhia nos momentos maus. Um amor que não desaparecia com as rugas ou com a comunhão da casa de banho, um amor à prova de falha. Se não a amassem, não se teriam unido, tão diferentes eram a provocatória Teresa e a tímida Farimah. Mas estavam-lhe gratas por se terem encontrado; Teresa não usava com Farimah o tom paternalista e piedoso que tanto a cansava e Farimah não classificava Teresa como uma executiva irritantemente bem-sucedida. Eram apenas duas mulheres com as suas dificuldades, alegrias e problemas; Teresa com os seus fatos de saia e casaco, decotes opulentos e os saltos altos que a faziam soltar impropérios; Farimah com os seus jeans, ténis e túnicas amplas: amigas. Concentradas em manterem Rosa à tona do mar do amor impossível. Sabiam que não valia a pena tentarem salvá-la, que ninguém se salva quando o seu desejo é o de se perder. Mas podiam mantê-la a boiar, ajudá-la a respirar. (PEDROSA, 2013, p.216)

Por conseguinte, a fadista segue no exercício de abandonar a lembrança de Gabriel, tal como aponta Candau (2016) o ato de esquecimento se torna uma necessidade a fim de que a vida siga sem o esmagamento do que outrora foi motivo de exasperação sentimental. Nessas circunstâncias dar-se-ia o último encontro, ocasional, entre Rosa Cabral e Gabriel Santos, no ambiente mais inusitado e que é elemento de prolepse do romance: um avião. O espaço que mais causa pavor ao português é onde ele se depara com o seu antigo caso:

Rosa avançava pelo corredor de cabeça virada, gargalhando para o rapaz alto, negro, desengonçado, que a seguia. Gabriel pensou que estava a ter uma alucinação. Fechou os olhos, sentindo um aperto no peito e uma dor aguda no braço esquerdo. Abriu os olhos e viu-a de novo, agora mais perto. As sobranceiras de Rosa ergueram-se, a boca abriu-se-lhe de espanto, mas recompôs-se-lhe num sorriso mordaz em menos de um segundo.

— Gabriel! Há quanto tempo! Não estás com bom aspecto. Engordaste. Gabriel olhava-a com metade da cara. Perdera a visão do olho direito. — Não dizes nada? E eu a pensar que ficarias feliz quando me voltasses a ver. Ou já não te lembras de mim? (PEDROSA, 2013, p.247)

Perpassada de ironia, Rosa faz daquele encontro o regozijo da libertação do subterfúgio da relação com Gabriel. Rosa vê agora a decadência daquele a quem um dia ela devotara um amor incondicional e apresenta-se como mais um dentre os tantos passageiros da aeronave. Rosa direciona sua atenção à Penélope, esposa de Gabriel, e em um breve diálogo essa diz que se agrada dos fados de Rosa, considerando-os

diferenciados pela performance da fadista com suas composições, e Penélope afirma gostar de um fado em especial, “— Gosto muito daquele que se chama Dentro de ti ver o mar. — Vês, Gabriel? A tua mulher tem bom gosto. Agradece-lhe, vá.” (Pedrosa, 2013, p.247).

Ao passo que esse diálogo transcorria, Gabriel tem um colapso e morre no voo 154 para Paris. Rosa segue seu caminho, cumpre sua agenda de shows e continua sua carreira de sucesso. Nesse entremeio se relacionou com outros homens, constituiu uma família, na qual gerou dois filhos. Após esse relacionamento, encontrou um novo amor que:

durante vinte anos lhe demonstrou que as labaredas do amor podem manter-se acesas como no primeiro dia, e que continuaria a provar-lho até à sua morte, se não tivesse morrido primeiro. Cantou na Holanda, no Japão, no Canadá, na Austrália. Gravou um cd nos Estados Unidos que foi saudado pelos críticos de world music, seja lá isso o que for. Não foi feliz para sempre, como em séculos anteriores se dizia obrigatório para as mulheres. (PEDROSA, 2013, p.249)

Percebe-se que o invólucro do amor persiste no percurso de Rosa, não mais de forma abusiva e desoladora, destas vezes as relações amorosas se fazem a partir do que é denominado como um amor tranquilo, há uma libertação da personagem, por não reproduzir a máxima do felizes para sempre, entretanto se tem nessa personagem a sua construção a partir do amor como elemento redentor da busca de si mesma, pois pensar em

Libertar a mulher é recusar encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas não as negar; ainda que ela se ponha para si, não deixará de existir também para ele, reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá um outro para o outro; a reciprocidade das suas relações não suprimirá os milagres que engendra a divisão dos seres humanos em duas categorias separadas: o desejo, a posse, o amor, o sonho, a aventura; e as palavras que nos comovem: dar, conquistar, unir-se conservarão seus sentidos. (BEAUVOIR, 2019, p.556)

Portanto não se pode negar esse aspecto no invólucro que constitui a personagem Rosa Cabral, já que as suas identidades são alicerçadas pela ambivalência e fragmentação que a situa na pós-modernidade. O elemento catalisador da busca por si pautada na figura paterna vai delineando a relação com as mães que são intercambiantes na forma de amar e reivindicar o amor nas relações afetivas e sexuais. Há uma quebra dentro de um padrão das personagens construídas por Inês Pedrosa, que propicia a relevância da protagonista de Dentro de ti ver o mar ser o objeto da pesquisa realizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Integrando-se ao círculo das novas escritoras da década de '90, Inês Pedrosa vem acrescentar à Literatura Portuguesa a voz feminina da contemporaneidade, focalizando as relações a partir do amor e dos vínculos parentais. Além disso, dialoga com a vastidão do conhecimento, diversificado dos estudos culturais que elencam uma ponte entre tradição e modernidade: identidade, nacionalidade, memória, etnia, migração, arte, entre tantas possibilidades.

Neste percurso de fazer uso da Literatura a fim de transcender a vida, Pedrosa constrói o romance *Dentro de ti ver o mar*, no qual se tem uma protagonista performática, Rosa Cabral, já que é também uma geradora da poesia através do fado e, com suas performances, evocar as discussões sobre tradição e modernidade ao que tange essa experiência estética. Pedrosa apresenta uma fadista que rompe com os estereótipos que o ser artista em Portugal pressupõe.

Ao elaborar uma tessitura de itinerários que direciona a questionamentos que situam essa personagem como um sujeito pertencente à pós-modernidade, na qual se compõe a partir das fragmentações que são ocasionadas nas “celebrações móveis” discutidas por Hall (2015), a narrativa expõe os processos de construção das identidades de Rosa, como caminhos que são marcados pelas relações interpessoais, tais quais como ela é interpelada; sabe-se que a identidade é mutável — como Giddens (2002) e também Bauman (2005) tratam em seus estudos; assim a abordagem de análise desta pesquisa se deteve no encadeamento da protagonista na narrativa em construir a si e suas relações a partir dos processos identitários.

Rosa elabora, busca e reconstrói suas identidades em um mar quase sempre revolto no qual se recusa a naufragar. O navio de sua existência busca um caminho até o porto seguro de descobrir a resposta para a sempre presente pergunta “Quem sou eu?”, entretanto encontra tsunamis e tempestades constantes em sua rota, compostas principalmente da ausência de uma figura paterna e de sua conturbada relação materna, que foge ao ideal de amor incondicional esperado pela protagonista. Dado esse panorama

parental, a fadista se vale de subterfúgios como a arte e a relação amorosa com Gabriel para continuar respirando acima da linha das águas.

A sua saga não é tão frutífera quanto projetava, visto que Rosa se condiciona — paradoxalmente a sua figura de mulher independente e moderna — a uma relação de submissão à Gabriel, um ciclo vicioso de desejo pautado na memória e no esquecimento de todos os momentos sofríveis ocasionados por um relacionamento que pode ser configurado como abusivo. A imersão nesse redemoinho de sensações quase naufraga suas outras identidades²⁶ (a de artista e a de amiga, por exemplo), mas enfim Rosa decide mudar de rumo e buscar novos ventos e novas terras. Ao ir para o Brasil em busca do pai que sequer sabia se de fato existia, a fadista começa, lentamente e ainda sem perceber, a remar contra a corrente que a mantém navegando em direção a Gabriel. Com o passar do tempo e das sensações, Rosa percebe afinal que deve fazer um movimento decisivo de ruptura, se distanciando e ressignificando o amor a partir das relações com suas amigas. Só então Rosa consegue quebrar o ciclo da dependência amor-paixão como norte de sua existência e preenchimento e responde o questionamento do “Quem sou eu?”, encontrando de fato suas identidades e a calma dentro do mar de si mesma.

Apesar dessa mudança e de agora não ser mais nutrida completa e exclusivamente por uma figura masculina, ela ainda persiste nos moldes não do “felizes para sempre” — pois é situada como uma personagem ambientada na modernidade tardia —, mas do amor romântico, visto que a figura masculina ainda é uma constante para a construção do ideário de felicidade da personagem. Pedrosa faz uso desse mecanismo para apresentar uma ambivalência em suas protagonistas, assim trazendo a questão da tradição e da modernidade na história das mulheres de suas narrativas.

O olhar crítico deste estudo acerca da obra de Inês Pedrosa foi alicerçado a partir das discussões de Hall (2015), Bauman (2005) e Giddens (2002), a fim de tratar da categoria identidade, posto que essa é a mola propulsora desta pesquisa. Houve aqui o intuito de confrontar perspectivas sobre essas identidades na contemporaneidade, e

²⁶ Utilizamos aqui o termo identidade a partir da discussão de Hall(2015) sobre celebração móvel, considerando que tais são mutáveis e que estas aparecem a partir da interpelação do indivíduo nas relações sociais, de forma que Rosa produz tais identidades a partir dos meios pelos quais transita.

compreender como a personagem vai se interpondo na narrativa com as suas identidades interpeladas, como também do impacto da liquidez das relações nessa construção.

Considerando que a elaboração dessas identidades perpassa a categoria da memória, posto que são interligadas na narrativa, fez-se uso dos escritos de Candau (2011) que discute conceitos de Halbwachs (1950) pertinentes para a análise, como também as problematizações de Ricouer (2007) que nortearam a discussão dessa categoria, visando propiciar para esta pesquisa uma perspectiva ampla que considerasse a relação identidade e memória como aspecto relevante desse estudo.

A fim de apresentar uma análise pertinente da construção da personagem elegida, utilizou-se também do arcabouço crítico de Adão (2013) sobre as personagens femininas de Inês Pedrosa, para que assim fosse possível elencar um viés de análise consistente sobre a representação do feminino em *Dentro de ti ver o mar* (2013). Para tal, a pesquisa se valeu ainda de estudos críticos produzidos por mulheres acerca da construção desse feminino, apresentados pelas vozes de Batinder (1985), Beauvoir (2019), Butler (2018), Hooks (2019) e Perrot (2007), com o objetivo de demonstrar a influência do contexto histórico social nas relações amorosas e no olhar sobre si como sujeito feminino encontrados em Rosa Cabral.

Esse estudo visa contribuir para a fortuna crítica da obra de Inês Pedrosa, em especial *Dentro de ti ver o mar*, visto que as temáticas apresentadas neste romance fazem dele uma metonímia dos sujeitos inseridos na pós-modernidade, objetivando propiciar espaço para outros estudos que tenham como corpus o texto literário ou as temáticas aqui discutidas, pois sabe-se da notoriedade da literatura produzida pela portuguesa. É de extrema relevância discutir as representações do feminino, e percebe-se que tais discussões auxiliam no entendimento das práticas sociais que as rodeiam, dentre as quais a literatura, que se apresenta como elemento catártico para o ser humano. Tal importância é ressaltada até mesmo no romance através do fado, como elemento de verbalização e demarcação de espaço de Rosa e através de suas leituras, que a aproximam de Gabriel.

É possível compreender que esta obra de Pedrosa propicia análises acerca das relações estabelecidas entre Rosa e outras personagens, de forma que a singularidade de cada relação denota caminhos que a narrativa segue a fim de provocar movimentações

que ora elevam as personagens, ora as fazem sucumbir nas ondas do enredo. Ao priorizar três tipos de relações neste estudo, parte-se da relevância dessas para a construção e representação da protagonista, já que o estudo foi delineado tanto nas relações com as figuras maternas (Eva e Luiza) e paterna (Joaquim), quanto no interesse amoroso de Rosa, representado pela figura de Gabriel.

Os relacionamentos nutridos por Rosa com essas personagens levantam discussões de como o feminino é representado; as perspectivas de espaços que esse feminino pode ocupar geram uma movimentação dentro do romance que culmina em oscilações da representação dessa figura da protagonista como filha que ambiciona reconhecer a si mesma através dos laços originários, assim como mulher que se nutre de paixão que a leva a entrar em mares conturbados. Entretanto, essas águas acabam por propiciar uma instabilidade na protagonista, que ora se apresenta como mulher independente, na persona de artista, ora como mulher submissa, na relação com Gabriel, e por vezes ainda como a criança dentro de seus traumas e em busca da figura paterna.

A sinestesia através do corpo como símbolo essencial na construção desse feminino, e como os corpos aparecem na narrativa de Pedrosa, enriquecem este estudo e possibilitam novos caminhos de análise acerca dessa relação para futuros pesquisadores. Também fica aberta a possibilidade de lançar um olhar acerca da construção de outras personagens femininas que se apresentam como uma constante na obra de Pedrosa a partir da idealização amorosa, problematizando essa volatilidade que é narrada na escrita de Inês, de modo que as personagens giram em torno de sua independência na vida cotidiana, mas são atraídas por uma inconsciência amorosa pautada na salvação por meio dos relacionamentos com personagens que destoam de si.

Um novo caminho possível para adentrar nos estudos sobre *Dentro de ti ver o mar* seria tratar a inserção de gêneros textuais distintos dentro da estrutura do romance: o gênero e-mail, uma das formas de comunicação entre Rosa e Gabriel, e as composições dos fados da protagonista, sendo estes meios da construção de uma memória os quais levantam o “pacto de verdade” entre leitor e texto.

É válido salientar que, dentro das mesmas categorias apresentadas neste estudo pautado a partir da construção das identidades da protagonista a partir de suas relações,

um novo caminho de análise também pode ser construído tomando a perspectiva da interação que Rosa estabelece com duas outras personagens, apresentadas pela narradora como suas amigas mais íntimas, Tereza e Farimah; posto que a ideia da construção da representação do feminino também se faz alicerçada nessa ligação do feminino. Quando se trata da ideia do aspecto de tradição e modernidade, o corpus possibilita ainda que tal temática também seja explorada através da relação entre Rosa e Farimah, como também a construção dessas mulheres como sujeitos posicionadas como entre-lugares; enquanto Rosa faz o movimento de migrar de Portugal para o Brasil buscando sanar as lacunas de sua origem; Farimah sai de um continente e voa para a Europa, se desligando dos laços familiares, a fim de achar a si mesma. Dentro de ti ver o mar é uma imensidão de aspectos para produzirem outros estudos, assim como dar continuidade à pesquisa aqui desenvolvida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÃO, Deolinda M. As Herdeiras do Segredo: Personagens Femininas na Ficção. Portugal: Texto Editores, 2013.

BADINTER, Elisabeth. Um Amor conquistado: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo – Livro 1: Fatos e Mitos. 4ª Edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: a experiência vivida; tradução Sérgio Millet. – 5ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERGSON, H. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Edição original: 1896.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade -16 ed- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDAU, JOEL. Memória e identidade. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In:-----; ROSENFELD, Anatol; A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CRAIG, W.J. As You Like It. Ato II, Cena VII. IN: The Complete Works of William Shakespeare, Edited by W. J. Craig, M.A., Magpie Books, London, 1992.

ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. Tradução Fernando Tomaz, Natália Nunes. 4 ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes. [1949](2010).

FARRA, Maria Lúcia Dal. Prefácio. In: ADÃO, Deolinda M. As Herdeiras do Segredo: Personagens Femininas na Ficção. Portugal: Texto Editores, 2013.
FREUD, Sigmund. (1931). Sexualidade Feminina. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006. Edição original: 1950.

HALL, Stuart. A identidade Cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEGEL, G. W. F. Princípios da filosofia do direito. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Edição original: 1820.

HELLER, Erich. Die Bedeutung Friedrich Nietzsches: zehn Essays. Ed. Wallstein Verlag, 1992.

HOOKS, Bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras/bell hooks; tradução Ana Luiza Libânio - 5ªed - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HUSSERL, Edmund. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006. Edição original: 1913.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEDROSA, Inês. A Eternidade e o Desejo. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2008.

_____. A Instrução dos Amantes. São Paulo: Planeta, 2006.

_____, Maria Irene Crespo. Carta a Uma Amiga. Crespo: Ericeira, 2005.

_____. Dentro de ti ver o mar. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013.

_____. Desamparo. São Paulo: Leya, 2016.

_____. Desnorte. Portugal: Dom Quixote, 2016.

_____. Fazes-me Falta. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2010.

_____. Fica comigo esta noite. São Paulo: Planeta, 2007.

_____. Nas Tuas Mãos. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2011.

_____. O Processo Violeta. Porto Editora: Porto, 2019.

_____. Os Íntimos. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2010.

_____. (org). Os melhores amigos - Contos sobre a amizade. Lisboa: Texto Editora, 2006.

_____. Mais ninguém tem. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. 20 mulheres para o século XX. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. A menina que roubava gargalhadas. Lisboa: Quetzal Editores, 2002.

_____. Crónica feminina. Alfragide: Dom Quixote, 2005.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres/Michelle Perrot; [tradução Angela M. S. Côrrea]. — São Paulo: Contexto, 2007.

PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem de Ficção. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RICOUER, Paul. A memória, a história e o esquecimento. Trad.: Alain François. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

STEIN, Conrad. As Erínias de uma Mãe: ensaio sobre o ódio. Trad. Nelson da Silva Jr. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

WALKERDINE, Valerie. Femininity as Performance. Oxford Review of Education. Vol. 15, p.267-79. 1989.

XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

Dissertações e Artigos

BASTOS, Ana Isabel. revisão a A Instrução dos Amantes. In: Revista Sábado. Portugal, 1992.

CALEIRO, Maria Conceição. Crítica. Disponível em < 2010
http://www.inespedrosa.com/criticas/osintimos_publico.html> Acesso em 27 de Janeiro de 2019.

COELHO, Eduardo Prado. Os amantes do possível. Disponível em
 <http://www.inespedrosa.com/criticas/fazesme falta_eduardoprado.coelho.html> Acesso em 26 de Janeiro de 2019.

CUNHA, Taynara Quintana da. Muito além do mar: migração e alteridade nos romances de Inês Pedrosa – FURG. 2018 Dissertação.

CUNHA, W. M. Da memória ameaçada pelo esquecimento ao “homem capaz” assombrado pela falibilidade: breve recapitulação de alguns aspectos da antropologia filosófica de Paul Ricoeur. Sapere Aude - Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 169-188, dez. 2013. ISSN 2177-6342. Disponível em:
 <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/6357>> . Acesso em 15 janeiro de 2020

GAI, Eunice T. Piazza; KIST, Rosiana. Outros fados e outros olhares sobre as relações afetivas na contemporaneidade: um estudo do romance *Dentro de ti ver o mar*. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, publicado pela revista *Literatura e Debate*, 2017.

LAGARTINHO, Rui. *Time Out*, Lisboa. 2012 . Disponível em <http://www.inespedrosa.com/criticas/dentrodetiveromar_timeout.html> Acesso em 29 de Janeiro de 2019.

LAGUARDIA, Maria Ângela Rodrigues. *Vozes Femininas em A Descoberta do Mundo*, de Clarice Lispector e *Crônica Feminina*, de Inês Pedrosa. Universidade Nova de Lisboa, 2014.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Subjetividades femininas em *Teolinda Gersão* e Inês Pedrosa. *Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesas e Africanas • UFF • Capa* > v. 1, n. 1, p.26-34, agos, 2008. Disponível em <<https://document.onl/documents/subjetividades-femininas-em-teolinda-gersao-e-inesembora-se-possa-falar-de.html>> Acesso em 25 de Janeiro de 2020.

PEREIRA, Helitânia dos Santos. *Um Banquete nos tempos líquidos: o amor e a amizade no romance Os Íntimos*, de Inês Pedrosa. Feira de Santana, 2014.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO NA

LITERATURA. *DARANDINA* revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF – volume 1 – número 2. 2010. Disponível em <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/representacoes_do_corpo_feminino.pdf> Acesso em 26 de janeiro de 2020.

[17:27, 26/03/2020] Amanda Minha Salvação: Acesso: 24 de março de 2020

QUADROS, Elton Moreira. *Memória, Reconhecimento de si e Alteridade no pensamento de Paul Ricoeur*. Disponível em <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Elton-Moreira-Quadros.pdf>> Acesso em 15 de janeiro de 2020.

RAMOS, Danielle Carvalho. *NA FRONTEIRA DO GOZO COM A ANGÚSTIA: Sobre o aleitamento materno exclusivo, um estudo psicanalítico*, 2013. Disponível em <<http://ppgp.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Turma%202011/DANIELLE%20>

[0CARVALHO%20RAMOS.pdf](#)> Acesso em 15 de janeiro de 2020

REAL, Miguel. A paixão conduz a escrita. Disponível em <

http://www.inespedrosa.com/criticas/desamparo_jl.html> Acesso em 26 de Janeiro de 2019.

ROCHA FILHO, Ulysses. Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa: erotismo, amizade, memória e morte. 2013. 261 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2013.

ROSA, J. M. S.. Destruição da fatalidade: para um Uso crítico da memória. In: Coimbra: Lusosofia, 2006. Disponível em

<

http://www.lusosofia.net/tiposdocumentos.php?pageNum_lista=9&tipo=4&totalRows_lista=222> . Acesso em 15 de janeiro de 2020.

THOMÉ, S. C.. Subjetividade e tempo na fenomenologia husserliana. Curitiba, 2008.

Dissertação de Mestrado. Disponível em

<

[https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/16800/Disserta%5b1%5d.Husserl.p](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/16800/Disserta%5b1%5d.Husserl.pdf?sequ)
[df?sequ](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/16800/Disserta%5b1%5d.Husserl.pdf?sequ) > Acesso em: 10 de janeiro de 2020

TREIN, Fernanda. A teia narrativa de Inês Pedrosa: narração, tempo e espaço em Fazes-me falta. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

VENÂNCIO, Fernando. Endiabrada sabedoria. Ler, Lisboa, [s. d.]. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>

VIEIRA, Agripina Carriço. Recensão crítica a Dentro de Ti Ver o Mar, de Inês Pedrosa. Revista Colóquio & Letras. Recensões Críticas, n.º 183, p. 229-232, mai. 2013. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/queryp>>.

ZINK, Rui. Delicadeza e exactidão. Disponível em

<http://www.inespedrosa.com/criticas/ficacomigoestanoite_zink.html> Acesso em 29 de Janeiro de 2019.

Outras Referências

ANDRADE, Soraia Simões de. Podcast Curiosidades sobre a representação de mulheres na música em Portugal. Disponível em <<https://soundcloud.com/muralsonoropodcast>> Acesso em 10 de janeiro de 2020.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Prefácio. In: ADÃO, Deolinda M. As Herdeiras do Segredo: Personagens Femininas na Ficção. Portugal: Texto Editores, 2013.

PEDROSA, Inês. Currículo de Inês Pedrosa. Disponível em <http://www.inespedrosa.com/Cv_ines_pedrosa.pdf>. Acesso em 01 de julho de 2019.