



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

ANA PATRÍCIA FREDERICO SILVEIRA

FICÇÃO CURTA DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA:
ANÁLISE DA CASA, DO CORPO E DO PATRIARCADO EM *QUATRO LUAS*

JOÃO PESSOA – PARAIBA
2020

ANA PATRÍCIA FREDERICO SILVEIRA

**FICÇÃO CURTA DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA:
ANÁLISE DA CASA DO CORPO E DO PATRIARCADO EM QUATRO LUAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/CCHLA/UFPB), como exigência para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero.

Orientador: Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas



**Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Doutorado em Letras**

A comissão examinadora, abaixo assinada, aprova a tese

**FICÇÃO CURTA DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA:
ANÁLISE DA CASA DO CORPO E DO PATRIARCADO EM *QUATRO LUAS***

Elaborada por
Ana Patrícia Frederico Silveira

Como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas – Presidente

Profa. Dra. Ana Maria Coutinho Sales – Examinadora interna

Profa. Dra. Elisalva de Fátima Madruga Dantas - Examinadora interna

Profa. Dra. Rosângela Melo Rodrigues– Examinadora externa

Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques– Examinadora externa

João Pessoa – PB, 01 de junho de 2020.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S587f Silveira, Ana Patricia Frederico.

Ficção curta de autoria feminina paraibana: análise da casa, do corpo e do patriarcado em quatro luas / Ana Patricia Frederico Silveira. - João Pessoa, 2020.
220 f. : il.

Orientação: Sávio Roberto Fonseca de Freitas.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura brasileira. 2. Autoria feminina. 3. Paraíba. I. Freitas Sávio Roberto Fonseca de. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 869.0(81)

Aos meus pais, que primeiro me ensinaram sobre ser livre.
A todas as mulheres, que me influenciaram a ser a mulher que sou.
Ao meu irmão José Altair Frederico Silveira (*in memoriam*), que
orgulhosamente esperava por esta minha titulação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador Sávio Roberto Fonseca de Freitas, pela dedicação, pelo acolhimento, pelo acompanhamento, pela amizade e pelas leituras compartilhadas, me fazendo enveredar por caminhos desconhecidos, mas que foram de suma importância para o resultado desta pesquisa.

Ao Instituto Federal do Sertão Pernambucano, que me permitiu o afastamento integral de minhas atividades docentes, durante boa parte deste trajeto de pesquisa e de descobertas que influenciarão a mim enquanto mulher, cidadã e professora desta Instituição.

Às Professoras Rosângela Melo Rodrigues e Moama de Lacerda Marques, pelas valiosas observações apontadas, feitas com tanto compromisso, e que contribuíram bastante no amadurecimento e no avanço desta pesquisa.

À minha querida Mercedes Cavalcanti, que muito gentilmente me acolheu e com quem troquei muitas experiências acerca de sua produção literária, e com especial atenção a todo percurso que culminou a coletânea *Quatro Luas*.

Às minhas outras estrelas Marília Arnaud e Maria Valéria Rezende, que sempre foram acolhedoras e solícitas, quando estava diante de algum questionamento sobre suas obras e mais detidamente sobre os contos que compõem *Quatro Luas*.

Aos professores e às professoras do PPGL – UFPB, que me fizeram ampliar os meus conhecimentos a respeito dos Estudos Culturais e de Gênero, não somente naquelas disciplinas que tinham relação direta com o recorte dado à minha tese.

Às mulheres e aos homens, que me fizeram compreender a necessidade de lutar por um mundo mais democrático no que se refere ao lugar ocupado por nós, perpassando pelo resgate e pela visibilidade de autoras paraibanas.

À minha família e aos amigos, que construíram comigo uma caminhada de respeito e de compreensão, pelos momentos em que me ausentei de suas companhias, em razão desta pesquisa.

Escrevo, logo existo!
(Vera Duarte)

RESUMO

Esta tese, intitulada *Ficção curta de autoria feminina paraibana: o corpo, a casa e o patriarcado em Quatro Luas*, se centra nos Estudos culturais e de gênero, mais especificamente no estudo de gênero, que se volta à personagem feminina e como esta lida com o seu corpo e os espaços que lhe apresentam em confronto ou não com a ordem patriarcal. É importante entender que ao nos referirmos à personagem feminina não nos reduzimos apenas às ficcionais, mas também às mulheres reais que firmam na sociedade como autoras de obras literárias, produzidas no território paraibano, desde o século XIX. Esta pesquisa, portanto, compreende a crítica feminista como nossa principal vertente, de modo que está dirigida com o objetivo de resgatar mulheres que fizeram da literatura uma de suas atividades, como uma maneira de mostrar e compartilhar a sua consciência de si mesma no trajeto que a emancipa enquanto cidadã, sem permitir o apagamento de sua voz, em nome do interesse da ordem imperada pelos homens que insistem no memoricídio dessas mulheres. Destacamos a relevância de fazer este estudo sem desvencilhar a voz feminina e o seu corpo, inseridos nos espaços da ficção literária, tendo em vista que voz e corpo foram e ainda são armas de grande poder de domínio e de poder na seara da existência e perpetuação das mulheres. Para isto, nos reservamos ao estudo da obra *Quatro Luas*, produzida no início do século XXI, como uma maneira de investigarmos como as autoras que compõem esta obra, se revelavam na virada do século, dialogando nossas descobertas enquanto críticos literários com os estudos consagrados acerca do espaço, da personagem e do corpo, no cenário da autoria feminina brasileira, seguindo a mesma metodologia utilizada por Elódia Xavier, quando a mesma investigou o corpo e a casa na autoria feminina brasileira, sendo o nosso recorte exclusivamente voltado a *Quatro Luas*. Muitas outras fontes de estudo nos orientaram, as quais perpassaram sobre o que é ser mulher, o que é ser paraibana e as várias nuances do feminismo, como símbolos de resistência e de luta na cena da emancipação, da liberdade e do poder das mulheres.

Palavras-chave: Mulher; Casa, Corpo, Espaço, Autoria, Paraíba.

ABSTRACT

This thesis, entitled Short fiction of female authorship from Paraíba: the body, the house and the patriarchy in Quatro Luas, focuses on cultural and gender studies, more specifically on gender study, which deals with the female character and how she deals with her body and the spaces that confront her or not with the patriarchal order. It is important to understand that when referring to the female character we are not only reduced to fictional characters, but also to real women who have established themselves in society as literary works authors, produced in the Paraíba's territory, since the 19th century. This research, therefore, understands feminist criticism as our main aspect, so it is aimed at rescuing women who made literature one of their activities, as a way to show and share their awareness of themselves on the path they take that emancipates her as a citizen, without allowing her voice to be extinguished, in the name of the order prevailed interest of by the men who insist on the women's memoricide. We highlight the relevance of carrying out this study without disentangling the female voice and her body, inserted in the literary fiction spaces, considering that voice and body were and still are weapons of great power of dominance and power in the field of existence and women's perpetuation. For this, we reserve the study of the work Quatro Luas, produced at the beginning of the 21st century, as a way of investigating how the authors who make up this work, revealed themselves at the turn of the century, dialoguing our discoveries as literary critics with the consecrated studies on this area, the character and the body, in the scenario of Brazilian female authorship, following the same methodology used by Elódia Xavier, when she investigated the body and the house in the Brazilian female authorship, our cut being exclusively focused on Quatro Luas. Many other research resources guided us and explains what it means to be a woman, what it means to be from Paraíba and the various nuances of feminism, as symbols of resistance and struggle in the scene of women's emancipation, freedom and power.

Keywords: Woman, House, Body, Space, Authorship, Paraíba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jornais e folhetins que circulavam na Paraíba, no século XIX-----	33
Figura 2 – Foto de Leonarda Cavalcante-----	36
Figura 3 – Foto de Ezilda Magalhães -----	43
Figura 4 – Foto da capa do livro <i>Nos arcanos do Império</i> -----	45
Figura 5 – Quadro de empréstimos de livros da Biblioteca de Campina Grande..	
Figura 5 – Foto de Anayde Beiriz-----	46
Figura 6 – Cartaz do Filme “Parahyba mulher-macho” -----	47
Figura 7 – Capa da Revista Era Nova-----	49
Figura 8 – Foto de Maria José Limeira-----	57
Figura 9 – Autoapresentação de Maria José Limeira -----	58
Figura 10 – Capas de algumas obras de Maria José Limeira -----	59
Figura 11 – Foto de Maria Valéria Rezende-----	64
Figura 12 – Capas das edições de <i>Vasto Mundo</i> -----	64
Figura 13 – Capa do livro <i>Quarenta Dias</i> -----	74
Figura 14 – Foto de Marília Arnaud-----	93
Figura 15 – Capa do livro <i>Salomão, o elefante</i> -----	78
Figura 16 – Sinopse do livro infantil-----	78
Figura 17 – Capa do livro <i>Liturgia do Fim</i> -----	79
Figura 18 – Foto de Mercedes Cavalcanti-----	80
Figura 19 – Capas das obras de Mercedes Cavalcanti-----	83
Figura 20 – Poema concreto “Cálice” -----	86
Figura 21 – Capa do livro <i>Quatro Luas</i> -----	97
Figura 22 – Obra de Pepita que compõe a capa do livro <i>Quatro Luas</i> -----	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O PERCURSO DA AUTORIA FEMININA NA LITERATURA PARAIBANA.....	25
1.1 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XIX: ENTRE O LAR, A LÃ E A VOZ SUSSURRADA.....	Erro! Indicador não definido.
1.1.1 Ambrosina Magalhães Carneiro da Cunha: uma mulher multifacetada na Paraíba oitocentista.....	48
1.1.2 Leonarda Merandolina B. Cavalcanti (A Baronesa de Abiahy): uma mulher simples nos atos, mas com requinte nas palavras de sua autoria ficcional	51
1.2 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XX: ENTRE AS AMARRAS DA TRADIÇÃO E A LUTA EMANCIPATÓRIA.....	Erro! Indicador não definido.
1.2.1 Ezilda Milanez Barreto: Poeta conservadora, Romancista em favor das minorias sociais na sociedade paraibana.....	58
1.2.2 Anayde Beiriz: uma mulher à frente do seu tempo e incompreendida pelo machismo.....	64
1.3 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XXI: ENTRE A CONQUISTA E A RESISTÊNCIA EM ESPAÇOS CONTESTADOS E A LIBERDADE DE EXPRESSÃO.....	Erro! Indicador não definido.0
1.3.1 Maria José Limeira: escritora, jornalista e militante, presente!.....	73
1.3.2 Maria Valéria Rezende: a estrela que surge e ocupa todo o espaço.....	84
1.3.3 Marília Arnaud: uma escritora que espreita a vida pelo lado de dentro	103
1.3.4 Mercedes Cavalcanti: aquela que acrescenta	119
CAPÍTULO 2 – O CORPO, A CASA E O PATRIARCADO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE NA LITERATURA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA.....	Erro! Indicador não definido.126
2.1 O CORPO EM SUAS DIMENSÕES: corpos enquadrantes ou em quadrantes?	Erro! Indicador não definido.
2.2 O ESPAÇO E SUAS SIMBOLOGIAS: a cartografia dos espaços em Quatro Luas	Erro! Indicador não definido.

CAPITULO 3 – MULHERES PARAIBANAS EM QUATRO LUAS.....Erro!

Indicador não definido.

<u>3.1 QUATRO LUAS: INFORMAÇÕES PRELIMINARES.....</u>	173
<u>3.2 A MULHER QUE SE REBELA: UMA LEITURA SOBRE “VIAGEM EM BUSCA DO AMOR IMPOSSÍVEL”, DE MARIA JOSE LIMEIRA.....</u>	176
<u>3.3 DUAS MULHERES ENTRE UM VESTIDO E O AMOR: UMA LEITURA DE “ A NOIVA DA NOITE”, DE MARIA VALÉRIA REZENDE.....</u>	181
<u>3.4 A MENINA-MULHER QUE CRIOU ASAS: UM LEITURA DO CONTO “PÁSSARA”, DE MARILIA ARNAUD.....</u>	187
<u>3.5 A MULHER ENTRE O FIM E O (RE)COMEÇO EM “OS INGREDIENTES DAS HORAS MORTAS”, DE MERCEDES CAVALCANTI.....</u>	194
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	205
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	210

INTRODUÇÃO

As mulheres receberam, por muito tempo, os predicativos mais duros e cruéis no que tange à sua capacidade intelectual, sua moral e suas experiências amorosas e sexuais, de modo que, quando elas se revelavam como sedutoras, de personalidade forte, donas de si e de suas vontades e atitudes, eram postas no limbo, sendo impedidas de assumirem espaços e funções que estavam sob a posse dos homens pois poderia incentivar e estimular uma crise à ordem patriarcal. Desta maneira, as mulheres foram localizadas em lugares de memoricídios¹, na tentativa de total apagamento de suas existências, subjugadas ao papel de serviçal daquele sistema machista, em que as definiam e as classificavam a partir do seu comportamento: as mais submissas mereciam o lar, o casamento, a família, em troca da manutenção e do fortalecimento do patriarcado; enquanto que as menos obedientes eram destinadas às ruas e a uma vida avessa às damas do lar, sendo duramente mantidas nestes espaços a que eram destinadas, sem o direito de transitarem naquele que lhe era negado.

Logo, os perfis femininos eram assim classificados em dois grandes grupos: a do lar: obediente, submissa, frágil, sem libido, passiva, esposa, mãe, respeitada socialmente; a da rua: transgressora, dona de si, forte, sedutora, amante, vulgar, com valor bastante pejorativo diante da sociedade. Entretanto, todas elas eram invisíveis socialmente, sem direito ao voto, sem direito à educação e sem direito a exercerem plenamente sua cidadania; todas elas, de algum modo, mantinham o androcentrismo, reproduzindo a imagem e a semelhança de Maria² ou de Eva³, duas personagens

¹ Terminologia alcinhada pela professora e pesquisadora Conceição Evaristo, fazendo referência ao aniquilamento, silenciamento e esquecimento voltado às mulheres, a fim de que as mesmas sejam resultado do esvaziamento da memória coletiva e histórica, sem nenhum traço da existência delas, ocorrendo, portanto, a ausência da existência delas, metaforizado pela “morte da memória”.

² Personagem feminina das religiões cristãs, como maior símbolo de pureza e de santidade, a escolhida dentre tantas outras mulheres contemporâneas a ela para ser a mãe de Jesus Cristo.

³ A representação primeira mulher transgressora que a narrativa bíblica registrou, sendo propagada a ideia de que a partir dela se deu o pecado original, por desobediência à ordem do Pai, a quem deveria seguir, sem nenhum

bíblicas que representam os dois principais estereótipos femininos de comportamentos a serem seguidos e imitados; ou proibidos e reprováveis. Deste modo, foi propagada a orientação de que as mulheres deveriam ser discretas, comedidas e educadas para ouvir e obedecer as regras sociais, mantendo-se emudecidas, silenciadas e reprimidas, garantindo aos “donos da lei e do mundo” o apagamento e o esquecimento delas, tornando-as cada vez mais invisíveis e inexistentes nos registros da História da humanidade.

Entretanto, algumas mulheres saíram do estado de letargia no qual estavam, e inconformadas com a estratificação social diante da imagem do sexo feminino organizam pequenos grupos, por todo ocidente, que lutavam em prol de mais dignidade e de mais justiça, surgindo, assim, o Movimento Feminista, o qual teve várias fases (ou gerações), propagadas como ondas, com interesses e características pontuais, em busca de direitos caríssimos, como a educação, o voto, o trabalho para além do ambiente doméstico, e a liberdade nas mais diversas esferas: o livre arbítrio de escolher o homem com quem casaria, a liberdade de decidir se casaria ou se queria ou não exercerem a maternidade, problematizações estas que ressoam até os dias atuais.

Isto posto, as mulheres passaram a usar suas vozes como um instrumento de denúncia e de partilha enquanto cidadãs, inclusive no meio acadêmico, e mais detidamente, a partir das duas últimas décadas do século XX, através de estudos científicos nas/das Ciências Humanas, que inaugura a área de investigação, na qual se presentificam os Estudos Culturais e de Gênero, através dos quais surgiu um Grupo de pesquisa, a partir do qual as mulheres que faziam da literatura um dos seus ofícios eram ouvidas, sob duas frentes: a de contestar e revisar o cânone literário brasileiro; a de resgatar produções de mulheres que foram silenciadas pela tradicional história da literatura brasileira, e é nesta segunda seara que repousa esta pesquisa de doutorado, tendo como recorte as autoras paraibanas que foram silenciadas, mal compreendidas, rejeitadas e que merecem ser estudadas e terem suas vozes perpetuadas. Este Grupo de pesquisa, GT Mulher e Literatura, da ANPOLL, é

tipo de contestação. De acordo com a tradição cristã, Eva foi a precursora de todo o mal que surgiu no mundo e que se estende até os dias de hoje, tese que reforça o preconceito de que as mulheres não têm competência para gerir, o que incentivou o apagamento e o silenciamento delas, desde então. Além disso, associa-se o argumento de que Eva é a sedutora, que provoca e domina até os mais santos dos homens, o que está repetidamente implícito ainda na contemporaneidade quando se defende algum homem que pratica a violência sexual.

representado por pesquisadoras em todo o território nacional, dentre as quais destacamos Zahidé Muzart, Tânia Ramos, Regina Dalcastagnè, Elódia Xavier, Nádia Batella, Izabel Brandão, Nadilza Moreira, Liane Shineider, sendo as duas últimas pertencentes ao corpo docente da Universidade Federal da Paraíba.

Dentre as ramificações desta área de estudo, temos aquela que se volta à investigação dos textos literários de autoria feminina, nas mais diversas nacionalidades, territórios e contextos sociopolíticos e histórico-cultural, sempre atentos à constante necessidade de revisitarem e atualizarem estes estudos epistemológicos, devido à amplitude do reconhecimento da existência e do valor que são inerentes à autoria feminina. Os estudos literários sobre autoria feminina exigem da crítica literária contemporânea uma análise unificada e contextualizada, sempre a partir do que nos quer dizer o texto literário, trazendo para a cena do debate os três pilares analíticos: a) o texto em si, com tudo que é inerente e estruturalmente ligado a ele, baseando-se na Teoria da Literatura, seja no plano das abordagens estruturalista e estilística do objeto literário, seja no plano da vertente teórica a que se aproxima mais de tal produto artístico; b) a Historiografia, ao investigar e discutir o lugar ideológico-artístico em que uma dada obra se posiciona, bem como o espaço em que ela ocupa no cenário em que aparecem autor, obra e leitor, atentando às condições de apoio, de reconhecimento e de divulgação de cada produção artístico-literária; c) a fortuna crítica sobre o texto literário; isto é, o que já foi estudado, analisado e propagado a respeito da obra, do autor e, ou dos temas que circundam aquela produção artística.

Logo, esta pesquisa tem como vieses os pilares acima descritos, uma vez que, ao nos debruçarmos sobre *Quatro Luas* (2002), coletânea de quinze contos, sob a responsabilidade autoral de Maria José Limeira, Marília Arnaud, Mercedes Cavalcanti e Maria Valéria Rezende, temos muito a observar sobre o texto literário em si mesmo, a partir dos quais investigaremos como se estabelece a relação entre duas categorias de narrativas literárias: a personagem e o espaço, refletindo sobre a presença dos mesmos no enredo de cada conto aqui analisado, tendo como orientação principal a relação estabelecida entre as personagens femininas e seus espaços sociais (interior e exterior à casa), seus espaços particulares e simbólicos (corpo) e seus espaços histórico-políticos (patriarcado), além de nos atentarmos para a fortuna crítica específica a cada autora aqui estudada. Este recorte será sustentado e fundamentado por um caminho que permeia as categorias temáticas de nosso *corpus*; ou seja, nos

debruçaremos sobre os estudos já legitimados acerca da investigação da crítica literária em relação ao corpo, à casa e ao patriarcado, analisados a partir do texto literário, o que já foi detidamente apurado por Elódia Xavier (2009) (2012) (2015), quando a mesma tornou público resultados de suas pesquisas voltadas à literatura de autoria feminina, a partir dos quais foi investigado como se manifestava a recorrente presença das categorias temáticas, a exemplo do patriarcado, da casa e do corpo, compondo o universo das personagens feminina, na literatura brasileira. Entretanto, a referida pesquisadora trata de tais temas alicerçados por autoras consagradas pelo cânone literário, dos mais variados contextos geográficos brasileiros; ao passo em que, nos reservamos a observar como tais categorias temáticas aparecem na cena da literatura de autoria feminina contemporânea paraibana, através das produções artísticas de Maria José Limeira, Maria Valéria Rezende, Marília Arnaud e Mercedes Cavalcanti, que são as escritoras que corporificam **QL(2002)**⁴.

É importante dizer que a escolha desta obra se deu de modo bem particular, pois, mesmo reconhecendo que estas escritoras alçaram voos mais altos e mais distantes quanto às suas criações artístico-literárias, no decorrer dos últimos dezessete anos, queríamos conhecer e compartilhar como as referidas mulheres produziam nos primeiros anos do século XXI e de que modo elas figuravam as personagens femininas, além de entendermos o quanto ainda é escasso o índice de trabalhos acadêmicos sobre o universo ficcional de autoras paraibanas, o que também nos motivou para investigarmos este corpus, relacionando as personagens femininas com os espaços do corpo, da casa e do patriarcado. Logo, esperamos contribuir no cenário acadêmico que se reserva ao desenvolvimento de pesquisas voltadas aos Estudos Culturais e de Gênero, sobretudo no que tange à produção de autoria feminina contemporânea paraibana, uma vez que exige do crítico e pesquisador uma visão para além dos limites do texto literário, analisando a literatura como uma imitação do real, o qual é híbrido⁵, plural, diverso do que é convencional. A respeito disso, Gomes (2013: 45-46) declara:

Os estudos culturais proporcionaram o deslocamento da leitura de lugar ao projetar o movimento para fora da tradição a partir de diversas práticas de

⁴ Abreviatura que usaremos, a partir de agora, quando nos referirmos à obra *Quatro Luas* (2002), e o seu ano de publicação.

⁵ Terminologia muito utilizada por Silviano Santiago. Entretanto, para ele, o hibridismo cultural se configura por ser machista, reforçando o cânone literário e cultural, onde só existem e transitam homens, os quais ignoram a existência e presença da autoria feminina, favorecendo o seu completo apagamento, como também de todas as outras categorias que estão postas à margem social.

pesquisa que fragmentaram o sujeito universal como: Os Estudos Feministas, em voga no Brasil desde a década de 80, com a criação do GT A mulher na Literatura da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) [...]. Com essa abertura para a interculturalidade, novas tensões também passaram a fazer parte das metodologias de análises dos textos literários. Com isso, a perspectiva do que seja engajamento crítico ganhou uma dimensão maior, pois a luta pelos direitos humanos foi incorporada por uma prática consciente e politizada de Letras e áreas afins. [...]. Para isso, articulamos o conceito de literatura híbrida, proposto por Silviano Santiago como um modelo politizado de leitura que se volta para identificar as inovações estéticas que questionam a tradição e a norma. Dessa forma, valorizamos as opções subjetivas do texto de autoria feminina como uma forma de resistência contra as opressões patriarcais. [...]. Assim, nas novas interpretações, não só a construção estética está em jogo, mas sobretudo a capacidade de questionamento proposta pelos grupos historicamente silenciados ou marginalizados como mulheres, negros, homossexuais, estrangeiros, entre outros grupos excluídos pela cultura hegemônica.

Assim, entendemos que esta pesquisa tem um compromisso social, uma vez que trata a Literatura para além dos seus fatores estéticos, pois traz para a cena do debate produções escritas por mulheres, dando-lhes visibilidade. Neste contexto, essas mulheres que escrevem literatura tematizam em suas produções enredos agora possíveis, ao passo que nos apresentam personagens com experiências de resistência e de combate à tradição machista e androcêntrica, promovendo, desta maneira, novos significados, mais democráticos e latentes a uma sociedade híbrida e plural, pondo em crise aquilo que se insere nos grupos hegemônicos, alardeados pelo patriarcalismo, ao cumprir com o que é essencial aos estudos culturais, conforme defende Grossberg (1988: 66): “os estudos culturais são uma prática diferente de teorizar, uma maneira de politizar a teoria e de teorizar a política”. Outro esclarecimento importante a ser registrado é que não defendemos a tese de que há literatura feminina, todavia concordamos com a ideia de que há uma literatura de autoria feminina. Sobre isso, Maria Valéria Rezende (2018) questiona: “Literatura feminina? [...] Se disser que existe uma literatura masculina, tudo bem”⁶.

Ao fazer essa inferência, Rezende (2018) nos reporta à ideia de que não há diferença de tema, nem de estilo que caracterize que o que está sendo dito num dado texto corresponde a uma escrita masculina ou feminina. Esta proposta de distinção só favorece o preconceito e a relação de poder entre homens e mulheres, em que para ele tudo é legítimo, ao passo que para ela reserva-se a exclusão, a invisibilidade e o

⁶ Entrevista cedida pela autora para a André Luiz Maia, em 08 de março de 2018, para o Correio da Paraíba, publicado em <https://correiodaparaiba.com.br/cultura/escritoras-do-3o-encontro-literario-das-autoras-paraibanas-falam-sobre-conquistas/> Acesso em 22 de maio de 2019, às 09:40.

silenciamento, condições estas sociopolíticas e históricas de poder, e que também refletem na Literatura, o que ocasionará inquietude e busca de mudanças de alguns grupos intelectuais, reverberando em movimentos de lutas em defesa dos que são marginalizados, o que, no cenário acadêmico, culmina no surgimento dos Estudos culturais, tendo os de autoria feminina a ramificação que nos interessa aqui, sobretudo, as vozes que surgem nas regiões distantes do eixo editorial sul-sudeste brasileiro, mas que primam pela construção e divulgação de suas representações, sem nenhuma imparcialidade. Assim, os Estudos culturais cumprem o seu papel, pondo em crise a ideia de que a literatura “é um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros” DALCASTAGNÈ (2012:36). DALCASTAGNÈ (2010), em linhas gerais, enfatiza, ainda, que a luta protagonizada pelas mulheres ganha outra dimensão quando as mesmas se posicionam como centro da própria narrativa, imprimindo sua subjetividade, convergente ou não de uma estrutura social de dominação que a aniquila.

O corpus desta tese se apresenta em três capítulos. O primeiro deles, intitulado O percurso da autoria feminina na Literatura Paraibana, traz como recorte um breve⁷ trajeto sobre a autoria paraibana, partindo das manifestações de mulheres escritoras e, ou poetas do século XIX ao século XXI, com especial atenção ao recorte representado por este século. Para cada autora apresentada, trouxemos informações sobre o que produziram, acompanhada de algum trecho de obra, quando possível, além de compartilharmos com os leitores alguns dados que a crítica literária fala sobre cada uma delas, aqui, selecionadas. É importante dizer que, para este momento da pesquisa, nos reportamos a pesquisas desenvolvidas nos Programas de Pós-graduação em Letras, em História e em Educação, das universidades localizadas na Paraíba (UEPB, UEPB, UFCG), e da UFPE, os quais se mostram comprometidos neste tipo de investigação. Além disso, tivemos acesso aos acervos dos jornais e dos periódicos publicados no século XIX, complementando este estudo através de vários dicionários, a exemplo do *Dicionário de escritoras paraibanas*, de José de Sousa Campos Júnior (2017), resultado de sua tese de doutoramento pela UEPB, com publicação pela Editora Ideia; *Dicionário de Escritoras Brasileiras do século XIX* (1999), organizado por Zahidé Muzart; *Pequeno Dicionário*

⁷ Não se trata de fazer uma catalogação de todas as autoras que produziram na Paraíba, ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, mas apresentar nomes, conforme critério de identificação dos pesquisadores com algum traço que lhes chamou a atenção para a escolha de cada autora trazida.

dos Escritores/Jornalistas da Paraíba do Século XIX: de Antonio da Fonseca a Assis Chateaubriand, organizado por Socorro Barbosa, em 2009, além de outras publicações de BARBOSA (2007) (2014), entre outros pesquisadores que se voltam a este tipo de estudo historiográfico.

Verificamos que, embora existam registros voltados a esse tipo de interesse, ainda se faz de modo muito incipiente, tendo em vista que, em relação à participação de mulheres paraibanas no que se refere ao ofício autoral, poucos nomes nos são apresentados, dentre os quais investigaremos acerca de Ambrosina de Magalhães Carneiro da Cunha, que tem duas produções registradas, porém feitas postumamente; e Leonarda Cavalcanti, a baronesa de Abihay, cuja produção se corporificava em prosa e poesia. Ainda no primeiro capítulo, quando fazemos o resgate de autoras paraibanas no século XX⁸, levamos em consideração reflexões sobre as identidades nordestina e paraibana. Nas primeiras décadas do referido século, a Paraíba viveu um momento de muito *frisson*, desencadeando na Revolução de 30, período também em que houve embates acirrados sobre os opositores políticos João Dantas e João Pessoa, pondo em destaque, também, a presença e a participação da poeta e professora Anayde Beiriz, transgressora para os padrões da época, demonstrando força para todo enfrentamento a que era posta, no contexto em que havia a ideia de que as mulheres eram frágeis, inseguras e incapazes de se autodefenderem. A imagem de mulher forte, muito comum a Anayde Beiriz, dialoga com a ideia posteriormente propagada pelo cantor pernambucano Luiz Gonzaga, na canção *Paraíba*⁹, quando faz referência à mulher e ao estado da Paraíba, duas apropriações comuns a Anayde, de força e resistência, o que implica numa característica distanciada da figura feminina frágil e insegura, obediente à norma patriarcal. Por apresentar uma personalidade de enfrentamento e de resistência a uma ordem imposta pelo patriarcado, a escritora em tela comporta o adjetivo de “mulher-macho”, divulgada para um grande público na década de 80, sob o olhar preconceituoso da

⁸ A partir do século XX, há um *boom* na produção literária de autoria feminina paraibana, o que inviabiliza nosso olhar sobre todas elas. Assim, atentaremos a quatro autoras que produziram nas três primeiras décadas.

⁹ De autoria de Humberto Teixeira, musicado por Luiz Gonzaga, que vieram a público pela primeira vez em 1952 na voz do “Rei do Baião”, trata do tema da saudade, da despedida, do homem que sai de sua terra natal, devido às condições precárias geográficas na qual viviam os sertanejos e, sobretudo, aqueles que dependiam da atividade agrária para seu sustento. Esta canção foi lançada em meio a uma campanha eleitoral, na mesma época em que se deu a sua propagação na voz de Luiz Gonzaga, mas que remete a outro momento de disputa política, “A República dos Coronéis”, o que culminou na Revolução de 30.

cineasta Tizuka Yamazaki¹⁰, corrigido de modo justo por ABRANTES (2008), na sua tese de doutorado.

Para este momento da pesquisa, iremos nos fundamentar a partir de estudos realizados por ABRANTES (2008), SALES (2005), MUNIZ (1999) (2009) (2013) (2017), MACHADO (2013), AMORIM (2013), entre outros. As autoras selecionadas para estudo são: Catharina de Moura, reconhecida por seus ideais feministas; Ezilda Milanez Barreto, muito presa às normas religiosas, entendia o sexo como algo que transgride a moral, como é registrado na sua produção *“A luz que brilhava nas trevas”*; Anayde Beiriz, que foi muito incompreendida na sociedade em que viveu, por não seguir os padrões regidos pelo conservadorismo, o que a posicionou num lugar marginalizado, como se ela fosse influenciar a conduta e o comportamento de outras mulheres para a prática da transgressão.

A respeito das escritoras paraibanas do século XXI, iremos nos reservar apenas às autoras que compõem **QL (2002)**: Maria José Limeira, Maria Valéria Rezende, Marília Arnaud e Mercedes Cavalcanti. É importante dizer que, mesmo havendo uma considerável adesão de investigação a este recorte, ainda é muito incipiente a fortuna crítica acerca das autoras a quem dedicamos este momento de nossa pesquisa, o que ocorre não somente apenas no território paraibano, mas que, ainda assim, nos fez reportarmos a realizar entrevistas com as escritoras em questão, mesmo porque são autoras vivas e acessíveis ao público, exceto Maria José Limeira, falecida em julho de 2012. As universidades públicas paraibanas, que oferecem cursos de Letras, UFPB, UFCG e UEPB desenvolvem pesquisas em busca do resgate e ou do reconhecimento e notoriedade da produção de autoria feminina paraibana, tanto nos programas de graduação, quanto nos de pós-graduação. Deste modo, intencionamos contribuir, como pesquisadores, no que se refere à fortuna crítica das referidas autoras e seus estilos de produção, adotados nos primeiros anos do século XXI, tendo em vista que nos reservamos a uma coletânea organizada e publicada em 2002, por nome de *Quatro Luas*, mesmo diante das inúmeras produções, inclusive de romance e de obras reservadas ao público infantil ou infanto-juvenil, realizadas por duas das quatro autoras em tela, *Salomão, o elefante* (2013), de Marília Arnaud;

¹⁰ Cineasta brasileira de descendência japonesa, premiada por dirigir vários trabalhos, sejam de telenovelas, seriados ou até mesmo filmes voltados ao público infanto-juvenil, como os protagonizados por Xuxa, na década de 90. O marco inicial de sua produção foi o filme *Gaijin – os caminhos da liberdade*, que tratava da imigração japonesa no Brasil.

Histórias daqui e d'acolá (2010), *No risco do caracol* (2008), *Uma aventura animal* (2014), *O arqueólogo do futuro* (2007), *Conversa de passarinhos – Haicais para crianças de todas as idades* (2008), *Hai-Quintal – Haicais descobertos no quintal* (2011), *Vampiros e outros sustos* (2013), *Ouro dentro da cabeça* (2012), de Maria Valéria Rezende, publicados, inclusive, por editoras de alcance nacional.

O primeiro capítulo, portanto, põe em crise os estudos atestados pelo cânone literário, ao fazermos uma crítica sobre o que ele apresenta como produção literária, a qual será somada ao resgate de autoras embaladas no esquecimento, ao mesmo tempo em que ressignificaremos outros nomes que foram incompreendidos ou mal avaliados pelo latente olhar inquisidor e limitador do cânone, inclusive no que tange ao conceito acerca de autoria feminina paraibana, de acordo com o que Kothe (1997, p. 20) argumenta: “dentro ou fora do país, tem sua personalidade intrinsecamente marcada pela socialização do território brasileiro”, uma vez que, nós defendemos que, para além do que diz Kothe, a autoria delimitada por algum lugar geográfico, (especificamente autoria paraibana), indo ao encontro do que defende Campos Júnior (2017, p. 12):

[...] consideramos “escritora paraibana, neste trabalho, as mulheres que vivem na Paraíba, isto é, aquelas que têm contexto de produção o território paraibano. Em sua maioria são mulheres que também nasceram neste Estado, todavia, há também aquelas que nasceram em outra unidade federativa, mas que constituíram suas vivências em território paraibano já há muitos anos, ou seja, são pessoas radicadas na Paraíba. Nesses casos, são interpretadas como paraibanas porque suas vivências pessoais têm como cenário o espaço físico paraibano. Assim, todas as escritoras que são chamadas aqui de ‘paraibanas’ tiveram sua personalidade intrinsecamente marcada pela socialização no território paraibano. Fato que pode interferir, em algum momento da escrita, como fator afirmativo ou revelador de contextos de pertença ou de discussão de pertencas, como por exemplo, a representação dos espaços tipicamente nordestinos, visto que, como espaço formador do sujeito escritor, pode evidentemente influenciar o modo de construção dos textos. Portanto, as autoras radicadas aqui podem ter obras nas quais encontremos representações literárias que explicitem esse pertencimento ao território da unidade federativa em questão. (CAMPOS JÚNIOR, 2017, p.12)

Isto posto, as autoras que aparecerão nesta pesquisa são naturalmente nascidas no território paraibano ou têm vivência consolidada com este lugar, em completa identificação e sentimento de pertencimento a ele, o que vai ao encontro do que nos apresenta Marc Augé (2012), uma vez que no desenvolvimento de nosso trabalho constatamos a relação de identidade das autoras e das personagens com o que representam e onde se inserem. Esta concepção de AUGÉ (2012), sobre os lugares ou não-lugares, também é trazida e compactuada por SÁ (2014: 222) ao dizer:

“A cidade dos indivíduos é o mundo onde cada um mantém relação com o lugar a partir da memória, do cotidiano, das experiências vividas. A identificação de cada pessoa com um lugar sobressai dessa ligação forte com um território” (SÁ, 2014:p. 222). Esta citação coaduna com o sentimento partilhado e a relação existente entre a autora Maria Valéria Rezende e o espaço paraibano, onde ela surge com a sua atividade literária como escritora, de modo concreto e enraizado, uma vez que o nascimento da referida autora como ficcionista literária se dá na Paraíba.

O segundo capítulo, “O corpo e a casa como categoria de análise da literatura paraibana de autoria feminina”, abarca o estudo analítico de todos os contos da coletânea, a fim de podermos, a partir do que é posto em cada narrativa sobre o corpo e os espaços da casa e do sistema social, sugerir uma tipologia a respeito destes, seguindo a metodologia proposta por Xavier (2007) (2012), mas também passeando pelas esferas de estudo de outros pesquisadores, a exemplo de PRIORE & AMARANTO (2011), PERROT (2007), GOULART (2014), CARDIN (2011), BACHELARD (2003), DaMATTA (1997), BRANDÃO (2017), dentre outros, fazendo um diálogo entre a literatura e outras áreas de conhecimento, a fim de desenvolvermos uma tese acerca dos tipos de corpos e de espaços que constituem os contos estudados.

O terceiro capítulo, intitulado Mulheres paraibanas em Quatro Luas, por sua vez, se inicia apresentando como se dá a força motriz da literatura de autoria paraibana na contemporaneidade, desde o que se revela como tema de interesses ao despertar da autoria e a caracterização do conto e sua popularização na literatura contemporânea. Para isto, nos debruçamos mais detidamente sobre a crítica literária, pondo em discussão as ideologias acerca dos estudos culturais e de gênero, além das contribuições e das concepções da crítica de literatura feminista, da crítica de autoria feminina e do feminismo crítico, o que serão amplamente defendidos pelas ideias de pesquisadores que atuam nesta seara, a exemplo de KLINGER (2014), SCHNEIDER, LIMA & CAVALCANTI (2006), MENDES & CARVALHO (2014), XAVIER (1991), SCHNEIDER & MOREIRA (2005), PÁDUA (2010), QUEIROZ (2006), RODRIGUES (2016), BRANCO & BRANDÃO (1989), BRANDÃO (2006), BONICCI & ZOLIN (2009), DALCASTAGNE (2001) (2011), PRIORE (2008), dentre outros.

A sequência do desenvolvimento do capítulo ocorre com a apresentação de algumas curiosidades¹¹ da/na produção de *Quatro luas*, para, finalmente, concretizarmos um estudo analítico acerca dos contos da referida coletânea, especialmente àqueles que trazem mulheres como protagonistas dos enredos, e, a partir do recorte escolhido, investigar como se dá a relação entre as personagens femininas com os seus corpos, suas casas e o sistema patriarcal, o que para D'ONOFRIO (1990) corresponde a uma das três searas temáticas do conto contemporâneo, uma vez que retrata o universo subjetivo dos protagonistas, explorando os conflitos, os desejos e os recalques presentes no espírito das personagens. Deste modo, nos reservaremos a um conto de cada autora, e através disso, faremos uma análise minuciosa acerca desta intenção; porém é necessário dizer que, de acordo com o enfoque dado a este momento do capítulo, iremos por em prática os conhecimentos acerca da teoria literária, sobretudo no que tange a duas categorias narrativas: personagens e espaços.

É importante frisar que, se comparado a outras categorias da narrativa literária, o espaço é o que tem menos visibilidade nos estudos de teoria literária, em detrimento de outras categorias demasiadamente exploradas, a exemplo do tempo e da personagem. Tal constatação, em relação ao estudo insuficiente sobre o espaço, nos provoca no sentido de, mais adiante, nos debruçarmos mais detidamente, em busca de descobertas mais pontuais e “classificadoras” de tal elemento narrativo, uma vez que entendemos a relevância e a influência deste sobre a personagem. Esclarecemos, desde já, que nossa pesquisa também investigará o espaço sob o viés cultural, filosófico e social, tomando como referências pesquisas como BACHELARD (2003), DaMATTA (1997), XAVIER (2012), dentre outros, o que justifica um olhar mais detido sobre o que já foi abordado acerca dessas composições. Para tanto, nos orientamos por BRANDÃO (2017), CANDIDO (1976), CULLER (1999), D'ONOFRIO (2006), FRANCO JÚNIOR (2009), GOUVEIA (2009), LINS (1976), LUKÁCS (2000), MOISÉS (2006), PIGLIA (2004), REUTER (2014), DALCASTAGNE (2015). Logo, analisaremos os contos sob o viés da Teoria da Literatura, associada à uma visão sócio-político-histórica, o que é muito recorrente nos Estudos Culturais e de Gênero.

Diante de toda esta apresentação, fica compreendido que este estudo é bibliográfico, através do qual foi feita uma abordagem interdisciplinar, promovendo um

¹¹ A partir de relatos pessoais das escritoras, a respeito da produção dos contos presentes na coletânea em tela.

diálogo entre a Literatura e outras áreas de conhecimento, de modo que aquilo que for externo ao texto literário, especialmente, para além da obra *Quatro Luas*, seja posicionado como elemento auxiliar. Reiteramos que todo o referencial teórico aqui utilizado tem correspondência com os pressupostos de análise dos Estudos Culturais e de Gênero, ao localizar a mulher como categoria política (seja como autora, seja como personagem), que assume comportamentos reveladores a respeito da cosmovisão com a qual se identifica.

CAPÍTULO 1 – O PERCURSO DA AUTORIA FEMININA NA LITERATURA PARAIBANA

“Toda a história das mulheres foi escrita pelos homens” (BEAUVOIR, 2016, 176)

Ao apresentarmos o capítulo “O percurso da autoria feminina de literatura paraibana”, iniciante de uma tese de doutoramento, temos a intenção de, em algum grau, contribuímos para a nova história da literatura brasileira, ao traçarmos o caminho pelo qual percorreram as mulheres paraibanas que de algum modo faziam da literatura um dos seus ofícios. Embora estejamos na maior parte deste estudo debruçados sobre o objetivo de investigar a literatura de autoria paraibana, especificamente, *Quatro Luas* (2002), se faz importante, também, discutirmos sobre algo que esteja localizado na amplitude acerca do literário, o que ocorre em três dimensões: a historiografia, a teoria e o estudo analítico literários. Adentrando à primeira das esferas, é pertinente trazermos a frase de autoria de Beauvoir, utilizada como epígrafe deste capítulo, que imprime a ideia do permanente silenciamento da voz feminina, censurada pelos homens, que não permitiam o registro escrito da vida e da história das mulheres, negando-lhes, portanto, todos os seus direitos, inclusive, de serem perpetuadas pela memória de sua expressão escrita e, ou literária, o que converge com a epígrafe apresentada acima.

Deste modo, não havia nenhum espaço que publicizasse a escrita de autoria feminina, e quando havia algum registro desta se fazia por meio de um diário, como um “desabafo”, um relato pessoal, o que para esta circunstância Woolf (2015:10) declara: “Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar”. E, mesmo que existissem mulheres e, ou famílias que burlassem “essa lei”, de alguma maneira eram silenciadas, no mais absoluto esquecimento e invisibilidade sociais, para que sua identidade não fosse mencionada, ecoada, repetidamente falada, uma vez que a vida para além do lar era de posse do gênero masculino, o qual poderia ser falado e famoso nos seus mais diversos ofícios sociais, oferecendo a cada um deles valores antagônicos, de acordo com o que defende Perrot (2007), uma vez que uma mulher falada seria algo pejorativo e vulgar, ao passo que para o homem correspondia a algo louvável, de reconhecimento e de valorização. A respeito disso, Wolf, em *Um teto todo seu*, cita Péricles, filósofo grego, que defendia a ideia de que a maior glória de uma mulher é não ficar calada, “de que a publicidade é algo detestável para uma mulher”. (WOOLF, 2014:75), que à mulher tudo negava, se fosse dar a elas uma visibilidade e poder para outros espaços que não fossem o familiar, exercendo, portanto, com recato e dedicação os papéis como esposa, dona da casa e mãe, impedindo-lhe outras atuações, inclusive o de autora, uma vez que os homens, detentores de voz e de poder, reproduziam e defendiam a ideia de que as mulheres eram irracionais, com incapacidade cognitiva, promovendo o debate, em pleno século XVIII, “se as mulheres eram seres humanos como homens ou se estavam mais próximas dos animais domésticos”. (PERROT, 2007:11)

Entretanto, este conceito pejorativo e este tratamento desrespeitoso reservado às mulheres foram posto em desuso, resultado da vitória do movimento feminista que começou incipiente no século XIX, mas que foram decisivos na conquista de algumas garantias, como a de ter acesso à escola, com o intuito de aprenderem a ler e a escrever, pré-requisitos para o surgimento de autoras oitocentistas e o fortalecimento do feminismo, que aumentavam o número de adeptas, o que configurou como o nascimento do feminismo no Brasil, conforme defende Muzart (2003, p.267):

[...] no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (MUZART, 2003, p.267)

Para tanto, houve reivindicação por parte das mulheres aristocráticas que tinham oportunidade de, já naquela época, ter uma educação diferenciada, entenderem a urgente necessidade de ampliar esses direitos para as demais, que cobraram a abertura de escolas para mulheres, estabelecendo, assim, o alargamento dos horizontes para aquelas que eram orientadas apenas para as prendas domésticas, como preparação para o casamento, destino reservado quando não optavam pela carreira religiosa. Mesmo diante de tanta censura e proibições, começaram a surgir as primeiras manifestações literárias escritas por mulheres, porém assinadas com pseudônimos masculinos a fim de garantir-lhes que não fossem perseguidas pela inquisição do ódio daqueles que regiam a sociedade, movidos pela misoginia e pelo machismo. Havia também aquelas autoras, pertencentes à classe dominante, que carregavam sobrenome de peso e de respeito sociais, e que por isso conseguiam a autorização de escrever e de levar a público as suas produções, entretanto havia uma recomendação de que os temas apresentados fossem elogios à natureza ou temas neutros, sem nenhuma manifestação que provocasse polêmica.

Desta maneira, reconhecemos que houve duas frentes de silenciamento e de aniquilamento em relação à mulher: uma, que se confirmou a partir das negativas imperadas pelo patriarcado no que tange à mulher que queria escrever e se fazer conhecer através de sua produção artística, restringindo esta experiência às mulheres pertencentes à aristocracia, “obrigando-as” a escrever com uma determinada censura, pois não podiam tratar de nada que desabonasse a sociedade da época; outra, voltada às situações em que elas escreviam assumindo pseudônimos masculinos, o que de uma maneira ou de outra impedia a emancipação das mulheres. Neste sentido, muitas injustiças foram cometidas no plano artístico-literário de produção feminina, a exemplo do que aconteceu com Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) que, embora tenha sido uma das primeiras romancistas brasileiras, reconhecida mesmo que tardiamente, não pode usufruir dos seus méritos, pelo simples fato de ser mulher e de viver numa sociedade opressora, como o Brasil dos fins do século XIX e início do XX. Um acontecimento relevante, que corrobora com nossa afirmação, é apresentado por Ruffato (2004: 7-8):

Até mesmo uma congregação como a Academia Brasileira de Letras, fundada pelo maior de nossos escritores, Machado de Assis, poderia ter tido uma destinação diferente, caso para uma de suas quarenta cadeiras iniciais tivesse ido Júlia Lopes de Almeida (“a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época”). O nome da ficcionista carioca consta da primeira lista de membros efetivos, divulgada na imprensa por Lúcio de Mendonça,

idealizador da Academia. Mas quem acabou ganhando o assento foi o escritor português naturalizado brasileiro Filinto de Almeida... marido de Júlia Lopes de Almeida. (RUFFATO, 2004, p.7-8)

Os holofotes direcionados a Júlia Lopes de Almeida fez dela o reconhecimento de ser “a maior figura entre as mulheres escritoras da época”; entretanto, através de estudos realizados por Ruffato (2004), verificamos que há outras escritoras, antes da supracitada autora, que contribuíram para a visibilidade do trabalho feminino, influenciando a vida social de outras mulheres que liam e reagiam diante dos abusos comandados pelo sistema social machista, a exemplo de Nísia Floresta (RN) e Maria Firmina dos Reis (MA), ambas nordestinas, que conseguiram através de suas produções despertar uma reflexão e uma indignação por parte das pessoas que se localizavam à margem social, uma vez que Nísia Floresta trazia para a cena do debate temas ao encontro do reconhecimento e da emancipação feminina, enquanto Maria Firmina dos Reis denunciava as condições de vida de homens e mulheres negros no Brasil escravocrata, na mesma época em que Castro Alves também o fazia, no entanto, por ser mulher não teve a visibilidade que merecia; entretanto, foi Julia Lopes de Almeida a única mulher da época a participar das discussões a respeito da fundação da Academia Brasileira de Letras¹² (ABL). Dona de uma produção rica e diversa para a época, que até a data da inauguração da ABL já era elogiada e aclamada pela crítica literária, Júlia Lopes de Almeida teve sua participação vetada como membro da Academia Brasileira de Letras, pois os idealizadores desta instituição preferiram manter o rigor francês de que apenas homens compunham-na; todavia, esta regra foi destituída em 1977, quando Rachel de Queiroz é eleita pela ABL, sendo, portanto, a primeira mulher integrante da ABL, ocupando a cadeira de nº 05.

Assim, Ruffato (2004), sem ser exaustivo, cumpre destacar algumas pioneiras, ao apresentar os seguintes nomes que tiveram suas publicações antes dos anos de 1900, totalizando doze escritoras: Nísia Floresta, Ana Luísa de Azevedo Castro (que usava o pseudônimo “Indígena do Ipiranga”), Maria Firmina dos Reis, Ana Jacó, Ana Ribeiro, Maria Benedita de Bormann, Amélia Rodrigues, Andradina de Oliveira, Anna

¹² Contrariando Luiz Ruffato (2004), Miridan Knox Falci (2006:251) afirma que a primeira mulher brasileira a concorrer à Academia Brasileira de Letras era do sertão nordestino, nascida no Piauí, em 1861, batizada como Amélia de Freitas. Autora dos romances *Alcyone*, *Açucena* e *Jeannette*, além de ter produzido contos e artigos. Outra piauiense de destaque foi Luísa Amélia de Queiroz Brandão, primeira mulher a assumir uma cadeira na Academia Piauiense de Letras. Autora de *Flores Incultas* e *Georgina*.

Alexandrina, Francisca Clotilde, Julieta de Melo Monteiro, Emília de Freitas, e Carmem Dolores. Sobre elas, Ruffato (2004, p. 9-10) discorre:

Em 1847, portanto quatro anos depois da publicação daquele que é considerado o primeiro romance verdadeiramente nacional, *o filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, a potiguar Nísia Floresta (pseudônimo de Dionísia Freire Lisboa, 1810-1885) lançava *Fany* ou *O modelo das donzelas, episódio da Guerra dos Farrapos* [...] mudou-se mais tarde para a França, onde frequentou a alta roda literária de Paris, publicou mais dois romances, *Dedicação a uma amiga* (1850) e *Paris* (1867).

A catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), sob o pseudônimo Índigena do Ipiranga, lançou, em 1858, o romance histórico *D. Narcisa do Vilar*, folhetim no Jornal *A Marmota*, e livro em 1859. No mesmo ano, surgiu o romance *Úrsula*, da maranhense Firmina dos Reis (1825-1917), seguido de *Gupeva*, quatro anos depois. São de 1875, os folhetins de *Rapto Jocosos* e *Nuvens*, da cearense Ana Jacó (1855-1922), em livro em 1907. A baiana Ana Ribeiro (1843-1930) publicou em 1882 *A filha de Jephte*, romance de inspiração bíblica, e em 1885, *O anjo do perdão*, no qual se discutia a problemática da escravidão, tema que iria ocupa-la em outros livros de contos. Antes de novecentos, anotamos as estreias da gaúcha Ana Benedita de Bormann (1853-1895), que a partir de 1883 dá ao público vários romances (*Aurélia*, *Lésbia*, *Angélica*, *My lady* e *Celeste*), todos em torno da mulher e dos preconceitos que tolhem a liberdade; da baiana Amélia Rodrigues (1861-1927), *O Mameluco* (1888); da gaúcha Andradina de Oliveira (1878-1935), com os contos *Preludiando* (1897); da pernambucana Ana Alexandrina (1860 - ?), com o romance abolicionista *O escravo*; da cearense Francisca Clotilde (1862-932), com *Coleção de contos* (1897) e o romance *A divorciada* (1902); da gaúcha Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), com os contos *Alma e coração* (1898); da cearense Emília de Freitas (1855-1969), autora do primeiro romance fantástico brasileiro *A rainha do ignoto* (1899); e Carmem Dolores (1852-1911), que estreou os contos de *Gradações* (1897) e publicou ainda dois romances, *Um drama na roça* (1907) e *A luta* (1911). (RUFFATO, 2004, p. 9-10)

Diante do exposto, podemos concluir que houve, ainda nos séculos XIX e início do XX, uma expressiva produção de mulheres autoras, por todo o território nacional, entretanto a publicização, o reconhecimento e a propagação desses nomes não se deram de imediato, devido ao sistema androcêntrico, que não aceitava voz feminina entre eles nas Letras, mantendo essas vozes femininas silenciadas, ignorando as suas existências, o que justifica, portanto, a necessidade e a relevância do resgate dessas e de outras mulheres que produziam literatura nos séculos XIX e XX, no Brasil. Desde que estudamos Literatura no ensino médio, averiguamos que os livros didáticos não contemplam em momento algum a presença de mulheres na literatura, aparecendo-a apenas no modernismo, sendo Cecília Meireles como a primeira delas. Obras e participações importantes como escritoras oitocentistas são deixadas de fora, parecendo não ter havido nenhum marco de produção feminina, revelando, assim, um memoricídio.

Outro dado importante que precisamos destacar aqui se refere ao “tom” que as obras apresentam, o que desfaz por completo a ideia de que a mulher dos séculos passados escrevia e lia enredos com dramas “água-com-açúcar”, como foi defendido por muito tempo, como único modelo de histórias possíveis. Todavia, reconhecemos que há, também, uma escrita politizada, consciente, de enfrentamento e de resistência, combativa para tudo aquilo que fosse relacionado a grupos não-hegemônicos, que faziam a partir de suas produções um canal para mostrar as realidades comuns às minorias sociais, as quais tiveram as suas arestas diminuídas no decorrer desses três últimos séculos, embora ainda existam problemas da mesma ordem a serem sanados, dentre os quais citamos aqui o alcance editorial de autoras que escrevem e publicam suas obras, mesmo que ainda seja bastante desigual o índice de mulheres e homens que escrevem e são premiados¹³. Logo, é muito importante que nos debrucemos sobre obras, autoras e editoras que não estão circunscritas no cânone, resgatando-as para um lugar de (re)conhecimento, de devir, ao mostrarmos os seus papéis e a pluralidade de realidade e de visões de mundo, além daquelas apresentadas pelos homens. Na lista apresentada acima, temos uma variedade temática relevante, que vai desde o apelo feminista, embora arraigado a uma obediência cristã/religiosa e de respeito à hierarquia familiar (Fany ou O modelo de donzelas), passeando por histórias baseadas nas narrativas bíblicas (a filha de Jephthe), por temas voltados à condição de vida dos negros (Úrsula, O anjo do perdão, Os escravos), dentre outros temas.

Ainda sobre o estudo desenvolvido por Ruffato (2004) e, em investigação sobre a produção de literatura feita por mulheres paraibanas ou erradicadas na Paraíba, podemos identificar que ele não aponta nenhuma informação a respeito da produção feminina paraibana oitocentista e novecentista, o que lhe confere uma dívida em relação a esses dados, tendo em vista que houve manifestações e registros literários produzidos por mulheres paraibanas no século XIX, as quais apresentavam como principal meio de divulgação os jornais, periódicos e folhetins da época, ao passo que se tornou mais numeroso o índice de mulheres que passaram a escrever e publicar

¹³ Diante dessa realidade, surgem na contemporaneidade movimentos a exemplo do Mulherio das Letras, que aspiram à divulgação, contemplação e reconhecimento de mulheres que fazem da Literatura seu ofício. Felizmente esta não é a única ação que se propõe a isso, haja vista que há grupos como coletivos de escritoras e, ou clubes de leitura, voltados para a escrita de mulheres, além de existir iniciativas editoriais, a exemplo da Editora Escarelas voltada, principalmente, para a publicação de obras de autoria feminina do nordeste. Todavia, há outras editoras por todo território nacional que se propõem a este mesmo tipo de publicações, as quais serão apresentadas mais adiante.

no século XX, inclusive no formato de livros. Contrariando Ruffato (2004), verificamos que a primeira obra escrita por punhos femininos se deu em 1837, por Elisa Bland, autora da novela *A noiva brasileira*, publicada em folhetim, no *Jornal das famílias brasileiras*, seguida por *O ramallete ou Flores escolhidas no jardim da imaginação*, de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, gaúcha, conferindo-lhe quatro textos, dentre os quais destacamos *Diálogos*, peça teatral, composta por 17 páginas, tendo como recorte a opressão vivida pelas mulheres e a busca em defesa dos direitos femininos, sob a voz da personagem Mariana, que enfrenta as figuras do seu pai (Humberto) e do seu primo Alfredo, sendo, pois, uma obra anterior à *Fany ou O modelo das donzelas*, na qual Nísia Floresta emprega obediência, religiosidade e subserviência. Ana Eurídice também é a pioneira na produção e publicação de contos, sendo o primeiro deles *Eugenia ou a Filósofa apaixonada*, também componente da obra *O ramallete ou Flores escolhidas*. Sobre a autora Ana Eurídice, Ximenes (2019) comenta:

Embora “O Ramallete” seja um livro breve (78 páginas), Ana Eurídice conseguiu transmitir à posteridade quatro lados fortes de sua personalidade, cada um deles representado por um texto ficcional:

- . O lado romântico, no conto “Eugênia ou a Filósofa Apaixonada”.
 - . O lado politizado, na peça de conversação “Diálogos”,
 - . O lado saudoso, na crônica “Uma Lembrança Saudosa”.
 - . O lado mitológico, na alegoria “A Queda de Safo ou o Cinco de Maio”.
- Em seus poemas, esses quatro lados também estiveram representados.¹⁴ (XIMENES, 2019, s.p)

Esclarecemos que, ao tratarmos de literatura de autoria feminina paraibana, nos referimos a mulheres que nasceram ou que foram radicadas na Paraíba, mas que moram em território paraibano, que publicam suas produções literárias em editoras locais ou não, todavia, não significa dizer que necessariamente tenham a opção de falar sobre a Paraíba, ampliando, assim, o leque temático das autoras. Antes de qualquer classificação acerca das produções literárias paraibanas de autoria feminina, entendemos que esta literatura é de reinvenção e de resistência, pois provoca uma revisão do cânone e da historiografia literária, uma vez que não foram permitidos a elas as mesmas condições e mesmos espaços se compararmos com outros centros geográficos e, até mesmo, com as mesmas oportunidades dadas aos homens. Um

¹⁴XIMENES, Sérgio Barcellos. In: Blog pessoal do escritor e pesquisador Sergio Barcellos Ximenes. Disponível em: <https://aarteliteraria.wordpress.com/2019/04/16/eugenia-ou-a-filosofa-apaixonada-a-primeira-historia-de-ficcao-de-escritora-brasileira/>. Acessado em 18 de junho de 2019.

exemplo disso é a ausência de nomes paraibanos em coletâneas de historiografia literária, como a pesquisa que Ruffato (2004) faz, em *25 mulheres que fazem a nova literatura brasileira*, não trazendo nenhuma representação do século XIX e XX, nem mesmo Anayde Beiriz, quando faz um recorte sobre autoras do século XX, contemporâneas aos anos 20 e 30.

É importante dizer que, de toda maneira, as mulheres ocidentais começaram a conquistar outros espaços, de modo que foi iniciada a sua trajetória enquanto autoras de literatura no século XIX; e desde então, a produção artística de mulheres não parou mais. Contudo, ainda é discrepante o quantitativo de registro literário, em versos e em prosa, sob o punho de homens e mulheres, o que se configura como mais uma maneira da revelação da desigualdade de tratamento entre os gêneros, chancelada pela ideologia predominantemente patriarcal e sexista, no que tange ao tratamento dado à mulher, sob o viés da relação de poder, tão bem explicitada por Foucault (2017), em *Microfísica do poder*:

Durante muito tempo, se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E esse sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e indutor de doenças. “Vocês são a doença do homem”. Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disso as consequências e reinventaremos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural. (FOUCAULT, 2017, p. 351)

Portanto, numa relação simbiótica, aquilo que era constatado na sociedade e trazia indignação por algum grupo social que se sentisse tocado, logo remetia a uma reação de resistência, o que fortalecia a bandeira defendida. Assim ocorreu também com as mulheres que, sentindo-se injustiçadas pela organização política na qual estavam inseridas, lutaram por seus espaços e ascensão, sendo envolvidas, pouco a pouco, em territórios jamais autorizados pelos homens, dentre os quais citamos o ambiente educacional, de conquistas para além do lar e do recato, inclusive tendo voz e oportunidades de demonstrarem seus talentos por meio das Letras. Deste modo, a Literatura exerce um papel de grande importância, seja quando oportuniza um espaço de visibilidade feminina, como profissional criativa e talentosa, seja quando, a partir dos textos escritos, nos faz entender as representações sociais que são compartilhadas pelo olhar e pelos punhos das mulheres que produzem literatura,

dizendo sobre si e sobre o mundo (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7), ao mostrarem o quanto plural é a sociedade e a cultura.

É evidente que houve um movimento de ascensão na postura, no comportamento e no lugar ocupado pelas escritoras de outrora com as da atualidade, demarcado, deste modo, pelo declínio do patriarcado, oferecendo-lhes visibilidade e reconhecimentos que, aos poucos, entram em confronto com o patriarcado. Sobre essa nova tomada de posição ao longo do tempo, que configura a trajetória da autoria feminina, podemos afirmar que é uma arte de representação, a qual dialoga diretamente com *o lugar de onde se fala a autora*, de acordo com que defende DALCASTAGNÈ (2012):

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade e o que seu silêncio esconde. [...] O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Um dos sentidos de representar é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes, legítimo, frequentemente, autoritário. (DALCASTAGNE, 2012, p. 17)

Logo, a literatura produzida por mulheres se apoia num dado período histórico, fortalecendo-o ou enfrentando-o, a depender de como esta autora se posicionará diante do sistema político-social e artístico, em geral, seguindo uma trajetória peculiar de um contexto e de um movimento político-artístico em particular. Showalter (1994: 23), em *A crítica feminista no território selvagem*, nos apresenta esses dois vieses, antagônicos entre si, comparando-os ao velho e ao novo testamentos: “o primeiro, idôneo, furioso e repreensivo, (...) buscando os erros do passado e os pecados. O segundo desprendido e buscando os encantos da imaginação”. Deste modo, percebemos uma subdivisão da literatura de autoria feminina, assim definida pela crítica feminista:

Primeiro, há uma prolongada fase de imitação dos modos prevalecentes da tradição dominante, uma internalização de seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais. Segundo, há uma fase de protesto contra estes padrões e valores e defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo a procura de autonomia. Finalmente, há uma fase de autodescoberta, desejo de libertação de algumas das dependências da oposição, uma busca pela identidade. Uma terminologia apropriada para as escritoras mulheres é

chamar essas fases de Feminina, de Feminista e de Mulher. (SHOWALTER, 1986, p. 13)¹⁵

Para cada um desses momentos de produção ou de crítica de autoria feminina, há uma relevante atividade de leitura sobre o público feminino, que acompanhava as mudanças de “roteiro” que cada onda de produção literária de autoria feminina possui. De modo geral, podemos dizer que tais fases são caracterizadas como: A primeira, aquela que imita e aceita dos valores vigentes na época. Talvez surja deste período a ideia de que aquilo que apetecia às mulheres leitoras eram histórias sentimentais e com fundo de moral religiosa e patriarcal. A segunda, considerada a fase de uma literatura engajada, de protestos contra os padrões estabelecidos, portanto, apresenta-se com um cunho mais partidário, em defesa de uma bandeira e de uma ideologia pré-definidas. A terceira, fase da autodescoberta e da consciência da identidade de mulher, que não está mais presa a nenhum sentimento de dominação, de amargura ou de trauma. Nesta fase, a produção de autoria feminina surge como um avanço imenso no cenário sociocultural, isto porque demonstra as conquistas das mulheres. É importante ressaltar que estas fases literárias, propostas por Showalter (1986), não se excluem, “mas misturam-se, de tal modo que é possível encontrar todas elas, presentes na obra de uma mesma escritora”. (ZOLIN, 2009, p. 330). Quinze anos depois da tese defendida por Showalter (1986) acerca das ondas literárias de autoria feminina, alicerçadas pelo feminismo, Constância Lima Duarte¹⁶ (2011) as amplia, ao mesmo tempo em que reforça a influência do movimento feminista na produção literária de autoria feminina “sempre que investigava o percurso das mulheres na literatura, tentava vislumbrar aspectos comuns com a trajetória do movimento feminista, e representativos de um possível diálogo entre eles” (DUARTE, 2011, p. 76), trazendo para a cena do debate uma visão mais global do que vem a ser feminismo, confrontando, deste modo com a cosmovisão anteriormente apresentada

¹⁵ Tradução nossa, do trecho: First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist and Female (SHOWALTER, 1986, p. 13).

¹⁶ Professora, pesquisadora e crítica brasileira que investiga estudos sobre a autoria feminina, aposentada pela UFMG. Uma das pioneiras sobre o estudo de escritoras oitocentistas no Nordeste, com a pesquisa sobre Nísia Floresta.

a respeito do feminismo, ao passo que admite, também, a quarta onda, como poderemos ver adiante:

Na maioria das vezes, feminismo é compreendido apenas como um movimento articulado de mulheres em torno de determinadas bandeiras, como o voto, por exemplo. Prefiro pensar em “feminismo” em um sentido mais amplo, como toda ação realizada por uma ou mais mulheres, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos ou a equiparação dos seus direitos com o do homem. Somente assim será possível valorizar os movimentos iniciais dessa luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar as primeiras mulheres como precursoras e legítimas feministas.

E, após ler e reler as escritoras, e pensar na trajetória da literatura de autoria feminina, concomitantemente à do movimento feminista, quero sugerir a existência de, pelo menos, quatro dos momentos comuns nessa trajetória. Com certeza, eles não aconteceram isoladamente, nem independente uns dos outros. Ao contrário, se complementam como se o seguinte fosse a continuação do anterior, que veio antes para apenas preparar o terreno... Também gosto de pensar esses momentos como ondas, que se formam de maneira difusa, se avolumam até o clímax, para então refluir numa fase de aparente calma.

As décadas em que estes momentos-ondas, teriam obtido maior visibilidade, isto é, em que estiveram mais próximos da concretização de suas bandeiras seriam 1820, 1870, 1920 e 1970. Ou seja, foram necessários cerca de cinquenta anos, entre um e outro, com certeza ocupados por um sem número de pequenas movimentações e de nomes de mulheres. (DUARTE, 2011, p. 76-77)

Mais adiante, sobre as quatro ondas, Duarte (2011) assim caracteriza: a primeira onda (ensinando o bê-a-bá) foi a fase marcada por maior influência das marcas feministas de outros países, a exemplo das ideias proferidas por Mary Wollstonecraft, que teve como seguidora de suas teses Nísia Floresta, brasileira que defendia os direitos das mulheres em território nacional, incluindo a experiência para além dos ensinamentos e dotes domésticos, criando, desta forma, adeptas que reconheciam o abuso de poder pelos homens e punham em crise a ordem do patriarcalismo.

Nas primeiras décadas do século XIX, as mulheres brasileiras, em sua enorme maioria, viviam enclausuradas em preconceitos e imersas em uma indigência cultural inacreditável[...]. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito à educação: aprender a ler, a escrever e a ter noção de aritmética. A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827... (DUARTE, 2011, p. 77)

A segunda onda (ampliando a educação e sonhando com o voto), também reconhecida como a onda sufragista, é o momento em que há um reforço prático daquilo que foi defendido anteriormente, de modo que as mulheres aqui começam a atuar em jornais, em periódicos e em revistas, publicizando suas crenças e desejos de cunho feministas, se posicionando contrárias à tutela de uma figura masculina

sobre a feminina, ao mesmo tempo em que defendiam a profissionalização das mulheres, o acesso ao ensino superior e o direito ao voto. Uma personalidade de bastante destaque deste período é Josefina Alvares de Azevedo, irmã do poeta romântico brasileiro Álvares de Azevedo, pioneira na defesa do divórcio, atuando como jornalista e ficcionista, escrevendo contos, romances, peças teatrais, encenando uma de suas peças, intitulada “O voto feminino”.

A segunda onda surge por volta de 1870, e se caracteriza principalmente pelo surgimento espantoso de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, em diversas cidades do país. Considero-a, por isso, menos literária e mais jornalísticas [...].

Todos esses periódicos foram importantes instrumentos na conscientização das mulheres, pois divulgavam o que ocorria nos outros países, faziam circular os textos entre si, davam notícias de livros, de aberturas de escolas, e apoiavam as iniciativas das companheiras. Enfim, criaram, concretamente, uma legítima, de apoio mútuo e de intercambio intelectual. (DUARTE, 2011, p. 78)

De acordo com Duarte (2011), a terceira onda do feminismo (construindo a cidadania) é a mais expressiva de todas elas, sendo difícil selecionarmos qual a mulher de maior destaque deste período. Em geral, as feministas do referido período exerceram plenamente a cidadania: organizando congressos, eventos em prol das mulheres; criando partidos políticos, sendo lideranças deles, como mais um meio de defender a igualdade de gêneros; escrevendo e publicando mais e mais suas ficções, provando que não há marcas que definam a escrita feminina ou masculina, sendo a mulher livre e capaz de tratar de qualquer tema, inclusive sobre a liberdade sexual, a emancipação feminina, erotismos, virgindade, entre outros, sofrendo, até mesmo, perseguição política. Entretanto, nos chama a atenção Maria Lacerda de Moura, a qual “considerava a instrução condição indispensável para que a mulher pudesse transformar a sua vida” (DUARTE, 2011, p. 81), e tematizava essa tese no seu livro *A mulher é uma degenerada?*. A referida autora diz que a quarta onda (ainda construindo a cidadania) ocorre a partir de 1975, em meio à ditadura militar, que censurava a liberdade de expressão, inclusive no que se referia à sexualidade, prazer e aborto. Como resultado deste período, surgiram instituições organizadas e constituídas apenas por mulheres, em prol dos interesses delas, inclusive no meio universitário, onde, cinco anos mais tarde, foram iniciados estudos sobre a mulher, “através da criação de dezenas de núcleos de estudos, de grupos de estudo e da organização regular de seminários, colóquios e congressos”. (DUARTE, 2011, p. 84)

Heloisa Buarque de Holanda, por sua vez, em seu livro *A explosão feminista* disserta sobre a quarta onda do feminismo, defendendo a tese de que o seu início se deu em 2013, com a expressão mais efetiva pelas redes sociais, onde as feministas se fazem ouvir, sem necessariamente compor uma hierarquia ou liderança, porém unidas pelas afinidades e pela afetividade, representado pelas mais distintas bandeiras que compõem o feminismo da diferença, seja ele das mulheres brancas e cisgêneros, como também de mulheres negras, indígenas, asiáticas, transgêneros, lésbicas e de matrizes religiosas, reivindicando por aquilo que era delas por direito, a começar pela decisão e controle do seu próprio corpo, o qual foi também objeto de luta, nos anos 60, quando defendiam o controle de natalidade pelo uso de anticoncepcionais. Agora, na quarta onda, o marco inicial se deu novamente com o corpo feminino, desta vez usando o controle de natalidade pela decisão e legalização do aborto, ao tomarem como cenário de debate as redes sociais e, posteriormente, a ocupação pelas ruas através de manifestações que se opunham à aprovação do Projeto de Lei 5069/2013, idealizado por Eduardo Cunha, que dificultaria a prática do aborto a mulheres vítimas de estupro. Assim, ao tomarem as ruas, nos quatro cantos do Brasil, ouvíamos o coro em que bradavam palavras de ordem como: “Cunha cai, a pílula fica”, “Não é não”, “Meu útero não é da Suíça pra ser da sua conta”, “O Estado é laico, não pode ser machista, o corpo é nosso, não da bancada moralista”, dentre outras. Sobre a quarta onda, HOLLANDA (2018: 12) nos fala:

Eu ouvi, me encantei e quis/quero registrar esse momento. Mas sou uma feminista de terceira onda. Meu jeito e minhas estratégias não são as que vejo em cena aberta. Como vou falar por, ou mesmo sobre, essa geração que me tomou de assalto. O feminismo hoje não é o mesmo da década de 1980. Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de sua opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração. (HOLLANDA, 2018, p. 12)

Na citação acima, Hollanda nos apresenta a quarta onda do feminismo, denominada como o feminismo da diferença, uma vez que se baseia em mostrar as mulheres demasiadamente marginalizadas (por ser mulher e/ou negra, indígena, asiática, lésbica, pertencerem a religiões de outras matrizes que não sejam a cristã),

e que decidem falar de si mesmas, de suas experiências positivas ou não, sobre qualquer assunto que toque na seara do seu cotidiano. Esses relatos de si mesmas, ao compartilharem suas vivências, despertam o encorajamento, também, em dividirem suas experiências, presencialmente ou por meio digital. Assim, as redes sociais exercem um papel importante: registrar, divulgar e propagar aquilo que era importante, necessário e urgente para os interesses das mais variadas demandas diretas de direitos por serem mulheres, de modo que por toda extensão territorial, em cada rede social, surgem coletivos, lançando campanhas, exigindo algum direito que deveria ser amplamente assegurado às mulheres. As campanhas, iniciadas pelo meio digital, se espalham quase que instantaneamente, destacadas por *hashtags*, e a depender da reivindicação e indignação em pauta, estas tomarão as ruas, por meio de manifestações ou marchas em prol das mulheres, seguindo a ideologia: “sem nenhum direito a menos”.

Essa reação feminina também sofrerá impacto no plano de atuação das mulheres, tendo representação nas suas mais distintas formas de expressão deste pensamento, inclusive no registro de autoria feminina contemporânea na poesia, nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na música e na literatura, de modo que tanto a mulher escritora, quanto a mulher leitora se revelam como sujeitos que lutam por uma nova significação social, em busca da igualdade e construção de identidade feminina, ao mesmo tempo em que transgridem o modelo tão difundido na literatura e na sociedade burguesa no tocante às relações sociais. Isso se dá através dos contos que trazem personagens femininas inseridas num contexto de “processo” de desaparecimento à sociedade conservadora e patriarcal, oscilando entre o mundo tradicional, quando “ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira: elas reduplicam os padrões éticos e estéticos” (XAVIER, 1996, p. 88), ou quando se inserem no contexto de decadência do patriarcado, vivendo um conflito com a tradição, de modo que “a lei do pai ainda dita as regras do jogo social, restando às personagens femininas a acomodação aos papéis impostos”[...]. “A família, representada como instituição falida e fonte geradora de conflitos e repressões, é, tragicamente, o beco sem saída” [XAVIER, 1996, p. 94]; isto é, ao mesmo tempo em que as amarras são desfeitas, observamos, também, um certo “cárcere” delas à experiência androcêntrica, passeando, assim, por todas as fases da trajetória de autoria feminina, endossado por Xavier (1996), conforme vimos acima.

Embora consolidados aqui no Brasil, ainda se fazem necessárias pesquisas que tratem de investigar a condição das personagens femininas nas mais diversas narrativas produzidas por mulheres, objetivando identificar como ocorre a relação destas personagens com o universo que lhe é posto por sua criadora: no nosso caso, especialmente, autoras que circulam, sobretudo, no contexto de editoras e de públicos paraibanos. É importante dizer que as autoras aqui estudadas são naturais da Paraíba ou são radicadas neste território, estado que compõe uma das regiões mais pobres de nosso país, atrasado nos índices de desenvolvimentos socioeconômicos e de letramento. Escrever, publicar e ter suas escrituras lidas são atos de resistência e de militância literária.

Pouco a pouco, a literatura de autoria feminina vai conquistando espaços jamais alcançados, especialmente aquela cujas autoras estão afastadas dos grandes centros, apesar de ainda ocuparem um lugar coadjuvante nos centros editoriais, imposto pelo sistema canônico, ignorando o número de produção escrita por mulheres paraibanas, que são poetisas e escritoras tanto de romances e de novelas, quanto de crônicas e de contos, sendo sobre esta forma literária o objeto desta pesquisa. Há muitos estudos sobre a teoria do conto, como também da análise e crítica desse tipo de narrativa, com os mais variados recortes, transitando, inclusive, pela investigação dos mais pontuais elementos que constituem a narrativa. Entretanto, embora haja uma inegável contribuição desses estudos já realizados, sentimos ainda uma necessidade urgente de trazer para a cena do debate científico-acadêmico a produção artística de contistas que de autoria feminina, em especial atenção, do contexto de produção e de divulgação no território predominantemente paraibano. É importante esclarecer que o nosso objeto de estudo não traz nenhuma marca de regionalismo, nem que enquadre os contos aqui apresentados como algo de interesse feminino, ao passo que temos produções que apresentam temas universais que atravessam o local, com densidade e valor estético relevantes, sem se direcionar a identidades masculinas e, ou femininas.

Dentre os nomes de autoria feminina no cenário paraibano, interessa-nos, sobretudo, pesquisar a produção das autoras Marília Arnaud, Mercedes Cavalcanti, Maria José Limeira e Valéria Rezende, em especial uma coletânea de 15 contos, num livro intitulado *Quatro Luas*, publicada pela Editora Ideia, em 2002. Tais contos são subdivididos em quatro eixos, que refletem um enredo e uma experiência vivida pelas personagens em consonância com as fases da lua. Assim, cada contista apresenta

contos correspondentes a cada fase lunar. Indiferente ao espaço editorial por elas ocupado atualmente, insistimos em estudar as narrativas que compõem esta coletânea, organizada e publicada no início do século XXI. Nesse sentido, nosso propósito era a academia conhecer a produção dessas autoras, mas principalmente, de reconhecer o quanto é real a consolidação dos estudos de autoria feminina, legitimada como uma literatura importante e substancial, de conteúdo e de formas bem estabelecidas e de profundidade de conhecimentos de mundo e artístico-literário. Sobre isso, Zolin (2005, p. 6-7) defende:

De qualquer modo, seja representando a mulher como seres oprimidos, atados às amarras de ideologias, como a patriarcal, que subjugam o sexo feminino, seja a representando como figuras engajadas no processo de transformação social, reivindicando o direito de preservação da identidade, seja, enfim, representando mulheres liberadas, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria história, o fato é que a tradição da literatura de autoria feminina está consolidada no Brasil. Graças aos estudos de gênero, de modo especial, à crítica literária feminista, os posicionamentos críticos tradicionais que costumavam rotular os textos de autoria feminina como sendo “coisas de mulher”, “futilidades”, “amenidades”, ou coisa assim, perderam credibilidade. A mulher escritora tem, finalmente, seu trabalho reconhecido no meio acadêmico, hoje, consciente de que o valor estético da literatura canônica não reside apenas no próprio texto, mas em fatores marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, construídos em consonância com os valores da ideologia patriarcal. (ZOLIN, 2005, p. 6-7)

De uma maneira ou de outra, autores e, ou autoras dispõem de um papel muito importante na experiência do leitor ou da leitora, porque discutem e compartilham ideologias, seja ela de continuidade ou de rompimento com a tradição, sendo ou não uma voz de vanguarda. Assim, nos voltando especificamente à autoria feminina paraibana (e por que não brasileira?!), temos um avanço desmedido na História destas mulheres, que conseguiram ultrapassar barreiras e preconceitos de viverem num país de terceiro mundo, de se localizarem num estado pobre, mas que alcançaram os holofotes de suas vozes por meio da literatura, com registros de enredos bem escritos, substanciais, que provoca um alumbramento por parte dos leitores e de gerações de autores e de autoras, ao representarem tantas outras mulheres, provando suas cosmovisões e experiências em cada época histórica, seguindo firmes ao encontro da consolidação de uma literatura de autoria feminina, esteja ela “enquadrada” como paraibana ou brasileira. Podemos afirmar que a produção literária de mulheres paraibanas percorre desde as manifestações literárias ao sistema literário consolidado, com tudo aquilo que constitui a tríade autor x obra x leitor, de acordo com o que apresenta CANDIDO (2006), quando ele argumenta:

Convém principiar distinguindo *manifestações literárias* de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto de três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição não há literatura, como fenómeno de civilização. (CANDIDO, 2006, p. 25-26)

Embora CANDIDO (2006) esteja apresentando uma tese comparativa entre manifestações literárias e sistema literário, no cenário brasileiro, este excerto também nos permite visualizar que também cabe ao contexto de produção de apropriação da literatura paraibana de autoria feminina, a qual trilha pelo mesmo trajeto em que se deu a literatura brasileira, desde a sua formação à sua consolidação, pondo no mesmo patamar de importância a presença da obra no domínio da autoria e do público-leitor, os quais podem ser incluídos no lugar de reafirmação da tradição ou de rompimento com a mesma, a depender do comportamento dos personagens e suas relações com os espaços vivenciam suas experiências, o que imprime, quase sempre, a cosmovisão do autoria da obra. Convergente com a tese de CANDIDO (2006), ao refletir sobre as caracterizações e a relevância do papel social que cabe ao autor ou à autoria, encerramos este tópico com a seguinte declaração de FOUCAULT (1992):

[...] o que especifica um autor é justamente a capacidade de alterar, de reorientar o campo epistemológico ou o tecido discursivo, como formulou. De fato, só existe autor quando se sai do anonimato, porque se reorientam os campos epistemológicos, porque se cria um novo campo discursivo que modifica, que transforma radicalmente o precedente. (FOUCAULT, 1992, p. 86-87)

Quando Foucault (1992) nos apresenta esta ideia a respeito da autoria, ele nos reporta à função de porta-voz que os autores e autoras possuem, independentemente

do filósofo se referir ao gênero a que pertence a voz que se presentifica e assina o texto. Consciente de um ciclo em que existem: autor, mundo e leitor, podemos afirmar que, quando um autor escreve algo, ele emite a sua interpretação, a sua cosmovisão, resultante de tudo aquilo que o influenciou, ao mesmo tempo em que ele pode influenciar outros que se deparam com a sua produção, reorientando-o na sua relação com o passado, o futuro e o presente, transformando-o, a partir da ressignificação a que é posto, diante do mundo. Ao escrever sobre si ou sobre o outro, o autor nos localiza diante de uma realidade que nos representa, nos incomoda, nos emociona, nos fere, nos acrescenta.

1.1 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XIX: ENTRE O LAR, A LÃ E A VOZ SUSSURRADA

“Na própria capital da Paraíba, a primeira escola do sexo feminino foi criada em 1828 (...) Isso, sabemos, apenas aprendiam a ler e escrever e contar. O forte da educação das moças era o trabalho manual, “prendas domésticas”. Tudo era uma preparação para o casamento. Nunca se olhava o que a Mulher poderia oferecer à sociedade como participante ativa de núcleos literários, artísticos e outras atividades congêneres”. (Balila Palmeira, 1995).

As produções literárias de autoria feminina paraibana, que circularam no século XIX, são convergentes com a primeira onda da trajetória de autoria feminina, em conformidade com o que defende Showalter (1994), quando ela argumenta que as produções da referida época reforçam o patriarcado, ao passo que imita e aceita os valores vigentes contemporâneos daquele momento, resultando as ficções de autoria deste período como histórias sentimentais e com fundo de moral religiosa, publicadas em jornais e, ou periódicos, instrumento de imprensa bastante popular naquela época e de grande alcance de público, conforme afirma Rosa (2009, p. 312):

[...] há de ressaltar que a imprensa como documento de pesquisa histórica, não pode ser considerada um campo neutro, posto que se reveste do caráter político e de poder, no sentido de selecionar e construir uma narrativa do fato, transformando-o em acontecimento e criando uma memória do que deve ser lembrado e esquecido no futuro. (ROSA, 2009, p. 312)

Entretanto, os jornais e, ou periódicos exerciam outros papéis além do que foi mencionado acima, uma vez que os estudiosos que se debruçam sobre a imprensa

do século XIX defendem a ideia de que os jornalistas e os jornais daquele período tinham “a missão de suprir a falta de escolas e de livros através dos seus escritos jornalísticos”, de acordo com Barbosa (2007:26). De um modo ou de outro, reconhecemos a importância deste veículo de informação, o qual se apresentou, sobretudo no referido momento, como um suporte e principal meio de divulgação para as artes e para a Literatura. Entretanto, os jornais do século XIX tinham outra concepção de Literatura, o que se distancia daquilo que, na contemporaneidade, entendemos como literário, conforme nos apresenta Barbosa (2005: 6):

Na Paraíba, o primeiro jornal que se autodenominou como literário, foi *A Ordem*, em 1851. Porém, não há nos números que pesquisamos desse semanário qualquer texto que se aproxime do que hoje conhecemos como tal. Na verdade, até o fim do século XIX o que parece ser Literatura são textos que mantêm certo caráter didático, aquele antigo, que englobava a eloquência, a poesia, a história, a crítica e também as ciências. Isso talvez justifique o fato de que na coluna Literatura de muitos jornais paraibanos, principalmente até a década de 70, raramente encontrar-se um poema ou algum gênero que hoje tomamos como tal. Quando os há, eles servem principalmente a esse caráter formador, científico, educativo, notícias das boas-letas, enfim. (BARBOSA, 2005, P.6)

Por promoverem a divulgação e propagação de homens e mulheres que tinham o interesse em perpetuar as suas ideias reais ou ficcionais, os jornais e ou periódicos eram uma espécie de divulgação de exercício literário, estabelecendo, desta maneira, uma relevante participação e aproximação entre jornalismo e literatura oitocentistas no território paraibano, como uma maneira de compensar as dificuldades da época, reconhecidos como “verdadeiros documentos dos diversos aspectos da vida paraibana, inclusive os aspectos culturais e artísticos” (BARBOSA FILHO, 2001, p. 54).

Dentre os serviços sociais prestados pelos jornais oitocentistas à sociedade, temos as revelações de nomes de homens e mulheres que tinham tal espaço para publicar suas criações de cunho literário, divulgando, pela primeira vez, vozes femininas, que conseguiam alcançar os holofotes de jornais impressos, circulantes pelas província da Paraíba, totalizando uma média de 20 jornais, os quais podem ser visualizados, a partir do estudo realizado¹⁷ pela UFPB/CCHLA, sob a supervisão da

¹⁷ Idealizado pelas Professoras Socorro de Fátima Barbosa, do PPGL, e Fabiana Sena, do PPGE, este projeto se reserva a estudar jornais e periódicos do século XIX, como uma maneira de preservar a história e a memória, a partir dos textos publicados, desde as cartas de instruções, textos noticiosos, literários, entre outros que demarcam o contexto político-cultural daquela época. Muitos foram os resultados deste trabalho, dentre eles estão o resgate de exemplares de jornais oitocentistas, através de microfilmes dos referidos jornais, que foram recuperados sob a responsabilidade da Fundação Joaquim Nabuco e da Biblioteca Nacional. Os pesquisadores

Professora Socorro Pacifico Barbosa, que teve boa parte de suas pesquisas voltadas a esse recorte temporal e gênero textual, como uma forma de resgatar a memória histórico-cultural da imprensa do século XIX, de modo que foi criado um *site*¹⁸ onde são apresentados os resultados alcançados em prol deste objetivo. Vale, portanto, conhecermos que jornais eram esses que circularam no referido período histórico, no território paraibano.

envolvidos neste projeto também elaboraram o *Pequeno dicionário de escritores/jornalistas paraibanos do século XIX*.

¹⁸ Intitulado como Jornais e folhetins literários da Paraíba no século XIX, este *site*, existente desde 2007, traz os resultados de um estudo realizado pela UFPB, sob a supervisão das professoras Dra. Socorro de Fátima Barbosa e Dra. Fabiana Sena, pertencentes ao Departamento de Letras e ao Departamento de Pedagogia, respectivamente.

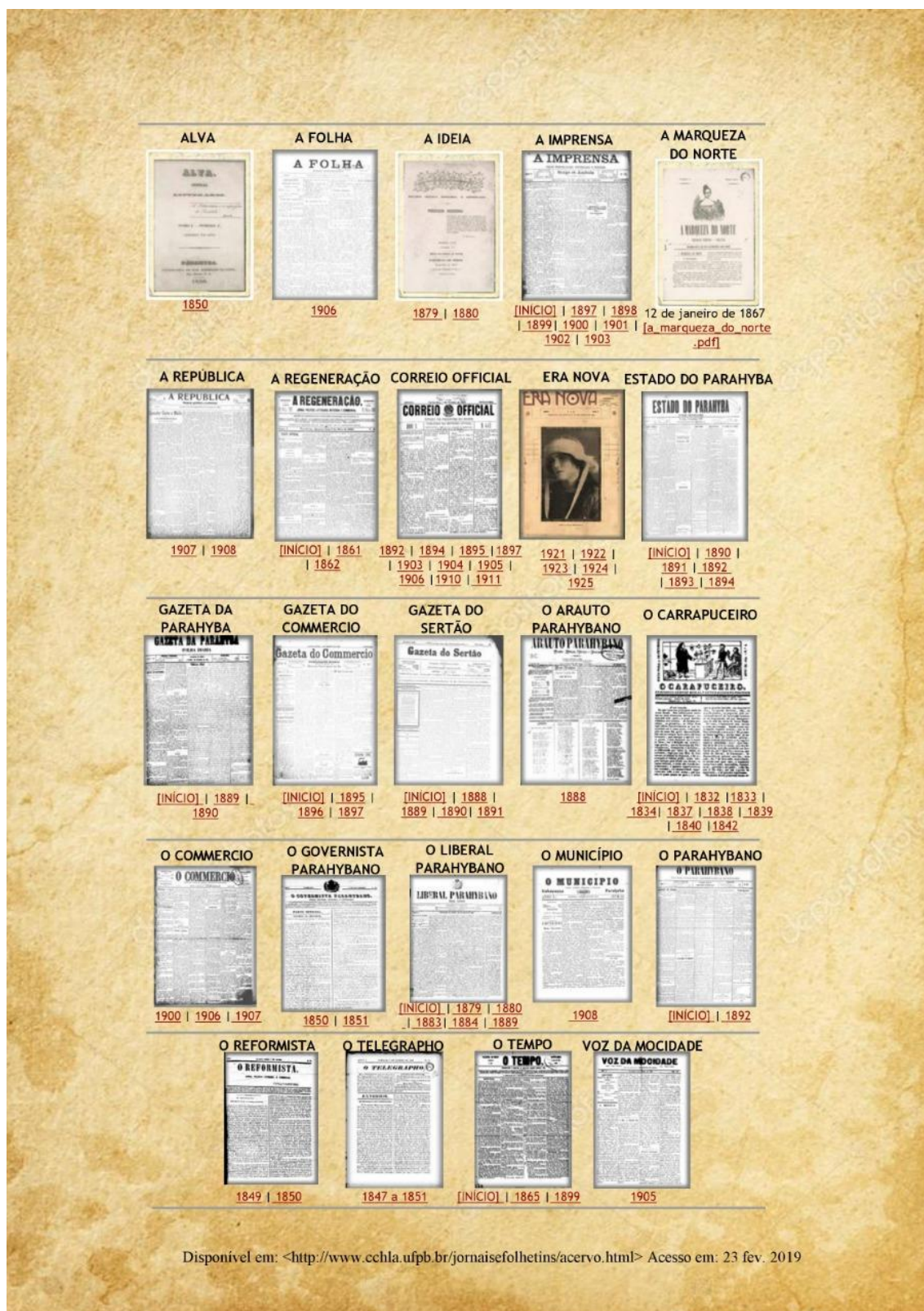


Figura 1 – Jornais e folhetins que circulavam no território paraibano, no século XIX.

Acerca da relevância dos estudos apresentados por essa mídia digital, a idealizadora nos afirma:

O site Jornais e folhetins literários da Paraíba no século XIX abriga, desde 2007, projetos de pesquisa tomando como corpus os jornais paraibanos, tenta reconstituir, as categorias históricas das práticas leitura e de escrita do século XIX, na Paraíba. Tomando inicialmente como objeto a literatura paraibana desse século, o site ampliou os seus horizontes, sempre tomando os periódicos como corpus, ao abrigar investigações que extrapolam o âmbito literário, como é o caso da instrução pública. Ao mesmo tempo em que investigamos aspectos da vida literária, da instrução pública e das práticas culturais da época, o projeto deu início à publicação online de todos os periódicos paraibanos disponíveis em suporte de papel e microfilmados pela Fundação Joaquim Nabuco, de Pernambuco, e da Fundação Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro. Como consequência, as questões de pesquisa demandaram o conhecimento dos periódicos de outras províncias e até mesmo de outros países, uma vez que consideramos o diálogo permanente que os periódicos do século XIX mantinham entre si, favorecendo a circulação da cultura escrita, dos modos de dizer e de escrever de uma época. Esta perspectiva levou este site a assumir a responsabilidade de divulgar, seja através da digitalização e publicação, seja através dos links, o maior número possível de periódicos da época, garantindo o acesso a esta fonte de pesquisa recentemente restaurada em sua importância (PINSK, BARBOSA, SENA).

In: <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/sobre.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2019.

Estudo de resgate e de memória nos impulsiona a uma Nova História Cultural, uma vez que nos deparamos com uma “espécie de veículo para o descortino de uma época e de uma sociedade” (RODRIGUES, 2013, p. 4), que de uma maneira muito valiosa permite a inserção de novos objetos e novos sujeitos, a quem, até então, foram reservados ao ocultamento e ao silenciamento, a exemplo das vozes femininas, cuja participação era muito tímida, em ambientes que não o doméstico, uma vez que as mulheres eram interditadas, se quisessem frequentar o espaço público, e quando teimavam em “invadir” lugares para além do doméstico, eram consideradas depravadas, debochadas, porque estão “deslocadas” socialmente, de acordo com ordem natural dos homens que criavam as regras sociais e defendiam a seguinte hierarquia: às mulheres a casa, aos homens a rua, ao estabelecer que a ocupação dos espaços dependia do gênero a que pertenciam os sujeitos, confirmando, deste modo, a relação entre corpo x poder, de modo que este é gerenciado pela figura masculina que tudo normatiza ao seu bel-prazer, causando o empoderamento de um grupo em detrimento do outro, ao passo em que a atividade gerenciada pelo homem é entendida como natural e de referência, sobretudo porque fortalece a negação da autonomia feminina.

Entretanto, algumas mulheres oitocentistas romperem com tais imposições, assumindo lugares para além do lar, de maneira que, quando alfabetizadas, se

tornaram leitoras e começaram a publicar em revistas, jornais e periódicos, deixando, pouco a pouco, de serem representadas pelo discurso masculino, ao representarem elas mesmas sua visão diante do mundo, através de suas personagens e, ou eu-lírico, o que, para Judith Butler (2016), significa um grande avanço social e cultural, uma vez que, para a autora, a mulher foi invariavelmente mal representada pelo olhar dos homens. Por muito tempo e se estendendo até os dias atuais, as representações de personagens femininas estavam (e ainda estão) de acordo com os estereótipos culturais da época a que elas pertencem, julgando-as como mocinhas indefesas e de grande capacidade de servir a todos ou como uma tentação que inebria até mesmo os mais corretos dos homens: “O da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam”, segundo a tese defendida por (ZOLIN, 2009, p. 226).

Para as autoras paraibanas, como também para outras autoras localizadas nos grandes centros brasileiros e internacionais, a sua produção escrita transita entre um exercício de expressão literária e de pertencimento a um sistema de subordinação no qual elas se põem como resignadas, ou pode servir como um instrumento de denúncia da segregação a que estão submetidas, pelo simples fato de serem mulheres. Assim, a atuação dessas vozes femininas na esfera pública simboliza a concretização de que há uma reflexão e uma visão para além do lar, mesmo que de uma maneira muito discreta se localizam contra o patriarcado¹⁹, compreendido como diversas formas de dominação e exploração das mulheres, desfazendo os silêncios até então em voga. A partir desta tese, ecoamos aquilo que é definido por Morgante & Nader (2014, 03):

O uso de patriarcado enquanto um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres permite visualizar que a dominação não está presente somente na esfera familiar, tampouco apenas no âmbito trabalhista, ou na mídia ou na política. O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais. (MORGANTE & NADER, 2014, p. 03)

¹⁹ Neste nosso estudo, o patriarcado se reserva a explicar a condição feminina na sociedade, sob o poder e a dominação de base masculina, reconhecido como uma organização ou um sistema patriarcal. Convém informar que existem, em linhas gerais, duas grandes vertentes a respeito deste tema, de acordo com a tese de DELPHY (1981): Para as feministas socialistas a opressão das mulheres se deve, em última instância, ao capitalismo, e seus beneficiários são os capitalistas, enquanto para as feministas radicais a opressão feminina deve-se a um sistema diferente e original – o sistema patriarcal – e seus beneficiários são os homens como uma categoria social (DELPHY, 1981), o que nos localiza mais em consonância com a segunda categorização.

Logo, a literatura de autoria feminina paraibana desenvolveu-se, seguindo o curso de qualquer outra produção literária, resultado de muita luta e resistência, conquistando “seu lugar ao sol”, ao passo em que não havia mais a condição de subserviência, traduzida pela espera de serem autorizadas a compartilhar suas artes, o que foi acompanhado de uma conquista caracterizada pela visibilidade e notoriedade no cenário de divulgação e propagação de suas produções literárias, em consonância com os recursos e os meios de que dispunham naquele dado momento histórico-social. É importante informar que cada escritora aqui apresentada, dos séculos XIX ao XXI, se manifesta e se mostra através de suas personagens de um modo singular, evidenciando seu poder, sua posição e seu olhar diante do mundo, por meio de imagens trazidas em seu texto, envolvidas por uma consciência coletiva e imersas num determinado exemplo de cultura e de sociedade. A respeito disso, Rodrigues (2016, p. 257-258) conclui:

Se a *condição mulher* é sempre plural [...], a *condição autora* também se fragmenta em aspectos atrelados aos estilos individuais, à capacidade inventiva de criação de enredos, à criatividade com que essas histórias são engendradas, aos temas discutidos, às ideologias repassadas, à performance que cada mulher autora adere para consolidação de como ela quer ser reconhecida e *lida*, uma vez que ler um texto literário implica em ler quem o escreveu, e em ler o tempo e o espaço nos quais o texto foi gestado. (RODRIGUES, 2016, p. 257-258)

Deste modo, é crucial entendermos que esta característica tão plural e particular nos textos de autoria feminina são reflexos da pluralidade inerente à condição da mulher, construída a partir de um conjunto de fatores que a constituem, como sua raça, classe, crença orientação sexual, o que vão impactar na maneira como a autora enxerga o mundo e o apresenta para o seu leitor. Assim, nas próximas páginas iremos conhecer cada autora paraibana aqui elencada, com as suas respectivas identificações e representações, que se traduzem nas linhas do texto. As autoras que são catalogadas e registradas com suas contribuições para a cultura paraibana oitocentista escolhidas por nós serão apresentadas a partir de agora.

1.1.1 Ambrosina Magalhães Carneiro da Cunha: uma mulher multifacetada na Paraíba oitocentista

Poucas informações temos acerca da vida de Ambrosina Magalhães. Sem sabermos dos dados detalhados de seu nascimento, com base nas pesquisas realizadas, descobrimos que a autora nasceu em 1860, na Paraíba, em família de posses, que pode oferecer-lhe uma educação esmerada, numa época em que ler e escrever eram ações reservadas aos homens, e quando muito, àquelas mulheres pertencentes à aristocracia. Pouco a pouco Ambrosina passou a questionar a desigualdade de direitos entre gêneros, impostos pelo sistema patriarcal, de modo que ela foi se identificando com os ideais transgressores, na busca de uma vida com mais participação e funções sociais, cidadania e direitos mais justos conferidos às mulheres, sendo uma das fundadoras de uma sede de apoio a mulheres no solo paraibano, em defesa de uma vida mais digna e democrática, com mais liberdade de expressão no universo de vivências femininas. Além da militância com os movimentos em prol dos direitos das mulheres, Ambrosina de Magalhães exercia a função de colaboradora do Jornal Liberal Parahybano, onde ela escreveu, aos 20 anos, a crônica “Nas margens do Capibaribe”. Diante desta descrição, fica evidente a relação da referida autora com o primeiro momento do feminismo no Brasil, o qual teve representações na Paraíba, incentivados e promovidos por aquelas que tinham inquietações convergentes com a de Ambrosina, o que as localizam num lugar de importante participação, como poderemos compreender a partir do que diz Duarte (2019, p. 27):

Quando se inicia o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua enorme maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra, senão o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino). A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (DUARTE, 2019, 27)

Esta disposição para a luta em favor de um amparo mais democrático em torno da condição reservada às mulheres, somada à falta de aceitação de que a sua rotina

fosse delimitada no espaço da casa, voltada às prendas domésticas, enquadravam essas militantes na classe das subversivas, estreitando o enfrentamento ao sistema regido pelo abuso de poder masculino. Entretanto, ainda sob o domínio de alguns dogmas patriarcais, Ambrosina não pode se recusar ao casamento, consumado quando ela ainda era muito jovem, com o então militar Francisco Antônio Carneiro da Cunha, de quem ela ganhou os dois últimos sobrenomes. Aos 21 anos, Ambrosina acompanhou seu marido nas atividades da profissão dele, passando a morar no estado do Rio de Janeiro, estado em que inaugurava a primeira escola de ensino superior mista, na qual Ambrosina se matriculou como aluna da primeira turma de Medicina, tendo como professora Rita Lobo. Neste interim, Francisco Antônio sofreu um acidente em suas atividades como militar, e, conseqüentemente, foi impedido de continuar tal exercício, o que lhe conferiu uma nova atividade: a de docência, tanto na escola militar, quanto na escola técnica, dividindo também seu tempo com a arte, para a qual ele tinha aptidão, pois tocava instrumentos musicais e escrevia versos, muitos dos quais em homenagem a sua esposa.

(...) tendo Carneiro da Cunha saindo gravemente ferido, em 10 de abril de 1866. Depois de um longo tratamento, restabeleceu-se, ficando, porém, com algumas sequelas, inclusive, a perda do olfato, tendo sido, em 1871, reformado por incapacidade física, recebendo honras de major. Dedicou-se ao magistério civil e militar., lecionando, através de concurso, nas Escolas Militar e Politécnica; assumiu as cadeiras de Mineralogia, Geologia, Paleontologia, Química Analítica, Física Industrial e Física Experimental. Era Coronel Honorário do Exército, Cavaleiro da Rosa de Cristo e condecorado com a Medalha da Campanha do Paraguai. Tocava piano e clarineta; compunha sonetos, muitos, dedicados à esposa.

FONTE: (<http://www.aplpb.com.br/academia/academicos/cadeiras-11-a-20/175-n-16-patrono-francisco-antonio-carneiro-da-cunha>)

Devido a razões não publicizadas, este casal não deixou descendentes, e Ambrosina, então, passa a ser viúva nos anos de 1897, quando ela contava com 37 anos de idade. Mesmo diante das multifacetadas funções exercidas por Ambrosina: médica, colaboradora de jornal, membro de entidades de cunho feministas e autora de crônica e de poema, não há nenhuma publicação em livro das produções desta mulher paraibana, o que nós temos como informação é a crônica “Nas margens do Capibaribe” e sua produção mais famosa, o poema em Soneto “Noetivago”, este que confere à Ambrosina aproximação com a estética simbolista, do qual encontramos o quarteto seguinte:

Já vai bem alta à noite. E sobre o lago manso /
Finíssimo lençol de gaze cor de poeta /
Vão dois cisnes boiando um suave remanso /
Enquanto vai passando a doce serenata”.

Logo, desde muito cedo, Ambrosina Magalhães Carneiro da Cunha demonstrou uma orientação e identificação com o feminismo, revelando-se, também, como poeta e representante das Letras, além de médica, a qual recebia apoio dos pais em relação à sua carreira profissional na Medicina, quando não era comum formação básica e escolarização superior destinada às mulheres. Apesar de toda essa participação percorrida desde o mundo exterior ao doméstico e, mesmo diante da influência que exercia perante a sociedade, ao comprovar competência e multifaces, Ambrosina não deixou nenhum livro publicado. De acordo com os estudos desenvolvidos por FERREIRA *et al* (1999), Ambrosina e outras mulheres contemporâneas a ela representavam “mulheres mudas” que “quebravam o silêncio e falavam através da poesia, dos diários, dos manifestos, enfim, de escritos literários e políticos, que, muitas vezes, apresentavam diálogos solitários com uma literatura e uma visão de mundo tomadas para si.” (FERREIRA *et al*, 1999, p. 145).

1.1.2 Leonarda Merandolina B. Cavalcanti (A Baronesa de Abiahy): uma mulher simples nos atos, mas com requinte nas palavras de sua autoria ficcional

FIGURA 2 – FOTO DE LEONARDA CAVALCANTE



Fonte: CARTAXO, 1989: 27

Pertencente à ilustre família Bezerra Cavalcanti, Leonarda Merandolina nasceu em 30 de novembro de 1854, na Paraíba. Descendente de nobres, ela teve uma formação esmerada, o que a tornou uma mulher dedicada e com uma inclinação voltada à poesia e à música. Após o falecimento de sua irmã Adelina, ela se casou com o seu cunhado, agora marido e Barão do Abiahy, conferindo-lhe o título de Baronesa de Abiahy e mãe de Olivina Carneiro da Cunha. Ambas produziram poemas, sendo que esta última também escrevia texto em prosa. Toda produção de Leonarda Cavalcanti foi perdida, antes mesmo de sua morte. De acordo com o que já foi observado pela crítica, Leonarda foi a mais completa de todas as autoras oitocentistas paraibanas (BARBOSA, 2009):

(...) tinha verdadeira veia poética, tendo infelizmente, feito desaparecer toda sua prosa e poesia, antes de seu falecimento, trabalhos literários a que se entregava nas horas vagas, geralmente à noite. Sua predileção literária era para os livros de viagem. Sua faína doméstica era desempenhada ao som das modinhas que gostava de cantarolar, com seus versos de seus poetas prediletos, como Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. (BARBOSA, 2009, p.46)

A rotina de Leonarda Cavalcanti era típica de mulheres de posses, que não precisavam, em momento algum, de realizar trabalhos braçais. Como integrante da nobreza da sociedade daquela época, se tornou uma intelectual, tendo como suas leituras preferidas os poetas nacionalmente reconhecidos, pertencentes à estética da

poesia romântica brasileira. Ainda sobre a Baronesa de Abiahy, a pesquisadora Rosilda Cartaxo (1989) complementa:

Leonarda era inteligente, tinha verdadeira veia poética, mas, infelizmente, fez desaparecer todas as suas obras literárias em Prosa e em Poesia antes de seu falecimento. Obras a que se entregava nas horas vagas. [...] . Tinha um coração bondoso, não cultivava o ódio e nem mesmo para aplicá-lo aos adversários de seu esposo, pois possuía um Dom de perdoar sempre, sem uma palavra de censura sequer. Nunca se queixava do rigor da sorte e submetia-se a adversidades com estoica paciência, dando, assim, um raro exemplo de caridade cristã. À sua porta não chegava um pedinte, um mendigo sem que fosse socorrido. Aos arrabaldes pobres, mandava uma filha levar remédios homeopatas e alimentos necessários aos doentes que ali viviam. (CARTAXO, 1989, p. 28)

De um modo geral, podemos afirmar que todas estas mulheres aqui mencionadas se reservavam a escrever manifestos e, ou crônicas, atentas à busca pela igualdade de direitos das mulheres, além de produções em versos, de caráter religioso e, ou amoroso-romântico. O meio pelo qual tais mulheres divulgavam seus textos era através de revistas, a exemplo da *Revista Era Nova*²⁰, *Manaíra*²¹ e *Almanaque da imprensa da página feminina*, além dos jornais e, ou periódicos, dentre os quais destacamos *A união* e a *Revista Era Nova*. Sobre esta, Rodrigues (2013) comenta:

A (*Revista, grifo nosso*) *Era Nova* buscava se destacar e cativar um público específico, aquele de que também era composta sua própria estrutura, ou seja, a classe média letrada. Não é à toa que até o terceiro ano da revista eram as moças da sociedade que estampavam as capas, bem como muitas das matérias. Quanto às imagens, na maior parte das vezes, não estavam diretamente associadas ao texto. Contudo, seu uso remetia ao signo de requintes, o que colocava as pessoas que ali apareciam ao mesmo patamar de elegância, respondendo a um desejo de instrução, por parte de uma sociedade paraibana, que se queria moderna. O meio artístico, nos anos vinte, buscava seu desenvolvimento no espaço sociocultural que se abria as letras e artes

²⁰ “Foi uma revista quinzenal ilustrada da década de 1920, produzida na Paraíba. A princípio foi fundada na cidade de Bananeira/PB e logo depois seu núcleo foi transferido para a Parahyba do Norte. Se manteve circulando de 1921 a 1926, quando, dela, se tem notícia pela última vez. Seu primeiro nº, do ano I, data de 27 de março de 1921, sendo oficialmente apresentada por seu diretor Severino de Lucena e seu redator-chefe Guimarães Sobrinho, com a proposta de inaugurar uma nova era nos círculos literários e intelectuais paraibanos”. (RODRIGUES, 2013: 03)

²¹ A Revista *Manaíra*, fundada na cidade de João Pessoa, no ano de 1939, foi transferida para Campina Grande, no ano de 1948, devido a iniciativa do industrial campinense José Marques de Almeida, dono da Indústria Têxtil Marques de Almeida. Bimestral, seu primeiro número campinense saiu em outubro/novembro daquele ano. Com o fim da Revista *Manaíra*, em 1951, com a justificativa da falta de patrocinadores, Egídio de Oliveira Lima deu continuidade ao seu plano editorial de produzir uma revista de qualidade gráfica na cidade de Campina Grande, inaugurando, em 1952, a Revista *Ariús*. Com capas que traziam artistas de cinema, o periódico, à semelhança da *Manaíra*, havia excelentes textos, sempre bem ilustrados com dezenas de fotografias. (GAUDENCIO, 2014: 264)

ganhando prestígio entre as classes mais abastardas, em especial a classe média, representando sua ascensão, ao compor os modelos europeizantes.

(RODRIGUES, 2013: 05)

Essas descobertas, na pesquisa em tela, foram possíveis, devido a trabalhos já realizados pelas universidades públicas na Paraíba, em Programas de Letras ou de História, os quais tinham como interesse estudar a participação da mulher para além do espaço doméstico, no século XIX. De acordo com os estudos já produzidos pelas instituições de ensino superior público, localizadas na Paraíba, constatamos que há uma ínfima presença de mulheres que escrevia no século supracitado, as quais, de acordo com as fontes bibliográficas consultadas, quando tinham oportunidades de estudar, em sua maioria, seguiam o magistério, a fim de serem professoras primárias ou secundárias. De um modo ou de outro, mesmo quando exerciam outras funções sociais, além da mencionada anteriormente, é notório que o interesse pela produção escrita (poemas, memórias, crônicas de cunho religiosos ou de militância feminista, entre outros gêneros) era despertado por essas mulheres que tinham em seu cotidiano o ato de ler e de escrever. Sobre a participação destas autoras e os frutos que brotaram a partir delas, Zahidé Muzart (1999) comenta:

Na Paraíba, como em todo o Nordeste e no país, a literatura feminina somente começa a ser visível no início do século XX. Embora os livros de História da Paraíba não cite a presença e participação das mulheres no contexto dos anos vinte, e, ainda hoje desconhecidas, as mulheres na Paraíba foram presença constante, principalmente nos jornais, publicando crônicas, poesias, contos.

As diversas modificações na área política, econômica e social, repercutem nos estilos de vida do universo feminino. As mulheres entram no espaço público, anunciando que são sujeitos da História. A literatura sempre caminha articulada com o momento histórico, refletindo sua ideologia, quer na adesão ao pensamento dominante, quer contestando a voz corrente e as tendências em voga. A partir das últimas décadas do século XIX, floresceu no Brasil uma fecundíssima literatura de autoria de mulheres, a grande maioria delas hoje totalmente esquecidas nas camadas do tempo (MUZART, 1999, p.18).

A vida pública era considerada um acinte a mulheres oitocentistas no Brasil e, também, em outros países que eram dominados pela ideologia patriarcal e machista, e estas condições eram comuns ao território paraibano, o que justifica a ausência de uma maior produção feminina, no século XIX. No entanto, o enfrentamento a este sistema, hegemonicamente masculino, era uma prática de desafio e resistência feminina, compactuadas pela recusa do silêncio imposto a elas.

1.2 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XX: ENTRE AS AMARRAS DA TRADIÇÃO E A LUTA PELA EMANCIPAÇÃO

Se você não respira quando escreve, não grita, não canta, então sua literatura será limitada. Quando não escrevo, meu universo se reduz, sinto-me numa prisão. Perco minha chama, minhas cores. Escrever para mim é uma necessidade. (BEIRIZ, 2005, 47)

Muitos são os registros de mulheres paraibanas que produziram literatura no século XX, as quais, sob muitas temáticas, tiveram caminhos e incentivos vários que as posicionaram no lugar de reconhecimento, de que havia uma representação mais amadurecida e em maior número de uma literatura de autoria paraibana, que não mais se reservava a corpos apenas masculinos, mas também a mulheres que, cada vez mais, assumiam espaços como autoras, mesmo que suas obras circulassem em pequena esfera geográfica; porém, ao observarmos os trabalhos realizados pela crítica literária acerca da literatura paraibana, notamos que, até meados dos anos 80, se ignorava a existência de autoria feminina paraibana, o que demonstrava um olhar androcêntrico sobre as “manifestações e, ou registros literários” advindos da Paraíba. Dos dicionários e livros voltados à literatura paraibana, que marcam a invisibilidade de autoria feminina paraibana, citamos ODILON (1985), CANDIDO (1983) e SANTOS (1989: 160), que reserva, esta última, uma página para falar de Valdélia Barros²². Entretanto, em outra obra por ela organizada, SANTOS *et al*, (1986), uma antologia²³ em que há quase que por completo a presença de homens, apenas, há em um dos capítulos (tratando do tema social) o conto *Às portas de uma cidade ameaçada*, de Maria José Limeira, uma das escritoras que compõe o nosso *corpus* de análise desta pesquisa. A venda nos olhos destes pesquisadores finalmente é retirada, e numa crescente observamos a presença de nomes femininos compondo o lugar da academia e das estantes como artistas literárias, a exemplo do trabalho desenvolvido por HOLLANDA & ARAÚJO (1993) e MARINHEIRO (1982), que, embora não tenham

²² Professora, contista, romancista, compositora, teatróloga e colaboradora da imprensa local. Escreveu o romance *Janelas de frente* (1983), o livro de contos *Um anjo atravessa o asfalto* (1985) e, sendo sua mais recente produção o livro *Sociedade e governo no temor de Deus* (2010).

²³ Antologia literária com produção de artistas, exclusivamente, paraibanos, que tinha como objetivo “alcançar a clientela formada pelos alunos do 2º grau, oferecendo-lhes uma visão interpretativa tão completa quanto possível da criação literária contemporânea da Paraíba”. (SANTOS *et al*, 1986, p.13 (prefácio)).

apresentado nas referidas obras as autoras que trazemos nesta pesquisa, elas avançam, ao passo que admitem presenças femininas que se presentificam na literatura de autoria paraibana; até que, finalmente, há um avanço substancial na visibilidade de escritoras paraibanas, quando surgem os dicionários de Santos (1994), Coelho (2002), Ferreira *et al* (1999), trazendo para a cena autoras contemporâneas aos séculos XIX, XX e XXI, com a ressalva de que, na última obra supracitada, o recorte de autoria feminina se deu com mulheres nordestinas que viveram o período de efervescência sobre a questão da escravidão e da abolição, como Ferreira *et al* (1999, p. 07) explica:

Este livro é o resultado de antigas buscas e perplexidades. Há algum tempo, suas autoras, pesquisadoras envolvidas no resgate e estudo da atuação política e da produção literária de mulheres no Nordeste, vinham se questionando sobre a existência de estudos sobre o que fizeram as nordestinas em favor do movimento abolicionista, nos estados de Pernambuco, Bahia, Alagoas e Paraíba. (FERREIRA, 1999, p. 07)

A crítica literária, portanto, acompanhando as discussões nas esferas políticas e sociais, juntamente com a academia, passa a se dedicar mais atentamente aos estudos voltados ao recorte dos estudos culturais e de gênero, ao reconhecer a atividade das mulheres enquanto autoras, mesmo quando havia uma insistência para a sua invisibilidade. Logo, grupos de pesquisas e de estudo das universidades públicas, localizadas na Paraíba e em estados vizinhos, tanto nos cursos de Letras, quanto nos programas de Educação e de História, fortalecem este tipo de pesquisa, tamanha a relevância de trazer à cena estudos que tratem da divulgação da literatura escrita por mulheres em território paraibano, surgindo, portanto o dicionário de CAMPOS JR (2017), que se reserva apenas às produções literárias de autoras paraibanas, resultado de sua tese de doutorado. Como o objetivo de nosso trabalho não se coaduna com este recorte artístico-temporal, iremos apresentar, aqui, para nosso leitor, algumas mulheres que chamaram a nossa atenção. É importante dizer que os nomes das autoras que traremos constituem o estudo de grande importância, desenvolvidos por ABRANTES (2010), MACHADO, NUNES E MENDES (2013), COUTINHO (2008), dentre outros pesquisadores que se interessam pelo tema e o desenvolvem nas esferas dos estudos de pós-graduação.

É muito importante salientar o vasto o número de mulheres que publicaram no decorrer do século XX; contudo, o nosso critério de escolhas se deu a partir daquelas que tiveram um enfrentamento maior no tocante à luta de classes entre elas e o

patriarcado , na primeira metade do século XX, as quais atuavam com suas produções literárias, concomitante ao exercício do magistério, num território predominantemente machista, que tentava desvalorizar a imagem da figura feminina quando ela circulava por outros espaços, para além do doméstico. A respeito disso, afirma CIPRIANO (2010):

A Parahyba do Norte viveu, nas primeiras décadas do século XX, a desconfiança masculina em relação a fidelidade da mulher, constantemente retratada na imprensa “[...] por homens que tratam dessa questão, pode-se dizer que um discurso masculino fará da infidelidade feminina uma das práticas mais nocivas entre os males sociais: a degeneração da família, a desonra masculina, o desvirtuamento dos filhos, futuros cidadãos e, por sua vez, a destruição da Pátria, a partir de uma traição generalizada.” (CIPRIANO, 2010, p. 164).

Este julgamento proferido pelos homens reforça a ideia da mulher como cárcere do ambiente privado da família, seguindo a ordem do patriarcado, e com isso estigmatizava-a a profissões tidas como exclusivamente femininas, ao passo que não podia se entrecruzar experiencialmente com outras atividades que fossem exercidas por homens, dentre elas o exercício literário. Todavia, questionando os padrões pré-estabelecidos, provando para si e para a sociedade suas competências várias e sua força, as mulheres pouco a pouco começaram a transitar em outros espaços, mesmo em realidades distantes dos grandes centros, como é o caso da Paraíba. Quando não se estabelecia regras para esse tipo de vivência, algumas mulheres, pertencentes à classe aristocrática, já se posicionavam em centros universitários nos cursos de Direito e de Medicina, mesmo que raramente; mas, na maioria das vezes, partiam-se para a formação e a prática do magistério, o que poderia trazer uma visibilidade maior no tocante à produção escrita literária ou não-literária, de modo que perpetuasse a sua existência enquanto cidadã e contribuinte para as esferas sociais que tivessem acesso aos seus textos escritos.

De uma maneira muito peculiar, se tornar escritora era um caminho que exigia poucos esforços e investimentos financeiros, de acordo com o que Woolf (2015) esclarece: “Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar[...]. Claro que foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo nas outras profissões”. (WOLF, 2015: 10). Ao assumir o papel de escritora, Woolf (2015) também nos fala da necessidade de “matar” a ideia da mulher como um “anjo do lar”, resignado em estar na vida para servir a todos, sem o reconhecimento e sem a exigência de nada a seu

dispor; e se tiverem a intenção de se darem bem, precisam agradar e conciliar as relações, mesmo que para isso seja preciso mentir. Sobre o perfil de tal mulher como “Anjo do Lar”, Woolf descreve (2015):

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. (WOOLF, 2015:11-12)

A escritora acima mencionada nos apresenta as normativas que eram dirigidas, autorizadas e permitidas às mulheres, se elas tivessem algum interesse numa positiva visibilidade de sua imagem, o que lhe garantiria uma vida de conforto. A beleza da mulher estava associada, inclusive, ao seu recato e à sua ingenuidade, qualidades que eram consideradas comuns a quem era regido e protegido por divindades de procedência cristã; isto é, uma representação da pureza. Associado a estes predicativos, cabia à ela não se expressar em demasia, sendo permanentemente proibida a verbalização de sua opinião, e quem infringisse esta regra era descartada daquele meio, ao mesmo tempo em que seria moralmente exposta, com a fama de vulgar e de pouco valor, o que fortalecia ainda mais o machismo em tipificar a mulher “feita para o respeito social” e aquela que poderia “estabelecer” uma relação de aproximação e intimidade restritas ao espaço da rua, sem jamais atravessar a fronteira para o outro lugar. Corroborando com esta tese supracitada e ciente do contexto histórico, RAGO (2004: 31) nos apresenta as condições pelas quais a mulher brasileira, até meados do século XX, vivia ou deveria viver, de acordo com o patriarcalismo:

Ser mulher, até aproximadamente o final dos anos 1960, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, sonhar com um “bom partido” para um casamento indissolúvel e afeiçoar-se a atividades leves e delicadas, que exigissem pouco esforço físico e mental. Do outro lado, situavam-se as que podiam circular livremente por ruas, praças, bares, pagando, contudo, o alto preço da condenação moral, da perseguição policial e de outras formas de violência física. (RAGO, 2004, p. 31).

Conheçamos, portanto, a partir de agora, duas das diversas autoras paraibanas que se fizeram marcantes na primeira metade do século XX: Ezilda Barreto e Anayde Beiriz.

1.2.1 Ezilda Milanez Barreto: Poeta conservadora, Romancista em favor das minorias sociais na sociedade paraibana

FIGURA 3 – FOTO DE EZILDA BARRETO



Fonte: Contracapa do livro *O meu mundo é assim*

Natural de Guarabira, Ezilda Milanez Barreto nasceu em 1898, em berço de tradição conservadora cristã católica, dividindo sua vida entre as cidades de João Pessoa e Areia, com maior dedicação ao município do brejo paraibano, até 1986, quando faleceu. Na capital paraibana, ela concluiu o Curso Normal, a fim de assumir a sala de aula na condição de professora, e desde então apresentou interesse em escrever um livro, “mas a falta de amadurecimento literário e receio de críticas atrasam, por vinte anos, este projeto”. (SANTOS, 1994, 64). Já de posse do diploma profissional, Ezilda, então, passou a residir em Areia, onde começou a exercer a função de professora, que tinha uma missão: contribuir para uma vida mais cultural e mais letrada, nas cidades interioranas de Campina Grande e de Areia, sobretudo para esta, o que conferiu à escritora uma homenagem, de modo que uma creche na cidade recebeu o seu nome. Destacando-se, também, como colaboradora de um jornal (O AREIENSE), ela publicava seus artigos, de cunho moralizante, e no mesmo tom o seu primeiro romance, intitulado *A luz brilhava nas trevas*, que tematiza o sexo como algo que transgride a moral. Outras obras de sua autoria são: *Nos arcanos do império*, *O meu mundo é assim* e, *À sombra da gameleira*, a sua mais famosa produção, segundo a crítica, do final do século XX. Sobre a autora, SANTOS (1994) discorre:

“[...] Escreve artigos como “Nossos irmãos irracionais”, “O caminho da fraternidade”, “Carminha e sua verdade”, evidenciando uma temática voltada para a religião e os bons costumes, com profunda intenção moralizante. E “A

luz brilhará nas trevas” (1940), seu primeiro romance, descreve o cotidiano de uma família, tratando o sexo como um corruptor da moral. (SANTOS, 1994:64-65)

Ainda em relação a Ezilda Barreto, o crítico Amaury Vasconcelos e, também, presidente da Academia Paraibana de Letras (1983), reconhece a sua ampla produção de atividade artístico-literária, quando diz conhecê-la: “conheço a romancista, cronista, teatróloga, mestra e educadora[...] Sei que ela emerge de uma geração de inteligências femininas raras[...]” (VASCONCELOS, 1983: 07-08). Ao descrevê-la, o crítico a localiza numa espécie de pedestal, longe de qualquer vulgaridade e, ou coloquialismo, dona de uma inteligência feminina rara, o que pode nos revelar também sobre o estudioso, que pode ser partidário a uma postura de recato da mulher. Sobre as várias funções intelectuais exercidas por Ezilda, Vasconcelos (1983) nos informa: Inteligente, culta, escritora por vocação, escrevinhadora por hábito e por necessidade de sua inclinação às letras, buscou no magistério, na ficção e no jornalismo o seu escapismo” (VASCONCELOS, 1983: 08), o que fez despertar nele o interesse da escritora ser uma das fundadoras e membros da Academia de Letras de Campina Grande, todavia, ela não se interessou por isso. A respeito deste fato, o referido crítico finaliza:

Embuçada em sua modéstia, Ezilda não quis fundar comigo e com intelectuais campinenses, nossa progressista Academia de Letras de Campina Grande, agregando o compartimento da Borborema, onde ela persiste ficar. Areia, sua segunda terra, como minha também. Não abduco de meu empenho, a sangrarei uma imortal, desde que ela já o é de fato, faltando-lhe, somente, transpor os umbrais das Casas de Coriolano Medeiros ou Afonso Campos. (VASCONCELOS, 1983: 11)

Mesmo diante de tanto pudor, fortemente enraizado pela formação familiar recebida, Ezilda Milanez Barreto constitui a literatura de autoria paraibana, em meio a um cenário povoado predominantemente por homens, e como uma mulher inteligente e dedicada à arte literária, reconhecimento este conquistado, sem estabelecer arestas no sentido da moralidade social, ela apresenta produções em versos imersos na moralidade e recato, costumeiramente defendida pela ala mais tradicional da sociedade paraibana, ao mesmo tempo em que ela “serve” de porta-voz em relação à condição de negros e mulheres que viviam margeados de seus direitos, na sua produção em prosa, de modo que a crítica mais recente a compara a Conceição

Evaristo²⁴, pela aproximação e recorte temático entre elas, a exemplo do que nos diz SALES²⁵ (2009: 21):

Ezilda Barreto e Conceição Evaristo, fazendo-se sujeitos participantes, assumem narrar as histórias dos lugares degradados como uma forma de luta contra o racismo e a miséria, revelando assim a dimensão política da escrita ao retratar as vidas dos que lutam por sobreviver em condições extremamente desumanas. A analogia entre *Nos Arcanos do Império*, de Ezilda Barreto, e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo é surpreendente. Quem lê, logo identifica a semelhança de processo: o espaço de fala que é destinado à população escravizada, especificamente a mulher negra. Nesses romances entram em cena personagens femininas afrodescendentes, com traços de muita inteligência, coragem, força, sensibilidade, insubmissão, resistência, enfim, mulheres negras que assumem o lugar de sujeitos históricos, lutando para conquistar a liberdade tão desejada. Podemos perceber, claramente, a identificação das narradoras com a população marginalizada, fazendo da palavra um meio para superar a opressão. (SALES, 2009:21)

Ezilda, portanto, é definida por SALES (2005:69) como “uma guerreira incansável no combate do racismo”, causa esta que a sensibiliza e a faz lutar, usando sua força verbal, em favor dos mais desvalidos, que se localizavam no porão da história, independentemente da raça que ela descenda, da mesma maneira que fez Castro Alves e outras personalidades sensíveis ao abolicionismo, a exemplo de Lima Barreto e Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, que se manifestava em favor da dignidade da vida dos negros, em tom de denúncia de indignação “do destino” reservado aos homens e mulheres de cor. Portanto, podemos assegurar que este quarteto, aliados a outros abolicionista, “salvam do esquecimento as histórias de vidas mergulhadas na pobreza extrema e no abandono” (SALES, 2009: 21). Ainda em criterioso estudo, SALES (2005) nos apresentar outros detalhes da personalidade e vida da referida escritora:

Conceituada romancista da literatura paraibana, por ser mulher, pobre e nordestina, enfrentou impedimentos de múltiplas dimensões para começar a publicar seus livros. [...]. Tornou-se uma figura emblemática da cidade por sua luta em favor da população afrodescendente. Provavelmente, decorre daí a sua preocupação literária com a história das mulheres e dos negros no Brasil. (SALES, 2005: 68)

²⁴ Escritora mineira e afrodescendente, nascida em 1946, que produz uma literatura voltada à valorização da cultura negra, acompanhada de muita resistência e muita discriminação. Sua estreia na literatura se deu em 1990, com a publicação de *Cadernos Negros*, em que reunia poemas e contos de sua autoria. O seu primeiro romance *Ponciá Vicêncio* foi publicado em 2003. Muito aclamada pela crítica, Conceição Evaristo tem suas obras traduzidas em diversas línguas, além de ter uma boa recepção nas universidades brasileiras, onde são desenvolvidas muitas pesquisas de graduação e pós-graduação sobre a obra da referida autora.

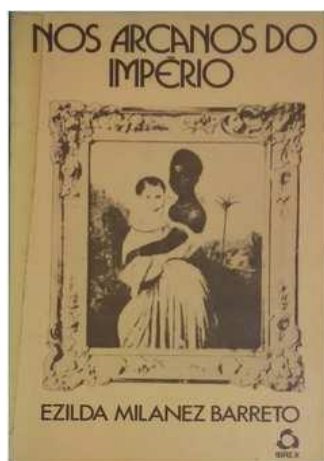
²⁵ Profa. Dra do Centro de Educação da UFPB, que desenvolve pesquisa voltadas às mulheres paraibanas do século XX, Pesquisadora do Centro de Estudos do Negro (CEN-Sousa/PB), Coordenadora do Projeto De Mãos Dadas Pela Vida: uma prática educativa de combate ao racismo na Casa da Criança com câncer do Estado da Paraíba.

Este recorte temático abordado por Ezilda Barreto se deu com a obra *Nos arcanos do império*, em que ela faz uma forte defesa em prol das mulheres e dos negros que viviam em situação sub-humanas, o que podemos observar no trecho seguinte:

O castelo de Moran está mergulhado nas trevas. Há muitas horas que os lampiões de sua grande fachada e os candelabros dos seus salões fecharam-se dentro da noite para uma noite também.

O seu corpanzil negro, lodoso, de torres desguarnecidas, recebe a luz difusa das ruas mais próximas, como a coroá-lo de cuidados, como a apresenta-lo, na noite imensa, aos notívagos na sua grandeza antiga, nas lendas que o cercam, no desprezo de seu dono que o abandonara à mercê do tempo, sem nenhum reparo [...]. Era o que se deduzia desse aspecto doloroso do corpo retalhado de fendas e roupagens esfrangalhadas. (BARRETO, 1981, p.07).

FIGURA 4 – CAPA DO LIVRO NOS ARCANOS DO IMPÉRIO.



Fonte: Versão física do livro

Podemos observar que tanto no corpo do livro, quanto na sua capa há uma denúncia” feita pela autora acerca da exploração feita a negros, que eram considerados mercadorias, que eram “descartados” quando não servissem mais para o usufruto dos brancos. O castelo a que se refere a autora é uma espécie de masmorra, onde os negros já idosos eram “despejados”, vivendo em condições indigentes, sem a mínima condição de zelo e de agradecimento por tudo o que foi feito um dia. Ao contrário: o lugar era de completo abandono, e o seu corpo era todo registrado por violência, de maneira que todo ele era fendas abertas, que se misturavam aos trapos que cobriam o seu corpo. A capa do livro, por sua vez, traz à cena a figura da ama de leite, da mãe-preta, que servia para além da função de

cuidadora da criança, ela era quem o amamentava e acompanhava-a durante todo a sua vida na casa de origem, o que garantia à mãe-preta um estreitamento com os brancos, donos seus, dando-lhe uma condição que se distanciava daqueles que circulavam na senzala, exclusivamente. Sobre esta obra, SALES (2009) nos traz informações importantes, desde a distância temporal entre a produção do livro e a sua primeira edição de publicação, além de um enriquecido olhar analítico sobre todo o enredo que o compõe, a começar pelo texto não-verbal que constitui a capa do livro supracitado.

Nos Arcanos do Império foi escrito desde o começo do século XX, mas diante de inúmeras dificuldades só foi publicado em 1981. A encadernação em tons salmoados e marrom apresenta na capa uma fotografia em preto e branco de uma Mãe de Leite embalando uma criança branca. Apesar da sua condição social ser desfavorecida, entretanto o seu corpo retrata a elegância de uma rainha. Essa linguagem corporal pode ser interpretada como uma forma de não se curvar diante do autoritarismo imposto pelo modo de produção escravista do Brasil. Assim, a atitude política da escritora de escolher o retrato de uma Mãe Preta para ilustrar a capa do seu romance, ajuda a recompor a memória coletiva das mulheres escravizadas, rompendo o silêncio histórico dessa população. A narradora inicia o primeiro capítulo do romance *Nos Arcanos do Império* utilizando a imagem de um castelo abandonado como metáfora para criticar o sistema escravagista, o abandono e o desamparo em particular das mulheres escravizadas. O antropomorfismo do castelo faz lembrar que a estética nasceu como discurso do corpo. A vivência da penúria afina alguns instrumentos narrativos para expor as vidas subterrâneas, centradas na carência secular de melhores condições de vida para a população negra. O romance recompõe as experiências de pessoas expostas à dura pobreza, que, contudo não arrefece o desejo de continuar vivendo e lutando por melhores dias. No universo de vidas tão sofridas e de histórias construídas de migalhas, os efeitos negativos da fome e da violência minam o corpo de sofrimento, abandono e de doenças. Vale ressaltar que o corpo é na atualidade uma das categorias centrais nos debates feministas. Na perspectiva das relações de gênero, raça e etnia fica evidente como no texto de Ezilda Barreto o corpo da mulher escravizada é moldado por formas de poder, sofrendo os impactos da violência e do abandono: O castelo de Moran está mergulhado nas trevas. Há muitas horas que os lampiões de sua grande fachada e os candelabros dos seus salões fecharam-se dentro da noite para uma noite também. O seu corpezil negro, lodoso, de torres desguarnecidas, recebe a luz difusa das ruas mais próximas, como a coroá-lo de cuidados, como apresentá-lo, na noite imensa, aos notívagos na sua grandeza antiga, nas lendas que o cercam, no desprezo de seu dono que o abandonara à mercê do tempo, sem nenhum reparo a limpeza, sem luz permanente, por dentro ou por fora, como se desejasse que ele fosse enterrado nos próprios escombros de um passado de grande glória ou desgraça também. (SALES, 2009, 21-22)

Ezilda Barreto, portanto, é uma autora que presta um serviço importante e substancial na literatura e na sociedade, trazendo através de suas produções um sentimento de indignação e de denúncia, em solicitude com a causa dos negros e sua vida pós-abolição e o tratamento ofertado a eles pelos mais esmerados

socioeconomicamente. *Nos Arcanos do Império* é uma obra atemporal, que merece um destaque e um reconhecimento, até mesmo pela própria crítica que se debruça sobre a produção da referida escritora, alcançando interesse e leitores até mesmo na contemporaneidade, com os mais variados objetivos, estimulados pelas mais plurais causas: seja pelas pesquisas que se remontam os Estudos culturais e de gênero, incluindo a temática da raça, da autoria feminina; seja por puro deleite e curiosidade, despertados pelo leitor, diante da capa ou da descoberta em saber como se expressava a autora paraibana, numa produção de primeira metade do século XX, ponto em debate, temas propostos por homens e mulheres envolvidos com a causa abolicionista, desde o Romantismo, quando se fez a inserção de abordagens sociais, num país que foi, não somente cenário, mas também “apoiador” do tráfico negreiro. Ao fazer um estudo acerca da história da leitura em Campina Grande, ESPÍNDULA (2017) se ampara em dois vieses: a do espaço da Biblioteca Municipal de Campina Grande, como um lugar que democratiza a leitura; a do leitor que frequenta aquele lugar, independentemente de assumir a condição de estudante ou de apenas um apreciador do hábito de ler. Dentre os dados coletados na pesquisa de Espíndula (2017) há registro de que há leitor que se interessa pela referida obra de Ezilda Barreto, conforme mostra o quadro de empréstimos presente na pesquisa no estudo supracitado, em que identifica a leitora L-266, como alguém que busca conhecer *Nos Arcanos do Império*, como poderemos ver a seguir:

FIGURA 5 – QUADRO DE EMPRÉSTIMOS DE LIVROS NA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE CAMPINA GRANDE

LEITOR	CADERNO/ANO	DATA DO EMPRÉSTIMO	LIVROS	AUTORES
266	03/2009	04/08/2009	Nos Arcanos do Império	Ezilda Milanez Barreto

Fonte: (ESPÍNDULA, 2017: 216)

Ainda sobre a leitora, Espíndula (2017: 214) afirma: “A leitora identificada como L 266 e inserida na categoria dos *não estudantes* realizou ao todo 63 empréstimos, distribuídos em todo o período analisado”, ao que também foi observada a preferência desta leitora por romances; entretanto, Espíndula (2017: 215) atenta: “não é possível saber se essas obras eram lidas pela própria leitora ou se ela as tomava de empréstimo para repassar a algum leitor”. Ezilda Barreto, por toda sua participação e engajamento como cidadã e escritora, precisa, portanto, do reconhecimento merecido.

1.2.2 Anayde Beiriz: uma mulher à frente do seu tempo e incompreendida pelo machismo

FIGURA 6 – FOTO DE ANAYDE BEIRIZ



Fonte: JOFILLY, 1983

“Ouse, ouse... ouse tudo!!! Não tenha necessidade de nada! Não tente adequar sua vida a modelos, nem queira você mesmo ser um modelo para ninguém. Acredite: a vida lhe dará poucos presentes. Se você quer uma vida, aprenda... a roubá-la! Ouse, ouse tudo! Seja na vida o que você é, aconteça o que acontecer. Não defenda nenhum princípio, mas algo de bem mais maravilhoso: algo que está em nós e que queima como o fogo da vida!!!”
(ANDREAS-SALOMÉ)

Um verdadeiro encontro de almas é o pensamento comum a Lou Andreas Salomé e Anayde Beiriz: duas figuras que tinham um espírito livre das amarras sociais, rompendo em definitivo com qualquer enquadramento de comportamento em nome de uma ordem ideológica que muitas vezes não comungava com o desejo de viver de quem estava localizado socialmente naquele contexto. Ousadia foi o fio condutor da vida de Anayde, visto que a mesma rompeu com os paradigmas fortemente estabelecidos na sociedade do início do século XX, no qual as mulheres eram elogiadas e valorizadas a partir de uma atitude de obediência, civilidade e moral religiosa, que eram ingredientes que faziam compor através das vestes, da voz (ou da ausência dela), do que queriam como meta quando pensavam num futuro promissor.

Anayde era bela, forte e de ideias avançadas para a sua época, o que conferiu a ela um estereótipo de mulher-macho, quando, em 1983, é lançado o filme “Parahyba, mulher-macho”²⁶, sob a direção da cineasta Tizuka Yamasaki, dando uma abordagem demasiadamente erotizada, vulgar e distorcida da vida de Anayde, sem trazer outras vertentes da biografia dela.

Nascida em 1905, na capital da Paraíba, foi uma mulher que deixou sua coparticipação na mudança de comportamento das mulheres paraibanas da década de 1920, com o seu estilo moderno. Anayde Beiriz horrorizou a elite retrógrada paraibana da época com suas atitudes vanguardistas. Integrou os grupos de intelectuais masculinos e espalhou a ideia da liberdade e da independência feminina. Anayde Beiriz, nascida e criada na capital paraibana, arremessou-se na vida social e intelectual de forma bem expressiva.

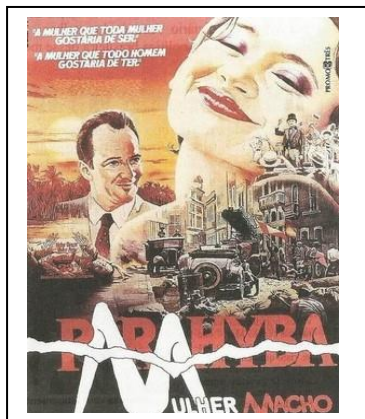
Numa época em que as mulheres de “decência” não podiam sair às ruas, Anayde foi uma mulher que não se sujeitava às regras sociais. Encarou os preconceitos na provinciana cidade paraibana e, para a sociedade, aos poucos, ela se tornou alvo de inquietação. Até mesmo por alguns colegas do meio literário, a escritora Anayde Beiriz sofria preconceito, não só por ser uma mulher de ideias avançadas, como também por ser mestiça. Ela percebia a existência da discriminação dupla: pelo sexo e pela cor da pele. (SILVA, 2016: 125)

Anayde ousava em sua aparência, vestindo roupas decotadas, usando rouge e batom, saindo à rua desacompanhada e apresentando um corte de cabelo “*a la garçonne*”, o qual é visto como o símbolo desse tempo moderno, diz-se que a mesma lançou moda, rompendo as barreiras impostas ao sexo feminino na década de 1920, sendo até mesmo considerada como precursora do movimento feminista no Brasil de Primeira República. (BARBOSA, 2010: 1-2)

Foi professora, poeta e membro do grupo modernista *Novos*, sendo dele a única mulher, o qual era composto por artistas paraibanos que tinham como objetivo fazer conhecer a literatura de identidade nacional, rompendo de vez com os moldes repetidos e seguidos pelos parnasianos e europeus. Assim como o grupo de artista que compuseram a primeira fase do modernismo brasileiro e organizaram a “Semana de Arte de 22”, os *Novos* compactuavam com as mesmas ideias, todavia, não tiveram a mesma visibilidade do grupo paulista, devido às limitações de divulgação comuns à Paraíba daquele momento.

²⁶ A primeira vez que surge essa expressão “mulher-macho” foi no ano de 1950, quando Luiz Gonzaga canta a música Paraíba, a fim de animar a campanha do candidato que contratou o cantor. Nesta composição, ele traz elementos que fazem lembrar os conflitos vivenciado em 1930, em especial a Revolta da Princesa. Outros temas também aparecem: seca, homens indo para outras regiões em busca de melhores condições, saudades, mulher assumindo na luta pela sobrevivência os lugares masculinos. (SILVA, 2008: 31).

FIGURA 7 – CARTAZ DO FILME, NA ÉPOCA DO LANÇAMENTO NOS CINEMAS BRASILEIROS



Neste cartaz a letra M imprime a imagem das pernas da mulher, em posição sexual, fazendo referência à Anayde Beiriz, o que revela uma leitura vulgar e distorcida em relação à poeta. Isso e outras interpretações acerca de Anayde renderam uma busca de justiça, trazendo, anos depois, novas leituras e olhares mais imparciais, a respeito desta importante mulher.

Fonte: (Disponível em <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025280>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.)

Sobre este olhar mais real sobre Anayde, Luna (1995), a primeira pesquisadora que se propõe a fazer uma crítica contundente ao livro de Joffilly e ao filme mencionado acima, diz que ambos fizeram uma leitura inconsequente acerca da poeta, acrescentando, ainda, que José Américo de Almeida, escritor paraibano contemporâneo às discussões artísticas em que Anayde também participava, a definia como uma mulher interessante, “de dotes físicos, inteligente, com malícia e graça” (LUNA, 1995: 64), acrescentando, ainda, que:

Filha de topógrafo e dona de casa, sendo a mesma de hábitos simples, não a impediram de frequentar lugares onde predominavam moças de nível social mais elevado; que, considerada *buliçosa*, no sentido de ser irrequieta e travessa, chegou a ganhar um concurso de Miss Paraíba, em 1925, graças à “soma dos seus tributos físicos e morais””. (LUNA, 1995: 65-66)

Logo, a partir do argumento apresentado por LUNA (1995) em relação aos motivos que levaram Anayde a ganhar o concurso, a pesquisadora nos localiza diante de uma mulher que não impregnava em si a amoralidade, desfazendo, desta maneira, a impressão pejorativa acerca de poeta. Quando Anayde escrevia seus poemas, identificamos muito de sua cosmovisão através da figura do eu lírico, o qual se posicionava de modo destemido em relação à hipocrisia e ao tolhimento da liberdade,

estivesse ela em que esfera for. Seus poemas eram, mais comumente, publicados na Revista Era Nova, na qual, em uma das capas, aparece a poeta em questão.

FIGURA 8 – CAPA DA REVISTA ERA NOVA



POEMA DE ANAYDE BEIRIZ

Nasci

Nasceu
Cresceu
Namorou
Noivou
Casou
Noite nupcial
As telhas viram tudo
Se as moças fossem telhas
não se casariam.

(FONTE: JOFILLY, 1980, 12)

Fonte: JORNAL DA PARAIBA (05/08/2019)

O poema acima, intitulado “Nasci”, é constituído por nove versos, nos quais os verbos aparecem conjugados na terceira pessoa do singular, do pretérito perfeito do indicativo, o que indica que a ação foi completamente concluída. Os cinco primeiros versos são compostos, exclusivamente, por cinco verbos intransitivos, a partir dos quais o eu lírico nos apresenta o percurso de vida das mulheres, cujo destino se desenrola em nascer, crescer, namorar, noivar, casar, como se fossem incontestáveis essas ordens, marcadas demasiadamente pelo patriarcalismo. Do sexto verso em diante, o ritmo do poema sofre uma modificação, tornando os versos um pouco mais longos, nos localizando na noite nupcial daqueles que estavam concretizando o amor, e, naquele momento, os amantes têm as telhas como testemunhas oculares daquele acontecimento. Nos dois versos seguintes, que também são os dois últimos, surge a frase: “Se as moças fossem telhas/não se casariam”, indicando o preconceito social que gira em torno das mulheres que “sabem demais”, que têm conhecimento do que acontece numa noite de amor, que já vivenciou essa experiência. Este poema, portanto, trata da grotesca classificação da mulher, dividida pelo machismo em dois grandes grupos: a que merece se casar, sendo recatada, ingênua e inexperiente; a que não merece se casar: afeita ao divertimento dos homens, vivida, experiente e sensual, objetificada para o sexo, o que contrapõe-se com a concepção de poeta, que lutava em nome da liberdade e da independência feminina.

Anayde Beiriz foi vítima do machismo que assolava a sociedade brasileira, sendo posta nos lugares mais vis e desrespeitosos a uma mulher, reservando-a para uma vida sexual, sem o merecimento do respeito dado às mulheres que se localizavam no outro extremo social. Talvez, por essa experiência, que ela elaborou o poema acima analisado, fazendo de sua escrita um meio de denúncia em face a todo preconceito e desvalorização, reservados a ela, em decorrência de sua ideologia de resistência frente ao patriarcado. Anayde teve uma vida breve, porém intensa, na qual dividiu sua vida conjugal com dois grandes amores: o primeiro deles é Heriberto Paiva; e o segundo é João Dantas.

No entanto, antes da sua relação com João Dantas, Anayde se apaixonou por outro rapaz de nome Heriberto Paiva, a quem chamava, em cartas, de amor, maridinho, querido, e trocava com ele palavras que se misturavam em romance.

Em uma das recordações guardadas por Imalmita²⁷ está um caderno velho, de cor marrom, com folhas já desgastadas. Nas páginas, uma letra curvada, mas claramente envolvida com amor. Naquelas páginas, Anayde escrevia as cartas que recebia de “Heri” e também aquelas que enviava. O caderno guarda até a hora do adeus, quando Heriberto se despede da amada e encerram o relacionamento.

Depois disso, Anayde iniciou um romance com João Dantas, em 1928. Um advogado solteiro, que era contra os projetos políticos de João Pessoa e, por isso, passou a ser seu opositor. Na cidade de Princesa Isabel cultivavam-se as medidas coronelistas, através do chefe político, o fazendeiro José Pereira. Devido aos fortes conflitos instalados entre as cidades de Parahyba (nomenclatura da capital à época) e Princesa, João Dantas foge para Recife, Pernambuco. A partir de então, ele passa a se corresponder com Anayde por cartas.

Para evitar uma revolta na capital, João Pessoa mandou que a casa de opositores fosse invadida, entre elas, a de João Dantas. Nessa invasão, todas as correspondências trocadas com Anayde Beiriz foram encontradas e publicadas na imprensa. Quando soube da divulgação, Anayde foi até Recife informar a João Dantas o que havia acontecido. João Pessoa também estava na cidade. No dia 26 de julho de 1930, portanto, João Dantas foi ao encontro de João Pessoa na confeitaria Glória, no Recife, e o matou. (FECHINE, Jornal da Paraíba, G1PB, 05/08/2019)

Diante do assassinato de João Pessoa por João Dantas, que o matou por mágoa e vingança de ter sua residência invadida por homens a mando de João Pessoa, que roubaram as cartas trocadas entre João Dantas e Anayde, este é detido pela polícia e levado para uma detenção na cidade de Recife. Anayde, por sua vez, diante da comoção que foi gerada na Paraíba, com a morte de João Pessoa, decide morar em Recife, a fim de se encontrar com o seu namorado, o qual foi encontrado degolado no dia 03 de outubro de 1930; e a poeta, dias depois, encontrada morta, o que para alguns foi apontada como suicida, sendo, posteriormente enterrada como

²⁷ Imalmita Beiriz é sobrinha de Anayde Beiriz, quem tem o acervo pessoal da poeta, incluindo fotos e o diário.

indigente, numa vala comum, sem registro nem dos restos mortais. Quase um século depois, ainda paira dúvida e mistério a respeito do fim da vida dessas duas pessoas que protagonizaram uma linda e ardente história de amor, de final trágico, comovente e traumático.

Anayde Beiriz, após a morte de João Dantas, em 1930, sabendo que a polícia estava à sua procura, se refugiou no Asilo Bom Pastos, no Recife. As freiras contam que quando ela chegou ao local já havia ingerido veneno, no dia 19 de outubro. Segundo a carta da Madre Superiora enviada à família, ela sofreu muito. Morreu rezando o Pai Nosso, no dia 22 de outubro de 1930. (FECHINE, JORNAL DA PARAIBA G1PB, 05/08/2019).

A todo momento, Anayde Beiriz foi uma mulher forte e decidida, cheia de personalidade e opinião, o que a toma como “mulher-macho”. Por ter essas características, ela dividia lugares com os homens, mesmo quando tais espaços eram legitimados como exclusivamente masculinos, o que coaduna também com o seu transitar para o lado de oposição da política local e das normas sociais engendradas, expressamente revelada por sua atitude de resistência e de virilidade, o que a localiza como um corpo que se inscreve e escreve no passado (1930) para o presente (1950), dando uma resposta ao que se denominou como Parahyba, mulher-macho, de acordo com a tese defendida por SILVA (2008):

A inscrição da “mulher-macho” no corpo de Anayde vem qualificar, tal como faziam os cronistas na imprensa dos anos 1920, as práticas que algumas mulheres “usurpavam” dos homens, frequentando lugares antes restritos a estes, como os saraus onde ela era a única mulher a declamar poesias e, principalmente, no jogo da sedução e no exercício da sexualidade, onde se constituiu a imagem de uma mulher que tomava a iniciativa, que se permitia a intimidade sem estar casada e que assumia posturas áticas e de “controle” no ato sexual. (SILVA, 2008, 51)

Anayde é enquadrada como uma mulher-macho por ser uma mulher que desfazia a ordem que lhe era dada, que se posicionava com uma dose de anarquia para as regras ditadas pela sociedade. De alma livre, a poeta desvia-se do destino usualmente traçado às mulheres daquela sociedade, amplamente amparada pelo patriarcalismo e machismo, uma vez que ela se negava a ter donos a quem servir, preferindo, assim, ser dona de si mesma, e livre.

1.3 A MULHER PARAIBANA DO SÉCULO XXI: ENTRE A CONQUISTA E A RESISTÊNCIA EM ESPAÇOS CONTESTADOS E A LIBERDADE DE EXPRESSÃO

“Se o patriarcalismo era o maior responsável em fazer com que as mulheres se calassem, este sistema deveria estar no foco de combate. As escritoras, então, bateram de frente com essa ideologia, buscando atingir os locais e instituições onde o mesmo se estabelecia – o ambiente das relações entre os gêneros, tanto no território público quanto no privado, e principalmente nesse último – dentro da família, na divisão de tarefas domésticas, cuidado com filhos, etc. Ao realizarem suas vontades, criaram resistência perante ela. Além disso, da posição política de resistência ao patriarcado, o ato de escrever, de exteriorizar seus sentimentos fez com que as mulheres encontrassem adeptas e aliadas contra o citado sistema”. (FARIAS, 2017: 17-18)

“Embora ainda hoje, começo do século XXI, o papel intelectual que a mulher exerce na sociedade brasileira não corresponda à sua verdadeira importância, muito já se caminhou” (Ruffato, 2004: 7). É com esta citação que iniciamos este momento do percurso historiográfico da literatura de autoria feminina paraibana: o século XXI. Período este demarcado pela transmissão e circulação de produção literária de autoria feminina, através da qual a Literatura exercia seu papel de trazer à cena representações sociais, pelo advento da verossimilhança e da mimese as imagens sociais, a partir do qual tanto autoras quanto leitores se sentiam contemplados e representados na obra literária, sobre a qual se constrói uma sensação de pertencimento, sem mais precisar fazer uso de pseudônimos masculinos, o que confirma, portanto, a concreta consolidação da mulher no espaço editorial, expressando-se de maneira livre a respeito de qualquer tema, pois a palavra-chave que constitui este contexto é a liberdade, perpetuada na resistência feminina em territórios que foram, por muito tempo, exclusivamente masculinos; liberdade de expressar o seu rompimento com o sistema androcêntrico, o qual a tolhia no tocante à liberdade de amar, ao livre acesso a outros espaços que não somente o doméstico e o sacrossanto, à escolha de exercer outras funções trabalhistas, além das profissões reservadas ao estereótipos femininos, e à quebra do paradigma de que é exigido às mulheres o exercício da maternidade e da constituição ou construção de uma entidade familiar extensa e padronizada.

A literatura, compreendida como uma forma de expressão muito importante na construção da identidade cultural, assume, portanto, um papel muito importante, relevando como uma dada sociedade era caracterizada político-socialmente. Deste modo, o século XXI nos apresenta um grande avanço a respeito dos direitos conquistados pelas mulheres: desde as mais tenras manifestações de cidadania à visibilidade enquanto artista, modificando todo o contexto histórico, o qual foi, por muito tempo, protagonizado pelos homens como únicas vozes discursivas, em decorrência da postura conservadora e patriarcal, de modo que eles eram os detentores de poder e de voz, ao passo em que as mulheres nenhum direito poderiam ter, marcadas por tratamento de descaso e de violência dos mais variados tipos, acarretando em feminicídio, distinção salarial entre gêneros, com a reserva de salários mais baixos destinados às mulheres, além de reproduzirem discursos e práticas machistas e misóginas, sem nenhuma represália e punição, quando eles recebam apoio do Estado, como está ocorrendo no Brasil no último ano.

Entretanto, as mulheres do século XXI, conscientes de suas inegáveis conquistas e direitos, resultados de lutas e de enfrentamentos desde as suas ancestrais, reagem a todos esses abusos em relação a si mesmas, trazendo à cena novos enfrentamentos em prol de direitos mais igualitários entre homens e mulheres de viverem de maneira mais confortável, com autonomia e liberdade de irem, virem e se expressarem, sem repressão, acarretando, inclusive, na consolidação de uma produção literária heterogênea - homens, mulheres, transexuais – e “comunidades” de leitores que apresentem os mesmos valores, ideologias e visão de mundo. Logo, as autoras do século XXI são conscientes de suas experiências de vida, e muitas vezes utilizam-se da literatura para refletirem sobre sua vida ou de outrem, compartilhando com os seus leitores as mais plurais vivências, com os pés fincados no feminismo da 4ª onda ou das diferenças, das minorias.

Neste movimento de não-censura, as mulheres compõem uma forte tendência à liberdade da linguagem literária, que não-obrigatoriamente fará culto à forma, emoldurados pela ditadura da teoria do texto literário, quando formatava até mesmo a extensão de um texto narrativo, em seus mais distintos gêneros; porém, são expressões artístico-literárias de amadurecido valor estético, inclusive tratando de temas sérios, profundos e provocantes, desprendido daquilo que usualmente era tido como do universo feminino. Todo este delineamento acerca da escrita de autoria feminina contemporânea também se confirma através das escritoras paraibanas. Em

decorrência de importantes conquistas no plano editorial e, também, no estabelecimento da voz feminina em diversos papéis e segmentos sociais, muitas são as assinaturas de mulheres que escrevem literatura na Paraíba, no século XXI. Dentre inúmeras representantes, trazemos aqui quatro mulheres de experiência já demarcada nas esferas editoriais, de produção artística: Maria José Limeira, Maria Valéria Rezende, Marília Arnaud e Mercedes Cavalcanti. São mulheres de destinos diferentes, bem particulares; todavia, elas se convergem e se complementam na maneira como cada uma contribui, utilizando-se dos seus ofícios enquanto escritoras. Por se completarem e não invadirem em momento algum o estilo artístico da outra, elas podem inferir em cada leitor uma fase da lua, e, ao se unirem, vemos o mais belo e o mais completo no que se refere ao texto literário, na inteireza da completude, na pluralidade de suas faces.

Embora tais escritoras tenham uma produção proativa, nos detivemos a uma obra em que foram organizados contos, publicados ainda nos primeiros anos do século XXI, apesar de suas primeiras produções terem ocorridas em meados dos anos 80 e 90, e por este motivo também são classificadas como escritoras de transição, uma vez que as obras de sua autoria passeiam entre as duas últimas décadas do século XX e a primeira metade do século XXI. A escolha por nos debruçarmos sobre *Quatro Luas* (2002) se dá devido ao interesse de investigar como estas mulheres paraibanas pensavam, escreviam e publicavam no começo da virada do século. A seguir, apresentaremos o percurso historiográfico e (por que não) arqueológico das referidas autoras.

1.3.1 Maria José Limeira: jornalista, escritora e militante, presente!

FIGURA 9 – FOTO DE MARIA JOSÉ LIMEIRA



Fonte: Arquivo pessoal (cedido pelo amigo da autora Antônio Mariano)

Apesar de ter a palavra *presente* no título acima, ironicamente, esta é a única das quatro autoras que não se está fisicamente entre nós, visto que a mesma faleceu em julho de 2012, acometida de uma insuficiência pulmonar. Viveu intensamente, passando inclusive pela experiência da prisão, no período da Ditadura Militar, quando era militante e, também, fundadora do Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA – PB). Foi mãe e, também, poeta, contista, romancista, cronista e teatróloga, mostrando-se multifacetada no que tange à arte literária. Sobre a escritora, o crítico português Saraiva (1973: 56) declara: “a melhor voz feminina no Brasil, depois de Clarice Lispector” (SARAIVA, 1973: 56), classificando a escritora paraibana como a “implacável perfuradora das zonas da dor e da solidão” (SARAIVA, 1973: 57).

Maria José Limeira também prefaciou livros como *Castelo dos desejos*, de Carmem Neves, pela editora Dalva Agne Lunch, de Porto Alegre, em 2008. Talvez essa sua ampla variedade artística tenha sido resultado da vivência partilhada com artistas e personalidades, a exemplo de Vinicius de Moraes e Aguinaldo Silva, quando precisou morar no Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi uma jornalista que também dirigiu jornais, participando, na qualidade de uma das fundadoras, como *O Momento*, que circulava semanalmente, em João Pessoa. Acompanhando a tecnologia da informação, a referida autora também organizou um *blog*, que pode ser visitado pelo endereço eletrônico <http://maria-limeira.zip.net/>, no qual ela catalogou e digitalizou

seus poemas, entre os anos de 2006 a 2012. Neste canal, ela se apresentou em versos, da seguinte maneira:

FIGURA 10 – AUTOAPRESENTAÇÃO DA AUTORA

VOCÊS SABEM COM QUEM ESTÃO FALANDO?

Olás amigas formosas.

Olás amigos charmosos.

Sou uma das fundadoras deste espaço lindo, onde atuei por longo tempo e brilhantemente (se me desculpam a falta de modéstia), mas a palavra é esta: amiga de vocês, corajosa ao dizer a verdade, sem papas na língua, a voz retumbante...

Agora, depois de uma temporada silenciosa, lutando pela vida, de hospital em hospital, estou voltando devagar (tentei voltar outras vezes) para vos dizer que estou bem novamente, embora com algumas sequelas.

Mas... Aqui estou.

E olhem eu aqui, gentes lindas! Tomara seja bem-recebida por todos vocês, vez que plantamos juntos belas sementes, as sementes da amizade e do respeito.

Olhem eu aqui de novo? hihihih...

Beijos.

(Maria José Limeira)

João Pessoa(PB), 17.05.12

Fonte: (Blog da poesia da autora. Disponível em: <http://maria-limeira.zip.net>)

Nesta autoapresentação, Maria José Limeira se referiu a si mesma com muita naturalidade e descontração se dirigindo aos seus leitores e seguidores como amigas formosas e amigos charmosos. Com uma linguagem bastante coloquial e irreverente, ela se apresentou como uma das fundadoras do espaço virtual, por onde atuou demoradamente e de forma brilhante. Em seguida, a autora anuncia que está de volta às atividades dela, depois de um longo período afastada por ocasião de uma doença que a acometeu, mas que está firme e otimista, esperando pela boa e positiva recepção de seus leitores, a quem ela se dirigiu como amigos. Entretanto, a autora veio a falecer, em menos de dois meses, após essa postagem no seu *blog*.

Dona de uma grande versatilidade, Maria José Limeira fez da literatura seu laboratório de criação e de criatividade, produzindo obras em todas as categorias de gêneros literários existentes, mas sua estreia ocorreu com a publicação do seu livro

de contos, intitulado *Margem* (1964), a partir do qual a autora nos dá “uma visão crescente de seu mundo interior. Que vem a ser esse mundo fragmentário, aterrador e estiolante em que se debatem as criaturas. Ela já surgiu com o domínio completo no campo”. (NÓBREGA, 1985, 8). No ano seguinte, ela lançou o segundo livro de contos, *Aldeia virgem além*²⁸ (1965), ambos escritos quando ela estava exilada no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltando à Paraíba, em 1970, quando começou a sua atuação nos jornais e lançando suas duas novelas *Olho no vidro* (1975) e *Novelas de Ma José Limeira* (1975), as quais tiveram uma excelente recepção ao público, ao que BARBOSA FILHO (2012), em entrevista ao Jornal da Paraíba, por ocasião da morte Maria José Limeira, nos diz:

Zeze Limeira fez uma abordagem inovadora em torno da ficção sobretudo nas novelas que ela publicou entre os anos de 1960 e 1970, com fundo psicológico. Ela investiu em uma narrativa existencial e introspectiva, o que era incomum na tradição local, dominada pelo caráter telúrico. (BARBOSA FILHO. In: Jornal da Paraíba, Caderno de cultura, 11/07/2012. Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/morre-zeze-limeira.html>. Acesso em 15 de maio de 2019.)

FIGURA 11 – CAPAS DE ALGUMAS OBRAS DE MARIA JOSÉ LIMEIRA



Fonte: (Versão física dos referidos livros)

Na década de 80, ela publicou *As portas da cidade ameaçada* (1980), *O lado escuro do espelho* (1985), ano também em que ela publicou seu primeiro romance, *Luva no grito* (1985), sobre o qual Nóbrega (1985: 9-10) declara:

Com este LUIVA NO GRITO, retornamos, com a autora àquele mergulho dentro de um mundo enlouquecedor – ainda com maior intensidade possível. Realista e fantástica a um tempo quase sempre para-surrealista, ela nos conduz aos limites da capacidade da dor e do assombro, do insólito e do tão real. É a dignidade de alguém tomando a si e a peito a tarefa de mergulhar no lado escuro e sombrio da realidade circundante. E de lá permanecer, como uma testemunha verídica desses tempos de inaudito sofrimento para o povo. Nas entrelinhas, ainda a solidão, a solidão que abarca tudo, dos cães aos

²⁸ Houve uma excelente recepção em relação a este livro, o que, segundo Hildeberto Barbosa Filho, teve uma repercussão na crítica literária nacional, chamando a atenção de pensadores como Temístocles Linhares e Fausto Cunha.

deuses, passando pelos homens, mulheres e crianças que habitam as trevas resultantes do “milagre”. E, como já se notou, MJL escreve com maestria. Não como quem produz um ensaio erudito. Mas como quem faz mesmo um romance, “literalmente”. É um estilo pessoal, simples, chão, denotativo. Sem concessões às lantejoulas.

Porque é real, a sua escritura mescla-se à doença, à morte, ao sangue, ao lixo, ao lixo que permeia toda a obra, com seu cheiro nauseabundo integrando cada segundo consciente dos subúrbios. [...]. Não tenhamos ilusões, ao entrar nesse mundo limeriano: são ruas nojentas, ônibus repletos, tiros de revólver na madrugada. É a degradação lutando a cada momento contra a pureza inerente ao espírito humano. É uma realidade operária, mas ecumênica à sociedade como um todo. Talvez fique ainda mais claro porque tantas coisas são negadas, em vida, à autora: a sua opção pelos humildes, pelos pequenos, pelos miseráveis. E não se trata de obra panfletária *stricto sensu*; sua importância lírica o demonstra; seu valor documental é flagrante. Imagino como ficaria, num filme expressionista, o final de um romance povoado de dor. Um final infelicíssimo. Uma visão terrível da poesia e da loucura que habitam as profundezas dos seres e dos bairros. [...]. Entre-se nesses capítulos preparado para o insólito e para o desespero. Mas ressalte-se também o traço recorrente da preocupação com o desamparo dos homens. (NÓBREGA, 1985: 9-10)

A partir dos comentários críticos feitos às produções de Maria José Limeira, desde a primeira delas à mais recente, se faz perceptível uma marca na obra limeiriana: a do mundo interior, da condição humana, estabelecendo uma leitura “por dentro” do ser humano, o qual passa por inúmeros enfrentamentos de uma vida cheia de durezas que se revela com a intenção de testar a força e a resiliência que cada um possui. É comum, portanto, encontrarmos personagens no exercício de refletir sobre as provas pelas quais passam, com uma dose de nostalgia do passado, de insatisfação com o presente e de poucas esperanças no futuro. Para a referida autora, a literatura vai ser utilizada para retratar o avesso da vida-cor-de-rosa, visto que ela nos apresenta os mais recônditos desejos, características e condições de vida por que passa o sujeito humano, sempre carregado de muita dor e de efêmeras alegrias. Essa marcante característica na obra limeiriana a aproxima da consagrada Clarice Lispector, entretanto o distanciamento da autora paraibana do grande centro editorial, aliado ao lugar periférico de onde ela se expressava por meio de suas produções literárias, com pouco investimento e pouco apoio acerca das tiragens dos exemplares, não permitiram-lhe a divulgação, a visibilidade e o reconhecimento merecidos.

Maria José Limeira também escreveu o livro *Contos da escuridão*, mas não chegou a publicá-lo, junto com o seu livro de memórias, ainda sem nome, que ficou sob a responsabilidade do amigo da autora Antônio Mariano, o qual promete publicar em breve. Sobre suas obras em drama, ela produziu *Os maloqueiros*, *O transplante*,

O alcoólatra, sendo a primeira delas o motivo da autora receber o prêmio de Menção Honrosa, num concurso literário, promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte. Já no ano de 2005, ela publicou o livro de crônicas, *Crônicas do amanhecer*, onde ela manteve o traço estilístico de suas produções artísticas, demarcados pelas temáticas do sofrimento, da desilusão, da luta aguerrida em consonância com os seus ideais de militância e de cidadania, em prol do direito à liberdade, mesmo que isto lhe custe o enfrentamento contra o sistema patriarcal. Embora seja uma artista eclética e de legado extenso, Maria José Limeira contista será nosso objeto de estudo. A respeito da autora, Elisabeth Marinheiro comenta:

Maria José Limeira jamais procurou ser “canonizada”; críticas “menores” a sua grande obra, incorporou-as a sua própria introspecção. (...). A ficção introspectiva da autora, onde a sondagem interior é infensa às questões do real, mimese e casualidade, vez que esses ingredientes exigem reflexão, no dizer de Roberto Schwartz em *A sereia e o desconfiado*. E será esta reflexão que a Clarice Lispector deve mergulhar para desvelar o nada, o escuro, as sombras que não semantizam encantamento mimético e sim uma indeterminada compreensão do ser. (...) Ancorada na condição humana, a escritura limeiresca traz o “pensar poético que visa ao não representativo, ao não representar, no dizer da linguagem. Por essa via, não há nenhum crime em comparar Maria José Limeira a Clarice. (MARINHEIRO, *Jornal da Paraíba*²⁹ – Tessituras 57 – 30 de junho de 2018)

É muito comum encontrarmos na obra de Maria José Limeira uma forte dose de pessimismo, revolta, indignação, tristeza e insatisfação. Demarcada por uma linguagem bastante denotativa e direta, a autora nos faz experienciar diante de uma dor cortante de desesperança e de impotência diante das emoções negativas que compõem muitas das vezes os seus poemas e sua obra em prosa, sempre trazendo à cena, seja ela qual for, o tema da perda, nas mais diversas esferas e representações: da esperança, da vida, da companhia, da paz, da saúde, ente outras. Entretanto, observamos que a dureza, expressamente vivenciada por seus personagens ou eu-lírico, é substituída pelo sentimento de realização e de felicidade quando há enredos que trazem cenas que remetem ao passado ou a vidas pacatas e sem ambições, sem muita interferência e presença do progresso e do capitalismo, quando há evidências de uma predileção da tese em que a vida em harmonia só ocorre com a comunhão do homem com a natureza; outras marcas encontradas na obra da referida autora são o sarcasmo, a ironia e o rompimento com os dogmas

²⁹ O *Jornal da Paraíba*, fundado em 1971, com sede em Campina Grande, é um jornal que tem uma coluna por nome de Tessituras, na qual se reservam assuntos de cunho literário, sob a responsabilidade da professora, escritora, crítica literária e também membro da Academia Paraibana de Letras, Elisabeth Marinheiro.

sociais, anunciando uma certa dose de anarquia e, ou desobediência ao patriarcado. A exemplo de ilustração, conheçamos os seguintes textos limeirianos:

Texto 1: FRASE FEITA

Um dia,
hei-de vencer.
Mas...
(desculpem a impertinência)
quando?

Fonte: Blog da autora

Neste pequeno poema, intitulado “Frase Feita”, temos um eu lírico desolado, sem esperança e com desejo de que não se demore o dia de sua vitória, de se sentir vencedor de algo por que espera com muita insistência, parecendo ter “feito esse pedido” repetidas vezes, sem a concretização efetiva do mesmo. O poema se inicia com a expressão “Um dia”, que constitui o primeiro verso, e nos remete à ideia de um tempo incerto. Em seguida, no segundo verso, temos o clichê “hei de vencer”, que, atrelado à expressão do primeiro verso, nos remete a uma ideia de incertezas, sem exatidão de quando ocorrerá a realização de seu desejo: vencer. No terceiro verso, constituído apenas pela conjunção adversativa, “mas” acompanhada de um sinal de reticência (...) dá uma ideia de suspensão, de impedimento de que as coisas aconteçam, “descumprindo” do objetivo a ser alcançado. O quarto verso, reservado à expressão “desculpem-me a impertinência”, entre parênteses, implica na inclusão de uma voz ou até mesmo da quebra ou interrupção da frase, a fim de registrar algo que merece destaque, embora seja acessório e distante do nível da linguagem que o restante do texto possui.

Outro fator a considerar, ao observar a expressão do último verso, é a implicação de uma ideia fixa, de um insistente desejo em vencer, embora também esteja travestido de um pessimismo e uma incerteza de que isso será concretizado, demarcada pelas expressões adverbiais de tempo (“Um dia”, no primeiro verso; e “quando?”, no último verso), confirmando e reforçando, deste modo, a incerteza do otimismo presente na frase “hei de vencer”. A respeito do título do poema, podemos interpretar que ele remete a uma ideia de clichê, através do qual as pessoas se

apropriam de “frases prontas” e, possivelmente repetidas demasiadamente, mas que traduzem algo que é subjetivo a quem a profere, mesmo não sendo de sua autoria.

A seguir, apresentaremos um outro texto de autoria de Maria José Limeira, intitulado “Corpo em Chamas”, parte de sua obra *Crônicas do Amanhecer*, comprovando a versatilidade da escritora, que imprime mais uma vez uma linguagem direta, contundente, impregnada na jornalista e militante que compõem a formação e a caminhada de Limeira.

Texto 2: CORPO EM CHAMAS

Este corpo é meu: seios, mãos, curvas.
 O uso que faço do meu corpo não pode ser regulamentado por decreto.
 Minha criatividade não merece castigo.
 Tenho direito a dizer Não.
 Recuso-me ao vazio como prêmio.
 Não sou obrigada a amar os meus agressores.
 Sou gente: preciso de poesia.
 Quero adormecer tranquila, à noite, sabendo que a minha missão no mundo será cumprida.
 Não cederei meu lugar a ninguém pela força.
 Uso a linguagem dos animais. Quem quiser que me entenda.
 Vou procurar minha turma selvagem.
 Quando sentir dores, gritarei. Tenho que gritar também quando eu gozo.
 Meu olhar brilha na escuridão.
 Mesmo cansada e ferida, continuarei lutando.
 Quero ser única, e não multidão.
 Embora fogo seja alegria, pode ser também destruição.
 Roubarei os direitos que me foram negados.
 Sou inocente, e não ingênua.
 Se desistir, perderei contato comigo mesma.
 Não cumprirei proibições.
 Não chorarei sentada, num canto, sozinha.
 Não lamentarei o inexorável.
 Irei à luta, mesmo enxergando apenas o que as lágrimas deixam ver.
 Não me contentarei com migalhas. Quero-me íntegra.
 O mar que guardo dentro de mim é tão grande e intenso que seu nome é outro: liberdade.
 A Terra gira em torno do meu coração.
 Só existe sombra quando luz é réstia.
 Saber demais é o primeiro sinal de velhice.
 Quando a alma se congela, o corpo morre.
 Meu corpo fala várias línguas.
 Por trás de cada rosto pálido há um corpo em chamas.
 Será preciso milagre para fazer corpo levitar.
 Para que caia, basta apenas empurrão.
 Somente uma pessoa me ama de verdade, sem impor condições: eu.
 Toda vez que tento rabiscar a palavra amor, o que aparece escrito no papel é solidão.
 Quando corpo se cansa de esperar por alguém que não vem mais, o melhor a fazer é deitar-se, dormir, sonhar.

“Corpo em chamas” já começa com uma linguagem clara, direta, imperativa e contundente, com frases curtas e objetivas. Distanciando-se da estrutura canônica de textos em prosa, com parágrafos intercalados e recuados, na referida crônica, a autora se apropria de um estilo mais enfático possível, com as frases quase que completamente envolvidas em parágrafos independentes, embora coesos. Já na primeira linha do texto temos a revelação de que o relato é feito em primeira pessoa, pertencente a um corpo feminino (Este corpo é meu: seios, mãos curvas), expressando desde este momento uma identificação da narradora com a quebra de paradigma machista e androcêntrico (O uso que eu faço do meu corpo não pode ser decretado pela regulamentação do decreto), que impõe regras ao corpo feminino, o que deixa implícito pelo texto aquele jargão de resistência e de luta tão em voga na contemporaneidade: “meu corpo, minhas regras”. Ao assumir esta postura diante do comportamento e do uso do seu corpo, a mulher transgride a ordem daquilo que, geralmente, se espera acerca da “função social” do corpo feminino, seja quando se trata de questões sexuais e reprodutivas, ou até mesmo sobre o seu lugar no mundo social e trabalhista, ocupando um teto todo seu, ou ganhando o espaço da rua e do mundo, primando pela liberdade de expressão e pelo poder de decisão, garantindo o respeito de ser entendida quando ordenar que “não é não”: seja sobre a maneira como usa seu corpo; seja sobre a desobrigação de conviver com quem não se identifica (“Não sou obrigada a amar meus agressores”) (“Não cederei meu lugar a ninguém pela força”).

Ao mesmo tempo em que a narradora tem uma consciência daquilo que ela rejeita, também tem sobre o que quer próximo a si: poesia, arte, conferidas como da necessidade humana (“Sou gente: preciso de poesia”), o que vai ao encontro do que defende CÂNDIDO (2011), em *Direito à Literatura*.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela. Isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. [...] Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a

uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CÂNDIDO, 2011, p. 174- 175).

Diante de uma vida sem contrariedade moral, a voz que fala no texto – a única voz – segue seus dias sem nenhum drama de consciência, com a lucidez de que a sua vida só será interrompida quando a sua missão no mundo for concluída. É importante apontar para um traço na personalidade daquela que relata no texto: o silêncio, o não-barulho, sem confundi-los com o silenciamento, com o apagamento; todavia é interrompido este não-barulho por gritos, quando houver esta necessidade em momento de dor e de prazer, sem nenhum tolhimento na atitude da personagem (“Quando sentir dores, gritarei. Tenho que gritar também quando gozo”), que também menciona fazer parte de uma turma selvagem, metáfora utilizada para indicar o espírito transgressor e intolerante ao enquadramento de regras de comportamento a serem seguidas pelas mulheres. Selvagem e felina, ela é destemida e imponente, enxergando, inclusive, o que não é visível, através de seu olhar gatuno, que brilha na escuridão, sem desistir de lutar por seus ideais, mesmo que cansada e ferida.

A expressão “Quero ser única, e não multidão” remete à ideia de que prefere não ser apenas mais uma, mas alguém que exerça de algum modo ações que a façam especial, destacando-se entre as demais. Criteriosamente, a narradora estabelece um debate acerca do símbolo do fogo, opinando que da mesma maneira em que ele pode trazer a alegria, também pode a destruição: o fogo que aquece o corpo e que o mantém numa temperatura ideal à sobrevivência, instrumento crucial para o preparo de alimentação, também destrói, causando incêndios, queimadas e outros prejuízos que se reportam à “ira” do fogo. Em seguida, há a anunciação: “Roubarei os direitos que me forem negados. Sou inocente, e não ingênua”, na qual se aplica um sentido de luta, de consciência de suas atitudes e seus direitos, que a fazem militar em favor do que for cabível ao interesse e à realidade dela, levando consigo a certeza de sua inocência nos julgamentos que ela poderá sofrer. É importante notar que o verbo ROUBAR é utilizado na recuperação dos direitos da narradora, o que compõe uma ação transgressora e imoral a ser realizada pela personagem; entretanto, na linha seguinte ela se declara inocente, embora não seja ingênua. Ao fazer uma autoavaliação, associa-se a uma personalidade aguerrida e (por que não) otimista diante dos desafios, de modo que a passividade e a desistência não são ingredientes que compõem a sua essência, e, portanto, adotá-las seriam um caminho para perder de si mesma, de se aniquilar e de ser reduzida a um negligenciamento a si mesma.

Ainda em tom imperativo e subversivo, a narradora-personagem se apresenta por meio do planejamento de suas ações: “Não cumprirei proibições. Não chorarei sentada, num canto, sozinha. Não lamentarei o inexorável. Irei à luta, mesmo enxergando apenas o que as lágrimas deixam ver. Não me contentarei com migalhas. Quero-me íntegra”, revelando-se, desta maneira, como uma pessoa vive de acordo com as vontades, nem que para isso tenha que ir de encontro às normas ou imposições sociais, entendidas por ela como injustas ou insuficientes para o que acredita como merecimento. Dona de uma personalidade forte e destemida, ela não admite vitimização, fraqueza e subserviência a um sistema de favorecimento injusto e explorador, mesmo que em algum momento ela esteja mais sofrida e carente. Toda a atitude da nossa narradora é de combate ao sistema machista e opressor, o que nos faz compreender que esta crônica de Maria José Limeira se classifique como uma literatura feminista, com uma mensagem que nos faz remeter a um manifesto, texto muito corriqueiro na época em que a Literatura Brasileira passava por mais uma “crise de identidade”, quando por ocasião da Semana da Arte Moderna, em 1922, se rompia de vez com os moldes parnasianos e europeus.

Na sequência da crônica, notamos que há uma ruptura no que se refere ao recorte a ser apresentado, pois, se antes era relacionado às questões de cunho íntimo e particular, característicos da personalidade da narradora-personagem, agora há uma interrupção deste, uma vez que, ao falar de si, há um atravessamento com elementos externos, a exemplo do mar, da Terra, da luz e da sombra, os quais, de alguma maneira, influenciam na personalidade e na atitude da personagem, numa harmoniosa mistura, por meio de metáforas, nas quais o mar e a liberdade recebem analogias tais, marcadas pela grandiosidade e pela intensidade, sendo a liberdade a principal ambição daquela que fala no texto. E assim como a Terra gira em torno do Sol, Maria José Limeira faz uma comparação, afirmando na crônica em questão que a Terra gira em torno do coração da personagem, revelando que esta tem toda sua prática regida pela emoção, por tudo que lhe ordena o coração, sem mensurar as consequências disto, envolvida pela dose da intensidade, abominando aquilo que for pouco e comedido (“Só existe sombra quando luz é réstia”) (Não me contentarei com migalhas. Quero-me íntegra”).

Na última parte do texto, que se caracteriza pela mudança de abordagem e de clima que a mensagem apresenta, estaremos diante de alguém que clama por socorro, em meio a um caos que se anuncia pela desesperança, vestida em vários

fatores: da idade avançada, da falta de respostas e da falta de discernimento para algumas questões que pontuam o dia-a-dia, do desencontro entre alma e corpo, e do julgamento injusto e perverso de incorrer no erro do outro pela aparência que ele possui, sem garimpar em conhecer a sua real essência. Enamorada pelo pessimismo e pelo abandono, a personagem é conduzida pela força de Caliban, mas que se resgatado pela empatia pode ser salvo daquele sentimento, pois, como se apresenta nos penúltimos momentos da crônica (“Por trás de um rosto pálido, há um corpo em chamas”), a personagem é dúbia, é byroniana, que à primeira vista se transfigura através de um rosto pálido, muito recorrente na poesia do mal-do-século, para aquilo que é intocável e santo, inatingível e inalcançável, quase sagrado e divino, mas que é também um corpo em chamas, com possíveis anseios sexuais voláteis e carnis, humanamente despertados, que nada tem de sacrossanto.

A esperança e o desejo de ser resgatado de algum modo abandonam também a personagem, que cada vez mais se vê solitária, até que é chegado o momento em que este “corpo cansa de esperar, por alguém que não vem mais”, aceitando aquilo que lhe é possível (“o melhor a fazer é deitar-se, dormir, sonhar”), entregando-se ao plano onírico, como meio de renovação e de realização. É importante atentarmos para a maneira como a autora finaliza esta crônica, com os verbos na sua forma infinitiva, todos eles admitindo a intransitividade verbal, indicando, assim, uma aproximação com a condição em que vivia a personagem.

Assim, concluímos esse tópico, referente à Maria José Limeira, reafirmando que sua produção literária apresenta um estilo direto, forte, sempre com o presença de um espírito de luta: seja ele de encontro à morte, ao sofrimento, à solidão; ou até mesmo à luta por uma vida mais justa e democrática, sem perseguição àqueles que tem uma visão mais vanguardista. O estilo da referida autora nos impulsiona para o agora, como se tivesse expresso nas entrelinhas um pedido de socorro, como se tivesse numa situação de emergência, com os “fantasmas” que cada um de nós pode ter. Quem sabe um pouco da biografia da autora pode inferir que na produção literária dela, seja ela em prosa ou em verso, há traços da experiência de vida da autora, o que pode revelar que há em nos textos literários de sua autoria, a escrita de si, que nos emociona, nos toca e faz com que queiramos conhecer mais sobre Maria José Limeira, jornalista, escritora, poeta, militante, e, sobretudo, guerreira.

1.3.2 Maria Valéria Rezende: a estrela que surge e que conquista todo o espaço

FIGURA 12 – FOTO DE MARIA VALÉRIA REZENDE



Fonte: Blog pessoal de Maria Valéria Rezende

Dentre as quatro escritoras que compõem o livro *Quatro Luas*, Maria Valéria Rezende é aquela que mais publicou em editoras de alcance nacional. Outro traço que a diferencia das outras autoras que constituem a referida coletânea remete ao início de sua produção literária, quando contava 60 anos, com a publicação de *Vasto Mundo* (2001), o qual teve sua 2ª edição revista e ampliada em 2015. Nascida em Santos, no estado de São Paulo, onde morou até os 18 anos, Maria Valéria Rezende se define como paraibana: “Mais da metade de minha vida eu passei na Paraíba. Eu sou escritora da Paraíba. Eu nasci escritora na Paraíba.” (REZENDE, Caderno de Cultura: Jornal da Paraíba, 20/11/2015). Morando em João Pessoa desde 1988, Maria Valéria Rezende ganhou o merecido título de cidadã paraibana. De uma excelente formação intelectual familiar, desde muito cedo, ela criou o hábito de leitura, o que era considerado um *hobby* para ela.

FIGURA 13 – CAPAS DO LIVRO *VASTO MUNDO*. EDIÇÃO DE 2001 (À ESQUERDA) E EDIÇÃO DE 2015 (À DIREITA)



Fonte: Versão digital e versão física da referida produção.

Freira pela Congregação Carmelita, Rezende exerceu a docência, lecionando aulas sob o formato da educação de base popular; e a tradução, o que lhe ofereceram experiências singulares, conhecendo e dando volta ao mundo por quatro vezes, como afirma a autora, em várias entrevistas que ela concedeu. Dona de um talento criativo bem demarcado, ela produziu livros de contos, romances, literatura infanto-juvenil, os quais lhe conferiram alguns prêmios, como poderemos ver abaixo, de acordo com o site da própria autora.

Às vésperas de completar 60 anos de intensos périplos, em 2001, começou a publicar literatura com a primeira versão do livro “Vasto Mundo” (Ed. Beca), livro que foi reeditado em nova versão em 2015 (Ed. Alfaguara) e posteriormente traduzida e publicada na França em 2017 (Ed. Anacaona).

Desde 2004 participa do Clube do Conto da Paraíba que a estimulou a continuar a escrever ficção. O seu romance “O voo da guará vermelha” (Ed. Objetiva, 2005) foi publicado em Portugal, França e teve duas edições em Espanha (espanhol e catalão). Participa em várias coletâneas no Brasil, Argentina, Itália, França, Estados Unidos da América e Portugal.

Escreve ficção, poesia e é também tradutora. Além disso é ainda ativista e participa do Movimento Mulherio das Letras, pelo qual deu a cara em sua primeira edição, em 2017, em João Pessoa (PB).

Ganhou um Jabuti em 2009, Categoria Infantil, com a obra “No risco do caracol” (Ed. Autêntica, 2008) e, em 2013, na Categoria Juvenil, outro Jabuti com o romance “Ouro dentro da cabeça” (Ed. Autêntica, 2012). Os Jabutis para Melhor Romance e Livro do Ano de Ficção chegaram em 2015, pelo seu romance “Quarenta Dias” (Ed. Alfaguara, 2014). O seu último romance “Outros Cantos” (Ed. Alfaguara, 2016) valeram-lhe o Prêmio Casa de las Américas (Cuba, 2017), o Prêmio São Paulo de Literatura e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti 2017.

(REZENDE, M.V. , 2018.In: Maria Valéria Rezende: escritora. Disponível em: mariavaleriarezende.com.br)

Em decorrência da sua atuação na Literatura, o que engrandeceu mais o estado da Paraíba, por ter seu nome vinculado a ele, Maria Valéria Rezende tem seu valor enquanto escritora reconhecida, e por isso recebeu o título de cidadã paraibana, em meados de outubro de 2017, ao que ela nos diz:

Eu só não nasci aqui por acaso. A Valéria nasceu em Santos, mas a Maria Valéria Rezende, escritora, nasceu aqui na Paraíba, se eu não tivesse vindo viver aqui, com esse ambiente social e cultural, talvez eu não tivesse sido estimulada e motivada a fazer literatura. A Paraíba me dá o título de cidadã, e eu acho que mereço, porque a Paraíba fez a Maria Valéria que está aqui.

(REZENDE, M. V. Escritora Maria Valéria recebe título de cidadã paraibana. Blog do Helder Moura, 16 de outubro de 2017. Disponível em <https://www.heldermoura.com.br/escritora-maria-valeria-recebe-titulo-de-cidada-paraibana/>)

Sendo uma das idealizadoras do Mulherio das Letras, Maria Valéria Rezende confessa que os motivos que provocaram nela o desejo de fazer este projeto e a culminância do mesmo como evento artístico-literário-científico se deram devido ao estranhamento de que havia pouquíssima presença feminina nos prêmios literários dos quais ela participava, sobretudo no Prêmio Jabuti de Literatura de 2016. Isto foi suficiente para que a mesma garimpasse por meio de uma rede social as mulheres que escrevem na contemporaneidade, abrindo inscrição para que participassem de um grupo virtual, a fim de que todas se conhecessem e pudessem divulgar a sua criação literária, o que resultou num grupo de 4000 mulheres inscritas. Depois dessa constatação, passou-se à etapa de organização do Encontro Mulherio das Letras, o qual objetivava a visibilidade das autoras brasileiras, de todos os estados, e que estavam enjauladas no esquecimento e na total invisibilidade. Já que se tratava de um evento de resistência, a escolha da cidade onde sediaria o Mulherio também se deu em resposta ao convencionalismo, sendo, portanto, realizado em João Pessoa, capital paraibana, estabelecendo “um ato de rebeldia” por ser promovido fora do eixo sul-sudeste. Sobre isso ela esclarece em entrevista à Revista Marie Claire:

Nos últimos anos, com os novos prêmios literários e editoras alternativas, os nomes das escritoras começaram a aparecer. A gente começou a se encontrar e todas reclamavam do pouco espalho nas grandes editoras. Na Flip de 2016, conversando pelas esquinas, decidimos nos unir. Criamos um grupo no Facebook. Agora são mais de 5 mil pessoas. Fizemos um encontro em João Pessoa e estamos discutindo a tradição de brasileiras para outras línguas.

(REZENDE, Maria Valéria. In; REVISTA MARIE CLAIRE, 01/02/2018)

E o espírito de vanguarda não cessava, uma vez que houve muita divulgação, troca de experiências, saraus, debates, conversas de cunho feminista, que estabelecia o rompimento com o modelo arcaico e conservador pelo qual as mulheres viveram (e em alguns contextos ainda vivem), desde suas primeiras expressões de luta, ainda no século XIX, quando empreenderam o debate sobre as relações de poder entre homens e mulheres, reclamando o direito à cidadania (voto e educação), com a consciência de valorização do corpo e de si mesmas, as quais entendiam desde então que recato e procriação não deveriam ser questões impostas ao corpo e identidade feminina. A mulher paraibana participou deste debate desde o século XIX, entretanto o fez de modo muito tímido, a passos lentos, obtendo o direito à expressão escrita.

A Literatura, portanto, tem um papel crucial, na luta feminista, no que se refere à consagração da mesma, ao passo em que consegue trazer à cena a visibilidade de

mulheres que atuam na ficção literária, em prosa e em verso, participação amplamente boicotada, fruto da dominação masculina que teimava em interditar a existência, a permanência e a propagação das vozes femininas em contextos acadêmicos, cultos e literários, dentre outros que extrapolassem os muros do espaço doméstico. Mesmo diante de tantas lutas, ainda temos muitas vozes silenciadas, esquecidas ou pouco conhecidas, que estão vencendo o apagamento e o memoricídio, em virtude das pesquisas realizadas nas universidades, mas que, mesmo assim, não são suficientes, o que justifica a importância de eventos e encontros como é o Mulherio das Letras, como uma das vias que promovam a democratização das mais variadas expressões artísticas literárias contemporâneas, estabelecidas pela premissa “escrevo, logo existo”³⁰, que faz referência ao poder que a palavra tem, não somente naquilo que ela expressa, mas também por quem ela é expressa, o que está intrinsicamente relacionada à longa invisibilidade das produções feitas por mulheres, como artifício para que elas fossem mantidas nos porões do esquecimento até alcançar a inexistência, até alcançar a ausência da memória. Em contrapartida, encontros e, ou eventos que promovam a divulgação de mulheres que fazem da produção literatura um dos seus ofícios é uma forma de retratação pelo apagamento de tantas autoras que poderiam ter sido lidas ou ouvidas. Corroborando com essa necessidade, Duarte (1992, 378) argumenta:

[...]o papel da literatura na luta pela emancipação da mulher funciona em dois níveis: Primeiro, em um plano individual, permitindo a cada escritora mulher exprimir os seus anseios, fazer a catarse das suas frustrações e avançar no processo de autoconhecimento, estima e afirmação e na compreensão do mundo e nas formas de transformá-lo a seu favor. Segundo, em nível coletivo, permitindo que as mensagens emancipadoras sejam cumplicizadas, socializadas, circulem e invadam cada vez mais territórios proibidos e sejam apropriadas por homens e mulheres que farão a sua propagação, quer pela positiva, defendendo-as, quer pela negativa, refutando-as, o que, em última instância, reverterá sempre a favor da sua disseminação. (DUARTE, 1992, p. 378)

Deste modo, a Literatura como desabafo ou como produto a ser compartilhado segue seu curso, muito mais justo e democrático do que noutro momento histórico, embora ainda há muito o que se avançar, especialmente nas representações de

³⁰ Releitura de “*Cogito, ergo sum* (tradução: Penso, logo existo)”, frase proferida por René Descartes, que o consagrou como o pai da Filosofia Moderna. “Descartes utilizou o método da dúvida sistemática para atingir as suas certezas. Não teve como duvidar que estava duvidando e aí teve a sua primeira certeza: duvido, logo existo. Mas como duvidar é um modo de pensar, rapidamente chegou ao “penso, logo existo”, ou seja, penso, logo tenho consciência de mim mesmo”. (DUARTE, 1992, p. 377-383)

autoria que estão localizadas na periferia midiática, editorial e econômico-social. Na conferência de abertura, diz Maria Valéria Rezende:

Mesmo se der errado, já deu certo, estamos todas aqui nesse Movimento em movimento". "Só a preparação do encontro já gerou três livros: uma coletânea contos e crônicas, uma coletânea de poemas e o livro *Outras Carolinas*, do Mulherio das Letras da Bahia, um material de muita qualidade, produzido a muitas mãos e fora dos meios convencionais.
(REZENDE, 2017. Abertura do Mulherio das Letras)

Tudo aquilo que Maria Valéria Rezende faz tem audiência e boa aceitação, despertando nos seus leitores e, ou ouvintes alumbramento por tudo que venha dela. Suas publicações alcançaram editoras de circulação nacional, o que lhe ofereceu uma maior visibilidade, participando de entrevistas em revistas nacionais a exemplo da Marie Claire e Claudia, jornais com maior alcance e programas televisivos em rede nacional em transmissão aberta, uma vez que todos eles queriam conhecer mais de perto o processo criativo da autora de *Vasto Mundo*, com sua primeira edição em 2001, publicada pela Editora Becas; e a segunda, em 2015, pela Editora Alfaguara; *O voo da Guará Vermelha*, o qual também foi publicado em outros quatro países (França, Espanhol, Catalão e Portugal); *Quarenta Dias*, o qual foi o responsável por três premiações conquistadas pela autora, dentre as quais ocupou o primeiro lugar no Prêmio Jabuti, de 2015; *Outros cantos*, lhe concedendo pela segunda vez o Prêmio Jabuti, em 2017; todos eles na categoria romance, sendo o mais recente deles *Carta à rainha louca*, lançado em 2019.

A escritora também faz sucesso entre o leitor infanto-juvenil, iniciando-se neste público em 2006, com a publicação de *O arqueólogo do futuro*, e em 2007 com a obra *O problema do pato*, ambas com o selo da Editora Planeta. Em 2008, publica *No risco do caracol* e *Conversa de passarinhos*, livros estes que concederam à Maria Valéria Rezende mais dois prêmios Jabuti, nas categorias infantil e juvenil, respectivamente. Nos anos de 2009 e 2011, ela publica *Histórias daqui e d'acolá* e *Hai-Quintal – haicais descobertos no quintal*, mas é com o livro *Ouro dentro da cabeça*, publicado em 2012, que ela ganha mais um Prêmio Jabuti, ocupando, agora, o terceiro lugar. No mesmo ano, também é publicado *Jardim de Menino Poeta*, e no ano seguinte os livros *Vampiros e outros sustos* e, *Uma aventura animal*, tendo sua obra mais recente *Nas curvas do caminho, um menino diferente...*, publicada em 2019.

Na categoria de contos e crônicas, ela apresenta uma menor produção, sendo a primeira delas em 2006 *Modo de apanhar pássaros à mão*, o que lhe rendeu o

Prêmio Telecom, em Portugal, e o selo de obra altamente recomendável para jovens na Feira Nacional de Literatura Infanto-juvenil. Em 2017, é lançado o livro *A face serena*, recebendo a autora o prêmio de menção honrosa na cidade de Recife e em Belo Horizonte; e no mesmo ano ela publica *Histórias nada sérias*, que reúne contos escritos e reservados ao Clube do conto da Paraíba, “que nasceram dessa jornada e expressam sua marca autoral na diversidade dos temas e no teor experimental dos encontros literários dos sábados”. (BEHAR, 2017: 18). Mesmo com uma tímida produção de livros de contos e ou de crônicas, a escritora a que nos referimos é ativa na publicação de contos em coautoria, compondo coletâneas, tanto no Brasil quanto no exterior; dentre estas participações está *Quatro Luas*, o nosso corpus literário.

As personagens de Maria Valéria Rezende, em sua grande maioria, absorvem dilemas da contemporaneidade, de vidas comuns, apresentando dramas que podem ser experienciados nas mais variadas famílias, como na de Alice, nosso objeto de análise e protagonista do romance *Quarenta Dias*, que vive um conflito bem particular: exercer a condição de ser mãe de Norinha, que precisa da presença de Alice para ajudá-la na educação do filho ainda não-gerado, ao exigir-lhe sua transmigração, deixando de viver em João Pessoa, capital paraibana. O momento narrado no trecho acima apresenta a contemplação de Alice, diante daquele esvaziamento do apartamento, o que vai ao encontro do seu próprio, uma vez que a protagonista tenta resistir a tudo aquilo, a toda aquela mudança, porque queria manter a sua vida intacta, naquele lugar, onde se via representada e plena, onde era feliz. Ela então vive uma dialética: deixar de se priorizar mais uma vez, porque deveria servir aos seus; ou em manter a sua vida como já se encontrava, totalmente organizada e estabelecida, carregando consigo para sempre o remorso de não ter sido solidária à sua filha, na educação do seu neto? A cena de abertura do referido livro se refere à feliz decisão de Alice em levar consigo o único objeto que a religaria ao seu passado e à sua identidade: um caderno de 300 páginas, com folhas amareladas, trazendo na capa uma boneca Barbie³¹ como ilustração. Alice inicia a cena dizendo o quanto foi positivo estar consigo aquele caderno, utilizado como um diário, que passa a ser “conhecedor”

³¹ Lançada no dia 09 de março de 1959, Barbie, a primeira boneca com forma de adulta na história da indústria de brinquedos, surgiu como uma *top model* de sucesso, medidas perfeitas, silhueta fina, vestindo roupas na última moda, usando maquiagem, independente e com tempo de sobra para investir na carreira. Em suma, era o oposto do estereótipo da dona de casa americana do pós-guerra. (SILVA, 2014, 40). Entretanto, esse perfil de Barbie incentivou e ainda incentiva muitas meninas, moças e mulheres a quererem se enquadrar neste tipo físico, escravizando-se em nome da aparência respaldada no ideal de beleza europeu, americano, burguês e capitalista.

de todos os sentimentos e experiências da protagonista na nova cidade, que, por meio do fluxo da consciência, escreve suas memórias.

Sei, agora, por que cismeiei de trazer na bagagem este caderno **velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa**, sabe-se lá de quem era nem como se extraviou na minha casa. [...] Cismeiei com ele e pronto. Porque eu quero! por mais que a fúria organizadora da prima Elizete tentasse botá-lo no monte de velharias, quase lixo, pra vender na tal “garage sale” que aprendeu com a filha que foi morar nos Estados Unidos e inventou de fazer com meus trastes. [...] Daí apareceu o caderno. Que leseira, Alice!, não vai me dizer que você vai recomeçar, lá no Sul, com essa besteira de dar aula o dia todo pra precisar de um caderno velho, vazio e grosso que dá pra vender por uns oito a dez reais, um novo desses é bem uns vinte ou mais, pra que levar peso inútil nas malas? Com duas aposentadorias, ave!, a do Estado e essa, agora, das aulas de francês, dá de sobra

Sei lá!, **a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi?** [...] **O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu.** Talvez. (REZENDE, 2014, p. 07-09, *grifo nosso*)

Nesta cena inicial do livro *Quarenta Dias* (2014) Alice “se despede” do apartamento onde morava e de sua mobília, se vendo obrigada a assumir uma nova vida, para enfim fazer as vontades da filha, divergentes com a dela, numa cidade completamente desconhecida por ela, o que irá desencadear nela uma sensação de estrangeira naquele novo lugar (“a lembrança de todo o meu percurso até aquele quarto sem nenhum caráter, mal reconhecendo minha própria figura, fora de lugar” REZENDE, 2014, p. 42). Alice começa, então, a se sentir estrangeira de si mesma, não apenas geograficamente, mas também pela inversão de papéis entre ela e sua filha, a quem Alice devia obediência mesmo quando não era aquilo que desejava fazer. A respeito desse sentimento, Kristeva (1994) defende que todos nós somos estrangeiros de e em nós mesmos(as), o que é salutar, uma vez que, quando saímos da zona de conforto, vimos o quanto somos diferentes um do outro e que, em algum momento, nos sentiremos diferentes dos demais do nosso grupo, por alguma característica que possuímos. Portanto, para Kristeva (1994), a condição do estrangeiro não compreende apenas o deslocamento geográfico, mas também o deslocamento social, nos enquadrando como nativo ou forasteiro, nativo ou turista, e tantas outras classificações relacionadas aos aspectos de gênero, de raça, de sexualidade, de escolaridade, das funções profissionais e sociais que ocupamos, nos tornando únicos, particulares ou minorias.

Por vários momentos, Alice se sente estrangeira: no esvaziamento do apartamento, refletindo, também, o seu esvaziamento; na vida que se iniciava em Porto Alegre, nos primeiros momentos nesta cidade, onde houve diversos estranhamentos por parte dela e daqueles que ali habitavam (até mesmo no tipo físico entre ela e os gaúchos); durante os quarenta dias em que ela ficou à procura de Cicero Araújo: seja quando ela saía de vila em vila nos relatos compartilhados por ela e aqueles moradores; seja quando ela passou a dormir ao relento, no banco de cimento, dividindo experiências junto dos indigentes, diante de uma realidade que não lhe pertencia, na qual estava inserida, mesmo que momentaneamente: “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades”. (KRISTEVA, 1994, p.9). Este sentimento percorre por toda a obra, promovendo um diálogo entre o relato feito pela narradora; os recortes que anunciam, de algum modo, serviços ou acontecimentos na cidade de Porto Alegre; e as epígrafes que iniciam cada capítulo. É interessante observar como a autora subverte as regras de pontuação, talvez para mostrar a espontaneidade do momento da escrita ou de registro de diálogos, geralmente sob tensão, que estabelecia com a filha, registrando uma escrita moderadamente livre, especialmente quando apresenta os diálogos entre Alice e as várias pessoas com quem ela interagia, e nos momentos finais da narrativa há a revelação: “quem sabe ainda reabro essas páginas e passo tudo a limpo”, deixando suspensa a ideia de escrever a continuação da vida de Alice, sob o testemunho de si mesma que confia a Barbie as suas vivências, postas no caderno-diário, onde suas memórias serão registradas; ou até mesmo o reconhecimento de que aquilo não está bem escrito, merecendo uma revisão gramatical, apesar dela ter o domínio da língua.

Já na primeira frase, (“Sei, agora, por que cisme de trazer na bagagem este caderno velho vazio” REZENDE, 2014, p.8), temos a impressão de que todos os fatos foram consumados e que, AGORA, Alice os revivia a partir do fluxo da consciência, de que sua “intuição” estava certa (“naquela altura nem tentei mais resistir” REZENDE, 2014, p.8), (“a isso sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi por isso mesmo pra dizer Não a alguém, fincar o pé contra mais uma vontade alheia, querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando, feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi? REZENDE, 2014, p.9). Entre resistir ou não, ela “luta” pela posse do caderno, que vai salvá-la do sufocamento das

palavras e das sensações que precisavam ser ditas. Outro motivo da insistência pelo caderno é a franca vontade de se posicionar, de se sentir viva e dona de opinião, em vez de ser submetida mais uma vez ao que os outros preferem, sem respeito ao que ela deseja, inclusive, o de transmigrar-se, o que trouxe para Alice uma experiência muito negativa, descrita por ela como (“um rebuliço, à derrocada da minha vida” REZENDE, 2014, p.8).

Chamemos a atenção para essas três personagens: Norinha, Alice e Barbie. Norinha, filha de Alice que, por motivos profissionais, foi morar em Porto Alegre, onde conheceu Umberto, com quem se casou, fixando sua vida no sul do país. Manipuladora e mimada, Norinha estabeleceu com a mãe uma relação bastante conflituosa, na qual esta é explorada em prol do conforto e bem estar daquela, com quem tem bastante ressaiva, pois, desde sempre, observou na filha uma personalidade muito egocêntrica (“Nora chegou. Vai fazer sopa hoje, Mãinha? Que horas? Já está pronta[...]. Tão distraída com a novelinha, nem percebi que ela já tinha saído. [...]. só tinha sobrado menos de uma concha rasa de sopa! Pasmé, Barbie, ela tinha se servido na tigela de feijão. [...] mas quando ela voltou não dei um pio, pra não ser chamada de mão-de-vaca” REZENDE, 2014, p.22); pouca amizade ([...] “quase não aparecia, telefonemas apressados, Bença, Mãinha, tudo bem com você? Se cuide, viu!” REZENDE, 2014, p.20); (“Quase não se sentava à mesa comigo, comia em pé na cozinha” REZENDE, 2014, p.23); e uma visão de mundo muito presa aos dogmas patriarcais, ao ponto de chantageá-la sobre a necessidade de reduzir-se à função de avó, utilizando-se, muitas vezes, do argumento de que o rebento não estará em melhores mãos e cuidados do que a da avó, pela experiência, vivência, relação consanguínea, o que garantirá zelo e segurança que nenhuma outra pessoa irá oferecer, desconsiderando outros papéis que, porventura, poderiam ser exercidos por Alice.

Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança? [...]. como era que alguém havia de engravidar sem a garantia de condições pra tomar conta do filho e manter a carreira que custou tantos anos de esforço e planejamento? [...].

Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó. Eu, de cara, disse não, eu não queria me mudar pra Porto Alegre, aquele frio danado!, nem era preciso, que hoje a moda é todo o mundo botar a pobre da criança presa numa creche assim que desmama, eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas

ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes. (REZENDE, 2014: 21)

No trecho acima, Alice faz questionamentos importantíssimos no seu diário, que refletem com muita fundamentação os papéis e as condições sociais reservadas à mulher nas suas mais diversas esferas de atuação, vítimas de uma ordem patriarcal, elas travam ao longo de sua existência um pacto com a subserviência, submissão e entrega incondicional, sem nenhum direito à revolta, ao pai, aos filhos, ao marido, e a todo o sistema patriarcal. Esse comportamento é posto em crise quando surgem as posições que questionam e transgridem esta ordem, porém, nossa protagonista só consegue esse enfrentamento no plano de sua consciência do abuso de poder que lhe é direcionado, o que a inquieta.

Alice, professora aposentada, vive na capital paraibana, sem a companhia do marido Aldenor, desde que ele desapareceu, na época da ditadura militar ([...] ‘tragédia do desaparecimento de Aldenor, das minhas noites em claro, do aperreio com as notícias, sempre truncadas pelos chiados do rádio em ondas curtas, sobre sequestros, torturas, execuções, desaparecimentos, dos pesadelos com gente ferida sangrando até a morte no meio de alguma selva’, [...]) REZENDE, 2014, p. 30). Alice vive sozinha sem nenhum problema e sem nenhum tipo de cobrança pela ausência de sua filha; entretanto, se vê obrigada a deixar a Paraíba, seguindo para Porto Alegre, por ordem de Norinha e Elizete. Sem ter com quem contar, e distante de tudo aquilo que é representativo e identitário para si, Alice se anula em prol daquilo que comumente é reservado ao papel de mãe e de avó: dedicação e entrega incondicionais àqueles que dela precisam, sem se importarem com suas reais necessidades, aspirações e bem-estar. Essa invisibilidade a que se sujeita Alice também pode ser comumente encontrada em milhares de idosos e de famílias que assim trata e “enxerga” o idoso com quem convive: seja como um contribuinte dos proventos do lar ou seja como um cuidador dos netos, o idoso se torna órfão da autonomia que possuía noutro, ocorrendo o mesmo com Alice que, sem o poder de decisão, age contra a sua própria vontade.

Recém-chegada em Porto Alegre, Alice começa seu processo de adaptação para aquela nova vida, contando, inicialmente, com o auxílio de S. Jerônimo (um dos porteiros de seu prédio), e Milena (diarista com quem Alice se identificará) com quem nutrirá uma amizade, não apenas cuidando dos afazeres domésticos, mas também se preocupando com o estado emocional daquela mulher com quem conversa

demoradamente sobre a família e a saudade da terra natal, ambas nordestinas. Da antiga vida, Alice ainda mantém contato com Elizete, sua prima, cúmplice de Norinha e responsável pela informação de que Cicero Araújo (filho de Socorro) estava sem dar notícias à mãe, causando-lhe uma inquietação que poderia ser diminuída ou sanada, caso Alice encontrasse o paradeiro dele, a partir do que desenvolverá quase todo o enredo de *Quarenta Dias*: Alice encontra em Cicero Araújo um álibi para ficar cada vez menos no seu novo endereço, ao mesmo tempo em que reacende a sua autonomia, mostrando-se uma mulher indobrável, seguidora dos ideais feministas. No entanto, ainda na primeira semana de Alice na nova cidade, Norinha lhe apresenta novos planos:

De repente a bomba! [...] Mãinha, tem uma coisa que eu não lhe disse antes pra não ser mais um pretexto e adiar sua vinda. Custei a acreditar. Havia um mês que um projeto de pós-doutorado de Umberto tinha sido aprovado e Norinha mesma tinha conseguido uma bolsa de pesquisa. Iam passar pelo menos seis meses na Europa, nem prestei atenção em que país, partiam em menos de uma semana. Mas não se preocupe não, Mãinha, só seis ou, no máximo, oito meses, eu vou ficar em comunicação constante [...] (REZENDE, 2014, p.76)

Diante dessa revelação, Alice reage, fugindo daquele ambiente, se reclusando em seu apartamento, sem atender a nenhum telefonema, nem a ninguém, adormecendo em seguida, acompanhada por um pesadelo que a faz gritar ao ponto de acordar o vizinho do lado, o qual avisa ao porteiro que, por sua vez, interfone para o apartamento dela, acordando-a, perguntando se estava precisando de algo, já que “o vizinho do lado ligou aqui preocupado, que estava ouvindo gritos” (REZENDE, 2014, p.84). Envergonhada por chamar atenção pela dor que sentia, Alice volta à sua consciência, procurando comedir sua dor, que agora será silenciosa, ao mesmo tempo em que, no dia seguinte, forjaria uma viagem para outra cidade, ludibriando até mesmo o porteiro do prédio, volta, minutos depois, ao seu apartamento, no qual, durante sete dias, enclausurada, Alice ignora toda e qualquer tentativa de comunicação, de modo que, neste interim, ela devora livros e mais livros, em incansáveis leituras. É importante considerarmos a presença do número 7 neste momento da narrativa, o que representa, grosso modo, a conclusão de um ciclo, remetendo a uma outra passagem da narrativa bíblica, na qual afirma que Jesus Cristo fez e concluiu o mundo em sete dias (Genesis 1-2). De acordo com CHEVALIER E GERBRANT (2002: 830): “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. [...] o sete simboliza a conclusão do mundo e

a plenitude do tempo”. Aproveitando essa interpretação, faremos uma analogia com a experiência vivida por Alice, que no seu isolamento e insociabilidade, fica enlutada por sete dias:

Desliguei o celular, mas não baixei a campainha do telefone fixo, sentindo uma espécie de prazer horrível quando ele começou de novo a tocar, uma hora depois, tocar, tocar, sem parar, sem resposta, sem remissão, de novo, várias vezes, o dia todo, a campainha desesperada, uma vez o interfone, mil vezes o telefone, ecoando no apartamento vazio, vazio, porque eu não estava lá, tinha entrado pelos livros adentro, caído num poço profundo, passado pra outro mundo louco, um “wonderland” qualquer de onde esta Alice não pretendia voltar tão cedo. (REZENDE, 2014, p. 52)

Após o período de sete dias, ela se refaz, se reconstrói, preparada, inclusive para atender aos telefonemas, enfrentando todo e qualquer interrogatório que porventura pudesse aparecer. É nesta ocasião que Alice recebe o telefonema de Elizete, que lhe pede ajuda: tentar encontrar Cícero Araújo, filho da manicure Socorro Dias, que foi para Porto Alegre onde trabalhou na construção civil de obras na área nobre da cidade, em contraposição com o lugar onde ele residia: Vila Maria Degolada, lugarejo que recebeu esse nome em homenagem a uma mulher que foi morta violentamente por um homem que queria possuí-la sexualmente. A partir desse momento, a narrativa é repleta de depoimentos de tantas outras mulheres que se viram à margem social, que se sentiram e se sentem mutiladas pelos poucos direitos que lhe foram reservados, que de alguma maneira foram abandonadas, assim como também foi Alice.

Um rumo vago. Que eu seguiria se eu quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor de outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que eu não conheço atrás do rastro borrado de alguém que eu nunca vi. Afinal, Barbie, isso quase podia ser um resumo de qualquer vida quando começa, sair por aí, a ganhar o mundo, à toa (REZENDE, 2014, p. 92)

Saí, em busca de Cicero Araújo ou sei lá o de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir do controle de quem quer que fosse. (REZENDE, 2014, p. 95)

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cicero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. Também, que importância tinha? Acho que teria ido de qualquer jeito, só pra cair em algum mundo, sair daquele estado de suspensão da minha vida num entremundo, sem nem por um momento me perguntar como nem pra onde havia de voltar (REZENDE, 2014, p.102)

Alegre negado nos cartões postais, pois o lugar para onde ela foi é o habitat dos marginalizados, dos esquecidos da sociedade, vindo, muitos deles, do Nordeste. Observemos os seguintes trechos, que comprovam a vida que ocupam noutras regiões que não a sua, representando a parte esquecida e ignorada, que vivem em espécies de colônias de migrantes.

Seguimos todos os conselhos, encontramos baianas, maranhenses, sergipanos e potiguares, duas mulheres da Paraíba, notícia de um chamado Cícero que era cearense e tinha mais de setenta anos, piauienses e alagoanos, aqui e acolá um filho de outros homens de “lá” que apenas semearam cá seus bruguelos e foram-se embora, eles também, sem mais dar notícias. Eu descobria que o mundo era feito em grande parte de gente desaparecida, gente que não deu mais notícia e gente desesperada atrás ou a esperar conformadamente pelos sumidos. Até cópias de fotografias dos seus próprios desaparecidos me deram. Se por acaso... A essa altura, meu caso, de minha própria filha, desaparecida simplesmente porque eu me recusava a ter mais notícias dela, começava a me parecer banal e mais uma vez me deixava levar por outra pessoa, agora, porém, sem nenhuma revolta, nem pensei em recusar, fui, pra onde me puxaram, decerto satisfeita por não ter de me emocionar com mais nada senão Cícero Araújo e a pobre e ambígua Maria Degolada... (REZENDE, 2014, p. 69)

Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres. Fui descendo, me lembrando de toda a população de Boi Velho abalada e pondo-se em campo pra tentar achar notícia do filho de Fátima, quando ele sumiu depois da passagem de um parque de diversões mambembe, velas, rezas, promessas, avisos pelo rádio, terço na igreja por intenção do menino que nunca apareceu. Depois fui lembrando as histórias contadas e recontadas pela minha avó, de uma Sãozinha, que morreu cedo. (REZENDE, 2014, p.70-71)

Com base nestas passagens da obra *Quarenta Dias* (2014), Maria Valéria Rezende registra uma forte denúncia acerca do desprezo e do apagamento forçado ao povo nordestino, quando este tenta a vida em outros territórios além do seu. Pairando pelas ruas, por quarenta dias, ela conhece mulheres e homens margeados socialmente, com quem aprende muito e se autodesafia, em busca de conhecer seus limites, comparando-se muitas vezes à Alice, de Lewis Carroll, que também se insere num mundo bem diferente do seu; porém as duas se aproximam no que se refere à condição de serem reduzidas: Uma toma uma poção para reduzir seu tamanho, pré-requisito fundamental para adentrar no outro mundo; a outra é reduzida à condição de avó, de uma idosa que vai perdendo a autonomia, em razão da ordem social que o delimita na quase invisibilidade: (“Quando Umberto embicou o carro num portão, diante de um prédio qualquer daquela cidade nenhuma, acionou um controle remoto e entrou, parando ao lado de uma guarita, encolhi-me ainda mais,

Alice diminuindo, diminuindo” REZENDE, 2014, p. 40) (“acordei logo cedo, disposta a deixar pra lá o ressentimento, ser realista, encarar as coisas como eram agora, como gente grande, voltar ao meu tamanho normal... REZENDE, 2014, p. 52) (“Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo”. REZENDE, 2014, p.102)

Baseando-se em simbologias religiosas, a peregrinação da protagonista à procura de Cicero Araújo se dá por quarenta dias, coincidindo com o número de dias da quaresma, momento de preparação, de penitência, para que, enfim, seja alcançada a redenção ou uma graça muito valiosa, instituindo a paz de volta, retornando ao tempo de bonança. Esse período vivido por Alice, em incessante busca por um homem desconhecido, é uma quarentena, onde ela vive numa espécie de purgatório, passando por muitas privações, perdendo a comunicação com o mundo a que pertence e gastando todo o dinheiro que lhe restava, igualando-se, assim, àqueles que viviam em situação de indigência: (“Quarenta dias no deserto, quarenta anos. [...]Quarenta dias. Atravessei a geena. Acabo de sair da quarentena. Não planejei nada, caí lá sem querer, sem me dar conta de que aquilo podia ser a barca do inferno” REZENDE, 2014, p.18)

O número 40, apresentado na obra, dialoga bastante com a narrativa bíblica, em várias passagens do texto, inclusive no título *Quarenta Dias*, o que remete à quaresma, à quarentena, simbolizando um momento de reclusão, de provações, de preparação, demarcando um tempo de passagem, responsável pela mudança substancial do indivíduo. Dentre as passagens no texto bíblico que faz referência ao número 40, gostaríamos de elencar: A experiência de Noé e de todos que estavam na arca, depois do dilúvio, passando, ainda, 40 dias em alto-mar, antes de chegarem em terra firme (Gênesis 7:4-12 e Gênesis 8:6); O momento de isolamento e de jejum que Jesus Cristo passou, antes de começar a sua vida de profeta, mantendo-se no deserto por quarenta dias e quarenta noites, sem comer (Mateus 4:2 e Lucas 4:1-2). Diante dos relatos supracitados, identificamos que, ao usar o numeral 40, a autora tem uma clara intenção de aproximar a experiência de Alice com algumas personagens bíblicas e com a tradição católica. Sobre a simbologia do número 40, Chevalier & Geerbrant (2002: 757-758) afirmam:

É o número da espera, da preparação, da provação, ou do castigo. [...] Pode-se dizer que os escritores bíblicos marcam a história da salvação, dotando os acontecimentos principais com este número; ele caracteriza assim as intervenções sucessivas de Deus, que se invocam uma à outra. [...] este número marca a realização de um ciclo, de um ciclo, entretanto, que deve chegar, não a uma simples repetição, mas a uma mudança radical, uma passagem a uma outra espécie de ação e de vida. [...] a quaresma, preparação para a ressurreição pascal, dura 40 dias. [...] Este número desempenhou um papel bem particular nos rituais fúnebres de um grande número de povos. É com efeito o número de dias necessários para que os restos mortais sejam considerados como definitivamente desembaraçados de qualquer corpo vivo, por mais sutis que seja, isto é, de todas as suas almas. Segundo essas crenças, como um morto só está totalmente morto no final desse prazo, a cerimônia deste dia, a quarentena, é a que suspende as últimas proibições do luto; é o término do período do resguardo. É também nesse momento que se efetuam os ritos de purificação, e só nessa data parentes do defunto ficam livres de toda obrigação a seu respeito. [...] O costume da quarentena provém dessa crença, segundo a qual o número quarenta simboliza um ciclo de vida ou de não-vida. (CHEVALIER & GEERBRANT, 2002, p. 757-758)

Apesar de usar o artifício de que sairá à procura de Cícero Araújo, Alice estará em busca de si mesma, de resgatar a mulher que ela foi noutro e que se encontrava adormecida: professora de língua francesa, poliglota, culta e de hábitos rotineiros de leituras bem apuradas, além de militante política, que enfrentou a ditadura militar, junto do seu marido, o qual ficou na posse dos seus algozes, não retornando mais à sua família. Foi a “Alice da juventude” quem acordou a Alice idosa e transportou-a para o outro mundo, no qual ela “denuncia” a invisibilidade dada àqueles que lá residem, através de seus testemunhos a respeito daquele lugar onde ela passa a viver por quarenta dias e, ao passar por essa experiência, a protagonista luta contra um sistema sócio-econômico-político-cultural que depõe em favor da invalidez, da falta de autonomia e do apagamento dos idosos brasileiros. Alice, portanto, é ousada e invade um território não apenas geográfico, mas também ideológico, marcado pela selvageria dos dogmas patriarcais, que vislumbravam o apagamento e o silenciamento das mulheres, as quais deviam seguir a ordem da obediência e da censura que lhes eram impostas. Norinha e Elizete reproduziam a visão conservadora e falocêntrica da sociedade, condenando, impondo e desvalorizando o desejo de Alice no mundo em que ela estava confortavelmente instalada e que, por ordem dessas duas mulheres, teve que ceder às suas vontades, vendo sua vida transportada para outro lugar, sendo manipulada de acordo com o interesse de quem detém o poder sobre ela, assim como também ocorria com Barbie.

Barbie, a última personagem que destacamos, é a grande interlocutora de Alice, com quem compartilha suas dores, vivências e emoções. Representada pela

capa de um caderno que traz a ilustração da Boneca Barbie, ela é tudo aquilo que Alice abomina (ícone da domesticação do feminino, orquestrada pelo patriarcalismo, que impõe um ideal de beleza e de comportamento comedido, “americanazinha”), mas ao mesmo tempo é com ela (numa relação metonímica Barbie=Caderno) que Alice desabafa todos os sentimentos e experiências vivenciados. Este caderno é o único objeto que Alice possui da vida na Paraíba, e é nele que a protagonista apresenta sua consciência enquanto mulher e cidadã, em contraposição ao machismo, atacando-o, enfrentando-o e não se permitindo escrava dele; logo, este instrumento se reconfigura na vida atual de Alice, marcando-lhe uma nova postura: um corpo que narra suas vivências e apresenta sua cosmovisão, dona de si mesma e de seu destino, contrariando as determinações feitas por sua prima Elizete e por sua filha Norinha, as quais carregam em si os ideais machistas tão costumeiramente repetidos e reproduzidos pela sociedade, ao que Alice resiste e se distancia.

Arelada à presença da Barbie temos a escrita como registro de algo que sufoca e perturba a paz do narrador que se manifesta no texto. A escrita é terapêutica, porque ela nos faz descobrir e refletir sobre aquilo que nos alegra ou nos incomoda, mesmo quando confidenciados num diário, esvaziando ou diminuindo as nossas dores e angustias, como acontece com Alice, a qual, se vendo em total solidão e não-pertencimento em relação a algo, extravasa suas e emoções e opiniões através do desabafo escrito e, na maior parte das vezes, lido apenas por quem o escreve. Sobre isto, diz Perlatto (2017):

Para além de declarações de amor à literatura, seus livros, em especial *Quarenta Dias*, podem ser compreendidos também como declarações de amor à escrita. A escrita, em grande medida, é a “tábua de salvação”, o espaço da respiração em meio ao turbilhão de mudanças e dificuldades; é o que dá conforto, alívio, o que consola Alice, a personagem principal do romance. A escrita, seja no caderno escolar velho e amarelado com desenhos da Barbie, seja em guardanapos ou no verso de folhetos de publicidade, é também a forma de se reencontrar com o passado, de fazer reviver aquilo que se passou. (PERLATTO, 2017, np)

O exercício da escrita é terapêutico e por isso entendido como um pressuposto para a cura: seja pelo fato do simples desabafo, seja pelo fato de assumir-se como escritora de sua própria história, sempre confidenciada a Barbie, que será esquecida na gaveta, metaforizada por Bachelard como espaço da memória, como poderemos ver a seguir:

...Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo? [...] É egoísmo

querer ter minha própria vida? Diga-me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim? você não tem vergonha? eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha. (REZENDE, 2014, p. 42)

Vamos lá, boneca, desculpe perturbar mais uma vez seu sono eterno, mas é que ainda me falta escrever muita coisa de que preciso me livrar, ou de que não quero me esquecer?, antes de queimar você com tudo dentro. Não, acho que não vou ter coragem de tacar fogo em você, tem sido tão paciente comigo!, **só tranco numa gaveta qualquer, está bem? Você deve estar acostumada a acabar abandonada em gavetas, velhas caixas de brinquedos ou... já ia dizer sótão e porões, mas isso não existe mais, acho que se acabaram antes mesmo de você nascer** (REZENDE, 2014, p.157, *grifo nosso*)

Chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, **mas agora eu vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja para sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo** (REZENDE, 2014, p.245, *grifo nosso*).

Ao se dirigir a Barbie em vários momentos da obra, Alice é enfática na denúncia a que se propõe fazer, opondo-se ao patriarcado que localizava a mulher num lugar que favorecia o seu apagamento e sua pouca ou nenhuma valorização. No primeiro trecho, Alice está envergonhada e arrependida por ter cedido à vontade de Norinha, e questiona Barbie sobre a subserviência de sempre estar à disposição de quem faz uso dela, rejeitando-a em seguida, de acordo com o interesse daquela que brinca com a boneca. É importante observar que, apesar de no livro, Barbie ser representada pela capa de um caderno que já estava em desuso, os questionamentos da protagonista se referem à Barbie representada pela boneca, que “por sua natureza” foi feita (nasceu) para ser subserviente a quem brinca com ela, tendo como fim o abandono até surgir novamente o interesse pela brincadeira, ao que Alice questiona se é possível ser feliz diante dessa condição. Ao mesmo tempo em que a narradora faz essas indagações à sua interlocutora, ela também faz uma autorreflexão sobre sua postura diante do desejo de sua filha Norinha, anunciando ter se arrependido e ter vergonha de si mesma, por ter se assujeitado a uma aspiração que não era sua (“Diante das relações familiares esfaceladas, Alice não se aniquila. Enfrenta seu drama, vivenciando a liberdade das ruas e a liberdade do fazer poético. O andar e o narrar revigoram a força da vida e a força das palavras” [...]) (RESENDE; DAVID, 2016, p. 28).

No segundo recorte apresentado acima, a autora nos apresenta outra denúncia que remete a uma cultura de apagamento e de perseguição longínquas, em que

mulheres consideradas avançadas e desobedientes ao sistema patriarcal eram queimadas, enforcadas ou degoladas, dando-lhes este fim trágico como forma de intimidar outras que desobedecem as regras sociais, amplamente amparadas pelo falocentrismo. Mulheres que fossem consideradas más influências ou deladoras de algum abuso sofrido eram postas no limbo, em espaços como o sótão e o porão, amplamente debatidos por Bachelard (2000), lugares estes onde imperavam o ódio e o descaso, promovendo o esquecimento e aniquilamento delas, quase suas inexistências.

No trecho supracitado, a denúncia se faz por meio das palavras *queimada*, *sótão* e *porão*, símbolos de violência desmedida, destinadas a mulheres transgressoras. No último recorte, fundem-se a personagem Alice com a autora Maria Valéria Rezende, quando nos momentos finais da narrativa anuncia: (“quem sabe ainda reabro essas páginas, passo tudo a limpo” REZENDE, 2014, p.245), sugerindo a continuação desta história, a qual foi confidenciada a Barbie, e que finalmente será posta novamente na gaveta, por tempo indeterminado, assim como tantas outras pessoas repetem o mesmo gesto, pondo-a em desuso ou em quase completo esquecimento. Alice, portanto, encerra a narrativa renovada, resgatada pelo poder que tem em mãos, concebido pela escrita, que é libertadora, preservando sua presença, sua voz no mundo, assim como fazem as autoras reais. Alice é transgressora e como tal não aceita o destino que quiseram reservar a ela, pois tem valores díspares com o sistema patriarcal e suas seguidoras (Nora e Elizete), que tentam reduzi-la, mas Alice reage, resgatando sua identidade perdida, que não aceita ser censurada e nem silenciada, pois é consciente de que é detentora de sua vida e só ela é responsável por impor seu destino, nem que para isso haja enfrentamento constante com tudo que advém do patriarcado.

1.3.3 Marília Arnaud: uma escritora que espreita a vida pelo lado de dentro

FIGURA 15 – FOTO DE MARÍLIA ARNAUD



Fonte: contracapa do livro *Liturgia do Fim*

Como leitora, Marília Arnaud começou este exercício desde muito cedo, recebendo a influência de autores nacionais e estrangeiros, passeando pelas mais esferas de abordagens de enredos, o que fez despertar nela, ainda muito jovem o interesse em também escrever aquilo que lhe era chamativo aos seus olhos. Assim começaram as primeiras manifestações literárias de Arnaud, em crônicas com toque ficcionais, publicadas em jornais paraibanos, a exemplo de *O momento*, *Diário da Borborema*, *Correio da Paraíba* e *O Norte*, o que mais tarde foi organizado em livro, e publicado como produção independente, após ter sido premiada no Concurso Literário Violeta Formiga, promovido pela AMPEP, sob o título de *Sentimento Marginal* (1987), iniciado ainda na adolescência da autora. Talvez isso justifique a reserva que a autora tem em relação a sua primeira publicação em formato de livro, mas que, ao mesmo tempo entende a natural característica das crônicas que compõem *Sentimento Marginal*, ao que Marília Arnaud que, ainda em 1987, declara com muita lucidez, humildade e franqueza:

É certo que o escritor, em sua juventude, facilmente se encanta com seu trabalho e lhe distorce o valor. Como bem se imagina, alguns dos contos de SENTIMENTO MARGINAL foram escritos ainda em minha adolescência. Poderia tê-los refeito, contudo preferi colocá-los aqui com toda a sua carga de ingenuidade e leveza. Corro o risco, assim, de contrariar alguns leitores. Entretanto, considero que possuem qualidades e entendo que o aprimoramento e a maturidade na criação literária só nos chegam com o passar dos anos e a consequente experiência. Desse modo é que devem ser apreciados.

SENTIMENTO MARGINAL foi construído à base de muitos sonhos e reflexões, ao longo de oito anos. Não espero que agrade, desejo apenas que seja lido, que meus personagens se apresentem e se façam compreender. São relatos breves; situações em que homens e mulheres comuns debatem-se em meio a suas ambições, medos, mentiras e paixões. Sinto por meus

personagens uma profunda simpatia que gostaria fosse compartilhada por todos os leitores. (ARNAUD, 1987, p.11).

Tomando gosto e amadurecendo mais e mais para o universo da escrita ficcional, Arnaud passou a produzir contos e apresentá-los por meio de outros concursos literários paraibanos, nos quais foi premiada por meio de publicação de *A menina de Cipango* (1994), *Os campos noturnos do coração* (1997). Em 2005, publicou *O Livro dos Afetos*, seu terceiro livro de contos, em editora de circulação nacional, alcançando leitores e críticos renomados que logo queriam saber mais sobre a autora, a qual foi logo reconhecida como uma voz que veio pra ficar e fazer uma nova história da literatura de autoria feminina brasileira, de modo que Luiz Ruffato (2005), em apurado estudo acerca das produções literárias feitas por mulheres da década de 90 em diante, defende a ideia de que a historiografia da literatura brasileira deveria ser refeita, apresentando novos nomes, especialmente de autoras contemporâneas que têm uma produção substancial, tanto na qualidade do texto, quanto na quantidade deles, “descobrimo” 55 autoras brasileiras que merecem ser visíveis nos estudos da autoria feminina brasileira contemporânea, incluindo Marília Arnaud e Maria Valéria Rezende, no segundo volume dos resultados da pesquisa realizada, intitulado *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, apresentando Marília através do conto “Os Inocentes”, e a partir do alcance e recepção que seu conto atingiu, Marília Arnaud foi desafiada a escrever um romance, o que fez nascer *Suíte de Silêncios* (2012). Sobre esta experiência, a autora, em entrevista cedida à Revista eletrônica Diversos e Afins, diz:

Foi *O livro dos afetos*, editado pela 7letras, em 2005, que me levou a pensar na possibilidade de escrever um romance. Explico. Luiz Ruffato apresentou minha prosa a Luciana Villas Boas que, à época, era editora na Record, e ela, muito gentilmente, escreveu-me dizendo que, embora tivesse gostado dos meus contos, não pretendia editá-los, tão somente pelo fato de serem contos, gênero pouco comercial, e sugeriu-me que eu escrevesse um romance. Então, a motivação inicial para a construção do *Suíte de silêncios* foi o conselho da Luciana, que tomei como um desafio. Comecei tateando, às escuras, sem nenhuma certeza de que teria fôlego para ir adiante. Em algum momento, encontrei o tom, e a história começou a fluir. Algumas pessoas têm me perguntado se o romance é de fato o gênero mais braçal, e eu lhes digo que as dificuldades na construção do *Suíte de silêncios* não me pareceram maiores do que aquelas com que me deparei na elaboração de alguns contos; creio que são de uma outra ordem. (ARNAUD, 2012, *em entrevista*).

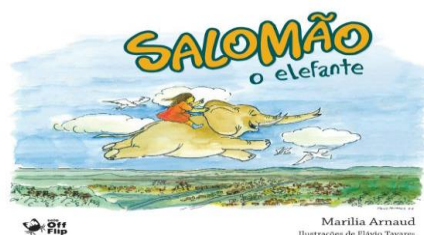
Arnaud também teve seus contos publicados em livros sob o formato de coletânea, a exemplo de *Quatro luas* (2002), *Contos cruéis*: as narrativas mais

violentas da literatura brasileira contemporânea (2006), *Quartas histórias*: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa (2006), *Capitu mandou flores*: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte (2008) e *50 versões de amor e prazer* – 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras (2012). Em 2013, nasceu sua primeira produção literária *Salomão, o elefante*, voltada ao público infantil, sendo muito bem recepcionada por esta obra, o que faz de Marília Arnaud, uma autora eclética e de carisma desmedidos, entre crianças, jovens e adultos.

Na obra infantil, a autora empresta a sua voz para contar a história de amizade entre Maria Alice e um elefante chamado Salomão, o que nos faz perceber uma intersecção entre a personagem arnaudiana com Alice, de Lewis Carroll, ambas transportadas a um mundo fantástico, com a ajuda de um animal: um elefante, na história de Arnaud; um coelho, na narrativa de Carroll. No caso de Maria Alice, ela confia ao elefante o seu medo de abandono com a chegada do irmão mais novo, criando, assim, um elo de amizade muito evidente entre os dois. A respeito da obra infantil, Arnaud (2013) nos revela: “É muito difícil escrever para crianças. A criança não é boba, então você não pode infantilizar a história achando que aquilo vai atingir a criança. Ela prefere uma história que mexa com a imaginação dela, que faça ela pensar”. Sobre o seu processo artístico, ela diz que no momento em que ela está criando suas histórias, não pensa em que tipo de leitor vai ter, entretanto, assim o fez quando se voltou a produzir a obra infantil “*Salomão, o elefante*”, toda pensada nas duas netas que tem:

Eu não escrevo para leitor nenhum, só escrevo pra mim mesma, nunca penso no leitor, nem sei se deveria. Pensei uma vez no leitor quando eu escrevi um livro infantil, eu escrevi um livro infantil e neste caso eu escrevi para minhas netas, e aí eu estava pensando nelas duas, a todo tempo, mas com relação aos contos e de romances não. (Marília Arnaud, em entrevista para o Bondelê, em 25 de maio de 2018).

FIGURA 16 – CAPA DO LIVRO INFANTIL



Fonte: Divulgação

FIGURA 17: SINOPSE DO LIVRO INFANTIL

Marília entra no universo das histórias infantis, através dos personagens Maria Alice e o elefante Salomão, com uma narrativa sobre os sentimentos de ciúmes e medo do abandono, despertados no imaginário infantil com a chegada de um irmão mais novo. O livro conta ainda com ilustrações do artista plástico Flávio Tavares e carrega o Selo OFF FLIP.

Fonte: Divulgação

Em 2016, se deu a publicação do seu segundo romance, *Liturgia do fim*, muito aclamado pela crítica literária, o que faz de Arnaud uma escritora eclética e completa, tematizando, quase sempre, as dores humanas. A respeito desta autora, Lins (2014, p.10-11), conclui:

A autora urde narrativas polvilhadas de mulheres emancipadas, outras vezes ambivalentes ou submissas e ressignifica os discursos dos sujeitos humanos através de uma linguagem bem articulada onde as acepções são ricas e amplas, ora valorizando a expressão da subjetividade, ora denunciando opressões que ainda afloram nos espaços de convivência. Entretanto, embora sua ficção possua um grande valor literário ainda é pouco conhecida no cenário da literatura brasileira, não havendo até hoje nenhuma análise crítica do seu universo ficcional. (LINS, 2014, p.10-11)

Sobre *Liturgia do fim* (2016), Maria Valéria Rezende afirma: “Liturgia é o livro mais triste e mais bonito que li pelo menos nestes últimos dois anos! Raduan Nassar que se cuide, porque a Marília vai muito mais fundo! (...) Não achei uma linha em que eu pensasse ‘aqui podia ser melhor.” Entre *Liturgia do fim* (2016) e *Sentimento Marginal* (1987) são quase 30 anos, o que faz com que percebamos uma escrita mais madura, mais densa, com personagens mais complexos, na mais recente obra, se comparada com a primeira. Ainda sobre o processo criativo de suas obras, suas fontes de inspirações e ambientação propícia, ela nos diz como se faz essa rotina que, em linhas gerais, ocorrem da seguinte maneira:

Trabalho fazendo análise de processos trabalhistas e redigindo minutas de sentenças, o que me toma grande parte do dia. Então, escrevo quando é possível. Não existe nenhum ritual para tanto. Quando muito, um café ou um chá para começar. E silêncio. Verdade que, mesmo quando não estou diante do computador, digitando, estou escrevendo mentalmente. Dessa forma, posso afirmar que escrevo o tempo inteiro. Quando estou produzindo algo, como agora, tudo se transforma em literatura. O que ouço, o que vejo, o que leio, situações que vivo, tudo é matéria a ser processada em minha mente literariamente obsessiva. Às vezes, faço anotações em “notas” do celular. No momento estou escrevendo o meu terceiro romance e agora, em agosto, vou

tirar um mês de licença sem vencimentos para adiantá-lo. Comecei a escrevê-lo há mais de um ano, durante uma residência para escritores em Marnay sur Seine, na França. Foi um período de muita produção, pois, num lugarejo de 250 habitantes, tudo o que eu tinha para fazer era escrever, escrever, escrever. Quando escrevo, escrevo tão somente para mim mesma. Não penso no leitor nem tenho objetivos, tampouco metas. Costumo dizer que a criação literária é o espaço do imprevisível. Não há nada mais misterioso do que o processo criativo. Naturalmente, ao iniciar um conto ou um romance, já o tenho mais ou menos definido na cabeça. Porém, no ato da escrita, as coisas vão se arrumando de outra forma, e os personagens, feito filhos rebeldes, vão tomando rumos não previstos, como se a história se escrevesse. Isso é real. Chamo esse fenômeno de “o sopro da criação”. Normalmente só mostro a alguém o texto em que estou trabalhando, quando acredito que ele está quase pronto. Leio e releio muitas vezes antes de entregá-lo a quem quer que seja, em voz alta, para sentir o ritmo, momento em que vou eliminando os excessos, desornamentando a frase. Na verdade, nunca fico inteiramente satisfeita com o meu texto. E só quando ele está prestes a ser publicado é que me livro do vício de reescrevê-lo. A coisa que mais me motiva é o texto alheio. As leituras são a minha fonte de criatividade. Cada vez que leio algo bom, sinto vontade de escrever. Não dá para ser escritor sem leituras. Não acredito em “gênios”, nos que se dizem nascido escritores. Fazer literatura exige muito. Tempo, solidão, a total entrega do autor. (ARNAUD, In: Como escreve Marília Arnaud. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/marilia-arnaud/>. Por José Nunes. 18 de julho de 2018. Acesso em: 06 de setembro de 2019.

Muito popular no meio cultural, Marília Arnaud sempre está em evidência, concedendo entrevistas em vários jornais televisivos, impressos e virtuais, sempre tratando de sua obra e de seu processo criativo, da sua carreira enquanto escritora e de sua identificação com a literatura. Sem dúvida alguma, Marília Arnaud conquista espaços múltiplos, despertando interesse da academia em conhecer e se aprofundar na sua produção literária, em cursos de graduação ou pós-graduação, por pesquisadores que conseguem enxergar o valor da escritora, sem merecer nenhum valor pejorativo por ser mulher e distar do eixo sul-sudeste do país, mistificações estas que devem ser superadas pelo leitor e pela crítica que tem em mãos produções literárias tão bem escritas, como as de Marília Arnaud. É sobre isto que Ruffato (2005) discorre, prefaciando *O livro dos Afetos*, ao mesmo tempo em que apresenta a autora:

Entre os vários méritos d’*O livro dos Afetos*, quarto título de Marília Arnaud, dois se destacam, por ajudar a colocar abaixo algumas mistificações. A primeira delas é a falácia, ainda hoje repetida, de que tudo que não seja produzido entre as duas pontas da Via Dutra deve ser rotulado de “regionalista” (esse termo me dá urticária!). Vasculhe este volume, escarafunche-o, desdobre-o, vire-o pelo avesso e decifre, se for capaz, de onde é a autora e em que lugar se passam as histórias. Ao final, reflita se essas questões têm importância. A segunda é aquela que aposta na guetização da literatura, admitindo a existência de compartimentações na arte, limitando-a a rótulos como, por exemplo, “literatura feminina”. Observe como a autora alterna, com robusta competência, narrativas ditadas pelo ponto de vista masculino e feminino, sem que, em momento algum,

suspeitemos da veracidade do que estamos acompanhando. E, ao final, reflita se também essa questão tem importância. Parece-me que o que deve ser levado em consideração é a capacidade do artista de insuflar humanidade em sua obra – não sua origem social ou suas preferências sexuais.

(RUFFATO, 2005)

O texto de Arnaud não faz inferência de que se trata de uma produção feita por uma mulher nordestina, isto porque não há nenhum traço que nos induza a visualizar estas condições, o que põe em crise a tese de que são determinantes e limitadores o local de onde fala o/a autor(a) e o gênero a que ele/ela pertence. Logo, há muita fragilidade no argumento defendido por aqueles que dizem que um autor ou uma autora só serão capazes de fazer literatura sob a ótica do gênero a que se enquadra, bem como configura inverdade classificar como regionalista toda e qualquer obra que não seja escrita na metrópole ou no eixo Sul-Sudeste, a não ser que seja esta a intenção do autor ou autora do texto. Marília Arnaud mostra toda sua versatilidade que, ora assume voz masculina, como no conto “Os Inocentes”³², e Inácio, o protagonista do romance *Liturgia do Fim*; ora a voz de uma mulher, como Duína, de *Suíte dos Silêncios*, e a protagonista de “Os dias revelados”³³, narrado em primeira pessoa. Além disso, podemos dizer que a autora, paraibana e representante da literatura de autoria feminina contemporânea, traz em sua ficção uma grande variedade de espaços: o urbano, o rural, o de dentro, e apresenta cada um deles com densidade e vigor, priorizando sempre os conflitos, dores, conquistas, aspirações, tudo o que inspira humanidade.

No seu percurso criativo, identificamos uma narrativa densa e de muita qualidade, na qual tematiza aquilo que é do lugar de fala da mulher, ao mesmo tempo em que Marília não se restringe apenas a este universo, uma vez que ela também escreve suas ficções com o intuito de trazer dramas vivenciados por homens, como Inácio, narrador-personagem da mais recente obra da referida autora, *Liturgia do fim*. Sobre essa habilidade, Arnaud (2018), em entrevista ao Bondelê³⁴ declara: “eu

³² Conto que compõe a coletânea *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato.

³³ Conto que compõe *O livro dos afetos*.

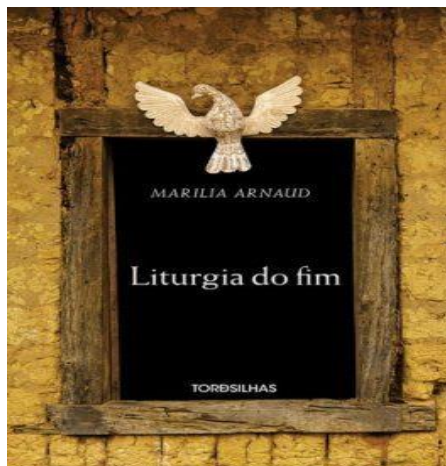
³⁴ Bondelê nasceu em janeiro de 2017 da parceria entre duas amigas: Mariana Mendes e Carolina Freitas da Cunha, com o objetivo divulgar o trabalho e a trajetória de escritoras brasileiras contemporâneas, ajudando a compor o cenário literário atual, desfazendo a ideia de que mulheres escrevem menos... As vozes são numerosas, produzem com qualidade e “aqui” queremos ouvi-las. (Apresentação do canal, no site dele próprio: www.bondele.com.br).

consigo escrever sobre um lugar onde nunca estive, então eu consigo escrever sobre um homem, no qual eu não estou na pele dele, mas eu consigo olhar pelos olhos dele”. A partir do *Liturgia do Fim*, Marília passa a ser comparada e outro grande nome feminino da literatura brasileira: Rachel de Queiroz, devido à atenção dada ao lugar do sertão, trazendo informações substanciais, comuns à prosa da segunda geração do Modernismo Brasileiro; contudo, na obra de Arnaud a denúncia é de caráter intimista, o que a faz se distanciar das prosas regionalistas do movimento modernista, fincada nos conflitos mal resolvidos de relações familiares, imperados pela educação embasadas no patriarcado. Portanto, *Liturgia do Fim* não pode ser entendida como uma obra regionalista, conforme leitura feita por Fontenele (2017):

O romance regionalista é, sem dúvida, uma composição das mais difíceis. Sem precedentes na tradição europeia, os escritores que se propõem ao gênero têm que resolver sozinhos as lacunas entre o real e o imaginário utilizando as idiossincrasias de cada região. O ponto chave é a verossimilhança, mas, paradoxalmente, como o leitor pode crer que aquela realidade ficcional é o retrato fiel de uma região se nunca a conheceu? A resposta filtra os escritores hábeis. O romance “Liturgia do fim” (Tordesilhas, 2016) de Marília Arnaud, responde à pergunta acima. A princípio, a trama regionalista se mostra camuflada ao leitor; a autora dá indícios de que a história se passa no Nordeste, mas em nenhum momento temos a prova cabal do ambiente. Marília emprega com domínio e habilidade um não-regionalismo regionalista que atravessa a verossimilhança de um povoado do interior nordestino chamado Perdição. Esta é a primeira pista da trama: o narrador-personagem está deixando o lugarejo de Perdição e chegando a uma cidade ainda sem nome (FONTENELE, 2017, n.p).

De acordo com Fontenele, Arnaud (2017), apesar de apresentar um enredo que se passa no espaço rural e haver expressamente várias passagens que descrevem as belezas naturais comuns à vida rural, não podemos classificar esta obra como regionalista, naquele sentido a que se reservam as produções literárias da prosa de segunda geração modernista: o que Arnaud nos apresenta, em *Liturgia do fim*, é um não-regionalismo regionalista, que invoca os sentimentos, angústias e questões mais íntimas que povoam a família de Boaventura, que ecoam de geração a geração, repetidamente, como uma maldição hereditária, um karma familiar, ou algo neste sentido, que se sustenta em conformidade com a tradição patriarcal, ao que parece nunca se esgotar naquela e em tantas outras famílias.

FIGURA 18 – CAPA DO LIVRO LITURGIA DO FIM



Fonte: Versão física do livro

A capa do livro é representada por uma janela de madeira, numa casa pau a pique, e que tem um item de decoração de cunho religioso: o Espírito Santo, para mostrar que aquela casa recebe a benção divina. É muito importante a sensibilidade da autora quando traz este ornamento acima da janela da frente da casa, pois não é raro que as residências mais simples do interior do nordeste tragam esta simbologia, como adereço decorativo, mas, sobretudo, como uma indicação da religiosidade e da fé daqueles que residem nela. Geralmente, a visão da janela se dá de dentro para fora, quando há a apresentação de algum personagem ou algum elemento que fica posto na janela; todavia, aqui se faz a apreciação no sentido contrário: de fora para dentro, e neste sentido é o leitor quem olha para o interior da casa, em busca de conhecer as vidas que se passam ali, naquele espaço, indicando um convite para o que é interno, o que, por sua vez, é escuro.

Pela voz de Inácio Boaventura, *Liturgia do Fim* apresenta a história dele, que vive amargurado e com um grande ressentimento do pai, de quem nunca teve afeto. A narrativa se inicia com a frase: (“Começo pelo dia em que saí de casa” ARNAUD, 2016, p.8), fazendo referência ao momento em que Inácio deixa Perdição, aos 18 anos, depois de uma discussão e uma briga física que travou com o seu pai (Joaquim Boaventura), ao defender sua irmã Ifigênia, espancada pelo pai que, aos gritos repetia: (“vadia, vadia, quem foi o canalha?” ARNAUD, 2016, p.48). O desenrolar desta cena, por meio do fluxo de consciência de Inácio, se deu da seguinte maneira:

[...] te lembrás, Damiana, do dia em que papai me expulsou de casa? [...] quando eu o impedi que matasse a própria filha, depois de tê-la arremessado

contra a parede, chutando-a violentamente, enquanto rugia vadia, vadia, quem foi o canalha?, com mamãe esgoelando, pelo amor de Deus, para, Joaquim, para!, e nós todos ali, incrédulos e aterrorizados diante da fúria grandiosa daquele que parecia ter saltado das páginas do Velho Testamento para nos castigar[...]

Desmantelado do juízo, com uma coisa me tomando o ar, me brocando o peito, avançando pelo meu corpo como um rastilho aceso, atirei-me sobre papai com todos os insultos que guardara ao longo daqueles dezoito anos, uma saraivada de velho puto, brutamontes, fingido, mesquinho, louco, e lhe soquei o rosto com uma força insuspeitada, com a violência do animal que não sabia em mim, pensas por acaso que ainda sou aquele menino que apavoravas com tua perversidade?

[...] Caí-lhe por cima e esmurrei-o sem piedade, às cegas, e creio que o teria machucado gravemente, que teria destruído – como destruí-lo sem destruir a mim mesmo? – , se mamãe, Damiana e Teresa não houvessem intercedido, detendo-me, puxando-me, afastando-me do homem prostrado, desfigurado de espanto e de vergonha.

Quando se ergueu, ajudado por elas, esperei, o corpo trêmulo, úmido de um suor gelado, que viesse em minha direção e acabasse comigo. [...]

Sequer me olhou. Saiu chutando a porta e ameaçando, juro que acabo com os dois se em minha volta estiverem aqui, que filha vadia não é filha minha, é filha do mundo, e é nele que deve se perder de uma vez, e quem se achar no direito de protege-la e me desafiar que vá junto, e aí de ti, Adalgisa, se te atreveres a me desacatar” (ARNAUD, 2016, p.48-49)

Esta, portanto, é a motivação da saída de Inácio de casa, deixando Perdição e sua família, e seguindo uma viagem de ônibus que teve a duração de 10 horas seguidas, chegando numa cidade litorânea, onde ele passou a viver por 30 anos. Nos primeiros anos na nova cidade, ele passou por muitas privações, morando numa pensão e se alimentando da comida que sobrava nos pratos já servidos, recebendo uma ajuda em dinheiro ofertada por sua mãe (Adalgisa), acompanhada de cartas, em que expressava o amor e o carinho que nutria por ele, alentos que o fortalecia para continuar a sua vida, sendo o primeiro porto-seguro de Inácio que, depois de algum tempo do filho já exilado, começou a fazer-lhe visitas, independentemente do consentimento de Joaquim. A mãe, mesmo presa ao sistema patriarcal, enfrenta o marido em nome do filho rejeitado:

Mamãe demorou algum tempo para vir. Antes disso, ao final de cada mês, enviava-me uma importância para as minhas despesas básicas, praticamente todo o salário que recebia como professora municipal, além de me escrever, regularmente, uma vez por semana. As cartas, que nada diziam de Perdição, diziam-me da sua lembrança e saudade, do seu arrimo, estou aqui meu filho, não te esqueci, guardo em mim o melhor afeto, em ti, grandes esperanças.

[...] não, Joaquim, desta vez não serei fiel aos teus caprichos, não obedecerei à tua lei tirana, desta vez só ouvirei o meu coração, e o meu coração exige que eu esteja ao lado do meu filho. (ARNAUD, 2016, p. 13-14)

Aos poucos, ele vai vencendo as dificuldades, driblando-as, e ao longo de toda narrativa vai fazendo uma memorização do seu presente e do seu passado, ao

comparar a qualidade de vida de agora com a de sua antiga morada. Passa a ser universitário, no curso de Letras, onde vai se aprofundar e, mais tarde, será professor de Literatura, algo por que ele já tinha paixão, desde muito cedo, sob a influência dos livros de Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Camões e Dante Alighieri que seu pai possuía, todos eles autores canônicos com temas nacionalistas, de valorização à pátria, ao seu povo ou até mesmo trazendo temas em que há a presença de Deus influenciando o destino daqueles que falam em suas obras. Contudo, Inácio é um leitor-admirador de Augusto dos Anjos, autor de *Eu*, de Augusto dos Anjos, poeta paraibano que tinha como marca literária a amargura, o pessimismo e uma visão irônica da vida e da morte, com o qual se identificava e se sentia representado. O gosto pela leitura e pela literatura em detrimento de não se identificar com serviços braçais, nem de apicultura, fazia com que Sr. Joaquim Boaventura visse com preconceito as preferências do seu filho Inácio Boaventura (“oh, Adalgisa, esse teu filho me parece pouco homem, e ela, é nosso filho, Joaquim, e ele, ainda na reprovação, pois não vês que esse menino desonerou?” ARNAUD, 2016, p.116), o que fortalecia mais a aresta entre eles, dificultando, portanto, o amor e aceitação entre pai e filho.

A vida de Inácio na nova cidade passa a ser mais confortável, quando conhece Lêda, com quem ele se casa e tem uma filha (Isabel). A esposa se dedica a ele com muito zelo e carinho ainda nos primeiros encontros, abrindo novos horizontes para ele, que conquistou a empatia do futuro sogro e um emprego num jornal, onde Inácio trabalharia na redação e, mais adiante, teria um espaço para tratar de Literatura. Entretanto, todo o esforço e empenho de Lêda para conquistar o coração de Inácio é contrabalanceado com a pouca disposição dele para com ela, o que não impede que essa união aconteça e eles se casem, constituindo uma família, agora com mais um membro: Isabel, que favoreceu a harmonia e aproximação entre os pais, mesmo que temporariamente, estopim que faz Lêda deixar de investir tanto compromisso afetivo para com esse casamento e passa a não mais agir com a gentileza tão corriqueira nela, tornando-se indiferente a ele. Deste modo, ao saber da intenção de Inácio em voltar para Perdição, ela resiste e não o acompanha, mantendo-se na sua rotina ao lado da filha, na cidade onde mora, possibilitando Inácio fazer sozinho essa travessia de retorno ao lugar onde ele viveu as experiências mais dolorosas e marcantes, as quais o acompanham e o atormentam até o presente, mesmo depois de 30 anos.

Aprisionado pelo ressentimento e rancor que nutria pelo pai, com quem viveu um grande conflito, Inácio decidiu então voltar à sua primeira morada, onde ainda residiam o pai e Damiana, uma empregada que trabalhava há muito tempo nesta família, conhecedora profunda de todos os segredos que assolam a família Boaventura, do qual foi testemunha ocular deles. O regresso (ou seria regressão?!), aconteceu e, depois de estar com os pés fincados em Perdição, Inácio foi absorvido pelas lembranças boas e ruins, vividas por pessoas importantes para ele, mas que já não estavam mais vivas: Adalgisa (mãe), Ifigênia (irmã), Teresa (irmã), Tia Florinda (tia paterna), Felinto (primo), Vovó Doninha. Em longo diálogo com Damiana percorrendo todos os capítulos, que tenta convencer Inácio a perdoar os erros de Joaquim, este se mostra irredutível ao perdão, por amor àqueles que sofreram flagelados, interditados pela fúria de Joaquim.

Como me esquecer dos meus mortos, se agora não estão mais aqui, que me vejo desapossado de sua presença, é quando os enxergo com mais nitidez, quando os sinto mais largamente? Como ignorá-los se vibram em minha carne sua fome e sua sede, desejos e cansaços, gozos e dores, se rugem em meu sangue as memórias e os segredos de suas noites de vigília? (ARNAUD, 2016, p. 55)

Ao longo dos capítulos que demarcam o retorno de Inácio a Perdição, Damiana é uma espécie de narradora onisciente que revela a Inácio informações que foram “abafadas” pela família Boaventura, por fazerem parte de atitudes reprováveis moralmente, distanciados de qualquer resquício religioso, em contraposição com a ordem e a educação ministrada pelo patriarca. Do início ao final da narrativa, podemos constatar a presença constante do abandono e da morte, complementares entre si, em consonância com a liturgia do fim, uma vez que as personagens se findaram, em mortes simbólicas, amparadas pelo machismo e pelo patriarcado, pelo abuso de poder naquela relação familiar, regida, sobretudo, pela figura de Joaquim, mesmo antes da morte física de todos eles, restando vivos Damiana e Inácio. Ao retornar a Perdição, lugar amaldiçoado pela dominação de Joaquim, que “constrói” o seu próprio reinado, os demais habitantes se travestem de escravidão e de servidão, exceto Ifigênia e Inácio (em certa medida), que 30 anos depois, se depara com uma casa em ruínas, sem zelo algum, também abandonada, com a acomodação e indiferença daquela ambientação por aqueles que vivem nela, que não estranham as condições daquele lugar.

Com o rigor de uma consagrada escritora, Marília nos apresenta ao longo de todo o enredo a descrição do lugar privado da casa daquela família, do espaço transitório onde acontece a travessia do retorno de Inácio ao habitat do pai, da paisagem externa à casa e da resistência da produção da apicultura, que se apresenta atemporal e resistente à decadência daquela família, talvez porque esteja esta população de abelhas regida pela fêmea – a abelha-rainha – que se mostra com mais competência em gerir, definindo todas as regras em sua comunidade, tendo o domínio e o respeito de quem “a serve”, ao contrário da experiência do outro “rei” (Joaquim). Com a presença de Inácio já de volta a Perdição, há a apresentação de cada personagem, com capítulos inteiros dedicados a cada um deles ou não, que agora mortos voltam à vida por Inácio e (também Damiana), através da rememorização das experiências vividas por eles.

Contudo, há também, capítulo em que Inácio relembra de sua história com Lêda, e tudo o que veio dessa relação, reconhecendo a bondade e a paixão que a esposa tinha por ele, mas que ele não teve condição de corresponder à altura, devido aos fantasmas do passado, que moravam no íntimo dele, e que o fazia aprisionado a uma vida que viveu há 30 anos. Há poucas falas de Sr. Joaquim Boaventura, que se restringe a conversar com o filho sobre a apicultura, sem mexer nas feridas do passado, todavia, há momentos em que isso ocorre, quando Inácio provoca a situação, afinal era este o motivo de seu retorno àquele lugar, o qual foi concretizado parcialmente, uma vez que o perdão não foi alcançado: nem do pai para com o filho, nem do filho para com o pai.

Em relação ao ingrediente principal que compõe esta obra: o abandono, mostraremos como isso se deu, nas mais variadas nuances. Adalgisa (mãe de Inácio), embora casada com Joaquim, com quem teve três filhos: Inácio, Teresa e Ifigênia, não teve o amor do marido, porque este foi incapaz de amá-la, elegendo apenas como único amor alguém que se revela como tal até o final da trama: sua irmã Florinda, com quem Joaquim praticou o incesto, e deste amor nasceu Felinto, quem parece não saber a real identidade do seu pai, sendo, portanto, criado como primo de Inácio, visto que Joaquim não admitiu assumir esse filho. Tia Florinda, por sua vez, fragilizada por esse abuso sexual em contraposição com os dogmas religiosos e sociais, desenvolveu uma loucura, sendo posta no sótão da casa, como símbolos do apagamento social, onde se guarda o que é em desuso, o que é abandonado.

Entre a sala de estar e a das refeições, erguia-se a escada de madeira para o sótão, o asilo de Tia Florinda. [...] Além disso, mamãe e Damiana, que se revezavam nos cuidados àquela tia de nervos desarrumados, estavam sempre por perto ou de passagem. Banhavam-na, vestiam-na, davam-lhe de comer e beber. Às vezes, subiam juntas, e eu escutava pedaços de conversas entre as duas, de risos e interjeições, como se tia Florinda não estivesse presente. Aquilo me angustiava até não poder mais. Então vinham as crises, os ataques violentos, e os vagidos varavam a serra, atingindo os ouvidos mais moucos, inquietando os corações mais remotos, os mais empedernidos, como o do meu pai, que se ausentava de casa para escapar da latomia triste, para se ver livre do suplício de imobilizá-la, amarrando-a à cama. (ARNAUD, 2016, p. 42-43)

Embora estivessem todas as mulheres submersas pela ordem do patriarcado, elas tinham autoridade para proteger Tia Florinda, sendo incontestável tudo o que fosse pensado, dirigido e destinado àquela mulher que vivia aprisionada em vários níveis. Em momentos de crise nervosa, ela se tranquilizava somente com a presença do filho, que carrega consigo a marca de ter lábios leporinos, além de ser surdo-mudo, aguçando ainda mais o silêncio, o apagamento, o segredo do crime cometido por Joaquim. Em contrapartida, Joaquim “se esquecia” da existência daquela mulher, irmã por ele abusada (“Papai, então, nem sequer se referia à irmã, como se ela não vivesse bem ali, sobre sua cabeça, como se não existisse” ARNAUD, 2016, p. 43), e de certa maneira a única que revelou o crime dele, com o desfecho de sua loucura e de sua gravidez.

Sempre soubeste de tudo, não é? Pois estavas bem aqui quando Felinto nasceu, e papai casou-se e trouxe mamãe para viver com a família, e foste tu, a assistir o desgosto que matou vovô, à lenta degeneração dos nervos de tia Florinda, a cada uma de nossas profanações, e, por último, no nascimento do menino. (ARNAUD, 2016, p 54)

lêda e isabel, do segundo núcleo familiar de Inácio, igualmente abandonadas por ele, em nome de um passado atormentador, que o fez um homem incapaz de ser feliz, um vencido por não ter tido a coragem de enfrentar o mundo, pela natureza insegura que ele desenvolveu, por ter sido covarde em prometer algo que não cumpriu. lêda mendigou o amor dele, deu tudo o que podia oferecer, ele, em troca, não conseguiu dar o afeto e o respeito merecidos por ela, preso a um amor do passado, eleito por ele como único amor, além de ter várias amantes, no decorrer desses anos ao lado de lêda, a exemplo de Antonia, uma identidade que ele cita como um romance extraconjugal que demorou por anos. Além desses abandonos físicos por que passaram mãe e filha, houve também os abandonos do pouco afago, da pouca responsabilidade que ele dispunha para com elas, alegando como desculpas o trabalho, a carreira, sem muita disposição para estreitar o afeto entre eles. Elas são

incompletas, carente e infelizes, por não serem reconhecidas por Inácio, como um dia planejou que fossem; ele é incompleto, carente e infeliz, por também não ter tido o amor que esperou do pai, por não ter a ousadia de viver como a irmã Ifigênia, por ter sido impedido da companhia do seu cachorro, quando o pai, por pura perversão decide matá-lo. Repleto de falta, de ausência, de abandono, Inácio incorre no mesmo erro do seu genitor, e também desampara a família que constituiu, apesar de não se responsabilizar por essa formação, tendo em vista que ele entende que este era o sonho de Iêda, não o dele, apesar dele se acomodar e de embarcar no desejo dela, sendo conduzido por ela.

Por fim, queremos chamar a atenção para outra mulher que aparece no enredo, e que de alguma maneira também é vítima do abandono, embora tenha sido incluída num outro lugar, mesmo não sendo aquele que originalmente ocupava. Nos referimos a Damiana que chegou naquele lugar muito nova ainda, testemunhando as mais antigas histórias, quando nem mesmo Adalgisa e filhos existiam ali. Atentemos também para as irmãs Teresa e Ifigênia, antagônicas entre si, sendo uma delas obediente à ordem do patriarcado, enquanto a outra é de espírito livre e transgressora àquelas regras impostas pelo pai e por Deus, a quem via como repressor, punitivo, ouvindo sempre que aquela educação que recebera estava de acordo com a vontade e o desejo de Deus, contra quem ela argumentava, por não achar necessária esse tom inquisidor.

De posse da liberdade de ver o mundo, rompendo com os paradigmas impostos, sobretudo às mulheres, Ifigênia não se sente representada nas brincadeiras e afazeres reservados às mulheres, conforme a organização social em que estava inserida. Ela é a voz que rompe, que enfrenta o pai, que questiona as normas impostas a ela, que cospe a hóstia sagrada no momento de sua primeira eucaristia, por simplesmente não acreditar naquela simbologia. Ela se sente realizada no ambiente fora do doméstico, no meio dos pastos, da natureza, junto com os animais, e com especial carinho pelas cabras, talvez porque sejam símbolo de resistência e força em meio à vegetação seca, talvez porque seja um animal quase que indomável no sentido de ser ter movimentos ágeis, em meio ao domínio do humano, o que nos faz fazer uma analogia com a personagem de Jorge Amado, Tieta, também tão transgressora quanto Ifigênia. Esta mulher talvez desperte sentimentos dúbios, mesmo naqueles que a admiram e invejam a sua ousadia e coragem, não sabendo compreender a linha tênue entre o limite e a permissão, entre ser libertino(a) e ser libertário(a), um corpo

liberado. Não é posto em *Liturgia* quais razões levaram Inácio e Ifgênia a viverem um amor carnal, experiência narrada no sétimo capítulo, o que culminou na surra violenta sofrida por Ifgênia, dominada pelo pai, expulsa de casa em seguida, cena esta que já foi trazida aqui, e que também culminou na saída de Inácio daquela casa, pelo enfrentamento ao pai, em defesa desta irmã, que também era amante de Inácio.

De repente tudo me apareceu absolutamente claro. Longe das vistas de todos e de qualquer um, nossos abraços, cada dia mais ávidos e demorados, contradiziam um certo distanciamento, a seriedade e a frieza na palavra, o constrangimento no olhar. Envergonhados das nossas intimidades de meses antes, desamparados diante daquela repentina infamiliaridade, vivíamos nos buscando e nos evitando, porquanto num dia éramos crianças e podíamos tudo, e no outro, estávamos prontos para nos deitar, para exercer aquela paixão na integridade da nossa carne. (ARNAUD, 2016,p.117)

Desta experiência conjugal, nasce uma criança, que chegou ao conhecimento de Inácio, tempos depois, por confissão de D. Adalgisa, em uma das visitas a ele. A este rebento, foi reservado o destino mais cruel, retirado dos braços da mãe pelo avô, que logo em seguida sumiu com a criança, não dizendo o paradeiro que tinha dado a ela, o que fez resultar na loucura de Ifgênia, que inconformada com o direito usurpado comete o suicídio (“Que horror obscuro, que força sombria a conduziria aos últimos gestos, o de laçar a corda no frechal, amarrá-la ao pescoço e chutar a cadeira que mantinha sob os pés” ARNAUD, 2016, p. 131), desistindo da sua própria vida, tendo em vista que a não fazia mais sentido para ela continuar viva, tomada pelo sentimento de abandono por todas as esferas: pelo pai, que não aceitava sua natureza livre; por Inácio, que prometeu voltar, mas nunca o fez; pelo filho, que foi retirado dela, à força.

Perdoa teu pai, Inácio, Damiana rogava-me de tempos em tempos, um murmúrio entre os mistérios de um terço, não é culpa de teu pai se o menino não vingou, se o juízo de Ifgênia enfraqueceu e ela acabou tirando a própria vida. Mamãe me assegurava que o bebê nascera vivo, e diferentemente de Felinto, sem nenhuma malformação aparente, que Ifgênia chegara a embalá-lo nos braços, a amamentá-lo antes que lhe fosse tomado. Pois o mistério daquela vida de poucas horas, que não chegara a tocar na minha, carregava em si o nosso estigma, a memória mais funda de mim. (ARNAUD, 2016, p.142)

Diante de todo aquele sofrimento por qual passou ifgenia, Inácio se perguntava porque ele não tinha ido no lugar dela, e começou então a ensaiar a própria morte, também por suicídio, se caso fizesse uso de uma arma de fogo de calibre 38, guardada entre seus pertences. Entretanto, como envolvido por um momento de epifania, Inácio decide viver, seguir sua vida longe daquele espaço que foi sinônimo de perda, sofrimento e perdição, o que convergia com o nome do lugar onde morava

a família Boaventura, implicando em nós, leitores, a indagação: será que a romancista tinha a intenção de nos fazer refletir sobre a máxima de que “o homem é produto do meio”? Neste sentido, sob a influência também da poesia de Augusto dos Anjos, de quem ele era leitor assíduo, trazemos aqui um recorte de “Versos Íntimos”, quando o eu-lírico “constata”: *Acostuma-te à lama que te espera! / O Homem, que, nesta terra miserável, / Mora, entre feras, sente inevitável / Necessidade de também ser fera*, o que justifica a aproximação entre Joaquim e Inácio, os quais assumem atitudes coincidentes em relação aos seus, abandonando-os.

As cenas finais são voltadas à morte de Joaquim, que agora tem o seu destino irremediável, que agora tem a morte como sua companheira, tomando-o para ela, quando em tantas ocasiões ele a convocava para privar a vida de outros. E assim morreria, sem suspiro e roncões tão comuns aos últimos sopros de vida, sem também alcançar o perdão de seu filho Inácio:

E se não partira ainda, não fora por ausência de perdão ou do que quer que seja, mas sim porque ela, a morte, senhora de todo o tempo do mundo, bem sentada na eternidade, não se decidira – papai trapaceara com a vida, mas a morte, ah!, essa ele não podia engambelar. Ela saberia a hora certa de abaixar a foice. (ARNAUD, 2016, p.143)

Inácio e seu pai não conseguem se perdoar, nem mesmo no leito de morte, com toda a família já reduzida, tendo em vista que todos eles já havia falecido, restando apenas esses dois homens, os quais se complementam e se repulsam em face de suas identificações, comportamentos e crenças, e como duas forças antagônicas, eles se repelem, mas também se atraem pelo argumento da carência uma relação entre pai e filho do afeto. Em contrapartida, Inácio tem uma grande afinidade com as mulheres da sua primeira constituição familiar, como quem exerce um papel de protege-las contra qualquer ato de violência, sem exigir-lhes comportamento associado a uma censura, visto que para ele a maneira como algumas personagens (a exemplo de Ifigênia, sua mãe e Tia Florinda) lidavam com a liberdade era apenas um modo de vida, diferente daquele defendido pelas normas patriarcais; e subverter a esse modelo de organização e hierarquização social é algo possível e aceitável, para aqueles não concordam com esta.

1.3.4 Mercedes (Pepita) Cavalcanti: aquela que acrescenta

FIGURA 19 – FOTO DE MERCEDES CAVALCANTI



Fonte: Foto cedida pela própria autora

Artisticamente conhecida como Pepita, de acordo com o Dicionário etimológico de nomes e sobrenome, Pepita significa “aquela que acrescenta”, “acréscimo do Senhor”, de origem espanhola, o que vai ao encontro da autora em destaque, sobre uma de suas nacionalidades. Pepita, como substantivo comum, também significa, de acordo com o dicionário, “massa de metal em estado nativo, principalmente ouro”, é uma espécie de pedrinha de ouro muito brilhante, encontrada às margens das fluentes de rios; tais características se somam e convergem com a personalidade da autora, que não tem como passar despercebida por onde esteja. Esta quarta autora é quem fecha as cortinas de *Quatro Luas*, com uma seleção de contos que apresenta um tom de leveza, mesmo quando traz à cena temas como velhice, passagem do tempo, medo, morte, indiferença e até mesmo temas filosóficos e metafísicos, como para onde iremos após a morte, se existe mesmo uma dimensão de vivência após a experiência terrena. Com vocabulário rebuscado, sinestésico, místico e repleto de carga sonora, nos sentimos diante de uma prosa com muita poeticidade, carregada de muita aliteração, assonância, sinestesia, comparação, metonímia, e até mesmo de onomatopeia bem elaboradas.

Entretanto, além de mostrar seu talento através da Literatura, que se personifica como contos, poemas, novelas e romances, Mercedes Cavalcanti desenvolve também atividades de cunho acadêmico, como professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM), da Universidade Federal da Paraíba, além de atuar também como artista plástica e como membro da Academia

Paraibana de Letras, ocupando a cadeira que pertenceu a Ascendino Leite, seu amigo. Sua estreia se deu com a publicação da coletânea *Presença do conto paraibano*, de contos, publicada pela Editora A União, em 1981, por ocasião de reunir os artistas que estavam se revelando no cenário paraibano na criação literária, mas foi pela Editora Ideia, em 1994, que Mercedes Cavalcanti publicou o livro de contos *O ouro dos dragões*, sobre o qual afirma muito bem Madruga (1994, s/p): “Um Livro de várias nuances em que se fundem de modo bastante hábil, presente, passado, história, ficção, sonho, realidade, além de apresentar de forma bastante perspicaz uma crítica à desonestidade dos Dragões de barba, coletes e bengalas”. Ao passo em que Barbosa Filho (1994, p.11-12) assim nos apresenta a obra em questão e a autora:

A escritora paraibana é uma contista de clima mais do que de ação. Se as personagens agem, parece não ser bem o seu movimento o ponto nuclear da trama. A ação não vale por si. Vale, sim, como elemento de apoio para que se desnude o inusitado da experiência vivida pelos atores. Mercedes, lembrando, aqui, uma Katherine Mansfield ou uma Clarice Lispector, só para referir duas vozes femininas. Lembrando, se não pelo impacto da linguagem, ao menos pelo impulso reflexivo, a demandar perspectivas espirituais que tendem a refazer a “nossa” percepção da realidade. De repente, nestas autoras e em Mercedes, o cotidiano banal como que explode, como que se elastece à procura de uma inteireza mais densa, de uma amplitude inteiramente inesperada. E, em se perfazendo assim, as narrativas de *O ouro dos dragões* ensaiam o que há de melhor, o que há de mais essencial no território do conto, isto é, o gesto epifânico. Em outras palavras, a revelação do irrevelado, a visibilidade do que, normalmente está invisível, enfim a descoberta do outro lado das coisas, da “face oculta” e da “insustentável leveza” que preside a condição humana. (BARBOSA FILHO, 1994, p. 11-12)

Assim é o estilo da escrita de Mercedes Cavalcanti, o qual se sustenta desde as suas primeiras produções literárias, trazendo para os leitores temas de foro íntimo, com a delicadeza de uma lucidez daqueles que são sensíveis ao humano e ao literário, renovando a fenomenologia literária paraibana de autoria feminina. A narrativa de Mercedes Cavalcanti é, em sua essência, a do sentir, é a da abstração, trazendo para a cena literária o lado mais sublime daquilo que é corriqueiro na condição humana e viva. Em coautoria ela tem algumas produções, inclusive uma de cunho não-ficcional, publicada em 1998, intitulada *On road to reading comprehension*, a qual tem um caráter didático, especificamente ao Inglês Instrumental, uma vez que traz técnicas e, ou caminhos para o exercício da leitura e produção de texto. Em 2002, também em coautoria, ela publica *Quatro Luas*, obra na qual ela também traz suas marcas na capa e no prefácio, além de se apresentar como contista, dividindo a cena com Marília

Arnaud, Maria Valéria Rezende e Maria José Limeira. Ainda em coautoria, realiza dois outros trabalhos: um deles em 2004, em parceria com Ascendino Leite, com a publicação do livro de contos *À flor da terra*; e em 2005, com a publicação do livro de poesia, organizado por Ângela Bezerra, no qual há um poema de Mercedes Cavalcanti; mas é somente em 2011 que ela publica o livro *Cores da paixão*, voltado à poesia, homenageando amigos, a quem dedica quase todos os poemas. Neste livro temos poemas dos mais variados formatos, passeando pelas quadras populares a poemas concretos, repletos de significados, com muitos sons e imagens, ao que Fernandes (2011, p. 21) comenta: “os poemas mais lúdicos certamente agradam, mas não aliciam tanto como os poemas compactos, sintéticos, com alto poder de sugestão”. Sobre a referida autora e sua produção em versos, Madruga (2011, p. 15-16) discorre:

Pintora e escritora já por demais conhecida em nosso meio artístico-literário, Mercedes Cavalcanti ou Pepita como é comumente chamada, traz, agora, para deleite nosso um novo livro, desta feita, de poemas, em que a partir do título – *Cores da Paixão* – já se percebe o quanto a pintura e a literatura, duas artes pelas quais transita com muita familiaridade e competência se fundem e se confundem, redimensionando desse modo a significação da sua produção artística. [...]. O equilíbrio geometra como dizia Oswald de Andrade entre a sensibilidade e a técnica constitui outro ponto alto dos textos de Mercedes. [...]. Neste sentido, ressalte-se a habilidade que tem a poeta de explorar a plurissignificação e a sonoridade das palavras. (MADRUGA, 2011, p.15-16)

E assim se firma a escrita de Mercedes Cavalcanti, ora como prosa poética, ora como poesia em suas mais variadas formatações e estilos literários, representando os sentimentos e as vivências humanas, ao trazer, de maneira simples, temas densos e delicados, demonstrando a habilidade que ela tem com a palavra escrita, com a qual Mercedes brinca e domina, fazendo do uso dela algo bastante criativo. Além de contista e poeta, também é tradutora e artista plástica, traduzindo da língua portuguesa para a língua espanhola, o seu primeiro romance, intitulado *O vinho de Caná* (2000), o qual na tradução recebe o título *El Manuscrito de Hannah* (2007). Ela também se aparece na maioria das capas das obras que escreve, onde ela faz registros de sua atuação na pintura em tela, a exemplo de *O ouro dos dragões* (1994); *O vinho de Caná* (2000); *Quatro Luas* (2002); *À flor da terra* (2004) ; *A volúpia dos anjos* (2005); *El manuscrito de Hannah* (2007); *O chamado dos deuses* (2007); *Española, corazón paraibano* (2008); e *Feitiço da Palavra* (2015). Em *Cores da*

Paixão, a autora participa duplamente, uma vez que a capa também é de sua produção.

FIGURA 20 – CAPAS DAS OBRAS DE MERCEDES CAVALCANTI



Fonte: Versão física dos livros

Dona de uma criatividade bastante evidente, Mercedes Cavalcanti nos coloca diante de uma trama bastante enigmática quando nos apresenta *O vinho de Caná* (2000), de modo que ficamos diante do enredo, sem saber o que nos chega como leitor é real ou fictício. Na dúvida do que pode caracterizar essa obra, somos atraídos ao mesmo tipo de dúvida que é comum ao romance machadiano *Dom Casmurro*, uma vez que, ao lermos *O vinho de Caná*, ficamos presos à ideia de que Hannah seja mesmo contemporânea e testemunha ocular de algumas experiências porque passou Jesus Cristo. Desde o momento da apresentação do livro, nas primeiras páginas que o compõem, ficamos em dúvida se a experiência relatada pela autora de fato aconteceu ou se não passou de um relato mais próximo ao realismo fantástico no percurso em que Mercedes encontra o velho senhor que indica que algo existe na

árvore ou próximo a ela, o que seria então o *Manuscrito de Hannah*. Nas páginas que antecedem a apresentação do *Manuscrito*, a autora esclarece como foi que o encontrou, numa experiência ímpar, quando visitava parentes que moram no Chile, inicialmente na cidade de Santiago, e posteriormente nas Cordilheiras dos Andes, uma vez que queria visitar o seu Tio Pepe. Após alugar um automóvel, ela segue em busca de seu objetivo, admirando a paisagem que continuava com a mesma beleza, envolvidas por boas lembranças, itinerário este onde ocorre o achamento deste documento. A fim de entendermos melhor esta experiência, transcreveremos parte da descrição desta viagem:

(...) Rumando sempre ao sul, observei que, ao longe, em meio à passagem de pinheiros cobertos ou salpicados de neve que se espalhavam a certa distância crescia, à beira da estrada, uma árvore retorcida de copa meio arredondada e galhos ressequidos pela neve. Fez-me lembrar, sem motivo algum, do Monte das Oliveiras. Em seguida, avistei um senhor de longos cabelos e longa barba esvoaçantes que mais pareciam as plumas brancas de um pássaro. [...] Passava justamente embaixo da rarefeita sombra que os galhos daquela árvore ofereciam. E eis que, inusitadamente, a árvore foi se inclinando, devagarinho, até cair, cobrindo por completo o pobre velhinho, com túnica, barba, bengala, tudo.

Freei.

Saltei do carro. Corri para ajudar. Mas o ancião já se esguia por entre os galhos ressequidos, como uma branca ave aquática que acabasse de emergir de um mergulho em busca de alimento. Sorriu-me, talvez de gratidão pela minha intenção de socorrê-lo e, com a bengala e o olhar, apontou-me as raízes que se haviam desprendido da terra. Fitei-as demoradamente, imaginando o porquê delas se terem soltados, abrindo na neve uma fenda escura. Uma ferida. [...]

A essa altura, não retornei diretamente ao meu carro. Talvez pelo fato de o ancião ter para lá apontado, dirigi-me ao local onde as raízes se haviam levantado da terra, deixando aquele buraco. E percebi que lá embaixo havia uma espécie de pacote. Espichei meu braço e consegui alcançá-lo. Livrei-o de um velho papelão que o envolvia. Vi que se tratava de uma caixa. Uma caixa de madeira. Com dificuldade li: "Salamaca, 1699". (CAVALCANTI, 2000, p. 27-29)

Estes Manuscritos seriam mesmo um outro livro do Evangelho, que pode ter sido extraviado e posto no esquecimento, a fim de que agora fosse narrado por uma voz feminina? A autora passou mesmo por toda aquela resistência e falta de credibilidade e de atenção quando queria ser ouvida pelas autoridades procuradas por ela? Houve mesmo a tradução do texto originalmente em aramaico para a língua portuguesa pelo Frei Gonçalo, o qual tem seu depoimento impresso nas primeiras páginas de *A Volúpia dos Anjos*? É real aquele depoimento? Esses questionamentos nos acompanham no decorrer de toda obra, nos instigando a querer conhecer o

desfecho daquela narrativa tão envolvente que mexe com imagens tão importantes para os ocidentais cristãos, de um Jesus mais humano, e como tal “fraco às tentações”, bem diferente da ideia que temos de Jesus, como um homem com desejo sexual completamente adormecido. De acordo com os *Manuscritos de Hannah*, apresentados, traduzidos e publicados no livro *O Vinho de Caná*, de Mercedes Cavalcanti, pela Editora Ideia, no ano 2000, o Jesus que aparece assume uma outra postura, como poderemos ver no trecho seguinte:

Eu, Hannah, era testemunha do primeiro milagre de Jesus!!!

No entanto, Ele, sem se aperceber da maravilha que operara, tomou duas taças, encheu-as do líquido, deu-me uma e, piscando um olho, entrelaçou as nossas mãos. De modo que eu bebesse a sua taça ele sorvesse a minha.

Sorria.

Puxou-me, em seguida, de volta ao baile, sem notar a sensação grandiosa que se apoderava de mim, inebriada, que estava pelo aroma do vinho milagroso. E, num, renovado milagre, nosso ritmo se ia pouco a pouco descolando do baile dos demais e uma melodia só nossa nascia em nossos corações e eles tocavam em uníssono.

E assim, longe dos olhares, passos nos passos, olhos nos olhos, nossos corpos se colavam num suave meneio. Respirávamos um ao outro... numa carícia de lábios que se roçam...e que, então... irresistivelmente... irremediavelmente...perdidamente se rendem em comunhão...

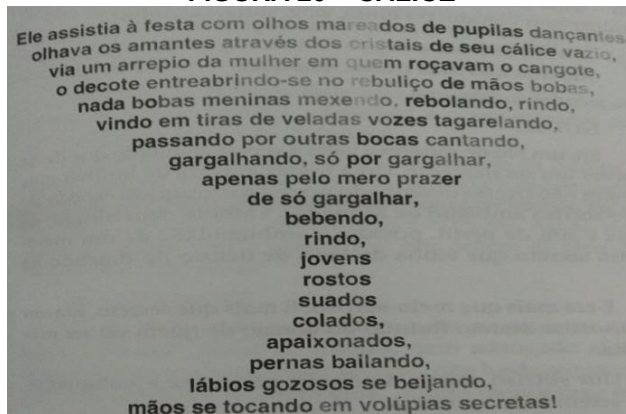
(CAVALCANTI, 2000, 87-88)

Com o artifício de dar continuidade ao conhecimento dos *Manuscritos de Hannah*, Mercedes Cavalcanti lança em 2005 o livro *A volúpia dos anjos*, no qual será conhecida como a obra que revela a segunda e última parte dos Manuscritos. Com uma linguagem mais densa, mais poética, menos coloquial. É importante destacar que outro traço comum neste volume é a presença de textos que lembram poemas concretos, nos quais além da mensagem verbal, utiliza-se este texto também para informar, por meio de imagens e ou objetos bíblicos e religiosos aquilo que simboliza o cristianismo, e de sobremaneira o catolicismo. De acordo com Cavalcanti (2005: 48), *A volúpia dos anjos*

revela passagens inéditas e surpreendentes envolvendo o mestre e seus discípulos. Traz à tona profecias espantosas de João, bem como o dilema do amor de Hannah por Jesus, cuja face humana o seduzia, mas cuja aura divina a repelia. Paixão, dor, regozijo, ternura e humor são elementos recorrentes. Não raro o insólito se sobrepõe ao cotidiano, numa narrativa que prende o leitor até o fim. (CAVALCANTI, 2005: 48)

Ao basear-se de outro texto bíblico, a autora completa uma trilogia: *O vinho de Caná* (2000), *A Volúpia dos Anjos* (2005) e *O chamado dos deuses* (2007), trazendo para a cena do texto literário narrativas bíblicas, mesclando ficção com realidade, numa dose de criatividade muito comum às produções de Mercedes Cavalcanti, garantindo uma excelente leitura, trazendo uma nova versão das personagens bíblicas, menos espiritualizadas e mais humana, repleta de toda limitação que o humano comum possui, “sobrepondo-lhes uma aura bem mais terrena, bem mais próxima do lado fraco do homem, da sua carnalidade, do que do seu espírito”. (MADRUGA, 2007, p.13). Além do diálogo com o texto bíblico, nesta obra a autora faz uma relação com as suas obras anteriores: *O vinho de Caná* (2000) e *A Volúpia dos Anjos* (2005).

FIGURA 20 – CÁLICE



Fonte: (CAVALCANTI, 2007, p.81)

Enquanto há uma presença de textos verbais numa mescla de intenções, fazendo-se também como parte da imagem que se apresenta, neste livro com o anterior, há um distanciamento nas significações deles, uma vez as imagens que aparecem, lembrando poemas concretos, fazem uma inferência a algo religioso, bíblico, sacrossanto; enquanto que a imagem acima apresentada (figura 20) faz uma inferência à relação mundana, pois o cálice aqui representado, junto do texto verbal que o compõe não tem nenhuma aproximação com a santificação, ao contrário, remete a um contexto erótico, carnal e dançante, lembrando a cena de uma festa em boate, onde as pessoas dançam e se tocam, se paqueram e se namoram naquele instante. O cálice, portanto, pode indicar a ideia de que ele é um elemento que constitui a cena, em que as pessoas “se soltam”, liberam seus instintos, aproveitando o efeito causado pelo consumo do álcool.

CAPÍTULO 2 – O CORPO E A CASA COMO CATEGORIAS DE ANÁLISE NA LITERATURA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA

Este capítulo apresenta uma reflexão sobre como a literatura de autoria feminina paraibana traz à cena da ficção a relação que se estabelece entre as personagens femininas com o seu corpo, seu lar e o sistema que a gerencia, voltado à tradição do patriarcado, buscando identificar se este é vivenciado com resistência ou com aceitação. Muitos são os estudos acerca do corpo e de que relação se estabelece, tanto no plano biológico, quanto do plano social e, ou performático. Não trataremos aqui da relação de identificação de gênero. Para nós, nos interessa o corpo feminino, autoral e, ou ficcional, e como tal corpo interage, independentemente de um recorte mais voltado ao erotismo ou não. Entendemos, aqui, que ele é um organismo político, envolvido por uma organização política e de poder, que insere o corpo feminino numa localização de submissão, subserviência e aniquilamento, conforme defende Foucault, em seus clássicos *Vigiar e Punir* (1997) e *Microfísica do Poder* (2017). Tal relação opressor x oprimido, dominante x dominado, colonizador x colonizado faz jus à ordem do patriarcado, em que homens e mulheres vivem relações dicotômicas, de modo que o primeiro decide o percurso da vida destas.

Quando nos reservamos ao debate “*o corpo e a casa como categorias de análise na Literatura de autoria paraibana feminina*”, adotamos a palavra categoria no singular porque nos reportamos aqui aos **espaços**, que se manifestam por esses micros (corpo e casa) e macrocosmo (patriarcado). Não iremos fazer neste momento nenhuma averiguação do espaço enquanto literário, uma vez que essa direção será tomada no capítulo seguinte, ao passo que nos dedicaremos às esferas da política, da História, da Psicologia, entre outras ciências. E é a partir dessa perspectiva que faremos um enfrentamento histórico-cultural-filosófico e social sobre o corpo, o gênero e a sexualidade, de acordo com LEON (2000), que discorre sobre os diversos conceitos e comportamento para com o corpo e a prática da sexualidade, nos mais diversos contextos de mundo, em consonância com o momento histórico, científico, cultural e filosófico, ao longo de toda a História, como veremos a partir de agora.

Inicialmente, quando havia uma experiência de mundo mítico; mágico, repleto de rituais, **o corpo era sinônimo de universo**, e este era representado pela natureza, assim como natural era a sexualidade voltada à bissexualidade e ao ato sexual livre, sem amarras e sem conceitos morais. A respeito disso, Foucault (2010, p. 09), em

seu livro *História da Sexualidade: a vontade de saber*, diz: “eram frouxos os códigos de grosseria, da obscenidade, da decência [...] Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas [...], os corpos “pavoneavam””(FOUCAULT, 2010, p.9). Em seguida, o mundo passa pela onda moralista, e com isso vem a ideia de (im)por limites para aquilo que estava tão desregrado, de modo que o sexo toma uma dimensão que vai para um outro extremo, pois, para os defensores da teocracia, o sexo é praticado com a finalidade da procriação, ao passo que **o corpo será considerado algo sagrado**, balizado por argumentos religiosos. Sobre isso, Foucault (2010, p.09) discorre:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro da casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. (FOUCAULT, 2010, p. 09)

Há, portanto, uma interdição do sexo, que agora será proibido e censurado de sua natureza anterior, fortalecendo, desta maneira, a repressão sexual, a qual será cada vez mais impulsionada pela Igreja e por outras instituições e entidades de controle que demonstram a relação de poder existente nas esferas da sexualidade e do corpo. Com o declínio e a saturação de um mundo teológico, surge o mundo mecanicista, cuja definição do corpo se dá em partes físicas, de maneira que a prática sexual é considerada como algo instintivo, determinado pelo poder estritamente masculino, sendo reservado à mulher a ideia de ser subserviente e de ser uma subcriatura, resultado de um desvio físico, de acordo com um discurso divino e fundamentalista. Muito próximo a este entendimento, ainda no século XIX, surge o advento do mundo como uma “força” biofísica, segundo o qual o corpo é uma máquina fisiológica e hormonal, e por isso justifica-se a compreensão de que o sexo tem uma função de reprodução, de manutenção e, ou continuidade das espécies, de todas as espécies, as quais terão a sua formação sexual-biológica determinada por um desvio funcional, a partir da disposição hormonal do indivíduo.

Tornando-se obsoletas essas ideias em volta do binarismo biossexual, há uma tomada de consciência sobre o mundo psicossocial, das interdições, reforçada pelas teorias de Freud que passam a ser cada vez mais conhecidas. Deste modo, o corpo, para além do físico, é considerado social, e a prática sexual se confirma pelo domínio

do prazer e do desejo, o que, em conformidade com Freud, a crise do binarismo se dá em torno da visibilidade de existência de uma nova categoria: o trinarismo. Ainda no século XX e já no início do século XXI, há uma reconfiguração do mundo, o qual agora será tomado pelas ideias cibernéticas, no qual o corpo será um *cyber* corpo, tomado pelo controle do não-biológico sobre o biológico, ao passo que a prática sexual será orientada pelas técnicas “do como fazer” para muito além do *Kamasutra* (1998), pois na contemporaneidade e na esfera do mundo ocidental há uma absoluta absorção pela robótica e pelo mundo da informática, o que balizarão as técnicas sexuais também para as “ferramentas” utilizadas, atreladas ao “como fazer”. Já no século XXI, sem nenhuma intenção de anular e negar as relações interpessoais, nasce o mundo digital, complementando o anterior. Inserido nele, o corpo passa a ser materializado no plano virtual, onde é comum a negação (ou a não-afirmação) do gênero, em que há cada vez mais a popularização da prática sexual em redes digitais, a partir das conexões que se firmam no mundo virtual, no que tange à performance de gênero e à prática da transexualidade, de um corpo em transe, que se movimenta e se modifica, a depender da vontade do indivíduo.

Esta historicização do corpo e da sexualidade é muito relevante, porém na tentativa de melhor discorrer sobre o corpo, traremos neste momento os estudos de PRIORE (2010), CARDIM (2009), LOURO (2014), LE BRETON (2017), sem nos esquecermos de trazer as visões filosóficas clássicas de PLATÃO (1972), tematizadas em *Fédon*, HUSSERL (1989), e FOUCAULT; e finalizaremos sobre o corpo feminino paraibano, o qual por muitos de nós é repetido e reforçado, através de versos do cantor pernambucano Luiz Gonzaga, quando ele canta: “Paraíba Masculina, mulher macho, sim sinhô!”. Para esse estudo, iremos nos debruçar sobre os estudos desenvolvidos por MUNIZ (2013) (2017), AMORIM (2013). Há um apelo sexista bem evidenciado na expressão acima, o que atravessa uma linha/ limite entre o que é categorizado como corpo feminino e como corpo masculino, não apenas no sentido biológico, mas também cultural, comportamental, associando à atitude frágil, delicada, de espera e de passividade ao corpo feminino, ao passo em que a força, a decisão, a objetividade, a atividade e a tomada de decisão são características reservadas ao corpo masculino. Deste modo, a partir do momento em que há uma transmutação daquilo que determina um corpo masculino ou feminino, dissemos que há um corpo deslocado, porque desestabiliza o natural, a ordem natural; portanto, também é um corpo transgressor. Toda essa discussão irá ser devidamente aprofundada a seguir.

2.1 O CORPO EM SUAS DIMENSÕES: CORPOS ENQUADRANTES OU CORPOS EM QUADRANTES?

O desafio desta seção é apresentar uma “teoria e tipologia” acerca dos corpos que aparecem nos contos de *Quatro Luas*, além de caracterizar como se revela “o corpo” de cada autora, a partir de seus traços e estilos próprios, que podem trazer tipos iguais de corpos, mas com abordagens bem diferentes.

É importante esclarecermos que, quando nos reportamos aos corpos aqui, nós abordaremos todos os tipos que aparecem nos contos, nas mais variadas naturezas, não apenas o corpo feminino e humano. Entretanto, este será melhor analisado no capítulo seguinte, quando trataremos da relação do corpo feminino e humano, com as suas inserções nos espaços que lhe são externos, em confluência com a experiência humana do corpo e de sua corporeidade externa e interna, e dos seus movimentos em direção ao mundo, visto que o estudo que desenvolvemos sobre o corpo insere as impressões físicas sobre eles, associadas às de cunho fenomenológicos e sociais, em constante influência do tempo, dos espaços e das relações interpessoais com quem se circunscreve, o que corrobora com o que defende Husserl (1989) no que se refere à dicotomia existência versus vivência, como complementares entre si, o que é arrematado por CARDIM (2009: p.54):

[...] o corpo não pode ser considerado como um objeto separado dos outros objetos. [...] o corpo desempenha um papel fundamental no nosso acesso ao mundo e às outras pessoas. [...] esse corpo é aquele que experimentamos e que sentimos: corpo vivido oposto ao corpo físico precisamente porque ele nos é dado graças ao seu modo subjetivo de apresentações. Neste sentido, o corpo é lugar de sensações e de emoções. (CARDIM, 2009, p.54)

Diante do exposto, consideraremos este estudo acerca dos corpos presentificados em QL, a partir de uma concepção holística e discursiva, para além do que é posto no plano físico, pois atrela-se ao movimento ao redor dele e que o influencia, conforme afirmamos anteriormente. Deste modo, apresentaremos, portanto, os tipos de corpos que identificamos em cada narrativa, com comprovações de passagens do conto de cada autora, que justifiquem e ilustrem a tipologia apresentada, as quais serão seguidas e referendadas por estudos já consagrados acerca do corpo na cena das narrativas de autoria feminina, sob o olhar e argumento não apenas dos aspectos físicos, mas também do simbólico, do social e do político, como poderemos observar a seguir.

MARIA JOSÉ LIMEIRA

É ela quem “abre as cortinas” de *Quatro Luas*, apresentando três contos de sua autoria: “Viagem em busca de um amor impossível”; “As ruas em trânsito dentro de mim”; “A árvore amiga que cantava”. Em linhas gerais, observamos que algo coincidente entre as suas três produções é a relação de amor ao passado, o que o faz um **corpo saudoso**, estabelecendo uma repulsa ao presente, que é acompanhado da construção e do resultado do progresso urbano, cuja ação é bem negativa e danosa em relação ao corpo que se apresenta, naquela vivência e naquele contexto, por acreditar que o modo de viver ideal se confirma com a fuga da realidade presente, ao mesmo tempo em que a plenitude da felicidade se concretiza apenas no passado, no ideal que não volta mais, o que nos remete ao corpo romântico.

O tempo presente com todos os seus ônus se faz a partir da interferência humana, portanto, onde, como somos e onde estamos são resultados de nossa ação. Logo, temos um corpo que foge da realidade, e que, quando pensa estar diante dos seus últimos momentos de vida, faz uma rememoração: da infância, da adolescência, da vida adulta, muito simpatizante da ideia de ser um **corpo mal-do-século**, predicativo este entendido por Massaud Moisés (1974, p. 241) como:

Pessimismo extremo, em face do passado e do futuro, sensação de perda de suporte, apatia moral, melancolia difusa, tristeza, culto do mistério, do sonho, da inquietude mórbida, tédio irremissível, sem causa, sofrimento cósmico, ausência da alegria de viver, fantasia desmesurada, atração pelo infinito, “vago das paixões”, desencanto em face do cotidiano, desilusão amorosa, nostalgia, falta de sentimento vital, depressão profunda, abulia, resultando em males físicos, mentais ou imaginários que levam à morte precoce ou ao suicídio. (MASSAUD MOISÉS, 1974, p. 241)

Essas nuances apresentadas por Massaud Moisés, de característica bem negativa à experiência humana, repercutem no distanciamento entre a projeção que a personagem se faz para si mesmo e o que se torna realização disto, sejam de decepções, desilusões, agruras, abandono, em face ao sentimento de que o que tinha ou aquilo que era pertencente ao passado era melhor do que o que se tem no presente, de modo que no agora parece que não reside nada que seja amplamente satisfatório ao personagem e que constitui o seu cotidiano, não apenas nos contos de QL, mas também em outros gêneros literários, o que parece pertencer ao estilo de criação e de produção artística da autora em tela. É mesmo diante do que parece ser trágico e representante de uma fatalidade ou conflito, Limeira dá um toque de ironia, sarcasmo e até mesmo cômico, como poderemos ver a partir de agora.

Em “Viagem em busca de um amor impossível”, o primeiro conto de Maria José Limeira em QL, temos, inicialmente, a apresentação de um **corpo sofrido, desiludido**, marcado pela experiência da personagem ao longo de sua vida, repleta de muitos desapontamentos e desilusões, que fizeram com que houvesse uma visão e uma postura de desencanto diante da vida:

[...] teria que partir. Deixar tudo para trás. Abandonar o barco, como minha mãe dizia, em horas de aflição [...] estava tudo vazio, dentro de mim, para dar lugar à pressa. Ao lado do vazio, o cansaço... [...] O mundo era uma bola vazia, e eu estava flutuando dentro dela, sem direção (QL, 2002, p.23-24)

e, por conta desta sua condição, prefere a morte, como se somente na morte fosse a única condição encontrada para se afastar, se livrar daquilo que a incomodava tanto e que a mantinha no estado de desesperança, reverberações também bastantes comuns na produção clariceana, e que remonta, até certo ponto, à vertente muito difundida no século XIX, aos adeptos do byronismo, que preferiam a morte e esperava pela antecipação dela para que o sofrimento, enfim, fosse concluído. Amor impossível é uma metáfora usada que se refere à morte física, o tão esperado destino, embora a personagem já a tenha vivido noutra dimensão; e mesmo diante de um apego à vida terrena, ela não teme a morte, o que demarca o distanciamento dela com o que regia nas instituições religiosas, de acordo com o que dizem Priore e Amantino (2011:47): “os diversos medos como das doenças, do inferno, da morte e das incertezas sobre o além funcionavam como um recurso de convencimento dos católicos à obediência à Santa Madre Igreja” (PRIORE & AMATINO, 2011, p.47), de modo que podemos constatar que a referida personagem não possui nenhuma amarra voltada aos dogmas religiosos, no que remete à morte, uma vez que ela a deseja e a espera.

Este conto, portanto, nos apresenta um conflito, ao mesmo tempo em que ilustra para nós, leitores, a condição complexa e contraditória que constitui o ser humano, se mostrando um **corpo vulnerável** diante de tudo ao seu redor: insatisfeita diante do que tem, e também apegada à vida terrena e a tudo o que experienciou, esta vulnerabilidade é despertada a partir da importância que este corpo dá ao olhar, contato, avaliação e violência que o outro pode dirigir, de acordo com a tese amplamente argumentada por Butler (2019):

o corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e as carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. Embora lutemos por direitos sobre nossos corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão

invariavelmente pública. Constituído como fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. (BUTLER, 2019, p. 46)

Ao trazermos o pensamento de Butler (2019), para ilustrar nesta tipificação de corpos neste conto, compreendemos que há uma vulnerabilidade do corpo quando se põe diante de uma “verdade” proferida por outrem, de modo que aquilo que é definido pelo olhar do outro reflete no comportamento do corpo a que se destina aquela opinião ou avaliação; logo, o público interfere no corpo observado. Outra passagem do conto que dialoga com este argumento exposto acima é quando a personagem comprova a sua vulnerabilidade diante de um diagnóstico que não é seu, passando a se sentir uma moribunda, com pouco tempo de vida, e a partir de seu vaticínio rememora a sua vida, e todas as suas experiências, o que comprova ser também um **corpo experiente**:

[...] Conheci homens, países, cidades, lugares... [...]
 [...] Teria que levar tudo, então...
 Minha desobediência civil.
 Rosa do meu corpo.
 Primeiro beijo.
 Último adeus.
 Único homem amado.
 Ternuras e zangas.
 Espírito de luta.
 Meu coração arrasado.
 Alma vagante.
 Meus pés cansados...
 Tristes partidas. (QL, 2002, p. 26-27)

Esta passagem do texto, que ilustra o sujeito fragmentado nas suas mais diversas experiências, se manifesta pelas lembranças, que influenciam a personagem na sua constituição e relação sociais, de acordo com o que Almeida (2015: 115) esclarece:

Diante da fragmentação subsequente de sua identidade, também como resultado dessa experiência de violência marcada no corpo, fica registrada para sempre a dolorosa e traumática lembrança que, no futuro, se incorporará às várias identidades que a protagonista passa a assumir. (ALMEIDA, 2015, p.115)

Através do fluxo da consciência, surge a revelação de um **corpo amargurado** (“como tudo me doía naquele infeliz tempo!... Tempo que ficou congelado dentro de mim... dores se multiplicando...” QL, 2002, p.24), marcado por seus “destinos”, sempre sendo surpreendido por um (des)engano, uma decepção, uma desilusão, trazendo-lhe, uma imagem de dureza, que se soma a uma vivência negativa, também, **corpo**

torturado pela violência física que se volta às crianças, sob o argumento do sistema disciplinador da educação, que abusava do poder hierárquico familiar e, ou escolar dos adultos sobre as crianças, as quais recebiam deles violência física, conforme recorte do texto: (“queria ir embora da tortura que acompanhava minhas ousadias. A palmatória pendurada na parede foi a minha primeira inimiga. Sua força estourava as palmas das minhas mãos e fraturava meus pequeninos dedos-ossos de criança demente”. QL, 2002, p.24). A grotesca violência é ilustrada pela imagem e pela presença dos substantivos tortura e palmatória, e dos verbos estourar e fraturar, que exemplificam à educação pela punição desmedida a crianças, instrumentalizada pela palmatória e pela vigorosa força de quem a usava em nome do aterrorizante limite que desejava estabelecer na criança.

É importante informar que este objeto simboliza a dominação social, tendo em vista que se fazia uso da palmatória, inicialmente, pelos jesuítas, quando eles encontravam resistência dos indígenas em aceitar a cultura dos brancos, sendo estendida mais tarde aos escravos que desobedece a ordem dada a eles, e, posteriormente, assumia também o destino das crianças que não acatassem de prontidão uma determinação feita no espaço familiar ou escolar. A tortura praticada, portanto, é a expressão mais evidente de demonstração do poder do dominador sobre o dominado, que tão bem é tematizado por Bourdieu (2010), quando o mesmo afirma que a violência simbólica se constrói “do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOUDIEAUX, 2010, P.46), e arrematado por Xavier (2007, p. 59) ao discorrer:

A violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: a submissão às regras em todos os níveis. As instituições – Família, Igreja, Escola e Estado – são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante. (XAVIER, 2007, p.59)

Logo, observamos que ambos tratam sobre a relação do **corpo controlador** e o **corpo controlado**, os quais se inserem no sistema gerido sobre a dominação masculina, estendida às significações do branco sobre o negro e o índio, do masculino sobre o feminino, do adulto sobre a criança, sendo esta a relação de poder e de abuso dele trazida no **corpo torturado**.

O conto “As ruas em trânsito dentro de mim” traz, em linhas gerais, um **corpo precário**, que insatisfeito e solitário, sem identificação nenhum com tudo à sua volta:

a cidade e as suas construções, desencadeando uma relação de desequilíbrio humano, o qual só é regatado com o contato estabelecido com a natureza, e na ausência deste, se sentirá um corpo solitário. Sobre este debate acerca da relação que se traça entre corpo e espaço urbano, e como esse diálogo transita entre essas duas esferas, Frangella (2017) discorre:

É uma mobilidade que cria singularidades e ressignifica locais, indicando uma movimentação de corpos para além de mera passagem, que a perpassa e muitas vezes a confronta. Se o espaço se transforma pelo movimento desses corpos, esses, por sua vez, expressam e reelaboram as interações sociais e políticas que o delineiam. (FRANGELLA, 2017, p.29)

De caráter também intimista e saudosista, a narrativa nos é apresentada em primeira pessoa, através do fluxo da consciência, a partir das lembranças que a personagem faz de sua vida outrora, fazendo uma analogia com o seu presente, o qual é vazio, oco, sem nenhuma representatividade positiva para com aquele corpo, que vive uma experiência de corpo precário com a sua cidade.

Dentro de casa, olhando pela janela, eu podia ouvir pássaros, em cantos familiares, que me chegavam em amplos quintais da infância. Até o som do vento, quase imperceptível, embalando as folhas das árvores, era eco do passado morto, que não ressuscitaria. Depois, em ressonância, ouvia o barulho do mar, as ondas rebentando na areia, na hora do amanhecer, que era quando eu mais gostava de viver. Tudo aquilo estava acabado, enterrado num cemitério chamado hoje, e eu sabia que o que estava vendo, realmente era o edifício cinzento que me emparedava... (QL, 2002, p.31)

Vimos, explicitamente, neste conto, uma personagem que tem um apego em demasia com o passado, fazendo com que se configure uma relação de dependência deste corpo com o que não tem, o que, de acordo com Joan Tronto (2012), ocorrerá porque, ao longo de nossa existência, vivenciaremos alguns graus de dependência, e por isso desencadeia a experiência de ser **um corpo desamparado** ou um **corpo desesperançoso**. (“Eu fora a esperança. Eu era a desesperança de hoje”. QL, 2002, p.32), que também se manifesta como **corpo militante** ou um **corpo heroico**, diante das diversas necessidades pelas quais passou ou entendia como necessárias como objetos de luta, tanto sociais e coletivas, quanto individuais e íntimas.

E quantas vezes ousara levantar a voz, no meio dos vencidos, incitando à luta, nem que fosse para a morte inglória?
Vestida numa capa de cetim, inteiramente nua por dentro, eu era heroína, mártir de todas as revoluções, e dona de mim mesma. (QL, 2002, p.32)

Depois, veio-me a lembrança de uma jovem cheia de sonhos, lutando pelo seu lugar no mundo, fazendo barricadas, batendo painéis e rasgando sutiãs... jovem nua, no meio da rua. (QL, 2002, p.36)

Temos, portanto, nesta passagem do conto, marcas de um corpo que não está indiferente ao que deve ser defendido, respeitado, e quando havia o despertar deste corpo, a personagem se sentia plena, inteira, dona de si mesma, porque ela trazia para a cena aquilo que era em sua essência. É importante destacarmos também a presença da expressão “capa de cetim”, o que nos remete às vestimentas dos super-heróis do imaginário infantil; e juntamente à ação de levantar a voz reporta a uma transgressão do feminino, que representa a minoria e os vencidos, encorajando outras minorias à luta. Entretanto, este corpo militante se torna um **corpo silenciado** (“Minha voz muda dentro do elevador é tudo que nos restou. Tudo...” QL, 2002, p.33) e portanto, incapaz de representar mais algo vanguardista, uma vez que o silêncio da personagem vai desaguar numa teia de tantos outros **corpos subalternos** (“[...] todo o sofrimento de outrora tenha sido bloqueado dentro de mim, para que nunca mais se expressasse”. QL, 2002, p.34-35).

Surgem, sequencialmente, outros tipos de corpos: o **corpo-coração**, que se volta ao registro de todos os arcabouços das emoções das paixões, as quais também ficaram no passado, devido à dureza a que aquela personagem foi posta no decorrer de sua vida. Importante dizer que o **corpo torturado**, marcado pela violência física experienciada pela personagem, rememorada por ela em:

Toda tortura que a criatura humana aguentava eu já sofrera:
Queimaduras de cigarro por todo o corpo.
Braço quebrado.
Estupro.
Ameaças ostensivas ou veladas.
Dias amargos.
O último limite da consciência.
E o balanço do pêndulo entre o fio da vida e as portas da morte. (QL, 2002, p.34)

[...] Jovem nua, no meio da rua.
Essa mesma jovem estuprada nas celas imundas dos porões do poder incontestável que se espalhou no mundo, onde sonhar era pecado. (QL, 2002, p.36)

Esta cena acima apresentada vai ao encontro do que Gomes (2016) afirma acerca de, quando na literatura brasileira, é abordada a violência ao corpo feminino, ela se faz a partir de cenas de encarceramento, de estupro e de feminicídio, constatando o poder abusivo da figura masculina que insiste em demonstrar o controle físico e psicológico sobre a mulher. Esta expressão literária recortada no trecho acima nos reporta a uma violência específica, decorrente da tortura aos perseguidos pela ditadura militar, e que são iluminadas pela zona mais escura e mais escondida da

memória da personagem, vítima desta perseguição, uma vez que, em relato feito por si mesma, ela foi militante em prol dos menos favorecidos. Portanto, poderemos concluir que a Literatura exerce, através deste corpo-denunciador, um papel de consolidação da memória nacional, seja por meio de relatos pessoais ou não. Debruçada sobre o de registro ficcional que traz à cena as manifestações, os percalços e os traumas advindos da ditadura militar, Figueiredo (2017, p.48) declara: “Só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos. Transmutar o vivido” (FIGUEREDO, 2017, p. 48). Por sua vez, o corpo autoral aqui presentificado “encontra no leitor um elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEREDO, 2017, p. 46).

Ao ser tomada pela experiência de ficar presa no elevador por algum tempo, a personagem-narradora é investida pelo fluxo de corpo-memória, que traz consigo lembranças traumáticas que a constituem, acompanhada também pelo **corpo amedrontado**, pelos fantasmas da escuridão, ao trazer à tona seus fantasmas mais escondidos e adormecidos pelo tempo. Mas a escuridão provoca, ironicamente, visões de vivências traumáticas, desde a sua idade pueril.

Eu não sabia explicar meu pânico.
Não sabia dizer por que sofria mais uma vez.
Pensava, então, que minhas dores não se curaram, por não haver cura para o que ficara guardado nas linhas do destino. [...]
[...] Pois era o escuro o que mais me doía, naquela hora, que me arrebatava na minha condição humana, transformando-me em animal habitante das cavernas, em idade que se perdia no tempo. (QL, 2002, p.35)

Por sua vez, o conto “A árvore amiga que cantava” traz um **corpo vegetal-confidente**, que estabelecia uma relação de confiança, amizade e segurança com todos ao seu redor, aproximando-se muito da relação de confiança e de confiança que se estabelece entre humanos e a natureza, tão comum na Literatura medieval e na Literatura romântica.

Do alto de minha imponência, eu era a criatura mais importante do bairro.
Pois sob a minha copa generosa acampavam crianças que me tocavam com suas mãos macias; senhoras de todas as idades, umas falando mal dos maridos ingratos, outras contando as canseiras da casa; velhas matronas dignas de respeito, e idosos que trocavam experiências entre si, narrando histórias do século passado, atrapalhando-se nas mentiras que contavam, e dando sonoras gargalhadas.
Mas, o que eu gostava mesmo, o que eu gostava, camaradinhas, era da companhia dos jovens.
Mocinhas casadoiras traziam cadeiras e se sentavam junto de mim, com os livros escolares no colo, e os olhos perdidos na vastidão.
Eu ouvia seus suspiros e murmúrios, em meio à zoadia geral, traduzindo – aqui para nós – os sons do coração.
[...]

Eu participava daquilo tudo, em silêncio, como militante política clandestina, ouvindo confidências, interessada nos detalhes, bocejando entediada às vezes, e depois adormecia pela cantoria de moças e rapazes, em serenatas sentidas, ao luar. (QL, 2002, p. 42-43)

Em se tratando da relação de confiança entre os humanos e os elementos da natureza, é válido dizer que, no contexto da literatura medieval trovadoresca, temos esta inserção, sobretudo nas cantigas de amigo; isto é, naqueles poemas em que o eu-lírico era uma mulher que sofria em silêncio ou em segredo, por um homem que estava distante dela, e este sofrimento era compartilhado com os elementos da natureza. Sobre esta afirmativa, Mello (2009, p.22) nos diz:

Essa mulher lamenta a ausência e a indiferença do amigo (namorado). Por não fazer parte do mundo da corte, seu ambiente é a natureza, que tem a função de ser testemunha do sofrimento e também confidente da donzela, [...]. Confessa suas queixas amorosas ou a sua alegria pelo próximo encontro a uma confidente: uma amiga, a mãe, aos santos de sua devoção ou aos elementos da natureza (antropomorfismo) – mar, flores, árvore, fonte, etc. (MELLO, 2009, p.22-23).

Totalmente entremeada de metáforas, esta narrativa irá aproximar o elemento da árvore ao elemento feminino humano, que tem intersecções entre si, voltadas ao empoderamento e ou poder perseguido por ambas, com algumas passagens que marcam um **corpo erotizado**:

Quando vinha a chuva, eu me abria para ouvir o barulho do céu, que era a coisa mais bonita deste mundo, sentindo a água correndo voluptuosa entre as pernas.

Tinha até estremecimentos de prazer quando isso acontecia.
E gozava, feito mulher no cio. (QL, 2002, p.41)

Ah, meninotes e rapazolas subiam e escanchavam-se nos meus galhos para colher as frutas que iriam enfeitar mesas de tradicionais famílias da cidade.
Assim, em contato íntimo comigo, que delícia...
Eu achava aquilo o máximo! (QL, 2002, p.43)

Na cena acima, temos a expressiva experiência de prazer e de gozo vivenciada pela árvore, que se apresenta através de vocábulos como “a água correndo voluptuosa entre as pernas”, “estremecimentos de prazer”, “e, gozava, feito mulher no cio”. Nestas primeiras passagens demarca-se o ato erótico e de prazer concretizado, pela *petit mort*, que se confronta com características físicas que se entrelaçam entre a árvore e o humano, revelada pela palavra pernas e pela expressão feito mulher no cio, que também constata uma atitude projetando-se no animalesco, sem sentimentalismo algum, apenas conduzido pelo instinto da necessidade sexual, que foi. É muito importante observarmos que este **corpo erotizado** não está interligado ao

aspecto da dependência amorosa ou da paixão, mas sim ao fato do exercício da sexualidade, de acordo com o que Xavier (2007, p.158) defende: “o corpo erotizado pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade”. (XAVIER, 2007, p. 158)

Ainda neste conto, temos um **corpo empoderado e um corpo liberado** sobre o lugar que ocupava e onde estava posta (“Por que eu nascera livre como os animais da noite que me visitavam, e como as aves que eu acolhia”; “Frondosa árvore sombranceira, orgulhosa, bem situada na vida, olhando tudo de cima” QL, 2002, p.41). Sob a vantagem da liberdade e da falta de cerceamento de si mesma, a árvore se vangloriava, pois este direito não era direito de todos os seres, mas ela gozava abundantemente em ser um corpo livre.

Humanizada, no sentido de comportamentos e sentimentos comuns aos humanos, tomada pelo pecado da vaidade, tem sua paz usurpada, pois ela passa a repetir erros corriqueiros no mundo dos homens, porque esta árvore, tomada pela vaidade, pelo orgulho, pela falta de simplicidade e de humildade, passa a desejar a ser o que não pertence à sua essência, pois desejava ser mais e mais humanas, como as pessoas ao seu redor, talvez pela ingenuidade daqueles que são levados pela influência do meio no qual se insere, ou até mesmo pela ambição de assumir uma condição de viver que não é comum à sua natureza.

[...]Aquilo me envaidecia, e foi justamente a vaidade, amigos, foi a minha vaidade, que me destruiu.
Foi o orgulho que me desgraçou.
Foi a perda da simplicidade que me destruiu.
Foi a falta de humildade que me fez depois tão infeliz.
Pois, ao invés de me contentar em ser eu mesma, árvore altaneira, como todas da minha origem, eu quis ser humana também, como aquelas pessoas que me rodeavam.
E comecei a cantar. Alto. (QL, 2002, p.43)

Esta árvore teve seu apogeu quando foi descoberto que ela cantava, o que interferiu demasiadamente para e na valorização do lugar, de modo que trouxe o progresso tão nocivo à sua vida e à sua alegria. Em decorrência do sucesso por seu talento em cantar, ela perde o anonimato e se torna um corpo aprisionado ao sistema explorador, que a usa ao livre prazer dele, o que faz daquele espaço bastante diferente do que era, uma vez que o bucolismo de antes foi substituído pelo progresso, que de modo tacanho faz dela um corpo explorado. Em decorrência da poluição, resultante de todo aquele novo modo de viver, ela fica impossibilitada de cantar, revelando-se, agora, como um **corpo silenciado** (“Fábricas e grande número de veículos em

circulação poluíram o ar. Eu estava engasgada, com a voz rouca, e não pude mais cantar”. QL, 2002, p.44), o que foi ignorado pelos arredores, uma vez que a tradição do seu canto foi substituída pelas músicas de sucesso da atualidade, constatando a efemeridade dos afetos, a liquidez dos sentimentos, e, portanto, a árvore passa a ser um **corpo abandonado**

Mas, o fato não provocou mudanças no ambiente, porque não tinha mais importância se eu cantasse, ou não, pois a minha história já era passado. Ninguém mais queria saber de serenatas ou de noites enluaradas, pois a música axé já bastava.

[...] Agora eu dormitava, triste, calada e solitária.

Conversando somente com o Além. (QL, 2002, p.45)

O abandono deste corpo se faz por influência da modernidade líquida tão amplamente tematizada por Bauman, arrematado por Xavier (2007), quando reflete sobre a força ambivalente entre “a liberdade de escolha e a segurança oferecida pelo pertencimento” (XAVIER, 2007, p. 175), o que pode provocar novos interesses, novas representações e, ou identidades. Deste modo, reconhecemos que este conto nos traz também o tema da efemeridade, até mesmo diante daquilo que noutro era valorizado ou explorado e com o passar do tempo deixa de sê-lo; assim, a árvore que sempre tinha ao seu redor companhia e reconhecimento não os possui mais, e, Maria José Limeira finda a narrativa com o tom oferecido à árvore: envelhecida, abandonada, solitária, triste e calada, sem nenhuma projeção, apenas na companhia dialogada com o Além; isto é, com o mundo no qual os espíritos se localizam, segundo tradição religiosa. Esta cena nos remete à ideia de que a morte se aproxima da referida árvore, já confabulando com ela, além de nos oferecer a representação de que a relação instituída entre a morte e o Outro se faz de forma individual e solitária, sem nenhuma interferência ou influência de quem esteja circundando aquele outro.

MARIA VALÉRIA REZENDE

Ela nos apresenta quatro contos, de temáticas bastante distintas entre si, os quais também vão trazer personagens de vidas simplórias, como Maurílio, bem como personagens mais enigmáticos, pertencentes a uma literatura de terror e universal e que são trazidos pela autora paraibana em tela, a exemplo de Drácula, numa versão mais tupiniquim. Um traço marcante na criação literária de Maria Valéria Rezende é a irreverência, sobretudo nos contos aqui apresentados, acompanhados de uma leveza de linguagem, que faz com que o leitor compreenda e se prenda à narrativa, desbravando todas as nuances que por ela navega; entretanto, é importante esclarecer que esta característica no estilo de linguagem da autora em tela é compartilhado com intertextualidades, e ou releituras de outras obras literárias, universais ou não: seja no título que traz em *Metamorfose*, o que nos provoca a pensar que existe uma relação intertextual com a obra de Kafka; seja no nome das personagens femininas que compõem o conto “A noiva da noite”: Aurélia e Rita, nomes estes já trazidos por escritores da literatura oitocentista, na obra *Senhora*, de José de Alencar; e no romance realista *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Sobre seu processo criativo, Rezende (2018) esclarece:

Em geral as coisas se “eminhocam” dentro da minha cabeça. Eu não sou nada introspectiva, observo o mundo à minha volta. Para escrever eu preciso encontrar quem conta, como conta e por que conta. Muitos jovens acham que o conto é um treino para o romance, e não é. O conto não é necessariamente mais fácil, pelo contrário, porque o conto não se pode perder a linha em nenhum momento. No romance, você pode desbaratinar de vez em quando. (REZENDE, Maria Valéria. In: JORNAL O ESTADÃO, 15/09/2018)

Uma outra característica da produção literária da autora é a diversidade de espaços e de recorte temporal recorrentes em suas narrativas, como podemos observar nos contos “A Bicicleta” e “Manifesto ou Como era antigamente”, que estão atrelados a uma cena contemporânea e urbanista bem definidas, o que se distancia daquilo que visualizamos no conto “Metamorfose”, uma vez que se reporta à história do vampiro Roman Drácula, que se divide em dois contextos espaciais e temporais. Outros enredos com personagens vampirescos aparecem na produção de Maria Valéria Rezende, como no livro infanto-juvenil intitulado *Vampiros e outros sustos*, publicado no ano de 2014. Outro dado importante faz referência a acréscimo ao título do conto no qual o enredo se passa na cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista que este conto recebe o título “Melodrama ou A noiva da noite”, compondo o livro *Modo de apanhar pássaros à mão*, publicado em 2006.

O primeiro conto, “A Bicicleta”, traz a história de Maurílio que tem sua vida transformada depois que consegue comprar a bicicleta, um **corpo metálico e mecânico**, capaz de transformar a vida dele:

Imagine, eu pensando que a vida era mesmo uma desgraça, ter que trocar você por comida que a gente engole e se acaba na hora, emprego não ia ter nunca mais... E hoje você me arranjando esse trabalho e agora nós dois vamos correndo, pegar aquele atalho pelo mato pra chegar logo e contar pra Sheila... já pensou se eu tivesse que esperar ônibus, pegar passagem, dar a volta na cidade inteira para chegar lá em casa de noite! E amanhã você me leva para o serviço, com minha carteira profissional donzela, pra tirar o cabaço dela! Como eu pude achar que a vida era tão ruim? É boa, boa, boa demais! Uhuuuuuuu! (QL, 2002, p.55)

A chegada da bicicleta na vida de Maurílio demarca um divisor de águas na experiência social dele, que tem ampliado um leque de oportunidades, o qual é rememorado, numa espécie de elogio ou de agradecimento a todas as conquistas concretizadas a partir da presença dela (de fazer com que Maurílio conseguisse chegar a tempo pra entrevista de emprego, ao facilitar o seu cotidiano desde então, além de “intermediar” a relação de Maurílio com a sua namorada Sheila), atuando, portanto, com os vários papéis reservados a ela após a inserção na vida de Maurílio, conforme afirmam Pacheco & Velozo (2017:16-17):

A bicicleta é um aparelho que adquiriu, ao longo do tempo, múltiplos significados, estabelecendo relações com as esferas social, cultural e econômica. Portanto, através dela, podemos discutir aspectos que relacionam o ser humano e a sociedade contemporânea. (PACHECO & VELOZO, 2017, p.16-17)

Diante da narrativa literária e da afirmação acima proferida, podemos compreender que o artefato em questão interfere a existência de seu dono, uma vez que inserindo-se no cotidiano dele, vai trazer facilitações nos planos sociais, conjugais e econômicos, em consonância com a constatação de que o ser humano e o meio de transporte aqui trazido estão em congruência com a necessidade da contemporaneidade, o que corresponde à inserção do sujeito à exigência potencial daquele grupo social. Num determinado momento do texto, a bicicleta se transfigura como um **corpo cupido ou corpo alcoviteiro**. Personagem antiquíssimo, a figura da alcoviteira ou do alcoviteiro remonta à literatura clássica, que tem suas primeiras aparições ainda nas obras de Plauto e Terêncio, sendo repetidamente tematizada na literatura neolatina de Gil Vicente, que reporta à ideia de que a alcoviteira encaminha as mulheres à prostituição. Entretanto, Maria Valéria Rezende nos apresenta esta personagem-tipo com outra abordagem, a de apenas facilitar a aproximação entre os envolvidos no ato erótico-amoroso, de modo que para nós justifica-se a presença

desta figura alcoviteira, sob a metáfora de uma bicicleta, além da intertextualidade que a escritora faz com o texto clássico e português.

Você só me dá alegria, só coisa boa na vida, foi você que me deu até a Sheila, não foi? Eu sei que foi você que viu primeiro ela ali parada na beira do atalho, com a sandália torada, e deu uma freiadinha para ela ter tempo de me pedir uma garupa. Foi, não foi? Isso é que é amor, não é, minha bichinha, nem ciúme não tem! (QL, 2002, p.56)

A bicicleta só trouxe benefícios ao protagonista, de modo que podemos chamá-la, principalmente, de **corpo-protetor**, uma vez que ela o protege de todo o mal, livrando-o das intempéries, talvez por redenção. A bicicleta é a grande conquista de Maurílio, sua real paixão, reificada por ele, dando-lhe um empoderamento nunca antes possuído, de modo que a integração do humano com o objeto faz deles uma mistura simbiótica, se fundindo entre si, de modo que vai surgindo um **corpo ciborgue** (Lá vai Maurílio, centauro, um corpo só, de alegria, carne, ossos e aço[...] QL, 2002, p.56), comparado à imagem de um centauro. É importante esclarecermos que sobre corpo ciborgue compactuamos com a tese defendida por Haraway (2019) nos diz:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e de organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2019, p.157-158)

Logo, a transformação ocorrida com o corpo ciborgue que surge remete à ideia de meio-humano-e-meio-máquina, o que nos faz relacionar a um poder sobrehumano quando se fundem esses dois sujeitos, de diferentes naturezas. Todavia, é importante dizer que o corpo ciborgue também está correlacionado à interferência da tecnologia no cotidiano do humano na contemporaneidade, o qual, escravizado à não-aceitação da marca do tempo ou de algo que o que incomoda na sua aparência externa e corporal o faz se transformar em alguém que seja produto da união entre humano e tecnologia, produto este que o faz um corpo ciborgue, porém, a relação vivenciada pelos personagens do conto analisado se aproxima do primeiro tipo.

Num outro momento do conto, temos também um **corpo em fuga** ([...] e de noite esvaziei o quarto do fundo do bar, amarrei meus troços na sua garupa e viemos embora pra um canto bem longe de Bitola, lembra? QL, 2002, p.57), que assim é definido por razões pessoais do personagem Maurílio, o qual gostaria de recomeçar a sua vivência, em nome do apagamento de toda influência ou domínio que pudesse ter, atrelado ao personagem Bitola, alguém com quem sempre transitou, induzindo-o

ao erro ou abatimento moral que, porventura, pudesse ter, após ações praticadas através desta parceria, que resultou na condição econômica de Maurílio comprar a bicicleta.

Polícia me deixa sempre nervoso, você sabe, desde aquele negócio da mala. Aquilo foi pesado demais, sabe? Já te contei, não foi?, como eu consegui comprar você com o dinheiro mais duro de ganhar da minha vida, o maior medo que eu já passei e até agora, pensando naquilo, eu me tremo todo. Eu que sempre passei longe do Bitola e da galera dele, eu, hein! Aquilo lá não presta, é droga, é assalto, é tudo o que há de ruim, e eu não quero nada com gente assim, me guardo dessas coisas [...]. [...] De repente vi de novo na minha frente e lembrei dos trezentos na mão do Bitola, minha vista clareou, me deu uma coragem e eu voltei lá e peguei o dinheiro. Ele deu pensando em me deixar cativo. [...] amarrei meus troços na tua garupa e viemos embora pra um canto bem longe do Bitola, lembra? (QL, 2002, p.56-57)

Faz-se necessário observarmos que há uma hierarquia social definida entre Maurílio e Bitola, a partir da qual se definem dominado e dominador, respectivamente, mas que se desfaz pelo marco do rompimento desta dominação, quando há a decisão de Maurílio de se permitir a uma vida nova, mesmo que para isso seja este corpo em fuga, transgredindo a ordem na qual estava inserido.

No segundo conto, *Manifesto ou Como era antigamente*, temos uma narradora-personagem não nominalizada que é escritora, e em mais um dia de sua rotina diária, como alguém que se apropria do conhecimento do mundo, distante ou próximo à vivência dela, noticiado através de uma tela de computador, se entedia com as notícias de cunho negativo, com as quais se estabelece uma relação de banalidade e de não mais estranhamento que lhe cause impacto diante de “todas as desgraças do globo terrestre” (QL, 2002, 61), e portanto, decide romper com aquele costume matinal, ao tomar a ação de passear pela cidade, quando se depara com o congestionamento do trânsito, fazendo-a perceber outras atitudes vis, ali diante dos seus olhos.

Conectou, afinal. Desaba na minha tela uma enorme lista de e-mails: outra vez a história das mulheres do Afeganistão, a carta de solidariedade com os sem-terras, a denúncia contra a violência dos indonésios na fronteira do Timor Leste, apelo à defesa dos direitos humanos na Palestina, “ajude o Brian a viver”, mais uns vinte desses que eu já conheço de cor e já passei conscienciosamente pra todo o mundo, faz um tempão, a mesma angustiante história de sempre, todas as desgraças do globo terrestre ao alcance de um clic, a eterna repetição, mostrando a futilidade de tanto bit para cá e para lá, e nenhuma palavra do editor. Deleto tudo sem abrir, agarro a bolsa, a chave do carro, ainda por cima tenho que ir ao dentista. Agora estou presa no trânsito na beira da lagoa, nesse calorão, vou chegar atrasada ao dentista. (QL, 2002, p. 61)

Independente e aparentemente sozinha, essa mulher se apresenta como um **corpo contemporâneo**, o qual domina sem dificuldade tudo aquilo que é exigido no cotidiano dela: seja na competência de lidar com a linguagem cibernética, seja na independência e na autonomia de suas ações, sendo, portanto, um **corpo independente**. Repleto de expressões comuns ao mundo cibernético (“conectou”, “bit”, este conto dá sequência ao fato da mulher desistir de estar diante do computador, decidindo, portanto, ir ao dentista, quando, em meio ao trânsito engarrafado, observa, atentamente, os transeuntes ao alcance de seus olhos.

Fico olhando o bumbum da garota se requebrando lá em cima na beirada do caminhão, balançando a bandeirinha do candidato com uma mole, cansada. Não há mais nada para eu olhar, o caminhão tapa tudo. Grande merda!, a menina não tem nem quatorze anos, basta começar a tomar forma de mulher para eles começarem a explorar, é só vestir minissaia e bustiê e sacudir a bunda, debaixo desse sol de duas da tarde, por dois cachorros-quentes de carrocinha e dez reais no fim do dia. Agora vem esse gordão nojento, com o microfone sem fio na mão esquerda e já metendo a direita entre a calcinha e a bunda da menina, mão horrorosa, curta e gorda, com as unhas sujas, daqui eu não vejo bem mas tenho certeza de que as unhas estão sujas, só pode, todo suado, seboso, balançando as banhas, aquele barrigão peludo saindo para fora da camisa onde o botão se arreventou, sem parar de berrar essa mentira eleitoral, metendo a mão, a menina não quer, se retorce, se vira tentando escapar, me olha, ela também tem falhas nos dentes, foi um segundo, mas eu sei que ela me olhou suplicante, pedindo socorro, meto a mão na buzina, grito, xingo e ninguém me ouve, todo mundo está buzinando, o gordão arrasta a menina pra frente e não vejo mais nada acima da beirada do caminhão. Fico aqui presa, já perdi a hora do dentista. O dentista que se dane! (QL, 2002, p.61-62)

De natureza explosiva e impaciente, que foi reforçada pela dificuldade daquele dia, este corpo contemporâneo passa a ser também um **corpo indignado** (“xingo e ninguém me ouve, todo mundo está buzinando, o gordão arrasta a menina pra frente e não vejo mais nada acima da beirada do caminhão”. QL, 2002, p.62) com o abuso sexual que um homem, representado por um **corpo autoritário** (“Agora vem esse gordão nojento, com o microfone sem fio na mão esquerda e já metendo a direita entre a calcinha e a bunda da menina, mão horrorosa, curta e gorda, com as unhas sujas” QL, 2002, p.62), cometia contra uma menina de 14 anos, a quem reservamos a classificação **de corpo violentado** (“Agora vem esse gordão nojento, com o microfone sem fio na mão esquerda e já metendo a direita entre a calcinha e a bunda da menina, [...] metendo a mão, a menina não quer, se retorce, se vira tentando escapar” QL, 2002, p.62), que também é um **corpo suplicante** por socorro através do olhar (“A menina não quer, se retorce, se vira tentando escapar, me olha,[...] ela me olhou suplicante, pedindo socorro” QL, 2002, p.62) que lança àquela mulher que é um **corpo observador** daquela cena (“Fico olhando o bumbum da garota se requebrando lá em

cima na beirada do caminhão, [...]. Não há mais nada para eu olhar, o caminhão tapa tudo”. QL, 2002, p.62), que também pode ser classificado como **corpo denunciante** (“Grande merda!, a menina não tem nem quatorze anos, basta começar a tomar forma de mulher para eles começarem a explorar, é só vestir minissaia e bustiê e sacudir a bunda, debaixo” QL, 2002, p.62). Mesmo que o corpo denunciante não alcance fazer a delação ao interlocutor ideal, ele a faz por meio de um manifesto, inclusive trazendo outras questões que merecem ser denunciadas, pensadas, refletidas e acionadas no âmbito social mais amplo, não somente em relação àquela cena descrita.

Queridos amigos, companheiros, conhecidos e desconhecidos, sou contra a barbárie que fazem com as mulheres do Afeganistão, sou a favor dos sem-terra, dos sem-teto, dos sem-culpa, dos sem-aumento, do grito dos excluídos, sou contra a corrupção, o neoliberalismo, o FMI, o reajuste estrutural, os sociólogos no poder, a exploração comercial do corpo da mulher, a dívida externa, a dívida pública, os juros altos, a alta do petróleo, a prostituição infantil, a reeleição, a desregulamentação, a abertura, das pernas do Brasil, sou contra a guerra, o tráfico de armas, de influências, de drogas, de escravas brancas, de bebês e órgãos humanos, sou contra a poluição, a destruição ambiental, a desigualdade, a exclusão e o apartheid social, contra a extinção do mico-leão dourado, da tartaruga marinha, do peixe-boi e de qualquer bicho vivo, inclusive de gente, sou contra o desemprego, o arrocho salarial, a privatização dos serviços públicos, sou pela democracia, pela transparência, pela participação, pela cidadania, pela ética na política, sou contra tudo o que é safadeza, maldade e burrice e a favor de todas as vítimas de tudo, que isso se saiba de uma vez por todas, mas que ninguém me leve a mal, comunico-lhes que estou encerrando minha conta de acesso à internet e pondo à venda meu computador. (QL, 2002, p.62-63)

Este corpo denunciante, que Boehmer (2005) prefere nomeá-lo como corpos de protestos, são resultantes do olhar ofertado pela existência da diáspora, que tem em sua essência a transgressão ao tradicional. Portanto, nesta narrativa este corpo denunciante, que é também de uma personagem escritora, faz também outro tipo de denúncia, voltado à metacrítica: “O editor não vai nem ler meu livro todo[...] Também não sou homem, não sou jovem, nem bonita, não sou jornalista, não moro no eixão Rio-São Paulo” (QL, 2002, p.61). De um modo ou de outro este tom “panfletário” deste tipo de corpo se justifica, segundo Boehmer (2005), “corpo como lugar de protesto, por meio da corporificação das narrativas e de deslocamento e discriminação da documentação de um relato de luta e sobrevivência”. (BOEHMER, 2005, p.255)

A partir de estudos apurados sobre as tipologias do corpo feminino representado na literatura brasileira, Gomes (2018, p. 215), a respeito do corpo violentado, argumenta: “O corpo violentado é pela imposição da posse masculina, que passa a usar esse corpo como um território, pois o sujeito masculino apodera-se de forma unilateral do corpo feminino, que fica submetido à “moral do macho””.

(GOMES, 2018, p.215), ao que Almeida (2015) complementa que “o corpo explorado sexualmente em sua essência mais pura, se torna, pois, emblemático da experiência da diáspora” (ALMEIDA, 2015, p.115).

Diante de toda aquela constatação de violência sexual, as mulheres que aparecem na cena, tanto a que sofreu o abuso, quanto a que assiste a ele, têm como marca o silenciamento, visto que a adolescente pede proteção, através do olhar, porque a voz estava emudecida, impedida pelo medo de se denunciar a violência que sofrera, fruto do patriarcado contundente, alimentando os instintos machistas com o olhar, que tratava a menina dançarina como **corpo objeto** de seus desejo sexual, mesmo quando não houvesse consentimento para isto. A outra marca de silenciamento se dá no momento em que a narradora esbraveja do seu carro, buzina, na tentativa de denunciar e de chamar a atenção de alguém mais perto dos outros dois personagens pudessem impedir que aquele homem atacasse a menina mais uma vez: embora ela grite ou buzine, ninguém a escuta nem a percebe, mantendo-se indiferentes ao fato. Logo, estas mulheres são representantes de um **corpo socialmente impotente**, o qual foi refém das ordens do machismo na sociedade. Em decorrência daquela impotência por qual passaram, a mulher mais velha recupera sua voz, a partir do seu corpo que se posiciona, através de um manifesto elaborado em seu computador, e posteriormente divulgado a toda a imensa lista de endereços que ela possui, apresentando suas preferências e visão de mundo, sem nenhuma obediência ao que “naturalmente” estratificava a sociedade e era da ordem do patriarcado. Se mostrando como oposição ao sistema, transgressora e socialista, a narradora desfaz definitivamente sua relação com o mundo virtual, que aprisiona os seus seguidores nas suas residências, se distanciando cada vez mais da rua, para onde ela quer voltar como um corpo militante, como era antigamente.

No conto “Metamorfose”, temos um narrador que relata sua experiência a partir de uma carta que escreve para seu irmão, tentando convencê-lo de sair do lugar onde está (Transilvânia) para morar com este para quem escreve, o qual reside no Brasil, desvencilhando-se da tradição da imortalidade e de tudo o que constitui o estilo de vida dos homens-vampiros; logo, o narrador-personagem propõe uma experiência transgressora do outro, de encontro com as amarras da amaldiçoada vida a que se mantém aprisionado.

Mon cher frère,

Tu estranharás, certamente, que eu te escreva agora, depois de séculos sem trocarmos uma única palavra. Pensei várias vezes em fazê-lo, mas não

cheguei a pegar da pena e de nada serviria porque não tinha a menor ideia de onde te encontrar de pois de nosso último desentendimento grave e com essa tua mania de segredos. Mas agora tenho a certeza de que minha carta te chegará porque, com tua fiel devoção à tradição, não deixarias de ir à nossa velha casa nesta data. Afinal, oito séculos não são oito anos, e há raríssimas famílias que podem orgulhar de possuir a mesma morada por tanto tempo. Além do mais, creio que, no estado de ruína em que certamente se encontra, tu ali te sentirás muito bem: ninguém mais se arriscará a entrar naquilo que hoje deve ser apenas tenebrosos e mal afamados escombros, não há nenhum perigo de teres companhia humana. [...] Disse-te há pouco que em nada mudei, mas não é verdade: mudei sim, libertei-me do atavismo que nos marcou e consegui uma felicidade que antes nem sequer podia imaginar. Quando penso na tua triste vida, *pauvre frère*, dá-me imensa pena e na verdade é por isso que te escrevo, para contar-te tudo e tentar fazer com que tu também vejas a luz (nenhuma ironia nesta expressão, saiu-me naturalmente), que tu esqueças a tradição ou maldição?, deixes esse orgulho desmedido e experimentes também ser simplesmente feliz como qualquer um desejaria. Aliás, aí está parte da receita: ser qualquer um entre os outros. Espera, posso imaginar teu sorriso irônico e o muxoxo de desprezo, mas lê até o fim, que quem sabe te convenças. (QL, 2002, p.67-68)

Nesta passagem do conto, chamamos a atenção para algumas expressões como a ideia temporal de séculos, que não remetem a nenhuma hipérbole, mas à medida do tempo tão comum no universo vampiresco (“depois de séculos sem trocarmos uma palavra” p.67) (“Afinal, oito séculos não são oito dias” p.68), e algumas inferências de uma linguagem não-contemporânea ou até mesmo arcaica, a exemplo da expressão “pegar da pena”. Há indícios da personalidade do interlocutor da carta como alguém preso ao conservadorismo da tradição vampiresca, que aceita de prontidão suas condições diante deste estilo de viver, podendo ser também alguém que teme arriscar-se ao novo, além de pouco valorizar a vivência do seu irmão Roman Drácula (“posso imaginar teu sorriso irônico e o muxoxo de desprezo, mas lê até o fim, que quem sabe te convenças”), temos, pois, um **corpo conservador**, preso a uma tradição na qual foi engendrado, na qual parece estar fadado a manter-se, diferentemente do outro, Roman Drácula, que viveu sua história na tradição, todavia, se libertou, assumindo a experiência que sempre quis viver: de um homem comum, anônimo, ao redor de possibilidades que não lhe eram cabíveis antes deste rompimento.

O emissor da mensagem, Roman Drácula, é uma nova versão do Conde Drácula, personagem da literatura de terror, de Bram Stoker, autor irlandês, que fez de sua narrativa a mais famosa das histórias de terror e de vampiros, sendo até hoje recontada ou servindo de inspiração para novas narrativas literárias, cinematográficas e televisivas. O Drácula de autoria paraibana se apresenta como um **corpo imortal**,

contrariando a condição dos demais corpos, dos corpos comuns, que são revestidos pela ação do tempo, tão bem tematizado por Platão, em *Fédon*, obra que, ao discorrer sobre a imortalidade da alma, também trata do corpo, como poderemos atestar em diálogo com Sócrates:

Evidentemente, Sócrates, a alma se assemelha ao divino, e o corpo ao mortal. Considera agora, Cebete, continuou, se de tudo o que dissemos não se conclui que ao que for divino, imortal, inteligível, de uma só forma, indissolúvel, sempre no mesmo estado e semelhante a si próprio é com o que alma mais se parece; e o contrário: ao humano, mortal e ininteligível, multiforme, dissolúvel e jamais igual a si mesmo, com isso é que o corpo se parece? Poderemos, amigo Cebete, argumentar de outro modo e dizer que não é dessa maneira? [...] Se for assim, não ficará o corpo sujeito a dissolver-se depressa, conservando-se a alma indissolúvel ou num estado que muito disso se aproxima? Sem dúvida. Observa ainda, continuou, como depois que o homem morre, sua porção visível, o corpo, a que damos o nome de cadáver, colocado também num lugar visível, embora o sujeito a dissolver-se, a desagregar-se, de imediato não revela nenhuma dessas alterações, conservando-se intacto por tempo relativamente longo; e se, no momento da morte, o corpo estiver em boas condições, sendo boa, igualmente, a estação do ano, então conserva-se muito mais tempo. Quando o corpo é descarnado e embalsamado, tal como se faz no Egito, ele permanece quase inteiro por tempo incalculável. Aliás, até mesmo no corpo em decomposição, alguma de suas partes: ossos, tendões; e tudo mais do gênero, são, por assim dizer, imortais. Não é isso mesmo? (PLATÃO, 1972, p. 90)

Logo, ele também pode ser um **corpo atemporal**, que, por sua vez, quer se desvencilhar desta condição a que estava reservado, além de ter uma mágoa insuperável daquele que lhe deu a herança da imortalidade, tendo em vista que queria ser um homem comum como qualquer outro, e se sentia realizado em poder usar vestimentas mais frescas, claras e alegres, típicas à moda e ao clima do Rio de Janeiro, cidade onde ele mora e onde leva uma vida quase que completamente normal e, por isso, pode ser compreendido como um **corpo adaptado**, exceto pela dependência alimentar que ainda existe e com a qual parece que ainda insiste em manter:

A razão do nosso desentendimento continua intacta, porque eu desejo apenas ser um homem comum, um homem *tout court*, e nada vejo de admirável em ser uma exceção, viver separado do resto da humanidade e planar (nenhum literalismo aqui, falo figuradamente) acima dos simples mortais. Na verdade, embora às vezes me arrufasse quando, ainda crianças nós dois, me chamavas de medíocre e poltrão por eu desejar ir para a praça, jogar ao sol com os meninos comuns, no fundo nunca me importei muito com teu desprezo nem me senti superior a ninguém por causa de nossa singular herança. (QL, 2002, p.67-68)

Aprisionado pela ordem que lhe era dada, por sua ascendência, Roman Drácula vive um desencontro entre o que lhe era dado e o que era desejado, o que,

segundo o pensamento de Marcuse, revela a submissão do personagem a um sistema sociopolítico que conflitua o princípio do prazer com princípio da realidade, mas é esta busca pelo desejo realizado que impulsiona o personagem. Há, pois, algumas forças motrizes que se opõem e constituem a experiência de Roman Drácula: repressão x submissão; desejo x realidade:

Tanto no nível genérico como no individual, a submissão é continuamente reproduzida. Ao domínio do pai primordial segue-se, após a primeira rebelião, o domínio dos filhos, e o clã fraternal desenvolve-se para dar origem a um domínio social e político institucional. O princípio da realidade materializa-se num sistema de instituições. E o indivíduo, evoluindo dentro de tal sistema, aprende que os requisitos do princípio da realidade são os da lei e da ordem, e transmite-os à geração seguinte. (MARCUSE, 1972, p.36)

Ao rebelar-se ao sistema a que pertencia e já com a conquista concretizada, o ex-vampiro da narrativa paraibana se mantém preso a alguns fatores da antiga vida, como o de consumir carnes quase que completamente cruas, ou utilizando-se de um linguajar comum à gastronomia que corroboram com os elementos gastronômicos do imaginário vampiresco: carnes mal passadas, temperadas com alho, o que contraria com a tradição da relação estabelecida entre vampiros e alho, revelando uma ironia, marcadamente utilizada pela autora em questão, que traz neste personagem um **corpo transgressor** à tradição dele, e que, ao desfazer-se das muitas amarras que o prendiam “à maldição” de ser um vampiro, contrariando a relação que existia do personagem com a cultura a que pertence, ao criar um novo significado de corporeidade com os aspectos socioculturais hereditários, conforme defende Le Breton (2017: p.7-8):

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, cerimoniais dos ritos de interação, [...], relação com a dor, com o sofrimento, etc. [...] Os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. [...] O ator abraça fisicamente o mundo apoderando-se deles, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e valores que, enquanto experiência, pode ser compartilhado pelos atores inseridos, como ele, no mesmo sistema de referências culturais. [...] Qualquer que seja o lugar ou a época do nascimento e as condições sociais dos pais, a criança está predisposta inicialmente a interiorizar e a reproduzir os traços físicos particulares de qualquer sociedade humana. (LE BRETON, 2017, p.7-8)

Após esta ruptura com os fenômenos socioculturais que os constituem, Roman Drácula passa a ser um **corpo feliz**, pois está mais próximo à vida comum, sem

regalias e sem utilizar-se de “seus poderes” em prol de si mesmo e que o manteria mais preso àqueles costumes dos seus antepassados, de quem herdou esta condição. Roman Drácula, portanto, é um homem feliz e de alma e **corpo leves** [...] “estou vestido de confortáveis bermudas brancas (é assim que chamam aqui os calções curtos), simples sapatos de lona azul e uma folgada camisa de listas coloridas, sem colarinho” [...]QL, 2002, p.68), porque é assim como ele acredita que deve ser a sua vida, como **corpo liberto** do passado que lhe foi reservado, de modo que seus objetivos são voltados a um **corpo empreendedor**, que tenta convencer seu irmão, também vampiro, a vir morar no Rio de Janeiro, para que juntos possam investir em redes de churrascarias rodízio, abertas vinte e quatro horas, ao mesmo tempo em que gozariam a vida como deveria ser.

Não me alongarei mais, tua impaciência já deve estar chegando ao limite e não quero que me interrompas a leitura desta carta antes do fim. Tenha a certeza de que, no fundo não és assim tão diferente de mim, apenas mais orgulhoso, mas se quisesse poderias ser perfeitamente feliz aqui, como eu agora sou. Serei prático e direto: proponho-te não só a felicidade, mas um bom negócio. Por maior que seja nossa fortuna, à força de tirarmos dela sem jamais nada repor, ela um dia há de se acabar. É hora de começar a investir, meu querido irmão, e que melhor investimento poderia haver para nós do que uma grande cadeia de churrascarias rodízio, abertas vinte e quatro horas, hein? Que me dizes? Negócio promissor e seguríssimo, já que a última coisa que as pessoas deixam de fazer, quando lhes faltam os meios, é comer! Já tenho todos os planos feitos para a mais grandiosa dessas cadeias [...]. exagerei nos planos mas não quero renunciar a nada e portanto falta-me um sócio que traga um bom capital. Que melhor sócio poderia eu desejar do que meu próprio irmão, o único que pode compreender profundamente o que tudo isto significa para mim? [...] Vem, esquece essa fria Transilvânia, deixa as histórias trágicas para a literatura e vem gozar a vida. Teu eterno, Roman Drácula. (QL, 2002, p. 73-74)

Finalizando esta seção de Maria Valéria Rezende, temos o conto *A noiva da noite*, o qual nos faz remeter a outras obras consagradas da literatura brasileira, como o poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, uma vez que temos expresso uma certa dose de desencontros e desinteresses amorosos, revelados por Orestes que ama Rita, por quem tem um amor incontestável; Rita que corresponde a este amor, mas não consegue controlar a sua liberdade, o que a faz uma mulher livre para amar e seduzir quem despertasse o interesse nela; Aurélia é a terceira personagem, e quem estabelece um triângulo amoroso, mesmo sendo este no plano da idealização, sem nenhum contato íntimo com Orestes, uma vez que ele só a enxerga com um amor fraternal: “Orestes adora Rita, desde sempre, amor necessário e incontestável porque Rita é a amada do morro, assim como Rita quer Orestes porque ele é o melhor[...] Aurélia ama Orestes que nem olha para ela senão com um olhar risonho de irmão”.

(QL, 2002, p.77), e por isso Aurélia se sente desprezada, um **corpo invisível** aos olhos dele. Esta condição de invisibilidade do corpo não remete ao aspecto da vida sociopolítica da garantia dos direitos enquanto cidadã, mas sim da corporeidade pela condição de um corpo não-indesejado, e como tal não alcança o destino que prescreve pra si mesma, o que corrobora com que afirma Xavier (2007:34), no sentido de invisibilidade como sinônimo de “inexistência da mulher como sujeito do próprio destino” (XAVIER, 2007, p.34).

Em contrapartida, Rita é um **corpo sedutor e volúvel** (“Rita está lá embaixo, com certeza cercada pelos homens, provocando-os para negacear no último momento, naquela brincadeira que inventou e que repete infindavelmente, deixando-os todos cativos e enchendo a Alemão de vaidade” QL, 2002, p.79), porque é apresentado pela nuance de um corpo erotizado, que vive sua plenitude em exibição e exuberância no período do carnaval, festividade em que a repressão é “camuflada” e, portanto, os corpos femininos são observados como um exemplo de sedução, sobretudo quando se representam corpos localizados na periferia. A respeito disto, Soihet & Matos (2003:195) declaram:

A sensualidade, por longo tempo vista como apanágio da negra e da mulata, torna-se visível nas mulheres de todas as cores e segmentos, que a exercem com garra invejável, negando estereótipos de longa data. Enfim, acelera-se o passo rumo ao reino da liberdade, que encontra no Carnaval um momento de expressão maior. (SOIHET & MATOS, 2003, p.195)

Ao observamos esta citação das historiadoras, e aproximando-a do ano da publicação da obra Quatro Luas, constatamos que parecia haver naquele momento uma luta, através das obras de autoria feminina do início do século XXI, com a necessidade de consolidar e de conquistar mais e mais o espaço libertário da mulher enquanto corpo erotizado, erótico e emancipado, conforme defende Angélica Soares, em A Paixão Emancipatória, sem necessariamente precisar da anuência dos homens, detentores do poder e do direito, que controlavam (e ainda controlam, com menos poder) a vida privada e a vida íntima das mulheres. “A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com esse momento de forte trabalho de conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p.57)

Os três personagens, também, são representações de **corpos apaixonados**, no sentido de serem pessoas que deram as costas à razão, abandonando uma relação

saudável com este sentimento ao mesmo tempo em que é absorvido pelo *pathos* alterado, de acordo com o que apresenta Lebrun (2002: 25):

Toda paixão, desde o despertar, já infringe a lei que me constitui como um ser razoável, todas as paixões, na sua origem, já me conduzem “para fora de mim mesmo”. Essa condenação das paixões se dá sem apelação. [...] O apaixonado não é simplesmente um estouvado que comete um engano: é um desvairado que deu as costas (*apostrophé*) à razão. Seu erro provém de um desajuste do *logos* em si, pois ele engana-se ao julgar a proporção dos acontecimentos. Sua alma não está em harmonia com a instância, que, por natureza, nele deveria dominar e é esse desvio em relação à natureza que explica o caráter excessivamente passivo do *pathos*. Por isso, há um só meio de evitar as paixões: extirpá-las, impedindo que a emoção se transforme em uma tendência. (LEBRUN, 2002, p.25)

Os nomes Aurélia e Rita são também personagens de obras importantíssimas na literatura brasileira: Aurélia, protagonista de *Senhora*, de José de Alencar, em nada se parece com a romântica Aurélia paraibana, visto que a do século XIX era dona de si mesma, de personalidade forte, que se tornou um pouco cética quanto às questões de ordem amorosas e sentimentais, ao passo em que a outra esperava pelo reconhecimento de seu valor enquanto mulher, por Orestes. Rita parece ser a Rita Baiana, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: pelo seu modo de encarar o tema do amor, com a liberdade que escolheu ser porta bandeira: ambas dispensam de seus corpos romantismos, preferindo, então, aquele homem que possa dar-lhe melhores condições de vida, regadas às conforto, joias, farturas, distanciando-se de todo e qualquer tipo de privações, características encontradas naqueles que admitem ser um **corpo consumista**, o que faz de Rita uma mulher que dispensa o amor e a dedicação oferecidos por Orestes, quem não poderá dar as regalias tão almejadas por ela. Com o orgulho ferido por ter sido preterido por Rita, Orestes, tomado pela paixão não-correspondida, assume um comportamento que tenta pôr fim à vida da mulher com quem ele planejou viver; todavia, nenhum deles contava com a astúcia de Aurélia, que por domínio de seu **corpo invejoso** troca de lugar com Rita, roubando-lhe a fantasia da Noiva da Noite, assumindo, assim, o seu lugar, porque assim é o comportamento de quem é carregado pela inveja, quem se constitui da intenção de privar alguém de algo que possui, na tentativa de que, como o **corpo substituído**, Orestes pudesse ter um olhar apaixonado para ela.

[...] quando viu entrar o navio na baía e soube que Orestes voltava nele, que não voltava para ela, que vinha apenas para a *Noiva da Noite* [...] Aurélia desceu o morro, sem rumo, [...], chega à porta aberta do barraco deserto que a fantasia mais resplandecente, enche de luz. Rita está lá embaixo, com certeza cercada pelos homens, provocando-os para negacear no último momento, naquela brincadeira que inventou e que repete infindavelmente,

deixando-os todos cativos e enchendo a Alemão de vaidade. Aurélia desperta, fascinada apodera-se da fantasia e escapa pelas rotas de fugas do morro, que ela de sua pedra lá do alto, aprende sem perceber. Agora, sim, sabe muito bem para onde vai, para a casa onde trabalha sua irmã, lá embaixo, chega quase sem fôlego, esgueira-se pelo portãozinho do lado, corre para o quarto no fundo do jardim. [...] Agora, sim, sabe o que vai fazer, calcula, a escola tem que estar na concentração logo mais, às nove horas, mas só entra na avenida à meia-noite, a essa hora todo mundo já sabe que a fantasia sumiu e Rita está desesperada. Aurélia veste-se, pinta-se, segura e lentamente, é tão alta e tão bem feita quanto Rita, o adereço de plumas e a meia máscara as tornam idênticas. **Nesta noite Aurélia é Rita e Orestes vai olhá-la apaixonado, é só o que ela quer e precisa para completar inteiramente sua verdadeira vida. Sabe que o engano não durará quase nada, mas um segundo lhe bastará pra conhecer a luz de um olhar de paixão.** A irmã diz que ela está louca. [...]

[...] A Escola já lança seu grito de guerra e os rojões espocam, o destaque *Noiva da Noite* irrompe na concentração e corre como um corisco branco, sob os aplausos frenéticos, atravessa o rumor da bateria, o arco-íris das alas, contorna os casais de mestre-sala e porta-bandeira, os carros alegóricos, descalça e veloz, para o lugar que cabe a Rita, buscando, arrebatada, a visão de Orestes, não o vê ainda, estaca atordoada logo atrás da Comissão de Frente, gritam-lhe: “anda, anda, Rita, não deixa espaço, vai, vai, está louca aí parada?”. Sente o tremor pelo corpo todo, o som da bateria a toma e Aurélia samba, já Orestes salta à sua frente: “Rita!”. **Estranho, tão estranho que um olhar apaixonado se pareça tanto assim com um olhar desesperado!** Ela nem sente o punhal varar-lhe o peito. (QL, 2002, p.79-80)

Ao tomar o lugar de Rita, por meio da fantasia *Noiva da Noite*, Aurélia não contava com o descontrole emocional de Orestes que não aceitava a ideia de ser preterido por Rita e, por conta disso, só pensava em se vingar, matando-a com um punhal. Entretanto, não era Rita quem estava fantasiada, era Aurélia, quem foi morta, sem conseguir alcançar aquilo que mais desejava.

O sentimento que domina intimamente Aurélia é a inveja, o que a transfigura como um corpo invejoso, e como tal nasce a partir da necessidade que o invejo tem de ocupar o lugar do outro, sendo notado pelo poder do olhar de quem deseja, como um instrumento imprescindível para que o desejo seja despertado pelo outro. Aurélia, inconformada com o olhar sem desejo de Orestes por ela, em detrimento ao interesse irrestrito que o mesmo tem sobre Rita, a preterida se caracteriza como alguém espera alcançar o olhar apaixonado de Orestes, nem que seja por um breve segundo e por uma situação de engano, e essa busca vai desencadear na cena mais emblemática da narrativa, com um conflito a ser vivido por todos eles, o que resultará numa tragédia. Logo, de acordo com Mezan (2002: 119) a inveja anda de mãos dadas com a dependência de um olhar aprisionado, ao que o autor complementa: “esta associação com os olhos está presente na própria etimologia da palavra “inveja”, que provém do latim “*invidia*”, formada a partir do radical *ved-* que encontramos em *vedére* (MEZAN, 2002, p.119).

Temos, portanto, uma tragédia, na qual há desencontros das três personagens com aquilo que elas mais amavam: Rita não conseguiu desfilar com a fantasia Noiva da Noite, tendo em vista que Aurélia a furtou na intenção de que a mais sedutora das mulheres do morro pudesse sair de cena; e Aurélia assumisse a fantasia que seria usada por Rita, na intenção de ter ao menos um olhar apaixonado de Orestes, por quem ela tinha uma paixão contida e não-correspondida; Orestes, que amava Rita e havia uma correspondência deste amor, até aparecer Alemão, um homem que também desejava Rita e tinha condições de oferecer-lhe uma vida mais confortável, com ostentação e presentes, fatores que influenciaram bastante na decisão de Rita em desprezar o amor do marinheiro, que não poderia dar-lhe o luxo que ela gostaria de ter. Assim, temos três **corpos desiludidos e frustrados**, por não alcançarem os sonhos realizados, demarcando a tragédia que finaliza esse conto. Esses desencontros são assim pontuados, pelo elemento da paixão que desvairia, e que faz com que todos os três personagens cometam algo no limite da insanidade em nome daquilo que lhes são desejados. Rita, pela paixão em se sentir empoderada, sedutora, exibida e ovacionada pelos admiradores conhecidos ou não, que alimentam o seu ego narcisista; Aurélia, que tinha um amor idealizado por Orestes, o qual pouco olhar se dirigia para ela, o que a despertou também como um corpo movido pela inveja, e, portanto, desejava assumir o posto que estava reservado a Rita; e Orestes, um romântico marinheiro, esperançoso em viver seu grande amor, no retorno depois de uma longa viagem sobre os mares, mas que, ao chegar de viagem é conhecedor de que Rita destinou-se a viver com outro homem, que lhe oferecia conforto, o que resultou no íntimo de Orestes o desejo de vingança, cometendo o feminicídio, o qual passou despercebido pelos espectadores do desfile da Escola de Samba, a qual se consagrou como campeã, em meio ao caos dominado pelo sentimento de indiferença e de banalidade diante de mais um caso de violência contra a mulher em nosso país, representado na literatura de Maria Valéria Rezende.

Logo, podemos reconhecer que a contística de Rezende se caracteriza pelo engajamento de uma literatura, trazendo o tema da violência, do desamparo e do abandono ao feminino, trazidos pelos narradores e pela autora, que se utilizam de suas vozes para se mostrarem atentos ao que é costumeiramente banalizado e repetido em nossa sociedade, no tocante ao tratamento de objetificação dada ao que representa o feminino, exceto no conto “A Bicicleta”.

MARÍLIA ARNAUD

A referida autora nos presenteia com quatros contos nesta coletânea: “Canto de um amor iluminado”, “Pássara”, “Boleirinho”, “Menina”, os quais trazem em seus enredos personagens femininas e humanas como protagonistas, ora representando mulheres empoderadas pela sedução e pelo apelo corporal dedicado a elas, ora como mulheres que são tão absorvidas pelo patriarcado, que pouco se mostram como detentoras de vozes e de direitos básicos, comuns às cidadãs. Logo, o estudo sobre os corpos que faremos a partir deste momento será muito interligado à presença e à participação deles como organismo sociopolítico, o que é muito bem apresentado por Dias (2012:62-63), quando afirma:

62 No discurso artístico e literário, o corpo se expressa através das imagens e das personagens, dos seus conflitos e ‘(de)formações’ resultantes da discussão ou do silêncio entre o corpo político, religioso, social e o biológico. Para Foucault, o corpo seria o espaço do “*political repression*” [...]. [...] A relação entre corpo/ mundo, ou seja, corpo/sociedade, foi analisada por Michel Foucault que denuncia os sistemas punitivos originados na sociedade e que fazem do corpo o alvo principal de suas forças repressoras. Deve-se ressaltar que essas forças que atuam sobre os corpos variam de acordo com os objetivos do seu uso, elas podem ser utilizadas direta ou indiretamente sobre os corpos que devem ser subjugados e “docilizados” para se tornarem úteis e produtivos. Uma das características principais do uso sistemático dos mecanismos de controle e repressão é a consistência e sutileza com que são aplicados. No caso das mulheres isso se torna mais evidente através de todo um conjunto de mensagens, muitas vezes subliminares, que influenciam desde a forma como a mulher vê a si mesma, passando pelo seu comportamento frente à sociedade e à família, até mutilações corporais que a fazem crer que são importantes ao seu desempenho na vida profissional e privada. (esses quase sempre têm na figura masculina o seu eixo principal). (DIAS, 2012, p. 62-63)

Isto é, as mulheres foram e ainda são, em certa medida, gerenciadas pelo poder do homem, que ditam as regras de suas vivências, controlando suas vidas em razão do bem-estar, funcionamento e perpetuação do patriarcado. De uma maneira ou de outra, as mulheres conquistam autonomia e suas vozes ecoam e ultrapassam fronteiras, para além de outros espaços além daqueles nos quais estavam engendradas. No cenário paraibano, temos Marília Arnaud que ilustra o corpo autoral de qualidade como representação de uma literatura de autoria paraibana e, ou de literatura de autoria brasileira, quem, ao refletir sobre seu processo criativo enquanto escritora ficcional compactua com a ideia de escrevivência, quando ela expõe:

Escrevo há muitos anos e, que me lembre, todas as vezes em que fui provocada a falar sobre a minha escritura, recusei-me ou senti enorme dificuldade em fazê-lo. Talvez, porque, no fim das contas, isso significa prestar um testemunho sobre minha própria visão de mundo, minhas relações pessoais, afetos, inquietações, perplexidades, enfim, sobre mim mesma. [...]

Chega um momento em que escrever se torna uma urgência, uma necessidade, misteriosa a que não se consegue escapar, algo incontrollável como um rio em cheia; uma espécie de possessão. (ARNAUD, 2005, p.63)

Esta experiência de escrevivência soma-se à uma outra, voltada à sensação de que a autora e a personagem se fundem e se misturam, no momento em que a narrativa está sendo elaborada, encontrando dificuldade em desvencilhar-se da criatura, porque esta se apropria daquela, dominando-a em ações e pensamentos, mesmo que temporariamente, desde a criação e a gestação até o ato de parir e de ser lançada no mundo. Arnaud (2005), num período muito próximo ao lançamento do *Quatro Luas*, declara sobre seus contos e personagens:

Às vezes, tenho a sensação de que eles, os personagens, têm vida própria, e que todas as palavras do mundo são insuficientes para aprisioná-los em um conto. Eu os criei e eles não me pertencem. Atormentam-me como um filho doente. Todo o que eles vivem ou sentem repercute, de alguma forma, sobre minha pessoa. Através deles questiono a vida, a morte, a humanidade e seus conflitos. É a voz deles, e também os seus silêncios, que eu desejaria que fossem ouvidos.

[...] Ainda hoje, quando estou trabalhando em uma estória, envolvo-me tão fortemente como meus personagens que, durante esse tempo, chego a ter pensamentos e sensações que, na verdade, não pertencem a mim. Momentaneamente, abrigo-me em um mundo de ficção que eu mesma criei, apropriando-me de suas vidas, ou eles se apropriando da minha. Alguns dos meus leitores já chegaram a me indagar se alguns deles não seriam, de fato, eu mesma. a resposta é: sim e não. Naturalmente, que alguns, não todos, têm um pouco, ou muito de mim, mas também de pessoas com quem convivo ou convivi ou, mesmo, de quem apenas ouvi falar. Sou nada mais que uma inventora, uma viajante de espaços imaginários, uma delirante contadora de histórias. (ARNAUD, 2005, p.65)

E este mosaico de personagens e vivências encontraremos nos contos que se apresentam adiante: na personagem Romina, que é venerada por aquele que a ama e que necessita de sua companhia; em Almerinda, que se passa quase que despercebida pela vida e por aqueles que estabelecem com ela apenas uma relação de sustentação e de exploração, repetindo a ordem que cabe a ela, sem nenhuma presença de transgressão ao que lhe é imposto; em Boleirinho, que se enquadra num outro tipo de sistema de exploração e de vida, por quais muitas mulheres tiveram como destino, por faltarem-lhes outras oportunidades; e da criança Maria Cecília, que vive suas angústias, tão comuns às meninas de sua idade, mas que passa pelo momento de descoberta e de autoconhecimento, se tornando um corpo em plenitude, em redenção. Estes corpos e enredos veremos a partir de agora, seguindo a cartografia que traçamos para cada um deles.

O narrador que fala no conto “Canto de um amor iluminado” é um **corpo romântico**, que suplica pela presença de Romina, por ele idealizada, que não se importa se ela não for suficientemente adequada para ele, porque para ele o que importa é a conquista concretizada (“vem, Romina, namorada minha, estou aqui esperando que acordes...” QL, 2002, p.89), (“Vem, minha amada, teu reino é bem aqui na minha cama, acorda e vem me receber, que somente a ti pertença” QL, 2002, p.89), (“e eu te digo, minha casa e minha família são tu e meu retorno é para dentro de ti, Romina” QL, 2002, p.90). A esta paixão que vê em Romina um ser perfeito confere uma visão idealizada, desencadeada pelo amor cortês, tão difundido na literatura ocidental, e que se repete neste conto de Arnaud:

O amor cortês, cujo termo foi cunhado pela crítica moderna, mas que designa um tipo de amor fundado na sublimação da dama, pode ser considerado como uma reação à moral religiosa e uma vontade de mudar os costumes predominantes na sociedade. A realização deste amor compreende um homem apaixonado, que se entrega de corpo e alma a enaltecer a mulher amada, e uma dama inatingível, ou porque já está casada, ou porque está espacialmente inacessível. E ao redor deles, um amor que traz em si tanto uma dimensão idealizada quanto uma carga de erotização. (CAVALCANTI, 2009, p.513)

Ao ser conduzido por este amor, o narrador se revela como alguém que nutre um amor sufocante, de grande dependência para com o outro, que deseja ter o controle de tudo o que vem deste sujeito amado, além de, também, expressar o medo de perder alguém que se ama, como também apresenta vários argumentos que justificam o convencimento para que Romina se entregue a ele.

[...] desejo-me todo teu, desejo-te tão assim, desejo-te Deus, por favor, acorda e vem, que este é o nosso tempo e não existe espaço para mim dora de ti, Romina, pássara adormecida, magnifica em tua imobilidade, vivendo um mundo de estranhezas, o que sonhas tu, minha amada? O que pensas quando mesmo estando ao meu lado te calas e vagueias teus olhinhos de tartaruga por noturnas ilhas? Quero saber, quero saber tudo, se tens segredos, se desejas outros homens, se pretendes um dia abandonar-me, perder-te, Romina, seria a pior das mortificações, estaria definitivamente no fosso dos degredados[...] (QL, 2002, p.89-90)

Temos, por parte de Romina, um **corpo desejado, silencioso, contemplado**, mas não sabemos como ela reage a toda essa veneração. Como corpo desejado, o qual é apresentado por meio de um apelo do amado, quase como uma oração, Romina nos é apresentada pelo olhar apaixonado do narrador, que suplica por ela, mas que parece não ter concretizado este desejo, o que, de acordo com o que acredita Pécora (1995, p.402-403), corroborando com a tese de Padre Antonio Vieira, deve buscar a sua plenitude, na seguinte condição:

[...] o desejo, para ser fecundo, teria de fundar-se sobre um conhecimento efetivo de seu objeto, capaz ao menos de garantir a sua realidade, pois apenas a sua existência real e não virtual ou imaginária, permitiria a pretendida dissolução do desejo na forma superior do gozo unitivo. Sem esse conhecimento, com a vontade subjugada pela tentação, o desejo acabaria tomando as formas penosas[...] (PÉCORA, 1995, p.402-403)

Romina parece não conhecer todo esse sentimento nutrido pelo homem que a ama, o qual por todo o conto se expressa como alguém que conhece profundamente aquela mulher, na sua essência e na sua rotina, o que confere a este narrador uma característica muito próxima a um narrador onisciente, de acordo com o conceito que se reserva a este elemento da narrativa. Sendo um corpo silencioso, Romina é contrastada com imagem da mulher que exerce o poder sobre o outro a partir de sua voz, que nada impõe, mas que está próximo ao que é tenro, delicado, doce, caracterizações estas comuns aos oboés³⁵ dos astros e à náíade, o que, de acordo com a necessidade do narrador apaixonado deve entoar suas intenções para com ele. Portanto, o elemento da voz é algo importante na constituição de Romina (“Fala, fala do teu sentimento por mim, que eu preciso da tua voz de algodão-doce em meu ouvido, da certeza de que estamos dentro da mesma noite e de que ouvimos juntos os oboés dos astros, de que precisas para se sentires feliz, minha náíade³⁶?” QL, 2002, p.90)

A experiência vivida por essa paixão mantém-se no plano da não-realização, sem aproximação física entre os envolvidos naquela trama, de maneira que Romina é, sobretudo, um corpo contemplado, apresentado por todas as nuances que se pode falar de um ser. Num dado momento do conto, o narrador sente a necessidade daquela mulher presencialmente, para um envolvimento sexual-amoroso, conforme podemos conferir em passagens como: (“Romina, meu anjo, adeja tua graça roçando na minha a tua pele jasmim, traz-me a ânsia dos teus brandos seios, os nardos e alabastros do teu corpo, me acolhe nos desvãos dos teus amorosos lábios de fêmea, concede-me no ritmo miraculoso do teu desejo” QL, 2002, p.90-91) ,e nas últimas linhas do conto, temos “vem, Romina, vem agora, que tudo é oferenda do meu amor;

³⁵ Instrumento musical de sopro, pertencente a mesma família da flauta, do clarinete, de timbre nasalado e agudo.

³⁶ Pertencente à tradição da mitologia grega, a náíade é uma ninfa, proveniente da água doce, que tem um canto tão belo quanto ao da sereia. Possuidora do dom da cura e da profecia, permitia que a bebessem a água de sua fonte, mas não podiam se banhar, sendo, portanto, castigados, caso desobedecessem.

e o mais já disseram antes, é silêncio” (QL,2002, p.92, o que confirma a contemplação mais uma vez.

No conto *Pássara* temos um enredo que se volta a contar a trajetória de Almerinda, uma mulher que foi educada e treinada para obedecer ao patriarcado, sendo, portanto, um **corpo disciplinado**, enredado pela limitação da liberdade de decisão sobre os caminhos que devem trilhar (“Toda infância e adolescência de Almerinda foram de obediência e servilidade” QL,2002, p.95”), (“Mesmo se esforçando, por não desejar desagradar os pais” QL, 2002, p.95), (“Ao moço[...] com ares de bom moço o pai entregou a filha” QL 2002, p.96), pelas exigências regidas pela ordem dos homens: Almerinda é vítima de um sistema controlador que educa as mulheres de acordo com a imposição da lei do matrimônio, mesmo que seja condicionada a suportar em silêncio os maus tratos do marido, porque foi convencida de que a presença de um homem em sua vida dará legitimidade existencial diante da sociedade, ao passo em que a mulher sem par tem menos valor. Nesta condição de corpo disciplinado, a mulher exerce a tarefa do corpo-mãe (“Os filhos, Almerinda os fez sem esforço nem prazer”, “Aos filhos, e foram muitos, deu-lhes, sem arroubos, a atenção do prato e o conforto do colo, até que em altura lhe alcançassem os olhos. Então, julgando-os aptos para seguirem por conta própria as graças dos seus destinos, quase os esqueceu”, QL, 2002, p.96), **corpo da dona de casa e da esposa** (“[...] o pensamento na muda de jasmim-laranja que ainda não tivera, tempo de plantar, nas camisas do marido que prometera aprontar para o fim de semana, na pestilência que, na beleza de umas bananas-maçãs, QL, 2002, 96), atacara suas tão bem cuidadas galinhas, amparada pelo poder do gênero, em que ela é a parte dominada e o marido a parte dominadora, quem regula o comportamento da mulher, em prol de interesses que marginalizam a figura feminina, expondo “práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais”. (XAVIER, 2007, p.26)

Mesmo exercendo esses papéis historicamente instituídos às mulheres, Almerinda apenas os exercem, sem muita emoção e empolgação, sobretudo no que se refere ao trato e à convivência humana, parecendo que Almerinda vive numa absoluta inércia, que passa boa parte de sua vida apenas para executar a ordem que lhe é dada, comum à experiência de muitas mulheres que se limitam a uma total obediência e um apagamento de força, de voz de toda expressão que venha do corpo feminino. Por outro lado, o marido e o pai são **corpos inquisidores**, que se fortalece

através da relação delimitada entre sujeito e Estado amplamente analisada por Hegel, desde sua obra *Princípios da filosofia do direito*; e Perrot (1991), com as reflexões trazidas em *História da vida privada*, e também tematizada por Lugarinho (2018: 56), ao afirmar:

[...] o aparecimento da família nuclear interferiu nas relações interpessoais e, também, nas relações dos indivíduos com as instituições, especialmente com o Estado. [...] ao analisar as relações entre a esfera pública e a esfera privada, pelas quais o sujeito transita num permanente movimento de continuidade e ruptura, observa que o indivíduo está subordinado à família e ao círculo essencial da sociedade civil burguesa, sendo o Estado a instância superior que regulamenta as outras instâncias – a cidadania, a submissão às leis do Estado levariam à superação das contradições sociais internas. O Estado se relacionava com os indivíduos através das famílias nucleares e não através da coletividade ou das multidões. Por isso a família é o núcleo mantenedor dos interesses do Estado, gerenciando os interesses privados e formando os cidadãos, transmitindo-lhes valores simbólicos e a consciência de pertencimento a uma nacionalidade. (LUGARINHO, 2018, p.56)

Assim, podemos dizer que a protagonista de “Pássara” é uma mulher que vive neste contexto, envolta por uma força que a catequiza ao encontro de um aprisionamento, que a impõe sempre estar na companhia e sob o olhar e a ordem do macho, seja na primeira casa, com o pai e irmão; seja na segunda casa, com o marido e filhos, mesmo quando o destino do matrimônio não é desejado por ela. O corpo de Almerinda é transformado por apresentar asas, simbologia do **corpo-asa**, corpo da liberdade de viver, que parecem ser tão grandiosas quanto as asas de um condor, as quais alcançam voos altaneiros e inalcançáveis. Sobre o simbolismo reservado às asas, Chevalier e Gerbrant (2002:90-91) declaram:

As asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar voo, isto é, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja da alma ou do espírito – de passagem ao corpo sutil. [...] Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. (CHEVALIER & GEERBRANT, 2002: 90-91)

Assim como um condor que sobrevoa solitariamente no céu, não se misturando com outras espécies de aves, Almerinda, nas cenas finais do conto, se sente sozinha e constata que sempre assim esteve, mas isso não a amedronta, pois ela lida muito bem com a ideia de não ter com quem interagir socialmente, talvez porque ela tenha a consciência de que a partir dessa interação e, ou deste contato será de exploração para com ela, sem ao menos fazer criar qualquer relação de afeto, de preocupação ou de zelo para com ela. Almerinda, portanto, se revela uma nova mulher, ao mesmo tempo em que ela fecha o ciclo que vivia, abandonando a antiga vida.

Na manhã em que se descobriu pessoa única no casarão, compreendeu que sempre estivera só. Não menos do que então. E alvoraçada daquela compreensão, saiu solfejando uma canção da sua infância, enquanto ia trancando quartos e recolhendo e encaixotando coisas sem uso, plena de uma sensação nunca experimentada, de permissividade e incandescência. Então partiu Almerinda para a primeira das alegrias. Vestiu-se com estampas de sol e foi espiar os cristais do mundo à fora. Molhar os pés na beira da praia, catar conchinhas, olhar vitrines, passear no zoológico, dar milho aos pombos. Sem precipitação, sem se importar em chegar a lugar nenhum. Fora preparada para bem morrer e o coração a sentenciava à vida. Como se somente agora descobrisse que tinha asas. (QL, 2002, p. 100)

Nesta nova fase de Almerinda, marcada pela alegria e pela leveza, em harmonia consigo mesma, contemplando e comungando com a natureza a sua felicidade, marcadamente expressa por elementos e cores que confirmam esta ideia, em consonância com o abandono daquilo que não a representa e com quem ela não tem identidade alguma.

Diferentemente dos corpos que se apresentam em *Pássara*, temos *Bolerinho*, que traz a história de uma menina que tem o seu **corpo erotizado e comercializado**, que também é **um corpo prostituído**, à disposição de quem do homem que a desejasse.

[...] E há a menina no palco. Nua, pública, rítmica. Contornos de ligas e meias, coxas rijas e brancas. [...] escorrega um sorriso, a boca fácil, vermelha. Dança. Em cadência braços e pernas, luminescências de seios e pelos pubianos, sapatos de salto alto e a concha-luz desvendada em pólen e néctar. [...] Incabida no vestido branco, ela fuma e olha os telhados na plenitude cor-de-rosa do céu que desvela um novo dia. O vestido esvoaça, mágico. Ela o agarra pelas pontas e sorri para o homem que a observa comovido. Certeza de seivas e maresias. Ele a puxa para si, e ela o aceita num abraço que quase a deixa sem ar. O homem a escolheu, entre tantas outras, ela está ali, para o que ele quiser, e muito mais. (QL, 2002, p.103)

Neste cenário e contexto em que vivia a nossa protagonista, ser escolhida, ser preferida, dentre tantas outras meninas-mulheres simbolizava poder, uma vez que ficava subentendido e posto que o “produto” ofertado coadunava com o perfil de fantasias e fetiches que perfaziam o imaginário masculino, em que a ninfeta estava ali à espera do homem que a quisesse e com quem se divertia, sem pedir nada em troca para além daquele momento, porque Bolerinho era mais um exemplo que representava um corpo que era dominado pelo patriarcado e por todas as expressões que constatarem o poder do homem, do macho, sobre o “sexo frágil”, o qual muitas vezes fortalecem o machismo.

Ao longo da narrativa, nos é revelado que esta opção de vida adotada pela nossa personagem se fez latente desde muito cedo, quando ela preferia pular a janela

da casa, enquanto dormira todos os residentes daquele lugar, para que então ela pudesse exercer aquele papel com o qual ela se identificava tanto, e politicamente compreendido como “meu corpo, meu reino”, corroborando sem nenhum peso de consciência com a aceitação de entender-se como **um corpo volúvel**, revelado ora em espaços como o da boate, onde ela atuava no dancing ou na cama, quando se deitava com seus clientes, ora em espaços como o do rio, onde desde cedo iniciou-se sua vida sexual, seja com primos ou tios.

Menina é o conto que encerra as produções de Arnaud, que conta a experiência e Maria Cecília, um **corpo de autopiedade**, um corpo que sentia **rejeitado**, **um corpo agonizante e suicida**, com a vivência de uma experiência marcada no espaço do quarto, da casa; sempre no interior da casa, em consonância com o timbre da personagem, que é intimista, ao mesmo tempo em que é também um **corpo erotizado, pelo prazer solitário**.

MERCEDES CAVALCANTI

A autora reserva a esta coletânea os contos: *Os ingredientes das horas mortas*, *O grito da Coruja*, *Uma prece ao Sol*, *Os fantasmas somos nós?* Empregando uma linguagem que lhe é bastante peculiar, que demarca uma grande influência da autora pela poesia, os contos aqui presentificados recuperam muitas imagens, marcadas pela aliteração, sinestesia, metáfora, onomatopeia, polissíndeto, dentre outras figuras de linguagem, de modo que reconhecemos na referida autora o artifício da prosa mais poética de todas as quatro luas que circundam este estudo. Talvez, porque Mercedes Cavalcanti seja também artista plástica, poeta, seus contos apresentam todos esses ingredientes que fazem parte do universo das outras duas representações artísticas que ela domina. Após essa breve apresentação acerca da autora x obra, iniciamos a nossa investigação acerca dos corpos que aparecem nos contos de Mercedes Cavalcanti, acima citados. temos

O primeiro deles *Os ingredientes das horas mortas* gira em torno de uma personagem já envelhecida e avó que vive numa constante reflexão com a sua consciência enquanto mulher e cidadã. Toda voltada ao fluxo da consciência, em nenhum momento desta narrativa há indícios de uma conversação, de um diálogo da personagem com outra. Não! Neste primeiro conto temos um corpo que não tem voz, no sentido do silenciamento dela no mundo em que ela vive: o mundo familiar. Portanto, podemos dizer que há **um corpo silenciado**, que dialoga apenas com a sua memória, numa espécie de mundo paralelo, tendo em vista que, após viuvez e mudança de endereço dos filhos, ela passou a ser um **corpo solitário** naquela casa, onde ela passa quase toda trama, envolvida nas atividade culinária, onde ela é absorta pelas lembranças. Esta também representa um **corpo envelhecido**, o qual ela não aceita. O espaço mais presente aqui é a cozinha, a memória, sempre inserida na casa, que é uma casa onde ela está aprisionada, desde que assinou a sentença de seu anulamento social com o advento do casamento.

O grito da coruja é o segundo apresentado, sob essa autoria. Nele se desenrola a experiencia de uma personagem que toma um susto ao entrar em seu quarto, visto que ela se depara naquela noite sem lua com uma penumbra de uma coruja que está estática e vem posicionada na parte superior de seu guarda-roupa. Por meio de um relato que acompanha todo o conto, temos muita presença de imagens fúnebres, que

se aproxima com o **corpo amedrontado** por que passa aquela experiência, até que ela percebe que tudo não passou de um engano, e o que ela acreditava ser uma coruja presa num quarto que mantinha a porta e a janela fechadas na verdade era um blusão que da maneira como ele estava posto pareceu uma coruja, portanto temos também um **corpo inanimado**. É importante destacar que, quando um corpo está envolvido pelo medo, começa a criar uma atmosfera que conspira contra aquele que está absolvido pelo medo, que paralisa, portanto temos um **corpo paralisado**. De acordo com as informações dadas sobre a personagem, podemos afirmar que é um **corpo supersticioso**. Toda a trama se passa no espaço do quarto, mas é importante chamar atenção para outros espaços menores como guarda-roupa. Temos também o espaço sideral, o espaço celeste, o espaço atmosférico.

O terceiro conto, *Uma prece ao Sol*, faz referência a uma cena, passada na via pública, em que as pessoas, absortas cada uma delas em seu mundo, está indiferente a uma flor caída ao chão, sequer as pessoas notaram aquela flor, cor vegetal, que chama atenção tanto pelo perfume suave, quanto pela cor vibrante em amarelo que aquele corpo vegetal, caído, moribundo, ainda resiste. No meio de todos eles, surge um senhor idoso, que não age com indiferença acerca daquele corpo caído ao chão, este senhor é um corpo envelhecido, um corpo sábio e um corpo sensível, que também é um corpo escritor, que contempla a transmutação da rosa amarela em novo corpo que se configura.

2.2 O ESPAÇO E SUAS SIMBOLOGIAS: ALGUMAS APRECIÇÕES CARTOGRÁFICAS DOS ESPAÇOS EM *QUATRO LUAS*

A partir de agora, iremos apresentar um estudo sobre a cartografia dos espaços presentes em *Quatro Luas*. Para isto, faremos uma classificação dos espaços geográficos ou figurados que constituem o universo espacial de cada uma das escritoras, os quais serão comprovados com passagens do texto apresentadas nesta coletânea, e balizados pelo estudo consagrado sobre as várias representações do espaço na literatura brasileira.

O ESPAÇO EM MARIA JOSÉ LIMEIRA

A partir do levantamento feito nos contos de Maria José Limeira, observamos que nos contos desta coletânea aparecem os seguintes espaços: a casa, o hospital, o além-túmulo, o espaço da cidade, o espaço natural, o quintal, o mar, o elevador e a rua como espaço de luta. O hospital se presentifica com bastante frequência nas crônicas da autora, o que também faz parte da rotina dela no plano factual, devido ao quadro de saúde dela, que era portadora de doenças crônicas; contudo, este lugar aparece também no conto “Viagem em busca de um amor impossível”. Neste mesmo texto, há a presença do além-túmulo, que complementa e dá sequência ao triste destino daqueles que passam pelo hospital sem a desejada cura, tendo em vista que o fantasma da morte espreita a vida e a ficção de Maria José Limeira, o que pode ter conferido-lhe uma ideia fixa sobre o tema, despertando na autora a necessidade tratar disso na sua literatura. O elevador é outro elemento espacial que aparece na obra limeiriana, sem muito protagonismo, sendo um não-lugar, um espaço de transição, o que corrobora com o que declara Brandão (2006, p. 140):

uma espécie de porta aberta que pode levar a espaços de intimidade de interiores ou exteriores, dependendo de que transita ali. Isso pode indicar a existência de um canal aberto de potencial conflito no viver das mulheres representadas ficcionalmente em obras de várias autoras contemporâneas brasileiras e estrangeiras. (BRANDÃO, 2006, p.140)

Símbolo das sociedades contemporâneas, sobretudo de urbanidade, o elevador facilita a mobilidade e o trânsito das pessoas que circulam naquele ambiente, estimulando-as à acomodação dos corpos, limitando-os em relação ao exercício de seus movimentos. Outra característica dos contos analisados se refere aos locais onde os enredos são desenvolvidos: no ambiente urbano, bem demarcado pelo

binômio casa e rua, de modo que a casa é um lugar de proteção, de isolamento, onde a personagem aparece sozinha ou em poucas companhias e onde é valorizada a existência do quintal, que simboliza uma extensão da casa, onde a personagem se conecta com o passado, na presença de elementos da natureza como flores e frutas, o que faz com que a personagem comungue com a saudosa infância. A casa é para ela um lugar de proteção, e o jardim e o quintal são os lugares onde ela se conecta com a natureza, e por extensão é o espaço da infância e da paz. O cenário coletivo e urbano, tomado por construções prediais é um ambiente de repulsa, pois para que ocorra o surgimento destas houve a interferência do homem na destruição da natureza., em razão do argumento capitalista e do progresso. A rua é o lugar da luta, da denúncia, da militância, mesmo quando não remete a lutas políticas partidárias. Nos contos de Maria José Limeira a casa e a rua exercem funções binárias e antagônicas: a casa como proteção, a rua como perigo, classificação bem próxima ao que era propagado pelos dogmas patriarcais, entretanto, a casa para Limeira é o espaço da solidão, uma vez que a personagem feminina vive sozinha. como podemos observar em “As ruas que transitam dentro de mim”.

O ESPAÇO EM MARIA VALÉRIA REZENDE

Ao observarmos as produções de autoria de Maria Valéria Rezende nesta coletânea, notamos que há um debate, uma exploração e uma apresentação maior do espaço público do que no espaço privado, ocorrendo isso em “A Bicicleta”, conto que boa parte do enredo se firma pela voz de Maurílio em diálogo com a sua bicicleta, havendo o compartilhamento desta amizade, aproveitada pelo espaço da rua. A rua neste conto não é o espaço da denúncia ou da militância, visto que a rua é o lugar do entretenimento, da socialização sem um compromisso a defender, a rua é o lugar do passeio, é o lugar onde a amizade entre Maurílio e a bicicleta se firma.

No conto “Manifesto ou como era antigamente” temos a presença da casa e da rua, sendo que no primeiro território se dá, embora mulher que mora sozinha, ela está absorta pelos seus afazeres de escritora, que espera ansiosamente a resposta acerca da publicação de um livro. A casa para ela é o espaço de onde a experiência com o espaço virtual se inicia, e é neste cenário virtual que a personagem se liga ao mundo, sem estar nele; é o lugar do deslocamento ilusório, apesar de deslocar-se. A casa e o espaço virtual a protegem da violência que o a rua oferece, constatada pelas cenas de exploração que ela testemunha, enquanto estava na rua trânsito. Assim a rua

trânsito estabelece uma relação de transitoriedade com a protagonista, que por sua vez tem um compromisso transitório com a menina dançarina que segue sendo abusada sexualmente na rua; portanto este espaço não cria na personagem um compromisso de consciência e partilha de em prol de uma luta coletiva. Em “A noiva da noite”, os espaços apresentados são o da favela, o do mar, e da rua, que se funde com a atmosfera da casa, de permissão, e partilha, durante o carnaval. Há também o espaço da favela, o lugar identitário dos personagens, que se reservam em boa parte da trama inseridas nela: a favela, o espaço abandonado ou invisível.

O ESPAÇO EM MARILIA ARNAUD

A partir da leitura dos contos sob a autoria de Marília Arnaud, nos deparamos com alguns espaços que gostaríamos chamar à cena deste capítulo: o espaço da casa, da rua, da escola e da boate, os quais incidirão imagens de mulheres estereotipadas do que a História reservou às mulheres. Diante do exposto, podemos afirmar, por meio da metáfora, que a produção da referida autora é um espaço de denúncia, que nos apresentou Almerinda, uma mulher que teve seu destino entre o espaço da casa, da escola e da rua; todavia, a casa é o lugar identitário para Almerinda, e é neste que desenvolve quase toda a trama, fazendo-nos compreender que para ela a casa simboliza proteção, quesito fundamental para garantir algumas condições, em meio à natureza acomodada daquela mulher, que se nega e resiste para não frequentar a escola, instituição que dá conhecimentos que atestarão o empoderamento de qualquer cidadã. Entretanto, Almerinda prefere estar envolvida nos afazeres domésticos, que a mantém escravizada ao sistema patriarcal, a ter que estudar e se adaptar a uma nova natureza de saber. É importante salientar que Almerinda não reclama do mundo em que vive, na sua casa-abrigo, ao mesmo tempo em que ela faz da escola um espaço negado, com o qual ela sente a necessidade de também “enquadrá-lo” como um espaço rejeitado. A timidez de Almerinda é resultado do apagamento do qual ela foi vítima e explorada, mesmo sem esboçar reação nenhuma de indignação e revolta, mas é no espaço da rua, após a cena de ter sido abandonada pelo marido e filhos: a rua, portanto é um espaço que não lhe oferece perigo e insegurança, uma vez que é na rua onde ela se sente plena, porque a rua é um espaço transformador.

Em Boleirinho, O espaço expresso são a boate que é sinônimo do dancing, da cama, onde ela se deitava com os seus clientes; do rio, onde ela se banhava junto de seus primos.

Em Menina, . Espaço do quarto e da sala. **Corpo erotizado, pelo prazer solitário.**

O ESPAÇO EM MERCEDES CAVALCANTI

A mulher, não nominalizada, que protagoniza a narrativa de “Os ingredientes das horas mortas, tem algumas aproximações com Almerinda, no que tange o domínio nas atividades domésticas, que se casou e teve descendentes, mas que nada disso a impediu de viver a experiência do desprezo, da exploração e do apagamento de si mesma no em detrimento da atividade que mais exercia: a de servir, amparada pela obediência da ordem patriarcal. Entretanto, essas duas protagonistas se distanciam entre si, a partir da relação que estabelecem com a sua própria casa, visto que a personagem de Mercedes Cavalcanti é sustentada por um sentimento dúbio com a casa, caracterizado pela realização da protagonista que se sente realizada e feliz quando está inserida no **espaço mágico** da cozinha e toda alquimia ali presentificados, que a transporta para uma realidade na qual ela se sente plena. Em contrapartida, esta mesma personagem tem outra experiência consigo mesma, que a envolve numa atmosfera de invisibilidade e aniquilamento, nos outros cômodos da casa, que são espaços de aprisionamento, os quais são conduzidos pelos espaços da memória.

Outras marcações espaciais compõem os demais contos, presentes nesta coletânea, os quais são subdivididos por nós pela dimensão que ele ocupa; de modo que no conto “O grito da coruja” a narrativa se faz sem um aprofundamento marcante acerca o relato da personagem que, ao entrar no seu quarto tem a impressão de nele ter invadido uma coruja, e a partir desta impressão desenvolve todo o conto, com muita presença de aliteração, onomatopeia e outros recursos literários que ressignificam a cena do medo no espaço do quarto, o qual também é o espaço do engano. Em “Prece ao Sol”, temos a rua como o espaço da indiferença, no qual os transeuntes passam apressadamente naquele ambiente, sem perceber a flor caída no chão, que tem dois atributos peculiares: a cor chamativa e o particular perfume,

despertando a atenção de um idoso que passa pela rua. No momento de contemplação deste senhor a flor se esvai, provocando um efeito de uma linda decomposição, que se direciona e se mistura ao espaço celestial.

Esclarecemos que este estudo foi resultado de detida investigação a partir da análise dos contos que compõem *Quatro Luas*, nos colocando em dúvida em reconhecer que tipos de espaço ou de corpo estavam mais evidenciados na “construção” desta tipologia em cada passagem do texto.

CAPÍTULO 3 – MULHERES PARAIBANAS EM QUATRO LUAS

Literatura é linguagem, e, ao aplicar as concepções desta para a natureza de um texto literário, percebemos o quanto há inúmeras abordagens voltadas ao enunciador da mensagem e de quem seria ele: Autor? Personagem? E para que serve e que funcionalidade tem ela? Dentre as concepções existentes, aquela que defende a tese de que a linguagem é a expressão do pensamento do emissor, questiona-se na Literatura de quem é aquela voz, aquele discurso apresentado: Será do autor, revelando sua própria experiência; ou será do personagem, que, inspirado e criado por alguém e pelo viés da verossimilhança e da mimese, se reveste de um dado tempo e cultura?

Ao refletir sobre a fronteira em que são postos autor e personagem, Roland Barthes (2004), em *O Rumor da Língua*, trata sobre a linha tênue entre criador e criatura pela voz do narrador. Barthes defende a ideia de que há a morte do autor quando suas ideias são postas e aparecem na voz do narrador. A partir deste momento, o autor, a pessoa física se perde, dando espaço a um outro, que não necessariamente é quem o criou: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse obliquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes: 57), sendo assim, para o referido crítico, a figura da autoria assume sua morte, seu desligamento, quando se dá a circulação de sua escritura, não sendo, portanto, obrigatório, nem essencial, conhecer a biografia de tal artista literário para se ter condições de analisar e interpretar a sua criação. Em hipótese alguma, devemos assumir um caráter confidencial na obra de ficção de quem a concebe. Sobre isto, o crítico supracitado argumenta:

O autor ainda reina nos manuais da história literária, nas biografias dos escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoas, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência”. [Barthes:2004, 58]

Contudo, em contrapartida ao que Barthes advoga, há muitas representações da crítica e da literatura que apontam outro caminho: o da ficção “embebida” pela

História, pelo real, pela experiência vivida ou observada por quem assina uma dada obra de ficção. Esse debate foi e é posto por estudiosos nacionais ou estrangeiros, que dizem ser impossível separar aquilo que acreditam ser intrínseco ao sujeito: o que carrega consigo, a partir da observação, da experiência vivida e da cosmovisão, de modo que o discurso reproduzido pelo autor advém de seu diálogo com o que lhe é conferido nas suas relações, visto que somos intertextos. Diante destas possibilidades, temos um leque de opções de escritas narrativas em primeira pessoa, que, ora se (con)fundem e se complementam, ora se superam ou se renovam.

Assim, nos dedicaremos à autoria feminina, galgando espaços e se posicionando em tempo e espaço, revelando aquilo que lhe é mundo e necessidade. Longe de ser classificado como “narrativas açucaradas e amorosas”, esta escritura é de resistência, de companheirismo rompante, mostrando que também é possível ouvir a voz daquelas que foram silenciadas e ignoradas pelo sistema patriarcal excludente, homogêneo. Transgredir é a palavra de ordem, pois é posto em crise o conforto daquilo que é apresentado pela História, em que o cânone é exclusivamente masculino, relatando aquilo que cabe ao universo masculino, mantendo o feminino como coadjuvante, o que é devidamente abordado por Virginia Woolf (2014), quando a mesma tematiza o papel e as oportunidades desiguais que existem entre homens e mulheres ao longo do tempo, trazendo este argumento de que à mulher deve ser reservado um “teto todo seu”, sem interrupções, com atenção e democracia de direitos, a fim de que a mesma se revele com competência para também se expressar pela ficção, condição preservada apenas aos homens.

Deste modo, a História é resgatada pela memória narrativa patriarcal, estabelecendo, assim, um lugar “injusto” ao que é da experiência feminina. Sobre esses dois vieses, Le Goff (1996), em seu livro *História e Memória*, tematiza acerca da relação intrínseca entre estes, e a dissociação com o tempo, justificando, em linhas gerais, que a História e a Memória se fazem a todo instante, não podendo ignorar o passado em detrimento do presente. Sendo assim, entendemos a urgência que se faz a partir de trazer para a cena do debate as impressões, visões e vozes femininas, que se revelam tanto por autoficção ou ficção feminina.

Em linhas gerais, a escritora diz que usou a nomenclatura “escrevivência”, pela primeira vez, em meados dos anos 90, quando a mesma estava cursando o mestrado, e pensou sobre a notória necessidade de elaborar uma escrita ficcional ou não a partir das experiências de observação (ver), de vivência (viver), ao se reservar a escrever

aquilo que é marca de seu povo, negro, em vez de ficar reproduzindo aquilo que é (de)marcado pelo povo branco; isto é, o negro como serviçal, apenas, na condição de silenciado e sem direito algum. A fim de exemplificar o seu desejo, Evaristo popularizou com uma frase que caracteriza a sua marca enquanto escritora de uma causa: “a nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

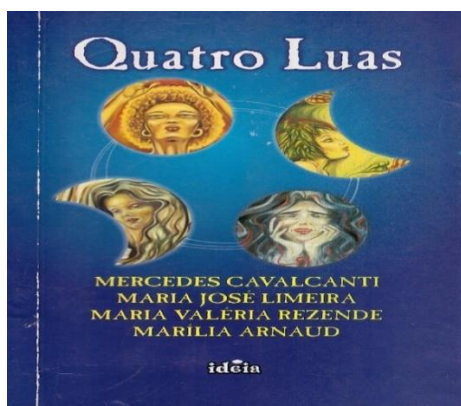
Partindo da necessidade, do horizonte de expectativa e de oportunidade a que se reservam cada grupo de mulheres, em seus mais variados contextos, apresento a partir de agora um pequeno recorte da escrita feminina contemporânea paraibana, quando tal produção ocorreu de ser publicada numa coletânea em editora local, no ano de 2002. Apresentaremos, a partir de agora, um conto de cada autora que compõe QL, e debruçados sobre esses textos, iremos analisar com minúcia as personagens femininas e o diálogo que se estabelece entre elas consigo mesmas e com os que estão ao seu redor, no que concerne as questões que se voltam ao corpo, à casa, e como elas lidam com o poder do patriarcado, como condutores de suas vivências e de suas existências. Adotamos a ideia de que as produções artísticas estudadas aqui não são revelações biográficas ou autobiográficas, ou autoficção. Mas são escrevivências, no sentido de demonstrar a cosmovisão de um autor ou autora, sobre uma determinada situação em um dado tempo e espaço. Não iremos em momento algum querer problematizar se as autoras estão falando de si mesmas ou de suas próprias experiências. Compactuaremos, em certa medida com Barthes, quando ele defende a inevitável morte do autor, no instante em que, as suas produções chegam à posse do leitor. Desta maneira, nos resguardaremos com a ideia de que aquele que fala nos contos é o narrador, seja ele em primeira ou em terceira pessoas, partindo, sempre, do pressuposto de que os enredos são todos ficcionais.

3.1 QUATRO LUAS: INFORMAÇÕES PRELIMINARES

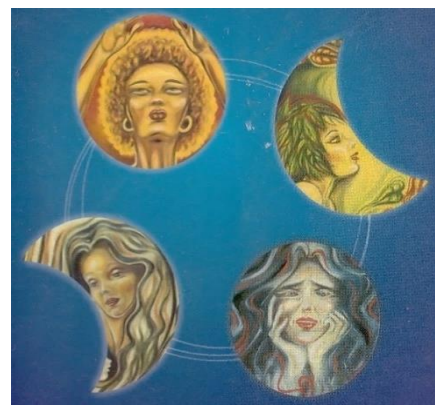
Coletânea constituída por 15 contos, sob a responsabilidade de quatro autoras, *Quatro Luas* nos apresenta, ao mesmo tempo em que faz referência e homenageia quatro mulheres, “poderosas”, que se posicionam num mundo patriarcal impositor onde foram criadas, revelando-se através de sua escrita, de sua arte, donas de si e de suas vidas, desnudando para nós leitores cosmovisões diferentes e complementares entre si, de personagens diversos, híbridos, lineares ou não, compondo o arcabouço de suas vidas, narradas por si mesmas ou por outrem. Entretanto, para este momento, contemplamos apenas um conto de cada autora, eleitos por reservarem uma experiência narrada e vivenciada por personagens femininas e humanas, que refletem sobre seus corpos, suas relações com as suas casas (e família), vitimadas ou não pelo poderio truculento e machista. Neste universo bibliográfico e artístico, temos, então, na sua totalidade da autoria de Maria José Limeira, os contos “Viagem em busca do amor impossível”; “As ruas em trânsito dentro de mim”, “A árvore amiga que cantava”; de Maria Valéria Rezende, temos: “A bicicleta”, “Manifesto ou como antigamente”, “Metamorfose”, “A noiva da noite”; de Marília Arnaud, temos: “Canto de um amor iluminado”, “Pássara”, “Bolerinho”, “Menina”, e de Mercedes Cavalcanti, temos os contos: “Os ingredientes das horas mortas”, “O grito da coruja”, “Uma prece ao sol”, “Os fantasmas somos nós?”. Mercedes Cavalcanti foi responsável pela organização do referido livro, bem como, também, é de sua autoria as pinturas a óleo sobre tela, que compõem a capa do referido livro, a qual conheceremos a seguir:

Fonte: livro físico

**FIGURA 21 – CAPA DE
QUATRO LUAS**



**FIGURA 22 – LUAS QUE COMPÕEM A
CAPA DO LIVRO. PINTURA DE PEPITA**



As imagens que compõem a capa de Quatro Luas são pinturas a óleo em tela, de autoria de Mercedes Cavalcanti, que nasceram bem antes do livro. A escolha de tais imagens para compor a referida capa se deu a partir de rostos que fossem ao encontro do que significa cada fase da lua³⁷, considerando os seguintes critérios:

- ❖ Lua minguante: rosto intimista, reflexivo, pensativo, que se direciona ao que é pequeno, à semente, ao nasciturno. A imagem nos mostra uma mulher grávida, despida e seus cabelos lembram folhas, renascimento, natureza e tudo natural. É o início e o reinício, semente e sementeadura, que nasce, cresce, desenvolve, até a plenitude da Lua cheia.
- ❖ Lua cheia: com tons encarnados, assume tons laranjas até adquirir o tom amarelo e prata. É a lua em sua plenitude. As mãos postas para cima indicam a plenitude e o nascimento, a alegria, a energia, a luminescência, o brilho. As mãos postas para cima indicam que nesta fase, a lua eleva o ser para o universo.
- ❖ Lua crescente: simboliza paz, harmonia, equilíbrio.
- ❖ Lua nova: simboliza recato, reflexão, melancolia, tristeza, talvez depressão, em que o ser olha para si mesmo, as mãos sustentam o ser, o rosto, para que o ser não caia no caos, que se sustente e se preserve.

A analogia de tais escritoras com a lua ocorre a partir da tese de que, assim como a lua em suas fases parece ser despretensiosa, ela rege o universo, a natureza, interferindo no “destino” de tudo o que for vivo, dando a luz, dando vida e continuidade aos ciclos naturais. As mulheres, portanto, não admitem mais viverem na sombra, buscando protagonizar seus próprios caminhos e escolhas. Sobre a escolha dos nomes femininos que iriam constituir, Mercedes Cavalcanti, em entrevista/depoimento a esta pesquisadora, revela:

Eu tive a felicidade de ser tocada pela volição de juntar algumas mulheres em um livro. Naquela época, as mulheres andavam pouco escondidas e eu sabia que havia tanta força, tanta criatividade e tanta produção oculta... E ficava a assistir lançamentos de autores masculinos pra lá e pra cá e me entristecia isso... Saí em peregrinação para ver quais as quatro mulheres que seriam mais interessantes para o livro. Quando fui a um lançamento de Maria Valéria Rezende, comprei o livro e pensei: é ela! Já fui logo convidando-a a participar do livro. Marília Arnaud eu já a conhecia, não de uma forma profunda, mas de lançamentos e eventos culturais, e foi num desses encontros que eu já

³⁷ “Embora tenham quatro fases, no fundo é apenas uma lua. Assim como a Santíssima Trindade, que as três são, na verdade, Deus. É muito místico. Ser único que rege a vida das pessoas, o mar, as marés, os rios, as ondas do mar, a Terra; enfim, nos comanda”. (Mercedes Cavalcanti, em entrevista, em dezembro de 2018)

propus a participação no livro. Maria José Limeira tem uma história diferenciada, dos tempos em que ela se escondeu um pouco para se preservar, por conta de sua militância na ditadura militar. Me pareceu interessantíssima a história da vida dela. E então pensei: ela tem que tomar parte! Foi assim a história.

Essas mulheres são poderosas, elas não precisam ser empoderadas, elas são poderosas. Em relação à força e energia, todas escrevem de forma fantástica, forte, peculiar, porque cada uma delas tem um modo diferente de ser expressar. Cada uma com sua especificidade estética e até mesmo temática

(MERCEDES CAVALCANTI, em entrevista.)

A seguir apresentaremos o estudo analítico a partir de um conto de cada autora. Este corpus se definiu desta maneira a fim de ilustrarmos e exemplificarmos como as referidas autoras compunham no início do século suas personagens femininas humanas na relação que estabeleciam com os espaços em que estão inseridas: tanto no plano social (casa e rua), quanto no plano simbólico e intrínseco a ela (corpo), envolvidos e demarcados pelo sistema político patriarcal, o qual censura a liberdade e a independência femininas, em nome de uma submissão e de uma obediência à ordem determinada pelas leis dos homens, reservando os direitos, conforto e ascensão àqueles do gênero masculino, ao passo que as mulheres eram reservadas apenas à função de serviços deles. Deste modo, trazemos a nossa leitura acerca dessas questões a partir dos contos: “Viagem em busca do amor impossível”, de Maria José Limeira; “A noiva da noite”, de Maria Valéria Rezende; “Pássara”, de Marília Arnaud; e “Os ingredientes das horas mortas”, de Mercedes Cavalcanti.

3.2 A MULHER QUE SE REBELA: UMA LEITURA SOBRE “VIAGEM EM BUSCA DO AMOR IMPOSSÍVEL, DE MARIA JOSE LIMEIRA

Dentre as quatro contistas que demarcam esta coletânea, esta já é falecida. Narrado em primeira pessoa, este conto possui seis páginas, tendo seu início e seu encerramento com a frase: “Se eu fosse outra pessoa, que não fosse eu, seria outra e não eu...”, proferida pela personagem em momento de autorreflexão. O título nos revela, mais adiante, que há uma ideia fixa que percorre toda a experiência daquela que narra sua própria vida, atraída pela morte, pela descontinuidade de sua rotina, em favor das decepções a que é submetida nossa heroína, sem ter sua identidade nominalizada aqui.

Caracterizado por três mortes metafóricas e uma (quase) física, observaremos que, neste conto, haverá a apresentação da protagonista, em tempo e espaço, de acordo com as lembranças trazidas em cada cena, recortadas pelas fases da infância, da adolescência e da fase adulta. Envolvido pelo recurso de um duradouro fluxo de consciência, a protagonista se apresentará a partir daquilo que a marcou de modo tal, que a fez aderir ao sentimento do amor à morte. Para cada fase apontada na narrativa em questão, registram-se diferentes espaços, os quais são classificados aqui como fixo (o da casa) e transitórios (da rua, do consultório).

Este trabalho versará, portanto, sobre a postura assumida pela contista que, de acordo com Ribeiro (2010: 20): “elas anunciam suas crises, denunciam suas insatisfações, representam suas vozes libertárias e sua nova mentalidade à respeito das relações sociais”. Apresentada em seu percurso de vida, dividido em Infância, Adolescência, Adulta, a personagem anuncia suas pequenas mortes, metáfora que traz para o leitor as suas decepções e frustrações, justificando, assim, a tomada de consciência em relação a um mundo sem idealização romântica, nas mais variadas esferas, bem como sua postura diante do mundo, rompendo com a Ordem do Pai, e sendo também vitimizada por tal ordem.

A infância

Ainda na idade pueril, a personagem já demonstra ter uma autonomia, realizando determinadas ações que implicavam em torturas, mediadas pela família, tendo a palmatória como recurso utilizado, manifestando, desta maneira, a autoridade da tão temida figura paterna não somente por parte dos filhos, mas também pelas mulheres, alvos de castigos físicos, mediados pelo homem, os quais eram protegidos pelo sistema jurídico daquela época, alimentados pelo patriarcado opressor.

[...] Acostumavam-se, por meio de castigos físicos extremamente brutais, a não duvidarem de sua prepotência. Os espancamentos com palmatórias, varas de marmelo (às vezes com alfinetes na ponta), cipós, galhos de goiabeira e objetos de sevícias do gênero, ensinavam-lhes que a obediência incontinenti era o único modo de escapar à punição.[...]

A justiça concedia ao pai o direito de castigar escravos, filhos e mulheres, “emendando-lhes das más manhas”, conforme ditavam as Ordenações do Reino. (Costa, 1983, pp.156-157) A prática de violência corporal em crianças teve seu início ainda em meados dos anos de 1500, quando os jesuítas propagaram a ideia de que cometer punições físicas em crianças aproximá-las-iam de Jesus, por serem puras como Ele, e que “mereciam” passar pelas mesmas experiências por qual passou Jesus, conforme nos diz Piore (1996). Em passagens do conto, há uma demarcação deste tipo de tratamento “Acho que, da primeira vez, eu era muito criança ainda... Queria ir embora da tortura que acompanhava minhas ousadias. A palmatória pendurada na parede foi a minha primeira inimiga”(p.24), bem como havia expressamente sua primeira desolação, estabelecendo, o marco inicial para sua falta de perspectiva diante da vida. “Pela primeira vez, pulei a janela para o Nada. Embreei-me na floresta. (p.24).

“Nada, mas nada mesmo poderia sanar a destruição dentro de mim... Eu estava longe [...] recusando-me a ver as grades que me encerraram. Não havia mais janelas de onde olhar o mundo e o tempo passado... O que havia era uma cela solitária, que me alijava para sempre da convivência humana”. (p. 25)

No excerto acima, temos vocábulos que denotam a ideia de impedimento, de falta de liberdade, vividas pela personagem, que luta contra a opressão de sistema masculino machista, que mais defende o silêncio, “a cegueira”, a falta de oportunidade e de interação, a fim de garantir com que a figura feminina se mantenha cativa do sistema que a envolve.

A adolescência

Há a anunciação da segunda morte, representada aqui pela desilusão amorosa. Neste momento teremos, também, a plena convicção de que a personagem é do gênero feminino: “ a segunda vez que tentei fugir foi, quando mocinha, peguei carona na carruagem enferrujada, para iniciar a longa viagem pelo amor impossível [...] (p.25).

Além dessa constatação, a respeito do gênero a que pertence a personagem, temos, nesta passagem, a experiência de uma decepção amorosa, trazida aqui pela “carruagem enferrujada”, talvez em decorrência do desuso ou descuido deste “instrumento”, comum a uma época histórica de imperialismo, usado com requinte pela corte. Presente nas histórias de princesas e de contos de fadas, a carruagem é um elemento mágico, transformando uma realidade de sofrimento em sonho alcançado, conduzindo a princesa ao encontro daquele herói, que a salvará da solidão, por meio do casamento, principal finalidade do destino das mulheres enraizadas no e pelo sistema patriarcal. Sobre este tema, Beauvoir (2016) discorre acerca do perigo que representa para as mulheres a necessidade de amar e de ser amada, o que lhe causa independência emocional e motivacional para que sua existência siga adiante. Ainda sobre isso, Beauvoir (2016: 490) alerta:

No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para demitir, mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ele resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma.

No excerto transcrito acima, do conto analisado, percebemos que não há a confirmação daquilo que se espera pelo patriarcado, quebrando toda a expectativa de continuação promovido pela ordem do masculino, o qual insiste em estabelecer regras e caminhos a serem seguidas pelas mulheres, pois, com a condição de uma carruagem enferrujada, a personagem entende que vivenciou um desengano amoroso conjugal, já que onde ela imaginava ter amor não havia nada dele (“e nem havia no mundo amor de qualidade nenhuma”) (p. 25). A personagem reconhece que a ausência do amor não está apenas no plano conjugal e particular, mas, no universo como um todo, o que provoca nela uma visão bastante pessimista diante do mundo, esperando dele apenas a negatividade em todas as suas implicações sociais, pois,

sem o amor, a condução do sujeito diante da vida será sem sentido, sem felicidade, repleta de impossibilidades, de amarras, de insucessos e de frustrações.

A fase adulta

Fase da maturidade, também é marcada por outra morte anunciada, agora metaforizada pela separação da personagem, a qual é forçada a deixar sua filha, ainda criança, dessacralizando a mulher de seu papel de mãe. Numa sociedade como a que pertencemos, impedir que mãe e filho convivam entre si é extremamente incomum, principalmente porque fomos educados, a fim de reservarmos os cuidados e a educação dos filhos à figura materna, reproduzindo, desta forma, aquilo dado pela ordem do Pai: aos homens, a conquista do mundo e a interação com o que é externo ao lar; às mulheres, o trabalho doméstico e a responsabilidade sobre os filhos.

Talvez a própria rigidez da divisão sexual do trabalho associada à dominação masculina tenha permitido a emergência dessas duas formas como modos alternativos de organização familiar. É característica dessa divisão sexual do trabalho a atribuição da responsabilidade pela casa e pelas crianças exclusivamente à mãe: nesse sentido, ela favorece a constituição de uma área de atuação feminina relativamente autônoma, que tanto pode contrabalançar o poder paterno como ser integralmente esmagada por ele. (DURHAM, 1982 p. 38).

Todos esses relatos ocorrem no plano da memória, pela protagonista, através do recurso do flashback, até o momento em que ela anuncia a mais recente experiência com a morte. No presente, num novo espaço que se apresenta: o consultório, ela se depara com a ideia macabra da morte definitiva, real. Assim, a personagem, que tanto esperou desejosamente pelo fim de sua vida, agora vive um conflito de interesses, pois não tem mais a intenção de ter esse desfecho. Em crise, diante do veredito médico de seu fim, ela recobra com riqueza de detalhes seu percurso biográfico, compenetrada em seus pensamentos, chegando à conclusão de que aquelas incessantes fugas, que moviam o seu itinerário pela vida, não se faziam mais sentido “era dolorosa a sensação de estar no mundo, sem pertencer mais a ele...” , até que, como um despertar para a verdade, o telefone toca e do outro lado alguém diz que aqueles exames foram entregues à pessoa errada, não sendo ela portadora de doença alguma, encerrando, assim, o conto. Mesmo sem querer induzir na interpretação e análise deste conto, é importante dizer que, a partir de relatos e conversas informais com a família da referida autora, a informação de que a mesma

era comunista, foi exilada e passou por vários atos de tortura, pode ser um dado refletido na construção da narrativa em questão, uma vez que temos no desenvolvimento do enredo a marca da tortura física em vários momentos da experiência da personagem feminina.

3.3 DUAS MULHERES ENTRE UM VESTIDO E O AMOR: UMA LEITURA DE “A NOIVA DA NOITE³⁸”, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Narrativa curta e densa, *A noiva da noite* tem como personagens centrais Aurélia, Orestes e Rita, os quais moram na favela, na cidade do Rio de Janeiro, os quais têm também uma relação com o mar, outro espaço que aparece neste texto, sendo Orestes o personagem de maior intimidade com ele, uma vez que é marinheiro. Há uma presença forte de intertextualidade neste conto, o qual dialoga em certa dosagem com outras obras, a exemplo de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, quando traz em cena o Rio de Janeiro dos favelados, dos cortiços e dos morros, além de também apresentar a personagem Rita, uma bela mulher faceira e sedutora, que tem em si o espírito dominado pela liberdade de amar e de se posicionar perante as situações, com pela presença de uma vida sem culpa, sem peso e sem pecado, mesmo que suas ações sejam vistas de modo reprovável pela maioria das pessoas: A Rita de Maria Valéria Rezende parece ser a reencarnação da Rita Baiana, de escritor realista. Aurélia, a outra personagem feminina deste conto, nos faz estabelecer uma aproximação com Aurélia Camargo, de José de Alencar; todavia, elas se repelem na maneira como enfrentam as suas experiências amorosas, tendo em vista que a contemporânea possui um romantismo exacerbado e um amor idealizado e obsessivo por Orestes, por quem se guardou e se reservou, esperando que o mesmo pudesse amá-la como mulher, ingrediente indispensável ao amor conjugal e, ainda assim, aceitava e continuava a sua pulsão pela vida se conseguisse conquistar as poucas migalhas que estivessem a seu dispor para ter a presença e viver na convivência de Orestes, postura bastante diferente e distante daquela outra Aurélia, do século XIX.

Dentre essas suas personagens femininas há dois elementos que estabelecem um elo entre elas: Orestes, que ignora e nem percebe o amor e a disposição de Aurélia por ele, em detrimento da paixão que nutre por Rita, que o impede de enxergar qualquer outro elemento que não esteja intimamente ligado àquela mulher, responsável pela pulsão da vida dele, do retorno à terra firme, com quem ele queria viver maritalmente; O vestido de noiva, que compõe a fantasia *A noiva da noite*, que será usada por Rita, no desfile da escola de samba da qual faz parte, no carnaval do

³⁸ Este conto aparece com o título ampliado (*Melodrama ou A noiva da noite*) noutro livro da referida autora, intitulado *Modo de apanhar pássaros com as mãos*, publicado em 2006, pela Editora Objetiva.

Rio de Janeiro daquele ano, símbolo de ostentação e de empoderamento para Rita, que não sendo afeita aos modelos e às regras moralistas acerca de sua maneira de lidar com as questões afetivo-conjugais, teria permanentemente a censura de usar esta vestimenta feminina em situações formais de uso. Para Aurélia, o vestido também irá estabelecer uma relação de empoderamento, visto que Orestes havia prometido que voltaria na noite de carnaval, a fim de prestigiar Rita fantasiada com este vestido, o que seria motivo de celebração para eles. De posse dessa informação, Aurélia decide furtar a peça, para que então ela fosse a mulher fantasiada, planejando que, assim, seria contemplada e admirada por Orestes, o qual buscava a mulher que possuísse aquela fantasia. Feita essa breve contextualização, partiremos agora para a análise tomando como corpus as personagens Aurélia e Rita e suas relações com os espaços pelos quais elas transitam.

RITA

Mulher muito popular e de grande carisma na comunidade onde morava, de beleza e charme bem evidentes, despertava desejos e interesses dos homens que tinham a oportunidade de ter algum convívio com ela (“...e todos a olham com paixão, evoluem sem parar à volta dela, todos eles desejosos mestres-salas arrastando as asas para ela” QL, 2002, p.77) seu poder para com os homens era tanto que parecia ser protegida por alguma força transcendental ou entidade, as quais evidenciavam ainda mais força erótica desta personagem (“porta-estandarte pela própria natureza, que faz girar sem parar uma bandeira invisível que de todos os pontos do morro se vê” QL, 2002, p.77). De uma natureza deslumbrada e volúvel, Rita não conseguia se prender por muito tempo à ideia de que esperaria por aquele que prometera voltar (“Ainda que ela preferisse Orestes, que lhe promettesse pensar só nele e esperá-lo, não pode deixar de atrair todos os homens jovens e fortes do morro porque vive da energia que subtrai deles” QL, 2002, 77), repleto de fortuna, para se casarem, tendo em vista que esperar passivamente por um homem não era algo que alimentasse a sua essência.

Moradora do morro, com grande popularidade naquele espaço, interessada pelo seu pretendente Orestes e consciente de seus atributos (“Rita quer Orestes porque ele é o melhor, o mais alegre, o mais forte e mais bonito de quantos a olham com paixão” QL, 2002, p.77), Rita não se consegue reproduzir a experiência das moças que ficavam a esperar pelo amado que salvaria da tristeza e da solidão tão

logo fosse possível voltar como um vencedor, com todas as condições necessárias aos provedores de uma família (“...foi-se num navio grego prometendo voltar um dia, cheio de tesouros para casar-se com Rita” QL, 2002, 77). Distanciada desse romantismo que enclausurou as mulheres durante muito tempo, Rita sequer sentia-se comovida e com compromisso de contemplar o mar, espaço onde Orestes se manteria por algum tempo (“...ela que vendo o barco desaparecer ao longe deu as costas ao mar e encarou risonha a corte que a segue sempre” QL, 2002, 77), até que se desse o retorno definitivo dele, na semana do carnaval, para prestigiar a sua passista Rita, que seria destaque na escola de samba onde ela desfilava, fantasiada naquele ano de A Noiva da Noite.

Entretanto, golpeada pelo despeito de Aurélia (“Aurélia desperta, fascinada apodera-se da fantasia e escapa pelas rotas de fuga do morro...” QL, 2002, p.79), Rita tem a fantasia roubada, se sentindo órfã e completamente desesperada (“[...]Rita está desesperada, correndo o Rio de Janeiro atrás da *Noiva da Noite*” QL, 2002, 79), pois seria impedida de mostra-se plena naquele lugar onde a preenchia e lhe era identitário: a Avenida Sapucaí, com todos os olhares voltados a ela, que tem uma personalidade narcisista e vaidosa, que se sentia feliz apenas quando conseguia ter vários admiradores disputando sua presença e sua companhia, fazendo-a inteira, única e feliz (“...ela que vendo o barco desaparecer ao longe deu as costas ao mar e encarou risonha a corte que a segue sempre, que tece um feitiço à volta dela, fazendo-a eternamente linda, feliz, única invencível.” QL, 2002, 77).

A partir deste instante, há uma anulação da personagem Rita, que vai se esvaindo, nas mãos do desalento, se sentindo impotente e estrangeira de si mesma, por ter sido tirada dela o direito de explorar aquele lugar, responsável pela sua segurança e completude, porque é lá onde ela pode exercitar, plenamente, o seu exibicionismo, o qual também se faz no morro, sempre ao redor dos homens, que a contemplam e a desejam. Em contrapartida, o espaço do mar em nada lhe representa, pois diante dele ela não tem holofotes, sendo apenas expectadora daquele de quem ela se despede, por quem ela tem afeto, mas não o suficiente para se privar de tudo aquilo que em terra ela pode gozar.

AURÉLIA

A protagonista desta narrativa, mulher de natureza aparentemente pacata, introvertida e romântica, nutre um amor por Orestes desde a infância de ambos,

acreditando ser ele o único amor que a vida lhe reservou (“Aurélia ama Orestes que nem olha para ela senão com olhar risonho de irmão, de condescendência, ama absolutamente desde que ela era uma criança de peito liso e ele ainda um grumete que cheirava a sabonete infantil” QL, 2002, 77). Aurélia, que sempre viveu obcecada por Orestes, após a sua partida, o espera diariamente, passando boa parte de seus dias diante do mar, como se a partir daquele comportamento se sentisse mais próxima daquele que amava e por quem era desprezada.

Aurélia jamais despregou os olhos do horizonte: fora ou dentro de si, é aquela linha verde-azul que ela mira, fica os dias inteiros na ponta da pedra mais alta do morro, a alma mergulhada na baía, esperando que cheguem navios, imagina com total vividez a presença de Orestes para ela, uma vida d amor com ele, a verdadeira vida dela desde que ele se foi, nem se importa mais com Rita, nem a vê, nem pensa nela, vive com Orestes no horizonte, de sol a sol, vive com Orestes no barraco escuro, costurando fantasias a noite toda, já nem quer que ele volte de verdade, estando longe dele é só dela, aqui, sabe bem, será de Rita. Pode ver, sentir e viver tudo, os mais mínimos gestos, as palavras, os gemidos e os silêncios que compartilha com ele, e seria plenamente feliz nesse sonho se pudesse imaginar o olhar apaixonado dele nos olhos dela. [...]. Por isso passa as noites trabalhando para estar os dias inteiros em contemplação do horizonte esperando o barco em que ele partiu, alheia ao resto do mundo, nem sabe que Rita não se guardou para Orestes, que cedeu ao assédio do Alemão, que já se cobriu com outros tesouros e não quer mais os presentes de um pobre marinheiro, nem sabe que todo o morro prevê tragédia quando um certo navio atracar no cais. (QL, 2002, p. 77-78)

Aurélia, portanto, tem um sentimento doentio e egoísta por Orestes, em vista de ter que perdê-lo para Rita prefere que ele nem volte mais, ao mesmo tempo em que divide sua vida ao trabalho, preferindo fazê-lo à noite, restando para si todo o período do dia, a esperar o retorno de seu objeto de desejo, se tornando alheia a tudo ao seu redor. Aurélia estabelece com o mar uma relação de acalanto, de segurança e de preservação, pois este espaço preserva Orestes distante de Rita, ao mesmo tempo em que na sua fantasia, ela se sente mais próxima a ele, por quem espera, como uma noiva devotada aguardando a chegada daquele que ama. Em nenhum momento da narrativa, há indícios da personagem com outros espaços onde ela fazia morada; todavia, em tempo irrestrito durante o dia se mantinha diante do mar, com quem ela se integra, partilhando o “sentimento da ambivalência”, demarcando a dinâmica da vida, que pode nos orientar e nos induzir a ações paradoxais, não somente pelo domínio da indecisão, mas, sobretudo, porque somos (sujeitos e mar) ambivalentes, contraditórios. Acerca disso, Chevalier e Cheerbrant (2002, p.592) discorrem:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo 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 e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e 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 E GHEERBRANT, 2002, p.592)

A partir da tese defendida por Chevalier e Cheerbrant (2002), fazemos uma analogia entre o mar e Orestes e Aurélia, ambos transformados, assim como o mar, costumeiramente reconhecido como traiçoeiro, característica que se constata nestes personagens supracitados. No momento da partida dele, em navio grego, ele viajou certo do amor que deixara, mas com otimismo de que no seu retorno tudo estava intocável à sua espera; Aurélia, diante daquele momento, também estava tranquila e leve, pois não se sentia ameaçada por Rita, uma vez que Orestes estava distante daquela que ele amava. No entanto, com o retorno dele, a insegurança visita o íntimo da protagonista que tenta dominar a situação, tendo como ideia o roubo do vestido para que então ela pudesse assumir o lugar que estava reservado à Rita, de grande destaque do carnaval. Ao furtar a fantasia vai se produzir, demoradamente, a fim de que ficasse esplêndida ao ponto de ser confundida com a sua arquirrival, tudo isso planejado, com o objetivo de ter ao seu alcance o olhar apaixonado de Orestes, o que segundo ela é tudo o que “precisa para completar inteiramente a sua verdadeira vida” (QL, 2002, p. 79). Este é o primeiro momento em que há registro sobre o corpo de Aurélia.

É hoje o desfile, o morro ferve, Aurélia pregou a última pluma na última fantasia minutos antes do sol nascer e correu pra pedra lá no alto, lá ficou todo o dia que não foi pra ela mais do que um momento, o longo e único momento da espera entre a partida e a volta, momento que terminou de repente, ao fim da tarde, quando viu entrar o navio na baía e soube que Orestes voltava nele, que não voltava para ela, que vinha apenas para a Noiva da Noite. [...]. ... sem saber como, chega à porta aberta do barraco deserto que a fantasia, resplandecente, enche de luz. Rita está lá embaixo, com certeza, cercada pelos seus homens, provocando-os, para negacear no último momento, naquela brincadeira que inventou e que repete infundavelmente, deixando-os todos cativos e enchendo o Alemão de vaidade. Aurélia desperta, fascinada apodera-se da fantasia e escapa pelas rotas de fuga do morro que ela, de sua pedra lá no alto, aprendeu sem perceber. Agora, sim, sabe muito bem para onde vai [...] Aurélia veste-se, pinta-se, segura e lentamente, é tão alta e bem feita quanto Rita, o adereço de plumas e a meia máscara as tornam idênticas, nesta noite Aurélia é Rita e Orestes vai olhá-la apaixonado, é só o que ela quer e precisa para completar inteiramente sua verdadeira vida. Sabe que o engano não durará quase nada, mas um segundo lhe bastará pra conhecer a luz de um olhar de paixão. (QL, 2002, p.78-79)

Aurélia segue o seu plano, indo para a avenida onde se dará o desfile e o seu encontro com Orestes, que terá valido todo o empenho da protagonista quando puder conhecer o olhar apaixonado de seu amado, para que, de posse desse olhar ela continue divagando, nos devaneios em que ela cria as situações em que vive uma sólida relação amorosa com ele, seu primeiro e único objeto (ou seria sujeito?!) de desejo. É neste momento que ocorre a segunda menção ao corpo de Aurélia, que não consegue ser indiferente ao ritmo do samba, e logo em seguida é abordada por Orestes.

“Anda, anda Rita, não deixa espaço, vai vai, está louca aí parada?”. Sente o tremor pelo corpo todo, o som da bateria a toma e Aurélia samba, já Orestes salta à sua frente: “Rita!” Estranho, tão estranho que um olhar apaixonado se pareça tanto assim com um olhar desesperado! Ela nem sente o punhal varar-lhe o peito. A Escola não parou, cresceu em garra, fluiu como dois braços de uma rio em torno de uma ilha branca e vermelha e sagrou-se campeã do Carnaval. (QL, 2002, p.78-79)

Apesar de obsessiva, Aurélia tem plena consciência de que este amor só será concretizado no plano das ideias, fantasiadas por ela, que estagnou a sua vida em nome de um amor romantizado e supervalorizado por ela, desde a infância de ambos. Em relação a Orestes, fica subentendido que, após o seu desembarque, ele foi ao encontro dos seus no morro e lá lhe foi revelada a falta de fidelidade de Rita para com ele, o qual tomado por um ato de fúria quis se vingar dela, por não aceitar ser preterido por aquela que ele tinha tanta paixão e boa intenção. Aurélia continua sendo um corpo invisível para o homem por quem ela tinha tanta veneração, uma vez que ele não a enxerga como ela gostaria ser vista.

O tempo transcorrido entre a viagem de Orestes a esta cena que acaba de ser relatada foi marcado pela mudança no comportamento destes personagens, pois nem ele e nem Aurélia tinham os mesmos sentimentos de outrora, uma vez que foram tomados pelo medo, pelo desprezo e pelo desejo de vingança, isto porque a natureza humana é mutante e instável, passível de ser provocada e modificada, assim como ocorre também com águas, com o mar, fazendo-nos aproximá-los, por analogia, ao mesmo tempo em que lembramos da famosa frase de Heráclito sobre a impossibilidade e a incapacidade do homem se banhar duas vezes no mesmo rio, pois nem ele, nem as águas renovadas pela correnteza são os mesmos, ao que Bachelard (1989) complementa que homem e água são seres de vertigem, o que ocasiona uma permanente e constante mudança, mudança esta que desencadeou o crime passionai em decorrência da dificuldade de ambos aceitarem a rejeição amorosa.

3.4 A MENINA-MULHER QUE CRIOU ASAS: UMA LEITURA DE “PÁSSARA”, DE MARILIA ARNAUD

Almerinda, protagonista de “Pássara”, é apresentada em seu percurso de vida por suas experiências civis (solteira, casada ou separada), condições estas que refletem sobre a relação da personagem com a vida e os espaços geográficos ou não, sem qualquer decisão sobre o seu caminhar diante da vida “moldada” aos costumes de boa educação para com o mundo conservador e machista, mostrando-se plena quando é abandonada pelos homens que a cercaram de um modo explorador e egoísta. A personagem em questão e o sistema que a cerca são marcados pelo discurso polifônico conflitante, e como tal imbuídos por dogmas que não aceitam mudanças e que se perpetuam na divergência ideológica entre esses polos (mulher e o mundo patriarcal), o que, segundo Bakhtin (1997, p. 62), são “irremediavelmente contraditórios” (BAKHTIN, 1997, p. 62).

Sem ter mais a quem servir, ela passa pela morte metafórica, demarcada pelo fim do drama e, ou do conflito vivenciado por ela, dando vez à sua libertação, despertando a necessidade de mudar o espaço da casa ou de transitar por outros lugares até então pouco íntimos dela, cheia de vontade de conhecer a felicidade, a qual lhe foi negada, desnudando-se daquela personalidade servil e resignada. Este “rompante” na vida de Almerinda demarca um momento epifânico da mesma, coincidindo com o desfecho da narrativa, trazendo um *happy end*, transfigurando numa parcial, porém significativa libertação dela sobre o sistema social opressor, findando na resolução do conflito íntimo e, por que não, inconsciente, da personagem em questão. A seguir, apresentaremos a análise de todo o conto, fazendo um recorte de acordo com os espaços experienciados pela personagem Almerinda ao longo de sua vida.

ALMERINDA E O ESPAÇO DA CASA DOS SEUS PAIS

O relato da vida de Almerinda, única personagem nominalizada, se faz em terceira pessoa, que pelo fluxo da consciência anuncia as primeiras impressões do perfil da personagem (“Toda infância e adolescência de Almerinda foi de obediência e de servilidade”, QL, 2002, p.95), envolvida por uma atitude constante de (“silêncio e

desprendimento”, QL, 2002, p.95). Aqui teremos uma representação daquilo que entendemos como algo corriqueiro no cotidiano das mulheres de tempos atrás: o silêncio, que marcou, por um longo período, a vida das mulheres, de modo que suas vontades e o seu modo de ver e de sentir o mundo eram postos num ostracismo, sem possibilidade de expressá-los. Mesmo silenciada, a personagem diz algo através da voz do narrador, que, segundo Rosenfeld (1976: 32): “a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário, etc.” (ROSENFELD, 1976:32). A mulher era silenciada e incluída no contexto estritamente doméstico e envolvida apenas nos afazeres da casa e da criação dos filhos, mantendo fortalecido, assim, o patriarcado.

Mesmo adeptos ao modelo social defendido pelo patriarcado, os pais de Almerinda se incomodam com completa indiferença da menina para com tudo aquilo que é externo ao espaço da casa paterna (“Na escola não houve maneira de Almerinda afinar-se com as letras. Os livros causavam-lhe tonturas e enjoos”, QL, 2002, p.95) e decidem levá-la ao médico para investigar e diagnosticar que doença acomete aquela criança (“O médico após permanecer uma meia hora a sós com a menina, chamou a mãe e tranquilizou-a dizendo que não havia nada de excepcional com a sua filha, tratava-se de uma garota leve e tímida, com perfeito sentido de equilíbrio e prazer de viver”, QL, 2002, p.95).

Neste contexto, o que dava prazer a Almerinda eram as atividades comuns às donas de casa, que não exigiam dela contato social nenhum para além daqueles de sua convivência familiar, resultado da educação recebida: (“O pai guardou-a das ruas, feito flor de estufa” QL, 2002, 95). Ela se fazia exímia nas tarefas domésticas, para as quais ela fora treinada e condicionada a cumprir, sempre subjugada à decisão e à vontade da figura masculina. Desta maneira, a mulher é representada aqui como símbolo de obediência e de subserviência das regras impostas pela sociedade machista, sexista e patriarcal (“... viver, enfim, apenas o regalo de seus pensamentos e a compreensão dos afazeres domésticos [...] No preparo dos doces [...] No trato com os irmãos menores, nos cuidados com as roseiras mais difíceis do jardim...” QL, 2002, p. 95).

Logo, o comportamento de Almerinda nos revela como o de alguém que se mantém enraizada numa cultura paternalista, androcêntrica e cristalizada da qual não quer (ou tem dificuldade) de livrar-se, ao que Cunha (2008, p.28) reconhece: “embora

esta produção literária tão recente represente mulheres já como sujeitos autônomos, outras representações apontam para o sujeito condenado à alienação e à subserviência imposta pela arbitrariedade do sujeito masculino truculento”. (CUNHA, 2008, p. 28)

A fim de evitar esta condição de mulher solteira sem par, de alguém que foi vencida pelo tempo e pela solidão, o seu genitor concentra-se na busca de um casamento arranjado para a filha, (“Ao moço, bancário e com ambições de gerência, jovem, bonachão, com ares de bom partido, o velho entregou a filha”, QL, 2002, 96), pois, para as famílias mais conservadoras e paternalistas, não casar a filha significa fracasso dos seus genitores, e esta alcunha não queriam possuir os pais de nossa personagem, os quais seguem o ritual burguês tradicional e religioso (“Namoro respeitoso no sofá e televisão aos domingos... Casamento eterno abençoado por Deus”, QL, 2002, 96). Sobre estes estigma relacionados ao fracasso dos genitores e da filha apontada como mulher-sem-par ou mulher solteira, com valor pejorativo, que significava aquela que sobrava, incapaz de manter alguém ao seu lado, , Showalter(2013, p. 59-60) discorre:

As alterações provocadas pelo feminismo na vida das mulheres tornou o status da mulher solteira do final do século XX muito diferente [...] O fato de uma mulher ser solteira não significava mais que ela tenha que ser celibatária. [...] Ao contrário da mulher sem par, celibatária, sexualmente reprimida e alvo fácil para a compaixão ou a condescendência, como destroços deixados pela maré matrimonial, a nova mulher, sexualmente independente, criticava a insistência de uma sociedade no casamento como única opção para a realização na vida. (SHOWALTER: 1993: 59-60)

A casa dos pais, portanto, protege e prende a moça Almerinda, que, sob a ótica de Xavier (2012: 41), recebe a classificação de casa protetora, ovacionando o sistema patriarcal, uma vez que às mulheres era reservado o espaço do lar, como cuidadora da casa e da família, papel este que será estendido quando ela deixa de “pertencer” aos seus pais e passa a ser “posse” de um novo homem, o marido. De um modo ou de outro, à Almerinda a casa é um espaço de proteção, que, para Bachelard (2003: 26):

[...] é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem³⁹[...]. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente [...]. Sem ela, o homem seria um ser

³⁹ Entenda-se homem, aqui, no sentido genérico. O mesmo que indivíduo, humanidade.

disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e as tempestades da vida. É o corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa [...]. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.

Logo, essa relação da personagem com a casa dos pais também se estenderá à sua, que, mesmo não concordando com o que a sociedade a impõe, atua em conformidade com o papel que lhe é determinado. A respeito da relação estabelecida entre personagem e espaço, Brandão (2013:70) diz ser híbrida, “em constante mutação”, resultante “da distribuição, necessariamente relacional, dos vários elementos apreensíveis ao texto”.

ALMEIRINDA E A SUA CASA COM O MARIDO E FILHOS

Ao analisar o percurso e o comportamento adotados por Almerinda, de mulher casada, entendemos e concordamos com a tese de que a protagonista é produto de um sistema social paternalista que a oprime, que não tem disposição para “enfrentar” nada a seu redor, tomada por sua passividade em relação a tudo que exige uma “ação autoral” dela. No seu primeiro habitat, ela se deixa levar pela Ordem do Pai, e mantém a mesma postura quando é transposta para a casa daquele que será seu marido e pai de seus filhos. Ao ser apresentada a vida de mulher casada, verificamos que Almerinda se restringe a dois papéis importantes socialmente: o de mãe e o de dona de casa (“Ela mesma carecia de tão pouco, bastando-lhe um aconchego de casa arrumada, uma nesga ensolarada de quintal e um varal colorido, com cheiro de doce de goiaba apurando-se ao fogo”, QL, 2002, p.97). Contudo, a sua figura enquanto mulher, esposa e amante são quase anuladas, inexistentes (“Os filhos, Almerinda os fez sem esforço nem prazer... o pensamento na muda de jasmim-laranja” QL, 2002, p.96). Almerinda, portanto, foi criada para exercer a obediência e a servidão a um mundo imperado pelo patriarcado, onde a mulher estaria localizada no espaço doméstico, atuando como mãe ou esposa, nesta nova fase de sua vivência, marcada pela ausência de prazer sexual dela, como podemos reconhecer adiante:

[...] o velho entregou a filha. Primeiro, para as noites domingueiras de sofá e televisão. Mais tarde, para todas as noites e quantos dias durassem a eternidade de um casamento abençoado por Deus. Os filhos, Almerinda os fez sem esforço nem prazer, o pensamento na muda de jasmim-laranja que não tivera tempo de plantar, nas camisas do marido que prometera aprontar para o fim de semana [...]. Aos filhos, e foram mitos, deu-lhes, sem arroubos, a

atenção do prato e o conforto do cole, até que em altura lhe alcançassem os olhos. Então, julgando-os aptos para seguirem por conta própria as graças dos seus destinos, quase os esqueceu. (QL, 2002, p.96)

A vida de Almerinda passa por uma imobilidade constante, sem progresso e quase sem reconhecimento. A ela, tudo era negado, exceto o tempo, que geria como único contemplador e companheiro dela, acompanhando-a religiosamente, conferindo-lhe como algo negativo (“Com os primeiros fios brancos e as súbitas varizes surgidas em Almerinda, o marido enamorou-se de mulher jovem e bonita. Ouviu, calada e quase distraída, as contínuas e indóceis queixas dos filhos”, QL, 2002, p.97). Essa descrição de nossa personagem justifica de um modo velado e machista a traição do marido, a escolha e a preferência por outra mulher, que se mostrasse com mais correspondência em relação àquilo que era importante e urgente para ele, se mostrando mais independente e dona de si, ao acompanhá-lo socialmente nas atividades em que se fazia fundamental a presença da família, da mulher, da companheira, daquele homem que já se mostrara e já provara ser um sucesso profissional. A marca do sucesso também deveria se fazer do plano privado-familiar para o público-social-profissional e, para isso, Almerinda não o servia (“agora o envergonhava, sentia-se alvo de olhares desabonadores, quando ela o acompanhava” QL, 2002, p.96), (“Com Almerinda por perto, as pessoas o enxergavam apenas como o marido da excêntrica mulher”, QL, 2002, p.96) .

Ao serem inseridos num contexto machista, até mesmo diante de algo que desabone a moral e o caráter de alguém como a traição, é aceitável e justificado, quando se responsabiliza a mulher traída como culpada e causadora desse ato. O argumento para esse tipo de tese se faz no sentido de que o marido traidor buscou outra mulher fora do casamento, porque a de casa deixou de realizar algo que era da necessidade dele, e esta ensimesmada no seu mundo e nos interesses que vão para além do que rege os do seu companheiro dá brechas e razão para que o mesmo seja provocado a descumprir aquilo que estava previamente estabelecido entre o casal, procurando então alguém que cumpra aquele papel que fora deixado pela mulher oficial e legítima, em conformidade com a lei e com as promessas diante de Deus, o qual se compadece com a situação do marido, que não se vê acolhido pela esposa, em suas mais variadas necessidades. Entendamos aqui que toda essa tese se presentifica nos ofícios da sociedade machista e androcêntrica

A Literatura aqui, mais uma vez, traz à cena as práticas sociais, comuns ao sistema machista patriarcal, que apoia ou não vê com maus olhos o adultério masculino, ao passo que também culpabiliza a mulher por tal ação do seu cônjuge. Essa tese é defendida desde as sociedades mais remotas, já apontadas por Engels (1984: 66-67):

Ao homem, igualmente, se concede o direito à infidelidade conjugal, sancionado ao menos pelo costume (o Código de Napoleão outorga-o expressamente, desde que ele não traga a concubina ao domicílio conjugal), e esse direito se exerce cada vez mais amplamente, à medida que se processa a evolução da sociedade. Quando a mulher, por acaso, recorda as antigas práticas sexuais e intenta renová-las, é castigada mais rigorosamente do que em qualquer outra época anterior. Entre os gregos, encontramos, com toda a sua severidade, a nova forma de família. [...] Quanto à mulher legítima, exige-se dela que tolere tudo isso e, por sua vez, guarde uma castidade e uma fidelidade conjugal rigorosas. É certo que a mulher grega da época heroica é mais respeitada que a do período civilizado; todavia, para o homem, não passa, afinal de contas, da mãe de seus filhos legítimos, seus herdeiros, aquela que governa a casa e vigia as escravas - escravas que ele pode transformar (e transforma) em concubinas, à sua vontade. A existência da escravidão junto à monogamia, a presença de jovens e belas cativas que pertencem, de corpo e alma, ao homem, é o que imprime desde a origem um caráter específico à monogamia que é monogamia só para a mulher, e não para o homem. E, na atualidade, conserva-se esse caráter. (ENGELS, 1984, p.66-67)

O argumento para esse tipo de tese se faz no sentido de que o marido traidor buscou outra mulher fora do casamento, porque a de casa deixou de realizar algo que era da necessidade dele, e esta ensimesmada no seu mundo e nos interesses que vão para além do que rege os do seu companheiro dá brechas e razão para que o mesmo seja provocado a descumprir aquilo que estava previamente estabelecido entre o casal, procurando então alguém que cumpra aquele papel que fora deixado pela mulher oficial e legítima.

O ato de deixar a casa ou de ser posto para fora dela confere algo violento e de desproteção, cabendo ao homem como o “escolhido para sair”, o que simboliza também um momento de ruptura e de coragem da mulher diante de algo que não a representa mais, de modo que Almerinda não se interessou em salvar o seu matrimônio. A casa aqui é uma espécie de ninho para ela, que será protegida das agruras de construção e adaptação a um novo lugar.

ALMERINDA E SUA CASA SEM MARIDO E FILHOS

Iniciamos esta seção com as passagens do conto que demarcam o novo tempo e a nova experiência de Almerinda, agora sozinha institucionalmente, sem o olhar e

a vigilância dos pais, dos filhos e do marido. Ela se apresenta plena, feliz, numa realidade que por evidência é sua, exclusivamente, sem usurpação de ninguém a sua volta.

“Na manhã em que se descobriu pessoa única no casarão, compreendeu que sempre estivera só. Não menos do que então. E alvoroçada daquela compreensão, saiu solfejando uma canção de sua infância, enquanto ia trancando quartos e recolhendo e encaixotando coisas sem uso, plena de uma sensação nunca antes experimentada, de permissividade e de incandescência”. (QL, 2002, p.100)

Teremos, então, uma mulher que está em consonância com o primeiro arroubo de liberdade, mesmo que não seja algo tão arrebatador de rompimento com todas as searas de sua vida, uma vez que ela se posiciona ainda na dependência da contribuição financeira dada por seu ex-marido, como cita Xavier (1999: 43), de maneira a simbolizar uma *carta de alforria* “conquistada por ela”.

ALMERINDA E O ESPAÇO DA RUA

O desfecho do conto acontece a partir do momento em que a personagem passa a ter uma nova experiência, pela primeira vez, liberta de uma realidade de opressão e de servidão, estabelecendo o fim da “crise” vivida por ela, ao passado que vai ao encontro do modelo clássico de finais de histórias, caracterizados por *happy end*.

“Então, partiu Almerinda, para a primeira das alegrias. Vestiu-se com estampas de sol e foi espiar os cristais do mundo lá fora. Molhar os pés na beira da praia, catar conchinhas, olhar vitrines, passear no zoológico, dar milho aos pombos. Sem precipitação, sem se importar em chegar em lugar nenhum. Fora preparada para bem morrer e o coração sentenciava à vida. Como se somente agora descobrisse que tinha asas”. (**Quatro Luas**, p.100)

. Ela se sente realizada e com asas, simbolizando a liberdade, quando ela se vê distante de todas as amarras que se faziam presentes em sua vida de mãe, de esposa dedicada ao lar e à sua prole, o que justifica o título do conto.

3.5 A MULHER ENTRE O FIM E O (RE)COMEÇO EM “OS INGREDIENTES DAS HORAS”, DE MERCEDES CAVALCANTI

Leve, místico e sinestésico! Assim é a classificação possível ao conto “Os ingredientes das horas mortas”, de Mercedes Cavalcanti, que trata sobre a questão da velhice, da passagem do tempo de uma mulher, já avó, que vê sua vida renovada com a presença de sua neta, com quem compartilha as experiências comuns a uma dona de casa e avó que faz da cozinha (entendida aqui como arte culinária) a sua habilidade, a sua maneira de se posicionar com competência diante de algo que marca a sua funcionalidade e sua “utilidade” na sociedade, mesmo quando esta se reduz ao espaço da casa, sem interferência de outros revelem a vivência rotineira daquela idosa, inserida exclusivamente no lugar em que os idosos se localizam no nosso país, reduzida.

Como todas as situações humanas, a velhice tem uma dimensão existencial; modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com a própria história. Por outro lado, o homem não vive em estado natural. Na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto é imposto pela sociedade à qual pertence. (BEAUVOIR, 1990, p. 99)

Restringindo-se ao papel de avó, a protagonista recebe a visita de sua neta, a quem lhe dedica atenção e partilha de conhecimento culinário, algo que fez parte, por muito tempo, das prendas domésticas que deveriam ser do domínio das meninas de outrora, que eram desde cedo treinadas para o seu mais comum destino: o casamento. Aquelas mulheres que compunham aquela cena representavam a perpetuidade da identidade feminina frente a uma prática que confluía para tradição patriarcal, construída a partir da divisão de tarefas dialeticamente amparadas pelo sexismo, as quais ainda são componentes de uma educação para os sexos, mesmo que suas representantes pertençam a momentos históricos distintos, de distantes gerações.

Mergulhada por um sentimento de nostalgia, a protagonista sente saudades da juventude e tudo o que a compunha, o que foi distanciado dela na terceira idade: poder, autonomia, beleza e viscosidade da pele, sendo substituídos pelos “presentes” que a velhice abarca, e tomada pelo fluxo da consciência, a personagem rememora a sua condição de corpo subalterno ao sistema inquisidor, que determina e cobra as funções que ela deveria exercer, sem nenhuma contestação a ser feita. Ainda tomada pelo plano da consciência, a protagonista compreende que ela segue o curso normal

da vida, ao refletir que as características do passado e que lhe são ausentes no atual momento confirmam a nossa origem e nosso destino final, de acordo com a narrativa bíblica; “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás” (GÊNESIS 3:19), entretanto, há resignação daquela mulher, que reconhece que a beleza se desperta através de um corpo feliz, que se sente renascido e renovado com a vivência estabelecida entre a avó e a neta, símbolo de sua descendência e de sua continuidade na vida terrena, mesmo quando a avó não mais nela estiver. A partir dessa contextualização, iniciaremos a apresentação das imagens que aparecem por todo o enredo, marcada pela personificação de ingredientes que compõem o universo da gastronomia.

O leite fluía, condensado, em grossos fios cor do nada. Fios escapando da prisão do envase e se espalhando, molemente, na imensa tigela redonda.
Fios que dançavam.
Zombavam.
Riam.
Choravam a liberdade tardia.
Ao lado, jazia já uma lata vazia, a boca escancarada, a goela degolada pela dor da verdade. (QL, 2002, p. 121)

Com um jogo de palavras bem evidente e muita poeticidade, a autora nos apresenta a primeira cena deste conto, ocorre na cozinha, com a contemplação do leite condensado que, ao ter aberto o recipiente que o aprisionava, comemora com muita dança e alegria a liberdade que se concretizava. Em contrapartida, estava a lata “morta e degolada”, metaforizando a sua morte a um ato de violência marcado pela decapitação, atitude reservada àqueles que cometiam crimes horrendos. Ao trazer essa imagem por meio alegoria, a autora faz uma denúncia, marcada por um corpo aprisionado que, parece ter sofrido uma injustiça, mas quando recupera a liberdade

Em seguida, se dá o início de informações da passagem do tempo da protagonista, observada pelas mãos enrugadas que “melada de mel mexe molemente o creme espesso”, marcada por muita aliteração nos faz visualizar o movimento do manejo à guloseima que começa a nascer, com o auxílio do fogo que transforma e é responsável pela alquimia perfeita entre sabor e aparência. O vapor advindo daquele alimento que estava sendo “criado” naquele momento envolvia aquela que estava na cozinha, e por meio daquela “neblina” ela se sentia também transformada, formando uma penumbra que disfarçava as marcas do tempo naquele corpo que não aceitava o envelhecimento de seu corpo, o que nos faz aproximar a personagem com o eu-lírico do poema “Retrato”, de autoria de Cecília Meireles. É importante dizer que a

penumbra criada a partir do vapor em consequência da comida em aquecimento no fogo também tinha outra façanha: a de transportar aquela mulher para ao seu passado, período em que ela se definia como poderosa, como poderemos ver abaixo:

Assim esvaziada dos traços no tempo, ela parecia levitar em meio a uma aura etérea. Sentia-se transportada para um mundo já tão distante no tempo real, mas tão perto nos pensamentos povoados das vívidas imagens de um momento perdido nos dias idos...

Eis que um calafrio perpassa sua coluna e se estende por todo aquele alquebrado corpo. Uma ponta de dor a sacode. Os olhos abrem arregalados, pegos de surpresa ante a súbita revelação: naquela época, fora poderosa!

Poderosa!

FORA PODEROSA E NEM PERCEBERA!

Pior, sequer desconfiara! Possuía, na verdade, o cetro da energia, beleza e juventude! Tivera à disposição o império de todos os sortilégios. Mas deixara escorrer, gota a gota, por entre os dedos...

Completamente absorvida pelas lembranças de sua juventude, que lhe fizera bela, marca onde residia o seu poder, pois ela assumia uma imensa capacidade de sedução, o qual não soube aproveitar em favor dela, conforme reflexão realizada naquele momento, revelando, a partir dessas constatações, o quanto ela foi imprudente e imperfeita, predicativos estes que só fizeram-lhe consciente depois de perder a vitalidade e os frutos de quando era mais jovem. A mesma mão que na atualidade é cheia de rugas já foi motivo de elogios e carinhos, de muitos homens que contemplavam e suspiravam por ela. Tomada pelo fluxo da consciência, a personagem se revela com saudades, das experiências pelas quais viveu e de si mesma, voltando ao universo da culinária, no qual dá sequência aos passos da receita, informando: (“Sete colheres de chocolate, cuja consistência tinha de ser a do pó...Pó negro, amargo, triste...”QL, 2002, p. 122).

Essa conexão de si mesma com o numeral 7 e o chocolate em pó faz inferência ao tempo concluído, ao tempo findado, no qual há a conclusão de fases, tendo em vista que o número 7 remete à inteireza, totalidade, completude e perfeição: “O sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo?” (CHEVALIER E GEERBRANT, 2002, p.828). Ainda fazendo uma correlação com a personagem, temos o pó do chocolate, anunciando o pó como força criadora, que está entre o compondo o início e o fim o que, de acordo com Chevalier e Geerbrant (2002) é assim definido: “Símbolo da *Força criadora* e da cinza. A poeira é comparada ao sêmen, ao pólen das flores. [...] Inversamente, a poeira é às vezes **signo da morte**”.

(CHEVALIER E GEERBRANT, 2002, p. 727). Esses elementos, portanto, versam sobre o fim da vida da personagem, a linha da chegada (ou da partida) de quem é idosa e tem a consciência de que a ausência do vigor e de outras características de antes não se perduram, porque tudo é finito e efêmero, inclusive ela mesma.

E relatando cenas de sua rotina, pelo plano da memória, ela mescla a prática culinária com a sua própria experimentação corporal, uma vez que o fogo que queimava a lata vazia refletia no corpo ardente daquela fêmea, que vivenciava uma atividade erótica e solitária, por interferência de algo que lhe falta no plano físico, mas que a mantém viva e renovada quando é tomado pelas lembranças. A lata e a personagem se metaforizam, se queimando em chamas, ardendo-se, e dominadas pelo fogo se transformam, modificando o seu estado anterior: a lata se definhava; a mulher se renovava, após o gozo, devolvendo a si mesma um brilho saudoso, que a localizava em “plena flor da idade” (QL, 2002, p. 122). Representando um corpo que deseja, a personagem está presa ao passado, pelo estigma de amar o que está ausente e que não volta mais, mas que é revisitado pela memória, que alimenta a saudade e o sujeito que deseja, renovando-a de alguma maneira e provocando-lhe uma pulsão para viver, nem que para isso seja imerso num universo paralelo, em relação harmônica entre corpo e mente. Sobre o desejo, Espinosa esclarece:

Desiderium é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa cuja lembrança foi conservada e, ao mesmo tempo, está entravada pela lembrança de outras coisas que excluem a existência da desejada [...]. Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou [...] se aquele que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada. Ora, como deseja por amor essa coisa ou essa circunstância, imaginá-la faltando entristece. Essa tristeza, enquanto referida à ausência do que amamos, chama-se desiderium [aqui, rigorosamente, saudade] (ESPINOSA apud CHAUI, 1990, p. 22)

Mergulhada pela memória e tendo o desejo revistado, a personagem tem um momento de plenitude erótica, e essa imagem se faz no espaço da cozinha, onde há uma mistura entre ela e os ingredientes que usa na culinária, de modo que personagem e tudo o que constitui aquele lugar se fundem e são inseparáveis, e sobretudo cúmplices, como podemos observar abaixo. A cena recuperada se inicia com o narrador-observador que atento a uma rotina banal de culinária, há uma mulher que detém uma colher de pau no momento de preparo de uma determinada guloseima, havendo uma imparcialidade e um distanciamento comum entre

“cozinheira” e os objetos do universo culinário, quando ela é surpreendida pelo “pequeno incêndio que atingia aquilo que estava mais “desprotegido” e frágil, o que foi conduzido a comedir seu comportamento e reação, tolhendo-se. Esta imagem é bastante comum quando não é permitido concretizar os desejos carnis, esfriando o corpo que está ardente em chamas, como uma maneira de restabelecer o equilíbrio instintivo-sexual, o que não impediu que erótico seguisse seu curso normal, metaforizado pela “manteiga que rodopiava na viscosa massa”, fazendo-a renascida e feliz como uma manhã de sol.

A colher de pau seguia sua sina circular, mexendo incansavelmente a panela, a fogo baixo, Mas eis que, de repente, as chamas ardiam, queimavam... Fogo! Estava em chamas! Uma lata vazia se tingia de encarnado. Crepitava. Estalava ruídos de sangue e prata. Mas súbita ducha e água fria enregela-lhe o metal. Afinal, lata não incendeia mesmo... Imaginem, então, velha...e oca...
Bolas de manteiga rodopiavam na viscosa massa. Eram mil sois retumbantes a desferir ouro, esplendor... Naquela era, suas tranças também doirava um semblante ao amanhecer. O espelho matinal lhe sorria devolvendo, com brilho radioso do sol, seu corpo resplandecente em plena flor da idade.
Até que um dia, quem sabe como, nem quando, o espelho quebrou. Destruindo a imagem do sonho... E construindo, em seu lugar, o reflexo da dor... (QL, 2002, 122)

A partir do momento em que a informação de que o espelho ´havia se quebrado, objeto este que tanto ela usara na juventude, contemplando a si mesma, admirando-se, o tom da narrativa se modifica, em razão de apresentar a constatação do quanto a protagonista é infeliz com sua vida e com o seu corpo, consigo mesma, num sentimento que revela arrependimento pelas escolhas feitas quando jovem, as quais ainda a acompanha, sem nenhuma perspectiva de desfazer os laços construídos a partir daquilo que elegeu como modelo de vida a ser seguido, num momento em que a razão foi desprezada, conduzindo-se pela paixão. O que é revelado nas próximas cenas é o registro da dor, ocasionada pelo abuso de poder dirigido às mulheres que se submetem a uma vida pautada em tratamento de servidão e de subserviência, sem nenhum direito em seu favor. Explorada no meio familiar, esta mulher tem como rotina o exercício das funções cabíveis às mulheres, de acordo com o regime patriarcal, marcada por perdas simbólicas de si mesma ou de outros que compunham os seus laços afetivos e familiares, e no decorrer de toda essa vida ela é “tatuada” pelo anulação de si mesma.

A MULHER E O CORPO SOB O PODER DO TEMPO

Temos, portanto, uma personagem que estabelece com o seu corpo uma relação de insatisfação, pois não admite as agruras que acompanham o envelhecimento físico corporal, uma vez que ela associa que o corpo que tinha com toda energia viva e beleza era símbolo de poder, de aceitação e de conquista, que alimentava sua autoestima, a partir das elogios que se faziam acerca daquele corpo desejado. Entretanto, com ao envelhecimento do corpo, representado por “Mão enrugada” (QL, 2002, p. 121), “fundas marcas deixadas pelo inexorável passar dos anos” (QL, 2002, p. 121), “velha...e oca...” (QL, 2002, p.122), “Hoje, essas medidas ampliam em proporções gigantescas os montes de peles e gorduras e celulites e varizes e rugas desvairadas...” (QL, 2002, p.124), nossa personagem se sente órfã e abandonada do que antes a movia na pulsão do seu ser.

Este sentimento de impotência da personagem, órfã e abandonada por uma fisiologia direcionada ao aguçamento erótico coaduna com o resultado de estudos feitos por Beauvoir (1990, p. 152) acerca da velhice: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade”(BEAUVOIR, 1990, P.152). Sobre o envelhecimento do corpo feminino, a pesquisadora brasileira Xavier (2007, p.86) apresenta outros argumentos que complementam a tese defendida pela pesquisadora acima citada:

A velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se caracteriza, por uma mudança irreversível. Trata-se de um declínio que desemboca, invariavelmente, na morte. [...], na sociedade industrial o velho se torna improdutivo e, as mulheres, consideradas objetos eróticos, quando idosas tornam-se carta fora do baralho. (XAVIER, 2007, p.86)

Isto porque para sociedade ocidental a velhice é uma fase que mais afeta a autoestima de mulheres do que de homens, tendo em vista que durante toda a sua existência a valorização do gênero feminino se confirma mais detidamente pelo corpo, e o corpo envelhecido se caracteriza pelo condição do adormecimento de sua capacidade erótica, e é nisso que reside a falta de aceitação dessa mulher, consciente de um ser “portadora” de um corpo envelhecido.

A MULHER NO ESPAÇO DA COZINHA

O espaço da cozinha é aquele no qual a personagem vive em plenitude, sozinha, sem a presença de mais ninguém, ela se conecta com o plano da memória, através do qual ela é transportada para o passado, ao momento em que ela é jovem e tem com o ela o poder da beleza, somada à energia da juventude, beleza da qual ela não tinha a consciência que possuía. Pela nuvem de vapor que o fogo proporciona, visto que o fogo transforma, ela é tomada pelo feitiço, de modo que tem todos os traços da juventude recuperados, em detrimento do esvaziamento daqueles que a incomodavam: “[...] nuvem translúcida, que lhe apagava ou suavizava as fundas marcas deixadas pelo inexorável passar dos anos” (QL, 2002, p. 121).

“Essa mão [...] foi outrora os suspiros de olhos cor do espaço, cor do céu, cor do sol, cor da água, cor da terra, cor da folha, cor da flor, cor do mel, cor da esperança, cor do tempo...” (QL, 2002, p.122). Essa diversidade de cores, que não se refere a cores convencionais e sem relação algumas com os fenômenos naturais que sofrem influência direta com a luz, sugere a ideia de que ela tinha um grande poder de sedução, conquistando a todos ao alcance dela.

É no espaço da cozinha onde ela faz os seus mais secretos questionamentos, onde ela se desnuda e reflete sobre tudo o que foi perdido ou substituído em detrimento de uma ambição monetária, convencionalmente exigida às mulheres jovens, em prol da garantia de um futuro seguro, para o qual ela distanciaria toda a expressão de liberdade e de autonomia de si mesma. O passado aprisionou toda a alegria e realização existentes entre a personagem e os elementos da natureza, que pareciam ser conscientes da harmoniosa relação e cumplicidade entre eles: beleza e felicidade, ambas guardadas nas gavetas da memória, pois, de acordo com Bachelard (1999) a gaveta é a metáfora da memória, de todas as recordações íntimas e pessoais, e é lá onde está a imagem da mulher atraente e bela que ela foi:

cadê aquele sorriso encarnado de lábios recortados? E aquela pele lisa e fina de caju em flor? Onde foi parar aquele aroma úmido, aquele perfume inebriante de jasmim-laranja? [...] Sumira também a cintura de pilão – aquelas curvas mais sinuosas que a orla de Cabo Branco – sumiram todas. Antigamente, corações batiam e agonizavam de desejo ante seu esbelto e sensual metro e setenta. [...] (QL, 2002, 123)

Este exercício de pelo fluxo da consciência que recupera as lembranças conclui-se pelo crivo da reconstituição do suas memórias, que ganham uma nova contextualização, marcada pelo sujeito no presente, com uma vivência que existe

entre o que ele é no agora e o que foi no momento em que viveu aquilo que é agora recuperado pela memória, misturados ao que está impregnado na às experiências atuais e, ou marcantes que definem e representam a mulher que ela é hoje.

O ESPELHO E A MARCAÇÃO DE UM NOVO TEMPO

Presente em muitas narrativas, espalhadas por todo o ocidente, o espelho é um elemento que faz parte do imaginário feminino, vinculando a personagem a um lugar desconhecido por ele: assim acontece com Alice, que vai adentrar no ‘país das Maravilhas’, por intervenção do espelho que a leva para lá; ocorrendo também a existência do espelho em contos de fadas como *A Branca de Neve e os Sete Anões*, com quem conversa a madrasta má e invejosa, não admitindo perder o título de a mais bela das mulheres daquele lugar. Em outros contextos, o espelho também foi elemento que chamava a atenção, utilizado como artifício na exploração do povo indígena, no Brasil recém-colonizado pelos portugueses, no início do século XVI; também sendo peça comumente presente na rotina de meninas e mulheres, que desde a infância faz uso deste objeto que é instrumentalizado nas brincadeiras das crianças, as quais exercitam o culto à beleza, à vaidade e a cobrança da aparência física.

A relação entre o espelho e a personagem está diretamente ligada a um “rito de passagem”, uma vez que a personagem, de posse do seu objeto quebrado, observa que desencadeia um novo tempo para ela: de desvencilhamento total com o seu passado, envolvendo-se em repetidas experiências ruins: “Até que um dia, quem sabe como, nem quando, o espelho quebrou. Destruindo a imagem do sonho... E construindo, em seu lugar, o reflexo da dor...” (QL, 2002, p.122). , o que nos faz remeter a uma crença de que ao quebrar um espelho aquele indivíduo terá sua vida presa a sete anos de azar. Esta tese é apresentada por Novaes (2004, p.58) que relaciona o espelho da alma e ainda apresenta a uma simbologia, voltada à tradição das superstições.

Segundo a tradição popular, os olhos são “o espelho da alma”. Um espelho quebrado significa separação ou desgraça que se manterá por sete anos. Esta superstição data de um longo tempo, desde quando se acreditava que o nosso reflexo no espelho era a representação das nossas almas. Estragando o reflexo, estragaria a alma, mas quebrado um espelho, contudo, ainda há um remédio para reverter o infortúnio e danificar a alma. Devemos levar os cacos de vidro e lavá-los num rio que corra no sentido sul, porque estaríamos a lavar a má sorte. Ou devemos enterrar os cacos para que a

terra neutralize o seu poder negativo. Se não fizer nada disto, pelo menos leve-se o espelho quebrado para fora de casa, sem olhar fixamente para ele. (NOVAES, 2004, p.58)

Independentemente da intenção da autora, observamos uma analogia desta representação do espelho, segundo a tradição das superstições, com a experiência descrita neste conto, como pudemos observar no fragmento acima, quando é apresentada a cena, logo após o momento do orgasmo atingido num ato de prazer solitário, na noite anterior:

A MULHER NOS DEMAIS ESPAÇOS DA CASA

Quando inserida noutros cômodos que não o da cozinha, a personagem é envolvida por uma atmosfera de exploração e de abuso de poder, na qual ela não mais vai se referir aos seus atributos físicos do presente do passado, nem estará saudosa de algum bom momento vivido na juventude. A personagem, portanto, fará uma reflexão de arrependimento e de lamento pela vida que ela construiu, na qual ela só está aparece com um único papel: o de servir, e nesta servidão, ela se aprisiona na total anulação a ponto de não se reconhecer, pois ela estava completamente estranha em si mesma, num sentimento comum aos estrangeiros diante de um lugar onde ele confere uma consciência desconhecida”, sendo, portanto, estrangeira de si mesmo, conforme define Kristeva (1994).

Ilustrando esta tomada de consciência da mulher enquanto sujeito-explorado, dada num momento epifânico, a personagem reconhece que sua vida passou por um divisor de águas, quando ela deixou se levar pela ambição, pelo sucesso, o que estava intrinsicamente ligado e dependente de uma nova condição: a de mulher casada, o que foi testemunhado e registrado por meio de um “contrato de amor”, metáfora utilizada para a certidão de casamento, que parecia mais ser um documento que decretava a sua prisão espiritual, tendo em vista que esta nova vida lhe atribuía uma sucessão de perdas, insatisfações, aniquilamento.

Todavia, ao preferir assinar o contrato do amor, não prestou atenção nas condições escritas nas entrelinhas, numa letrinha invisível. E assim, sem querer, ela assinara também o decreto da sua prisão espiritual.

É verdade que crescerá. Vibrará. Desabrochará-se em mulher... Amará... perdidamente amará...

Mas só amará o outro. Subjugará-se voluntariamente ao amor, à vida pacata do lar, doce lar...

Fora uma galinha rodeada de pintinhos, saltitantes, brincarem, revolteando sua alma-mãe em felicidade...

Fora escrava acorrentada que chora ao presenciar, impotente os filhos que voam ao outro lado do mar...
 Fora viúva que lamenta o amor ido...
 Ao deparar-se consigo própria, percebeu que, há muito tempo, ela já não se pertencia. Estava divorciada de si própria. Ela não era ela. Ela era os outros...
 Amara-se somente. Fizera-se mulher. Fizera germinar semestes. Como faria um bicho, um peixe, uma planta... Como qualquer coisa viva, apenas... Não como um Ser-Espírito, Ser-criatividade, Ser-Gente. (QL, 2002, p.124)

Diante deste exposto, a personagem é conhecedora de como o casamento marca ferrenhamente a vida rotineira das mulheres que são testadas a criar a criar filhos, a vê-los crescer, educando-os, além de participarem do trabalho doméstico amplamente exigido, que quase não há nenhuma dedicação a si mesma, nem o reconhecimento de viver um casamento com amor correspondido, pois há em todo o relato da personagem a ausência deste sentimento do marido e dos filhos para com ela, de modo que ela chega à conclusão que o amor é um sentimento de via única, de dedicação e entrega desmedida oferecido por ela. A figura da mãe, de acordo com a o que descreve a personagem, é de uma mulher resignada que sofre com a partida dos filhos que abandonam o primeiro lar em nome de uma carreira profissional que lhes exigiram viverem em terras distantes do seio familiar, o que fez dessa mulher um corpo solitário, confirmado definitivamente pela viuvez, que se consagra como um corpo impotente, por não saber como conduzir sua vida, tendo em vista que ela não tinha exercitado em nenhum momento depois do matrimônio a autonomia de de tomar decisões. Essa prática esvaziada reflete internamente nela, que se define como “qualquer coisa viva, apenas...”.

A RENOVAÇÃO DO SER MULHER E A ESCRITA E UMA NOVA HISTÓRIA

Mesmo diante da constatação de que houve muita perda pelo caminho traçado em decorrência do casamento, somado a todos os percalços comuns ao idoso, aquela mulher é convidada a uma renovação do seu ser, duplamente vivenciada, dado a presença de sua neta, que costumeiramente é comparada à ela, por suas afinidades no tocante à habilidade com arte, que se transfigura na culinária em preparo de docinhos e guloseimas, em momentos de total empatia e cumplicidade entre a neta e avó: esta, por sua vez, tem junto da neta um momento de despertar, catarticamente, saindo da escuridão do porão onde ela foi esquecida na cena diária do casamento, promovendo naquela avó uma felicidade, que só era alcançada quando era abduzida pela memória da juventude. Sobre isso, Barros (2006) declara:

O caráter seletivo e social da memória está presente também na revisão das próprias trajetórias de vida relidas a partir das avaliações que são possíveis apenas no momento em que as lembranças são elaboradas. Os avós realizam uma revisão do passado e de seu lugar na família a partir da incorporação de valores mais igualitários nas relações entre pais e filhos e se recriminam dos papéis que assumiram nas relações com estes. Estas avaliações são, porém, pendulares, ora positivas, ora negativas, mostrando as circunstâncias sociais da construção das lembranças e seus efeitos nas diferentes interpretações das relações familiares. Estas mutações de avaliações sobre o passado e o presente revelam, também, as incorporações de mudanças de valores, de ressignificações dos papéis sociais e de novas formas de organização da vida familiar das camadas médias urbanas. (BARROS, 2006, p.117)

É nesta relação de tanta harmonia e zelo que a avó tem o seu semblante embelezado, transfigurado, rejuvenecido. E de posse dos cuidados comuns a quem ama, esta avó planeja, com esperança, e se projeta naquela menina, que merece ter um destino melhor e mais justo:

Essa criança desenhará os seus caminhos!
Pintará as cores quentes do amanhecer. Derramará seu sangue num quadro do acaso. Fundirá nas telas o riso e o sangue num quadro do ocaso. Fundirá nas telas o riso e o choro da infância. Mesclará fugazmente os quer saltarelos, quer líricos matizes da adolescência. Delineará a imagem de sedoso algodão azul, a penetrar, em noite enluarada, no pistilo cor do fogo da loira papoila enlanguescidamente derramada sobre o opio de uma paixão. Gravará também frutos maduros e imortalizará o grito. Será, enfim, não uma tonalidade que, por única, desbota ao sabor do tempo; mas mil tons e sobre-tons do Universo Humano.
SERÁ! (QL, 2002, p. 25)

A personagem que pensa sobre o futuro da neta faz reflexões que são construídas a partir de uma ressignificação social, na qual a mulher tem a oportunidade de ser um corpo culturalmente construído e, por isso, **SERÁ** um corpo liberado, que não necessariamente estará relacionado a uma liberação e libertinagem sexual, pois vai muito além disso porque será um corpo projetado para um futuro repleto de possibilidades várias, capaz de agregar as diversidades culturais a que será apresentado. É nisto que acredita a avó da menina!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Palavra é poder! E o poder da palavra não está revelado apenas no peso da mensagem que ela carrega, mas, sobretudo, na assinatura de quem a expressa. Intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento e evolução de uma sociedade, fazer uso da palavra, ter voz e competência em saber ler e escrever constituem a cena dos direitos humanos, contudo, nem sempre houve a garantia desses direitos por uma parte da humanidade, se esta fosse representada pelo corpo feminino. Isto porque, na organização social, embasada pelo preconceito de que as mulheres deveriam estar como personagem coadjuvantes nas narrativas históricas e sociais, os homens reservaram este direito da voz e da perpetuação dela àqueles que fossem pertencentes ao gênero masculino, com o argumento de que estes eram superiores na força, no intelecto, na representação de um ser mais próximo à perfeição e à descendência divina, de modo que aos homens não havia nenhum tipo de censura e, ou proibição, sendo eles os detentores do poder e das leis, da liberdade de ir e vir e de se localizarem nos mais diversos lugares, contando e escrevendo a história da humanidade sob a ótica do seu olhar inquisidor, repressor, machista e preconceituoso, narrativas estas presentificadas nas mais variadas naturezas de textos, desde os de caráter religioso, como a Bíblia Sagrada, o Alcorão, dentre outros, aos textos que recuperam os fatos históricos, políticos, sociais e culturais, propagados pela História oficial.

Diante da parcialidade no registro dessas informações, surgiu uma inquietação por parte de muitos intelectuais, de ambos os gêneros, que entendiam a necessidade de reescrever História da Humanidade ou de, ao menos, inserir outras vozes que pudessem redimensionar e ressignificar tais narrativas. No entanto, para que isso fosse possível, deveria haver uma reformulação nas condições oferecidas a homens e mulheres no que tange a apropriação do conhecimento, o que ficou evidente uma democratização nas leis que permitissem às mulheres acesso ao ambiente escolar, e assim aprendessem a ler e a escrever, competências estas cruciais para que houvesse o surgimento de mulheres registrando sua própria história ou atuando como autoras de ficção. Entretanto, essa democratização só foi efetivamente concretizada, por meio de uma luta que se travou na sociedade, por mulheres aristocráticas inquietas e insatisfeitas com a estratificação social tão fortemente demarcada que permitiam aos homens a apropriação de conhecimento e de funções sociais,

estabelecidas pelos vários papéis que exerciam. Além disso, havia um número irrisório de mulheres que tinham acesso ao conhecimento das letras, que tomadas pelo espírito da justiça, reconheciam a ampliação deste, para todas as mulheres, igualmente. No cenário brasileiro, essa conquista se deu em meados do século XIX, aliada a reivindicações em prol da equidade de direitos entre homens e mulheres, incluindo aquilo que estava relacionado às questões de foro íntimo e matrimoniais, as quais não deveriam ser compreendidas como um negócio entre famílias, mas sim como o desejo de ter o outro por suas afinidades e afetos que foram despertados. Desta maneira, surgem as primeiras manifestações de feminismo no território brasileiro, as quais eram coincidentes com as mesmas inquietações ecoadas pela Europa.

A partir de uma nova rotina reservada às mulheres brasileiras, elas passaram a se entreter em outras atividades que não as domésticas, pois surgiam nelas o interesse e o hábito da leitura, adentrando no universo daqueles livros de que dispunham, conhecendo aquelas novas vidas e ampliando os seus horizontes. Não tardou para que essas mulheres leitoras quisessem registrar também as suas narrativas, sendo elas ficcionais ou não. Todavia, elas se deparavam com um novo obstáculo: a censura de não se fazer público aquilo que era produzido por elas, e quando isto era permitido tinha que passar pelo crivo daqueles homens que exigiam delas temas que não provocassem a ordem patriarcal, de modo que havia permissão daqueles textos que trouxessem temas de amor, religião, bucolismo, pecado e belezas naturais, o que muitas das vezes não ia ao encontro dos interesses que aquele grupo social queria registrar e se fazer perpetuar. Vale dizer que, neste momento, as mulheres que tiveram espaço para se mostrar com suas habilidades que as personificavam como autoras eram pertencentes à classe dominante, branca, que ecoavam a cultura e as leis eurocêntricas. Sendo o Rio de Janeiro a grande metrópole deste período, essas vozes reveladas eram costumeiramente advindas deste centro, mantendo na invisibilidade e no silenciamento outras expressões que não se localizassem neste perímetro, fortemente marcadas na Paraíba, representação da periferia cultural e intelectual do país, o que dificultava ainda mais o conhecimento e os talentos artísticos originados do nordeste brasileiro, e, especificamente, neste estudo, os talentos artísticos, lucidez intelectual e a consciência de si mesma por mulheres paraibanas, que não conseguiam ter suas vozes propagadas em lugares que não fossem de domínio próprio e local.

Mesmo assim, ainda no século XIX, temos uma tímida manifestação artístico-literária de autoras e, ou poetisas paraibanas, porém, o respeito ao que eram inerentes a elas não tinha o merecimento e o reconhecimento justos, de modo que é difícil encontrarmos registros de arquivos pessoais e, ou artísticos dessas mulheres, a exemplo do que ocorreu com Ambrosina de Magalhães, autora que publicou crônica de costumes e poemas em jornais da época, mas que não foram preservados, nem recuperados nos porões da memória que demarca a história da Paraíba. Aos poucos estas dificuldades foram diminuídas e, ou sanadas, de modo que já na primeira metade do século XX, temos um avanço em relação à perpetuação dessas produções de autoria feminina paraibana, com uma maior diversidade de temas tratados, inclusive de denúncia contra os maus tratos direcionados a homens e mulheres, perseguidos pelo ódio, em decorrência da cor que trazia na pele, entendidos pelos preconceituosos como uma marca defeituosa, que distanciava essas pessoas de cor da descendência cristã. Este preconceito era ainda mais evidenciado e fortalecido quando o sujeito-objeto de observação era mulher, que inspirava mais motivos de aniquilamento, por parte dos que se definiam melhores e superiores a eles: ou seja, a população branca, que carregava em si o racismo e a misoginia. É muito importante registrar que no território paraibano tivemos uma autora que tratou desses temas, mas que devido estar localizada na periferia do país não teve o devido reconhecimento: Ezilda Barreto, que, embora branca, compreende as agruras porque passaram as mulheres negras no Brasil pós-abolicionista, e que em certa medida as corpos negros ainda são vítimas do esquecimento e do pouco compromisso governamental.

Outra constatação que merece ser observada no tocante a autoria feminina paraibana se refere à demonização de corpos insurgentes, os quais, por serem transgressores quanto ao modelo de vida e ao destino que eram reservados às mulheres no comportamento com os seus corpos e na regulação deles. Em resposta a essas transgressoras, aqueles que detinham o poder foram os principais incentivadores no silenciamento dessas mulheres, que, por vezes, eram escritas de sua própria história, utilizando-se da literatura como um veículo de sua perpetuação, a qual foi marcadamente apontada e propagandeada pelos olhos vis e masculinos da misoginia, impedindo que aquela artista fosse (re)conhecida pelos olhos justos do seu real valor enquanto mulher, artista e militante da causa feminista. Em decorrência de uma narrador injusto e arbitrário Anayde Beiriz foi vítima dos mais variados preconceitos, por ela ser de espírito livre, que não queria se aprisionar ao modelo

matrimonial vigente na sociedade daquela época e que não se sentia obrigada a regular o seu corpo para a maternidade, além de apresentar uma aparência moderna e arrojada que a distanciava dos modelos de beleza comumente padronizados naquele momento histórico. Reduzida como mulher e cidadã, considerada por muitos como vulgar, a historiografia também diminui o valor da artista, que lhe classifica como uma incipiente e imatura artista, Anayde é guardada na memória da História com uma dívida imensa à imagem dela.

E assim o curso da história de mulheres segue: ora avançando na ampliação de temas a serem postos no centro de pesquisas e de debates, ora aflorando a misoginia, o machismo, o racismo, a intolerância religiosa, a homofobia, a transfobia, questões estas que povoam a sociedade, provocando um sentimento urgente de luta, que vai ser manifestado nas ruas, na escrita, na academia, fazendo surgir vertentes de estudos que se reservarão a acolher pesquisas em interesses nesses vieses, que compõem assim os Estudos culturais e de gênero, balizados pelo norteamento de investigar os mais diversos corpos sociais, assim como também se destina esta presente pesquisa, cuja abordagem se dá a partir do corpo de mulheres autoras paraibanas e como estas se dedicam a outros corpos (personagens) ao longo de suas produções literárias, e como estas personagens femininas lidam e se comportam em relação ao seu corpo e a ao espaço onde se inserem, podendo, a partir de sua conduta, fortalecer ou subverter o patriarcado e tudo o que é imposto por ele.

Logo, esta pesquisa se propôs a todo esse entendimento, se firmando mais detidamente ao texto literário produzido na contemporaneidade, por quatro escritoras paraibanas que compõem o universo artístico da coletânea de contos em *Quatro Luas*, através da qual identificamos uma valorosa produção, repleta de narrativas nas quais as personagens transitam entre o espaço da casa, da rua, da memória, do passado; onde as personagens convocam uma denúncia e um desprezo pelo que foi imposto pelos dogmas patriarcais e que não reservam quase nenhuma vantagem às mulheres que se dedicam ao casamento e à família, muitas vezes esquecida de si mesmas, nem se reconhecendo mais diante de tanto aniquilamento, mas que passam pelo olhar da indiferença de todos, que não se incomodam com a vida que aquela mulher possui. Algumas das personagens aqui reconhecidas se incomodam e se arrependem por terem optado por uma organização microssocial na qual elas estão em total desvantagem, mas por não terem a quem desabafar suas dores, segue silenciosamente em contrição com os seus pensamentos; outras passam pelas

mesmas explorações, mas o nível de anulação e de alienação de sua consciência é tamanha, que sequer se incomoda, sequer questiona, apenas aceita e segue dentro daquele arcabouço familiar em que está apenas para servir e ouvir.

Muitas descobertas foram feitas, construídas a partir do mapeamento e do estudo sobre a escrita de autoria feminina paraibana que, em consonância com a crítica literária feminina, se posiciona contra aqueles que defendem uma organização social que despreza o valor da mulher, reduzida a um lugar que não cabe mais a ela, e para onde ela não mais aceitará voltar. A partir desta presente pesquisa que se encerra aqui, esperamos contribuir com aqueles que se dedicam ao tema aqui desenvolvido, utilizando-nos como fonte para algum conhecimento que complemente o recorte e ou corpus reservado ao percurso da autoria paraibana, marcadamente iniciado ainda no século XIX; ao mapeamento de corpos e de espaços que compõem *Quatro Luas*; ou até mesmo conhecerem como, a partir dos contos selecionados, as personagens femininas se relacionam com o seu corpo e os espaços onde se localizam, insatisfeitas ou não, rompendo ou fortalecendo as ordens delineadas pelo patriarcado. Diante do que investigamos até aqui, entendemos o quanto é relevante a continuação de estudos que se voltem às produções literárias de autoria feminina, em qualquer um dos séculos que, porventura, se identificar mais. Há, ainda, uma diversidade de autoras que merecem ser exploradas, conhecidas, divulgadas e perenizadas pelo seu papel enquanto escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, José Edilson de. **Era uma vez no Nordeste**: ficção e representação regional I. Campina Grande: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo**. São Paulo: Landy, 2005.

ARNAUD, Marília. **A Menina de Cipango**. João Pessoa: A União, 1994.

_____. Pequena Sabatina ao Artista. Entrevista concedida a Fabrício Brandão. Revista Diversos e Afins: entre caminhos e palavras, São Paulo, 73ª edição, 11/2012).

_____. In: Como escreve Marília Arnaud. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/marilia-arnaud/>. Por José Nunes. 18 de julho de 2018. Acesso em: 06 de setembro de 2019.

_____. **Liturgia do fim**. São Paulo: Tordesilhas, 2016.

_____. **O livro dos afetos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005. (coleção rocinante)

_____. **Os campos noturnos do coração**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

_____. **Salomão, o elefante**. Ilustrado por Flávio Tavares. Paraty: Editora Off Flip, 2013.

_____. **Sentimento Marginal**: contos e crônicas. João Pessoa: Gráfica Santa Maria, 1987.

_____. Prólogo. In: Sentimento Marginal. João Pessoa: Editora Santa Maria, 1987. p. 11

_____. **Suíte dos silêncios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 03-45.

BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina de. Eugênia ou a filósofa apaixonada. In: XIMENES, Sérgio Barcellos. **Blog A arte literária**. Rio de Janeiro, 16 de abril de 2019. Disponível em: <https://aarteliteraria.wordpress.com/2019/04/16/eugenia-ou-a-filosofa-apaixonada-a-primeira-historia-de-ficcao-de-escritora-brasileira/>. Acessado em 18 de junho de 2019, às 23:10.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. **Arrecifes e lajedos**: breve itinerário da poesia na Paraíba. João Pessoa: Editora da UFPB, 2001.

BARBOSA FILHO, Hildebrando. In: Caderno de cultura, Jornal da Paraíba, 11 de julho de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/morre-zeze-limeira.html>. Acessado em 15 de maio de 2019.

BARBOSA, Marcilene Pereira. **A escrita de si de Anayde Beiriz**: Táticas de resistência, contornos de liberdade. ANAIS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, n.09. Santa Catarina: UFSC, 23 a 26 de agosto de 2010. (Diásporas, Diversidades, Deslocamentos).

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico (Org.). **Pequeno dicionário dos escritores / jornalistas da Paraíba do século XIX**: de Antonio da Fonseca a Assis Chateaubriand. João Pessoa: Editora Universitária, 2009. Disponível em: < <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/> >. Acesso em: 18 jan. 2018.

_____. O conceito de literatura nos jornais do século XIX: um estudo dos jornais paraibanos. In: X Encontro Regional da ABRALIC, 2005, Rio de Janeiro. Sentidos dos lugares, 2005. v. 1. p. 1-6.

_____. **Jornal e literatura**: a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BARRETO, Ezilda M. **Nos arcanos do império**. São Paulo: IBREX, 1981.

_____. **O meu mundo é assim**. São Paulo: Editora Soma, 1983.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. **Trajetória dos estudos de velhice no Brasil** In: Sociologia, Problemas E Práticas, n.º 52, 2006, pp. 109-132

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida (vol.2). 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução: Sergio Milliet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **A Velhice**. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEIRIZ, Anayde. In: ARANHA, Marcus. A Panthera dos olhos dormentes. João Pessoa: Manufatura, 2005, P. 47.

BEIRIZ, IALMITA. História 'oculta' de João Pessoa tem Anayde Beiriz como sinônimo de força, ousadia e poesia: Cartas e relatos de família e pesquisadoras retratam que a poetisa, escritora e professora Anayde foi uma mulher de força e representatividade feminina. **Jornal da Paraíba**, em 05 de agosto de 2019. Reportagem de Dani Fachine, G1 PB. Disponível em <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/08/05/historia->

[oculta-de-joao-pessoa-tem-anayde-beiriz-como-sinonimo-de-forca-ousadia-e-poesia.ghml>](#). Acessado em 06 de agosto de 2019.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. (Coleção Estudos: 314)

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção Sujeito e História)

CAMPOS JUNIOR, José de Sousa. **Dicionário de escritoras paraibanas**. João Pessoa: Ideia, 2017.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2006.

_____. **Direito à Literatura**. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2011. P. 171-193.

CANDIDO, Gemy. **História crítica da literatura paraibana**. João Pessoa: A União Cia Editora, 1983.

CARDIM, Leandro N. **Corpo**. São Paulo: Editora Globo, 2009.

CARTAXO, Rosilda. **As primeiras damas**. Brasília: Senado Federal/ Centro gráfico, 1989.

CAVALCANTI, Mercedes. **A volúpia dos anjos**. João pessoa: editora ideia, 2005.

_____. **Cores da paixão**. João pessoa: editora ideia, 2011.

_____. **El manuscritos de Hannah**. João pessoa: editora ideia, 2007.

_____. **Feitiço da palavra**. João pessoa: editora ideia, 2015.

_____. **Nua**. João pessoa: editora ideia, 2017.

_____. **O chamado dos deuses**. João pessoa: editora UFPB, 2007.

_____. **O vinho de Caná**. João pessoa: editora ideia, 2000.

_____. **O voo dos dragões**. João pessoa: editora ideia, 1994.

CAVALCANTI, Mercedes; LIMEIRA, Maria J.; REZENDE, Maria V.; ARNAUD, Marília. **Quatro Luas**. João Pessoa: Ideia, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Laços do desejo**. In: NOVAES, Adauto (Org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

CHEVALIER & GERBRANT. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

CIPRIANO, Maria do Socorro. O adultério e o fantasma da infidelidade (1920-1930). In: ABRANTES, Alômia; NETO, Martinho Guedes dos Santos (orgs). **Outras Histórias**: cultura e poder na Paraíba (1889-1930). João Pessoa: Universitária/ UFPB, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**: (1711-2011). São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COSTA, Jurandir. Freire. (1983). **Ordem médica e norma familiar** (2a ed.). Rio de Janeiro: Graal.

COUTINHO, Ana.

CULLER, Jonathan. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda. 1999.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2007.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto**: prolegômenos e teoria da narrativa. Volume 1. 2ª edição. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedos: Editora Horizontes, 2012.

_____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizontes, 2010. (pp. 40-64)

DaMatta, Roberto. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. PONTO DE INTERROGAÇÃO: REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL. Dossiê A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura. Vol.1, n.1, jan/jun 2011. (pp 76-86)

_____. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Pensamento Feminista Brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2019. P. 25-49.

DUARTE, Vera. D. O poder da palavra: representações da autoria feminina. Penso, logo existo. Cerrados : Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol.1, N.1.Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas , 1992-. v. Semestral. Tema especial: Palavra e poder. P 377-383.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **Família e Casamento**. Anais do III encontro Nacional de Estudos Populacionais, 1982. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1982/T82V1A002.pdf>. Acessado em: 20 de março de 2018.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução: Leandro Konder. 2ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

ESPINDULA, Danielly Vieira Inô. Uma biblioteca e seus leitores: percurso de uma história, 1ª ed. Jundiaí/ São Paulo: Paco editorial, 2017.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. 8a ed. São Paulo: Contexto, 2006. (p.241-277)
FARIAS, Morgana de Medeiros. Mulher, casamento e autoria feminina: enfoques na literatura infanto-juvenil de Marina Colasanti. João Pessoa: UFPB, 2017. (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO).

FERNADES, Reinaldo (org). **Contos cruéis**. As narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

_____. **50 versões de amor e prazer** – 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

_____. **Capitu mandou flores**: contos para Machado de Assis pelos cem anos de sua morte. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

FERREIRA, Luzilá; ALVES, Ívia; FONTES, Nancy Rita *et al.* **Suaves Amazonas**: mulheres e abolição da escravatura, no Nordeste. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

FIGUEIREDO, Eunice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FONTENELE, José. O barro que ganha vida em Marília Arnaud. In: Ambrosia. Literatura. Disponível em: <https://ambrosia.com.br/literatura/o-barro-que-ganha-vida-em-marilia-arnaud/>. Acesso em 01 de setembro de 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 20ª edição. Tradução: Maria Thereza de Albuquerque e J.A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais & Eduardo Cadeiras. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Veja, 1992. (pp.29-87)

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, T. & ZOLIN, L. O.(orgs). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3a edição revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2009.

GARNEIRO, Armindo da Costa. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: Escolar Editora. 2012.

GAUDENCIO, Bruno Rafael de Albuquerque. **A Palavra Impressa**: uma história dos jornais, revistas e outros suportes impressos de Campina Grande (1913-1953). In: ANAIS ELETRONICOS DO XVI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA (ANPUH – PB) – Poder, memória e resistência: 50 anos do golpe de 1964. Campina Grande. 25 a 29 de agosto de 2014. p. 255-267.

GOMES, Carlos Magno. Leitura cultural e estudos de gênero. In: SILVA & RIBEIRO (orgs.). **Rumos dos estudos de gênero e de sexualidades na agenda contemporânea**. Campina Grande: EDUEPB, 2013. (p. 45-57)

_____. O corpo feminino sacrificado na literatura brasileira. In: SALGADO, Maria Tereza et al. **Escritas do corpo feminino**: perspectivas, debates, testemunhos. Rio de Janeiro: oficina Raquel, 2018, p.212-222).

GONZAGA, Luiz. Paraíba. Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira (compositores). In: _____. Meus sucessos com Humberto Teixeira. Rio de Janeiro, RCA Camden, 1968. LP. Faixa 07.

GOUVEIA, Arturo (org). **Machado de Assis desce ao inferno**. João Pessoa: Editora Ideia, 2009. (Coleção Ambiente 4)

GROSSBERG, L. **Os estudos culturais**: uma introdução. London/New York, Routledge, 1992

HOLLANDA, Heloisa B. de & ARAÚJO, Lúcia N. **Ensaístas brasileiras**: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JOFFILY, José. **Anayde**: Paixão e Morte na Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1983.

KAPLAN, Caren. **Autobiografia da resistência**: gêneros fora-da-lei e sujeitos feministas transnacionais. In: Travessia Revista de Literatura. n 29/30. UFSC – Florianópolis, ago 1994/jul 1995; 1997; p.63-99.

KOTHE, Flávio Rene. **O cânone colonial**: ensaio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 6a edição. Petrópolis: Vozes, 2017.

LEGOFF, J. **História e Memória**. 4ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LEÓN, Adriano A. G. de **Ecos da Sagrada Maldição**: magia erudita, magismo do açúcar e outros discursos. Recife, PPGS / UFPB, 2000. (TESE DE DOUTORADO)

LIMEIRA, Maria José. **Aldeia virgem, Além**: contos. Rio de Janeiro: Editora Caravela, 1965.

_____. Antologia poética. 2012. Disponível em < <http://maria-limeira.zip.net/>>. Acessado em: 16 de agosto de 2018.

_____. **As portas da cidade ameaçada**: contos. João Pessoa: A União, 1980.

_____. **Crônicas do amanhecer**. João Pessoa: Editora Dinâmica, 2005.

_____. **Luva no grito**: romance. João Pessoa: Unigraf, 1968.

_____. **Margem**: contos. Rio de Janeiro: Editora Caravela, 1964.

_____. **O lado escuro do espelho**. João Pessoa: Unigraf, 1985.

_____. **Olho no vidro**: Novelas de Maria José Limeira. João Pessoa: O Norte, 1975.

LINS, Osman. **O espaço romanesco em Lima Barreto**. São Paul: Ática, 1976.

LINS, Risonelha de Sousa. Afetos à deriva. uma leitura dos contos de Marília Arnaud. Pau dos Ferros: UERN, 2014, p.1-11. (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO)

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 16ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000. (Coleção Espírito Crítico, Ed. 34)

LUNA, Maria de Lourdes. **João Dantas e Anayde Beiriz**: vidas diferentes, destinos iguais. João Pessoa: A União, 1995. (pp. 65-66)

MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; MENDES, Márcia Cristiane Ferreira. **Catharina Moura e o Feminismo na Parahyba do Norte**. Fortaleza: UFC, 2013.

MADRUGA, Elisalva. Apresentação do livro. In: CAVALCANTI, Mercedes. O voo dos dragões. João Pessoa, Ideia, 1994.

MADRUGA, Elisalva. Apresentação do livro. In: CAVALCANTI, Mercedes. Cores da Paixão. João Pessoa, Ideia, 2011, p.15-17.

MADRUGA, Elisalva. Prefácio do livro. In: CAVALCANTI, Mercedes. O Chamado dos deuses. João Pessoa: Editora Universitária, 2007, p. 13-15.

MARINHEIRO, Elisabeth. **Prévio dicionário biobibliográfico do autor da microrregião do Agreste da Borborema**. Campina Grande: UFPB/FURNE, 1982.

_____. Tessituras. **Jornal da Paraíba**. Campina Grande. 30 de junho de 2018. Disponível em: < <https://paraibaonline.com.br/colunistas/tessituras-57/>>. Acesso em 15 de agosto de 2018.

MEDEIROS, Neide & LIMEIRA, Yolanda. **Memórias rendilhadas**: vozes femininas. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2006.

MOISÉS, M. **A crítica literária**: prosa. 21ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORGANTE, Mirela M. & NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. In: ANAIS do XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO: saberes e práticas científicas. Rio de Janeiro: 28 de julho a 1 de agosto de 2014.

MUNIZ, Durval. **História**: a arte de inventar o passado (ensaios de Teoria da História). 1ª edição. Curitiba: Editora Primas, 2017.

_____. **I. Nordeste**: invenção do falo: uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013. (coleção entregêneros)

MUZART, Zahidé L. **Escritoras brasileiras do séc. XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

_____. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). *historia da literatura: teorias, temas e autores*. Porto alegre: mercado aberto, 2003. P267.

NEVES, Carmem. **Castelo dos desejos**. Porto Alegre: Dalva Agne Lunch, 2008. (Prefácio de Maria José Limeira)

NÓBREGA, Evandro. Maria José Limeira: testemunha lírica dos subúrbios da dor. In: LIMEIRA, Maria José. **Luva no grito**. João Pessoa: Unigraf, 1985. (pp. 09-11)

NOVAES, Orlando. **Dicionário de Superstições**. Córdova: Oficina do Livro, 2004.

ODILON, Marcus. **Pequeno dicionário de fatos e vultos da Paraíba**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1984.

PARAHYBA Mulher Macho. Direção Tizuka Yamasaki. Interpretes: Tânia Alves, Claudio Marzo, Walmor Chagas, Grande Otelo e grande elenco. Embrasilme: Brasil, 1983. 83 minutos.

PERLATTO, Fernando. Os marginalizados, os rastros e os emaranhados de Maria Valéria Rezende. In: **REVISTA ESCUTA**: revista de política e de cultura. 23/02/2017. Disponível em: <http://https://revistaescuta.wordpress.com/2017/02/23/os-marginalizados-os-rastros-e-os-emaranhados-de-maria-valeria-rezende/>. Acesso em 02 de setembro de 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M.S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIORE, Mary Del. O papel branco, a infância e os jesuítas na colônia. In M. Priore (Org.), **História da criança no Brasil**. 4a ed. São Paulo: Contexto, 2016, pp.10-27)

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16ª edição. 8ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2000.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol e OLIVEIRA, Suely (org). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

REUTER, Yves. **A análise narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução: Mario Pontes. 4ª edição. São Paulo: Difel, 2014. (Coleção Enfoques Letras)

RESENDE, Beatriz Vieira de; DAVID, Nismária Alves. A cidade e a escrita do corpo em Quarenta dias. Disponível em: <publicacoes.ufes.br/contexto/article/download/13736/9725>. Acesso em: 11 de maio de 2018.

REZENDE, Maria Valéria. **Conversa de passarinhos** – Haikais para crianças de todas as idades. Ilustrado por Fê. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Hai-Quintal** – Haicais descobertos no quintal. Ilustrado por Myrna Maracajá. São Paulo: Autêntica, 2011.

_____. **O arqueólogo do futuro**. Ilustrado por Clóvis Dias Júnior. São Paulo: Editora Planeta Jovem, 2007.

_____. **Uma aventura animal**. Ilustrado por Louise Costa. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

_____. **O problema do pato**. Ilustração de Veruschka Guerra. São Paulo: Planeta Jovem, 2007.

_____. **A face serena**. Guaratinguetá: Penalux, 2017.

_____. **Carta à rainha louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

_____. Escritoras do encontro de autoras paraibanas falam sobre suas conquistas. **Jornal Correio da Paraíba**. João Pessoa. 08 de maio de 2018. Caderno de Cultura. Reportagem de André Luiz Maia. Disponível em: <https://correiodaparaiba.com.br/cultura/escritoras-do-3o-encontro-literario-das-autoras-paraibanas-falam-sobre-conquistas/> Acesso em 22 de maio de 2019, às 09:40.

_____. **Histórias daqui e d´acolá**. Ilustrado por Diogo Droschi. São Paulo: Editora Autêntica, 2010.

_____. **Histórias nada sérias**. João Pessoa: Editora Escaleras, 2018.

_____. **Jardim de menino poeta**. Ilustração de Mauricio Veneza. São Paulo: Planeta Jovem, 2012.

- _____. **Modo de apanhar pássaros à mão.** São Paulo: Objetiva, 2006.
- _____. **No risco do caracol.** Ilustração de Marlette Menezes. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. **O problema do pato.** Ilustrado por Veruschka Guerra. São Paulo: Editora Planeta Jovem, 2016.
- _____. **O voo da guará vermelha.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- _____. **Ouro dentro da cabeça.** Ilustrado por Diogo Droschi. São Paulo: Editora Autêntica, 2012.
- _____. **Outros cantos.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- _____. **Quarenta dias.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- _____. **Vampiros e outros sustos.** Ilustrado por Rubem Filho. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2013.
- _____. **Vasto mundo.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- RIBEIRO, Maria Goretti. In: DIAS, Antônio de Pádua da Silva. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina:** vozes de permanência e poética de agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- RODRIGUES, Alzira de Cassia da Silva. Tessituras de uma Era Nova: Paraíba dos anos 1920. In: ANAIS DO XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH): CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anaais/27/1363888362_ARQUIVO_ARTIGOANPUH-TessiturasdeumaEraNova.pdf. Acesso em 04 de maio de 2018.
- ROSA, R. de C.V. 2009. Mulheres, memórias e ação política em Juiz de Fora, anos de 1960. In: R. SOIHET; M.C. de ALMEIDA; C. AZEVEDO; R. GONTIJO (orgs.), **Mitos, projetos e práticas políticas:** memória e historiografia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 307-323. SOARES, A.L.T. 2010. Inventando gênero.
- RUFFATO, Luiz. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SALES, Ana Maria Coutinho de. **Tecendo fios de liberdade:** escritoras e professoras da Paraíba no início do século XX. Recife: UFPE, 2005. (TESE DE DOUTORADO)
- SALES, Ana Maria Coutinho. ONTEM E HOJE: MULHERES ROMANCISTAS NO COMBATE AO RACISMO. In: LIMA, Tania; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário. 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009, p.
- SANTOS, Idelette *et al.* **Antologia literária da Paraíba: para alunos do 2º grau.** João Pessoa: Academia Paraibana de Letras, 1986. (Coleção Literatura Viva)
- SANTOS, Idelette Fonseca dos. **A literatura na Paraíba:** ontem & hoje. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

_____. **Dicionário literário da Paraíba.** João Pessoa: A União, 1994.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Tendências e impasses:** O feminismo como crítica da cultura. Tradução de Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (pp: 23-54)

SILVA, Alômia Abrantes da. **Paraíba, mulher-macho:** Tessituras de gêneros e (desa)fios da história (Paraíba, século XX). Recife: UFPE, 2008. (TESE DE DOUTORADO).

SILVA, Aurení Maria da. **Anayde Beiriz:** mulher moderna numa Paraíba antiga. In: REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS. Viçosa. V. 16, n.01, pp. 117-135. Jan/jun 2016.

SILVA, Rosângela Barbosa da. Boneca Barbie: apocalíptica ou integrada? Universitas: Arquitetura e Comunicação Social, v. 11, n. 2, p. 39-46, jul./dez. 2014

SOUSA JR, José Campos de. Dicionário de escritoras paraibanas. João Pessoa: Editora Ideia, 2017.

VASCONCELOS, Amaury. Da autora e sua importância nas letras paraibanas. IN: BARRETO, Ezilda M. **O meu mundo é assim.** São Paulo: Editora Soma, 1983. (pp. 07-11)

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2015. (coleção L&PM)

_____. **Um teto todo seu.** Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

_____. **Declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos tempos, 1998.

_____. **Narrativas de autoria feminina na literatura brasileira:** as marcas da trajetória. In: LEITURA – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. Número especial de Literatura. Universidade Federal de Alagoas. Maceió. Nº 18, 1996. (pp.87-95).

_____. **Que corpo é esse?** o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

XIMENES, Sérgio Barcell. In: Blog pessoal do escritor e pesquisador Sergio Barcellos Ximenes. Disponível em: <https://aarteliteraria.wordpress.com/2019/04/16/eugenia-ou-a-filosofo-apaixonada-a-primeira-historia-de-ficcao-de-escritora-brasileira/>. Acessado em 18 de junho de 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI & ZOLIN. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª edição revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2009. (pp. 327-336)

ZOLIN, Lúcia. **Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil.** In: ANAIS DO 15º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL. Campinas: Unicamp, 2005. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/index.html. Acessado em 09 de julho de 2019.