UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ESCRITA MASCULINA/PERSONAGENS FEMININAS:
Os Contos de Rinaldo de Fernandes

TESE DE DOUTORAMENTO

Glória Maria Oliveira Gama

João Pessoa

2012

Glória Maria Oliveira Gama

ESCRITA MASCULINA/PERSONAGENS FEMININAS:
Os Contos de Rinaldo de Fernandes

Tese de Doutoramento

Tese de Doutoramento, de Glória Maria Oliveira Gama, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider

João Pessoa

2012

FICHA DE CATALOGAÇÃO

Glória Maria Oliveira Gama

Escrita Masculina/Personagens Femininas:
Os Contos de Rinaldo de Fernandes

Tese de Doutoramento de Glória Maria Oliveira Gama, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras.

Data da aprovação:_____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Liane Schneider – UFPB
(Presidente da Banca examinadora)

_____

Profa. Dra. Susana Bornéo Funck (UFSC)
(Examinadora)

_____

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
(Examinador)

_____

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagné(UFPB)
(Examinadora)

_____

Profa. Dra. Ana Claudia Gualberto (UFPB)
(Examinadora)

_____

Prof. Dr. Luis Antonio Mousinho Magalhães (UFPB)

(Suplente)

This is my letter to the World
That never wrote to Me –
The simple News that Nature told –
With tender Majesty.
Her Message is committed
To Hands I cannot see –
For love of Her – Sweet –
countrymen –
Judge tenderly – of Me!

Emily Dickinson

DEDICATÓRIAS

Dedico esta tese a minha querida mãe, Eudócia Dias de Oliveira, com todo meu afeto; a minha saudosa tia, Senhorinha Dias Monteiro (*in memoriam*); e a minha melhor amiga, Rosângela Oliveira Silva Araújo.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Liane Schneider, por sempre atender ao telefone, por estar disponível mesmo quando estava ocupada, por não ter desistido da jornada mesmo quando a vida lhe dava motivos contrários, pela competência na orientação, pelo valioso empréstimo de seu material, pelo incentivo e, acima de tudo, pela amizade.

A Lauro Martins, por ter ficado ao lado de Liane e contribuído assim para me ajudar mesmo que indiretamente.

A minha mãe, por tudo, e pelos momentos em que não me exasperou e ficou quietinha me deixando trabalhar.

A Otaviano Dias Monteiro, João Batista Dias Monteiro, João Dias Monteiro, Zulene Monteiro Dias de Sá, Zilbene Dias Monteiro e demais primos e primas que me ajudaram da melhor forma que puderam. Agradeço especialmente a Luiz Alexandre Dias de Sá, Giseuda Dias Monteiro e Maria das Graças Dias Monteiro. Cada um/a me deu apoio material, doméstico (com minha mãe) e emocional.

A Rosângela Oliveira Silva Araújo, que, apesar de estar trabalhando na sua própria tese, encontrava tempo para me consolar, motivar e enriquecer minhas ideias. Seu companheirismo, reforçado por sua cumplicidade, a tornam um ser humano iluminado e querido por todos os que têm a vantagem de conhecê-la e de compartilhar o privilégio de sua amizade; Para ela, eu ofereço também as palavras de John Lennon, “And in the end, the love you make is equal to the love you take”.

A Valdomiro Araújo, por ter me emprestado o colete cervical sem o qual eu teria desenvolvido sérios problemas na coluna. Agradeço também por sua amizade nessa longa caminhada que faz parte da vida.

A Maria Vilani de Sousa, amiga querida, sempre presente em todos os momentos da minha vida. Sua ajuda no plano pessoal e acadêmico foi extremamente útil.

Ao Prof. Dr. João Batista Barbosa de Brito, pelo carinho sincero da boa amizade, pela fé em mim e pelas noites com jantares regados a um bom vinho, um ótimo prato e uma excelente e produtiva conversa.

Ao Prof. Dr. Jeová Rocha de Mendonça, cujos conselhos e afeto foram bem acatados e aproveitados. Meu querido amigo com o qual sempre compartilhei alegrias e dores. Sua amizade é inigualável.

À Profa. Dra. Luciana Eleonora Calado, pela participação na minha Banca de Qualificação e pela simpatia sempre presente em seu sorriso receptivo.

Ao Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, pelas sugestões de leitura que foram determinantes no momento da análise.

À Profa. Dra. Genilda Azeredo, por ser inteligente, competente, profissional e uma amiga ímpar. Suas contribuições quando da participação na minha Banca de Qualificação foram extremamente importantes para a conclusão dessa pesquisa.

A Marko Perälä, pelas orações que fez para a total recuperação de Liane e para que eu conseguisse chegar até o fim.

À Profa. Dra. Sandra Luna Cirne, pela credibilidade, por ter me ajudado com suas sábias e amigas palavras quando eu estava quase no fundo do poço, e por ser uma amiga presente. Seus livros também me serviram como fonte de inspiração.

A Mercedes Cavalcanti, pelos momentos lúdicos e cheios de descontração.

A Wandeir Araújo da Silva, pelo afeto, pelo empréstimo de material e pelas conversas frutíferas.

A Ramon Lima, companhia das mais agradáveis, pela paciência em me ouvir quando precisei e por ser um amigo com o qual sempre posso contar.

A Rosilma Diniz, por seu constante bom humor, que me acalantou e fez dar boas risadas quando o coração gritava de agonia e angústia.

À Profa. Dra. Ana Cláudia Gualberto, fonte recorrente de inspiração, seja pelas conversas cheias de sabedoria, seja pelas risadas que me faz dar independentemente do meu estado de espírito.

A Ana Karla Albuquerque, menina preciosa. Agradeço pelos diálogos travados sobre literatura e cinema, meus tópicos preferidos.

A João e Betânia, pelo carinho antes, durante e depois dessa etapa.

À Dra. Maria Fátima Amorim, por ter me curado de uma pancreatite aguda leve, bem no meio da minha produção.

A Robson Fernandes, que me fez acreditar no meu potencial quando minha autoestima não estava baixa, estava subterrânea.

Ao escritor e amigo Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes, por ter escrito contos tão belos e convidativos para a análise.

A Lúcia Fernandes Nobre, que não é nobre só no nome. Sua nobreza traduz-se em bondade, solidariedade e gentileza, qualidades que eu certamente soube aproveitar.

A Letícia Palmeira, por se identificar tanto comigo e traduzir em palavras o que só consigo trazer em pensamentos e sentimentos.

A Sérgio Vaz, cujo site maravilhoso sobre cinema me entretinha nos momentos de desespero, e também pelos conselhos.

À Profa. Dra. Sônia Van Dijck, por ter tido a paciência e consideração de ouvir meus resmungos em crises pessoais. Sua inteligência é incomparável.

A Aglaé Fernandes, mulher fortaleza, que me motivou a seguir. Muito obrigada pela ajuda em todos os sentidos.

À Profa. Dra. Marta Pragana e à Profa. Dra. Clélia Barqueta, pelos bares, pelos mares e pelos luares que arejaram minha mente.

Ao Prof. Dr. Félix Augusto Rodrigues da Silva, meu velho e querido companheiro dos tempos da graduação. Meu reconhecimento pela sua amizade,

que nunca me faltou, e pelo empréstimo de seus livros, que, sei, só poucos têm acesso.

Ao Prof. Dr. Edmilson Borborema, meu prezado e admirado amigo. Você é motivação em todos os aspectos da minha vida, principalmente no pessoal, no acadêmico e no profissional.

Ao caríssimo Prof. Dr. Francisco José Gomes Correia, nosso querido Chico Viana, por tirar pequenas dúvidas e por me divertir com seu delicioso livro de crônicas, *A idade do bobo*, quando eu precisava relaxar e dar boas gargalhadas.

A Rose do PPGL, pela disponibilidade e presteza no atendimento.

Aos meus colegas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, pela cooperação e espírito de solidariedade.

Finalmente, mas não menos importante, aos membros externos da banca, Profa. Dra. Susana Bornéo Funck e ao Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, pela leitura e participação nessa etapa avaliativa do trabalho.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar contos do escritor contemporâneo Rinaldo de Fernandes, dando destaque à forma como o autor constrói as personagens femininas em sua narrativa curta. Utilizaremos quatro contos do autor como nosso corpus, sendo que em três deles encontramos protagonistas femininas, a nosso ver, convincentes e verossímeis, e em um deles um protagonista masculino, que, em nossa análise, servirá inclusive como contraponto para o debate proposto sobre autoria e personagem feminina. A premissa é demonstrar que a representação das mulheres na literatura pode ser confortavelmente desenvolvida por um autor do sexo masculino, já que, através das discussões que apresentamos, pretendemos desatrelar autoria de qualquer noção de escrita tipificada de acordo com o sexo daquele/a que produziu o texto. Para atingir nossa proposta, nos ancoramos em algumas teóricas da crítica literária feminista, mais com o intuito de relativizar do que de (re)afirmar suas assertivas. Além disso, outro/as teórico/as irão nos ajudar a problematizar as questões ligadas aos temas gênero (sexual), identidade (conforme posto pelos estudos culturais), o sexo da escrita, bem como as definições do conto como gênero textual. A partir desses olhares teórico-críticos, propomos discutir os contos selecionados.

Palavras-chave: autoria; narrativa; gênero; conto; Rinaldo de Fernandes

ABSTRACT

The present research aims at analyzing short stories by the contemporary writer Rinaldo de Fernandes, focusing on the form with which this writer portrays his female characters in his short narrative. The corpus of analysis is composed of four of his short stories. In three of them, we can meet female protagonists who are, to our view, convincing and true-to-life. On the fourth short story, we have a male protagonist, whose analysis will both contrast and complement the proposed debate on authorship and female character. The premise is to demonstrate that the portrayal of women in literature can be comfortably done by a male writer, as, throughout the presented considerations, we intend to disengage the concept of authorship from any notion of typified writing as related to the sex of the one who has produced the text. In order to reach our goals, we shall refer to some theorists of the feminist literary criticism. The purpose is to relativize their assertions other than (re)affirm them. Besides that, other theorists shall help us to widen the debate round such issues as gender, identity (as proposed by cultural studies), sex in writing, as well as the definitions of short story as textual genre. Departing from these theoretical and critic viewpoints, we propose to discuss the selected short stories.

Key words: authorship; narrative; gender; short story; Rinaldo de Fernandes.

RÉSUMÉ

Cette recherche a le but d'analyser des contes de l'écrivain contemporain Rinaldo de Fernandes, en mettant l'accent sur la façon dont l'auteur construit ses personnages féminins dans ses récits courts. Nous allons utiliser, comme *corpus*, trois contes de l'auteur, dont les protagonistes féminins sont convaincants et vraissemblables, et un quatrième conte dont le protagoniste masculin servira d'ailleurs comme contrepoint dans la discussion proposée sur l'auteur et le personnage féminin. Nous partons de la prémisse que la représentation des femmes dans la littérature peut facilement se faire par un auteur du sexe masculin, puisque nous prétendons dissocier, à partir de discussions, l'auteur de toute notion d'écriture typifiée selon le sexe de celui/celle qui a produit le texte. Pour atteindre notre but, nous prendrons comme points d'ancrage théorique quelques auteures de la critique littéraire féministe, plutôt pour relativiser que pour (ré)affirmer leurs allégations. À part celles-là, d'autres théoriciens vont nous aider à examiner les questions concernant des sujets tels que le genre (sexuel), l'identité (notion empruntée aux études culturelles), le sexe de l'écriture, ainsi que les définitions de conte en tant que genre textuel. À partir de ces visions théorico-critiques, nous nous proposons à discuter les contes choisis.

Mots-clés : auteur; récit; genre; conte; Rinaldo de Fernandes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO ---------- 15
2. O ESCRITOR E SUAS ESCRITURAS ---------- 18
2.1 Apresentando o escritor Rinaldo de Fernandes ---------- 19
2.2 Fernandes e a recepção crítica de sua obra ---------- 22
3. SEGUINDO E DESVIANDO A TRILHA DA CRÍTICA FEMINISTA -- 36
3.1 Estabelecendo um diálogo com a crítica feminista ---------- 37
3.2 Algumas considerações teóricas sobre o binarismo sexo/gênero ---------- 43
3.3 Refletindo com Elisabeth Badinter sobre o "rumo certo" ---------- 49
3.4 Desmontando a noção de gênero com Judith Butler ---------- 54
3.5 Discutindo o pós-estruturalismo e as noções de essencialismo e antiessencialismo ---------- 57
4. ESCRITA MASCULINA E ESCRITA FEMININA: DESCONSTRUINDO (PRE)CONCEITOS ---------- 67
4.1 O conceito de identidade e sua relação com os estudos sobre a mulher ---------- 68
4.2 A relação entre sexo e escrita e alguns posicionamentos teóricos ---------- 74
4.3 "A escrita tem sexo?" Buscando respostas com Nelly Richard-- 84
5. CONTOS: TEORIA, POÈTICA E FICÇÃO ---------- 89
5.1 Alguns debates sobre o conto ---------- 90
5.1.1 Edgar Allan Poe ---------- 94
5.1.2 Julio Cortázar ---------- 104
5.2 Análises dos contos de Rinaldo de Fernandes---------- 107
5.2.1 "O mar é bem ali" ---------- 108
5.2.2 "Rita e o cachorro" ---------- 114
5.2.3 "Duas margens" ---------- 122
5.2.4 "Confidências de um amante quase idiota"---------- 132
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS ---------- 142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ---------- 146
ANEXOS ---------- 161

1. INTRODUÇÃO

A publicação do livro de contos *O caçador*, em 1997, fez com que o escritor Rinaldo de Fernandes começasse a chamar a atenção do público e da crítica para a sua produção literária, o que logo nos despertou uma grande curiosidade, transformada brevemente em puro deleite. Claro que em literatura isso não é motivo suficiente para enveredarmos por um caminho árduo como o do curso de Doutorado. Foi, porém, importante para dar impulso a uma nova empreitada, no sentido da formação profissional.

O próximo passo foi descobrir a forma como Fernandes construía as personagens femininas, ficando claro que, em certos contos do autor, havia um protagonismo evidente dessas. Isso nos despertou a fazer uma pesquisa nessa linha, e nosso interesse foi aguçado com a leitura do seu livro, também de contos, *O perfume de Roberta*, de 2005. Faltava-nos então saber que abordagens teóricas seguir. Com a leitura do artigo "Voz e representação da mulher na escrita masculina", de Sônia L. Ramalho de Farias, tivemos o impulso necessário para investigar alguns contos de Fernandes. Para isso, fez-se necessária uma revisão da crítica literária feminista (CLF), assim como de outras vozes que propuseram a questão que se tornou algo de primordial para o nosso objetivo: a escrita tem sexo? Pergunta que dá título a um capítulo do livro de Nelly Richard (2002), que constitui o nosso principal aporte teórico. Não temos a pretensão de responder categoricamente esta pergunta, porém, problematizá-la é um desafio bastante prazeroso e instigante.

Salientamos de início que esta pesquisa, em alguns momentos, apenas mostra e reitera alguns dos mais importantes pressupostos teóricos da CLF. Por outro lado, iremos enfocar e discutir de forma mais específica os estudos das teóricas contemporâneas e deliberadamente polêmicas, a exemplo de Elisabeth Badinter, Judith Butler e Nelly Richard. Cada uma, a seu modo, direta ou indiretamente, analisou alguns pontos da CLF merecedores de questionamentos mais amplos, centrando-se, por exemplo, na revisão do movimento feminista (Badinter), na questão da performatividade do gênero, assim como no

posicionamento antiessencialista ao extremo de Butler, e na temática da voz autoral e da representação literária (Richard).

Pretendemos também discutir a noção de identidade dentro da proposta dos estudos culturais. Neste sentido, utilizaremos os estudiosos Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva. Assim, tentaremos contribuir com novas reflexões acerca desse tema e da forma como o mesmo tem sido apresentado.

Para tanto, discutiremos a relação entre o pós-estruturalismo e a CLF, como também as noções de essencialismo, antiessencialismo e identidade no âmbito das conceituações feministas. É nossa intenção averiguar até que ponto as questões de gênero entrecruzam-se com as que dizem respeito à *escrita feminina*, detalhando conceitualmente a relação entre sexo e escrita, buscando apoio na teórica Nelly Richard e em outras.

Acreditamos que o princípio do prazer deve nortear nossas escolhas, tanto na vida como nos pleitos acadêmicos. Assim, a escolha dos contos do *corpus* não escapa a este princípio, nem a perspectiva analítica pela qual optamos para relê-los. É bom dizer, por outro lado, que esses contos se inserem em uma gama mais ampla da produção literária de Rinaldo de Fernandes, na qual surgem narrativas sobre preconceito e injustiça social, sobre a fragmentação do ser humano diante de questões existenciais, sobre a violência urbana, sobre as relações amorosas degradadas, etc.

Para atingir nossos objetivos propostos, escolhemos os contos “O mar é bem ali”, “Rita e o cachorro”, “Duas margens” e “Confidências de um amante quase idiota”, todos de Rinaldo de Fernandes. Nossa intenção é tentar mostrar como o autor, através das vozes de seus/suas narradores/as, consegue tematizar a condição da mulher. Salientamos, desde já, que o conto “Confidências de um amante quase idiota” servirá de contraponto aos demais, uma vez que o mesmo tem um cafajeste tipicamente chauvinista como narrador-personagem, enquanto os outros contos são narrados a partir do ponto de vista das protagonistas.

Esperamos, assim, contribuir para os estudos literários tendo como foco um autor contemporâneo em plena produtividade. Nosso trabalho se constitui de quatro capítulos.

No primeiro, fazemos uma breve apresentação do escritor Rinaldo de Fernandes e, logo em seguida, mostramos algumas posições da recepção crítica de sua obra.

No segundo, trazemos uma revisão da crítica literária feminista (CLF), no intuito de mostrar sua importância para os estudos sobre a mulher, embora reconheçamos alguns aspectos ainda merecedores de discussão, como é natural em qualquer corrente ou linha de pensamento.

No terceiro, abordamos a questão da dicotomia escrita masculina/escrita feminina. Trata-se de um capítulo que nos dará maior suporte para o que pretendemos analisar na presente pesquisa.

Finalmente, no quarto capítulo, analisamos os contos do *corpus*, revisitando antes alguns conceitos do conto enquanto gênero literário, e destacando nas análises questões de ordem formal e temática.

Nas considerações finais, observamos principalmente a pertinência ou o valor da produção literária de Fernandes no que concerne à representação de personagens femininas.

2. O ESCRITOR E SUAS ESCRITURAS

A palavra escrita, em decorrência de sua permanência, constitui-se em lócus privilegiado para a inscrição daquilo que merece ser lembrado (...)

(Lúcia M. A. Ferreira, 2009)

2.1. Apresentando o escritor Rinaldo de Fernandes

A apresentação a seguir se justifica pelo fato de que o escritor Rinaldo de Fernandes, embora já reconhecido e prestigiado por um bom público e por boa parte da crítica brasileira contemporânea, ainda merece uma apreciação mais abrangente para que seja (ao menos é esta a nossa intenção) mais conhecido e estudado nos meios acadêmicos de outras regiões do Brasil e, por que não, de outros países (embora devamos reconhecer que, num curso de verão em 2011, contos do seu livro *O professor de piano* já foram estudados, em nível de pós-graduação, pela professora Candace Slater, da Universidade de Berkeley, na Califórnia/EUA; e também, como veremos, seu romance *Rita no Pomar* foi resenhado na Itália por Silvia Marianecci, crítica, tradutora e divulgadora da literatura brasileira naquele país).

Maranhense, radicado na Paraíba, Fernandes é autor de livros de contos, de um romance, tendo também organizado diversas e prestigiadas antologias (de contos e de ensaios). Seu livro *O caçador*, com cinquenta contos e minicontos, é de 1997. *O perfume de Roberta* é de 2005 e traz dezoito contos. O conto “Negro”, que faz parte tanto de *O caçador* quanto de *O perfume de Roberta*, virou um curta, previsto para ser lançado no segundo semestre de 2012, do cineasta Renato Alves. “Procurando o carnaval”, que também pertence aos dois livros, foi roteirizado pela cineasta mineira Daniela Arruda. “Duas margens”, que faz parte do *corpus* do presente trabalho, foi roteirizado e transformado em média-metragem, previsto para sair no primeiro semestre de 2012, pelo cineasta Ian Abe. Em 2010 Fernandes publicou *O professor de piano*, contendo onze contos.

Fernandes, em 2006, obteve o primeiro lugar no **Concurso Nacional de Contos “Newton Sampaio”**, do **Governo do Paraná,** com o conto “Beleza”. Vale dizer que, nesse concurso, o autor concorreu com cerca de mil e duzentos contistas de todo o país.

O conto “Onde está o agente?”, reeditado no livro *O professor de piano*, antes compôs a antologia *Futuro presente*: dezoito ficções do futuro, de 2009,

organizada pelo escritor e crítico literário Nelson de Oliveira para a Ed. Record. Já “A poeira azul”, de *O perfume de Roberta*, integrou também a antologia 90-00 *Cuentos brasileños contemporâneos*, de 2009, organizada por Maria Alzira Brum Lemos e Nelson de Oliveira para as Edições Copé, do Peru. O conto “O cavalo”, também de *O perfume de Roberta*, foi incluído na antologia *Tempo bom*, publicada pela Ed. Iluminuras em 2010 e organizada por Cristhiano Aguiar e Sidney Rocha.

O romance de Fernandes, *Rita no Pomar*, de 2008, foi finalista em 2009 do **Prêmio São Paulo de Literatura** e do **Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon**, dois dos principais prêmios literários do país, já tendo sido roteirizado para virar um longa-metragem do premiado cineasta paraibano Marcus Villar.

As antologias organizadas por Fernandes são as seguintes:

1) *O clarim e a oração*, de 2002, preparada em homenagem aos cem anos de publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Antologia que aborda o clássico euclidiano a partir de vários pontos de vista: o de historiadores e sociólogos, o de críticos literários e o de jornalistas e escritores. Entre os mais de trinta colaboradores do livro, além de Fernandes, estão: Ariano Suassuna, Moacyr Scliar, Percival de Sousa, Roberto Pompeu de Toledo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Mário Chamie, Thiago de Melo, Benedito Nunes, Gilberto Mendonça Teles, Luiz Costa Lima, Regina Zilberman e Roberto Ventura;

2) *Chico Buarque do Brasil*: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro, de 2004, é uma antologia em homenagem aos sessenta anos de Chico Buarque de Hollanda. Ela aborda a produção de Chico a partir de três ângulos: o do compositor, o do dramaturgo e o do ficcionista. Obra com várias reimpressões, constando como colaboradores, entre os cerca de quarenta convidados: Antonio Candido, José Saramago, Augusto Boal, Frei Betto, Gerald Thomas, José Castello, Leonardo Boff, Affonso Romano de Sant’Anna, Regina Zappa, Tárik de Sousa, Moacyr Scliar, Mário Chamie, Adélia Bezerra de Meneses e Regina Zilberman;

3) *Contos cruéis*: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea, de 2006, traz quarenta e sete escritores brasileiros com contos sobre violência

urbana. Obra já com algumas reimpressões, teve como colaboradores, entre outros: Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Marçal Aquino, Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Vilela, Lygia Fagundes Telles, André Sant'Anna, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, Marcelo Coelho, Márcia Denser, Bernardo Ajzenberg, Miguel Sanches Neto, Nélida Piñon e Raimundo Carrero.

4) *Quartas histórias:* contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa, também de 2006, é composta por cerca de quarenta textos de escritores brasileiros da atualidade, os quais recriam as nove narrativas de *Sagarana* e passagens do *Grande sertão: veredas*. Além das peças de recriação, há artigos e crônicas. A obra traz textos, entre outros, de Carlos Drummond de Andrade, Affonso Romano de Sant'Anna, Antonio Carlos Jobim, Graciliano Ramos, Daniel Piza, Antonio Carlos Secchin, Antonio Carlos Viana, Bernardo Ajzenberg, Deonísio da Silva, Fabrício Carpinejar, José Castello, Nelson de Oliveira, Marcelino Freire, Mário Chamie, Miguel Sanches Neto, Raimundo Carrero, Ronaldo Correia de Brito e Silviano Santiago.

5) *Capitu mandou flores:* contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte, de 2008, reúne cerca de quarenta escritores brasileiros da atualidade, que recriam os dez melhores contos de Machado de Assis (escolhidos em enquete, feita pelo organizador, com dezessete escritores contemporâneos; os contos escolhidos são: "Missa do galo", "A cartomante", "O espelho", "Noite de almirante", "A causa secreta", "Pai contra mãe", "O alienista", "Uns braços", "O enfermeiro" e "Teoria do medalhão"). Constam da antologia, além dos dez melhores contos de Machado, as trinta e cinco recriações destes (são também recriados trechos e/ou situações do romance *Dom Casmurro*) e cinco ensaios sobre alguns aspectos da obra do Bruxo de Cosme Velho. Colaboraram com a antologia, entre outros: Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Glauco Mattoso, Deonísio da Silva, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, Bernardo Ajzenberg, Daniel Piza, Nelson de Oliveira, André Sant'Anna, Andréa del Fuego, Ivana Arruda Leite, Marcelo Coelho, Godofredo de Oliveira Neto, Pedro Lyra, Hélio Pólvora, W. J. Solha, Cecília Prada, Maria Valéria Rezende, Regina Zilberman e Aleinton Fonseca.

Fernandes já colaborou, entre outros jornais, com ***O Estado de S. Paulo***, ***Folha de S. Paulo*** e ***Jornal do Brasil*** (caderno "Idéias"). Atualmente assina a coluna "Rodapé/Ponto de vista crítico" nos suplementos literários ***Rascunho***, de Curitiba, e ***Correio das Artes***, de João Pessoa.

Fernandes é uma grande promessa da literatura brasileira contemporânea. Seus temas mais recorrentes, além daqueles já apontados na apresentação deste trabalho, são o condicionamento dos personagens a um contexto sociocultural opressor; a incursão de poesia na narrativa (os versos inseridos num conto como "O mar é bem ali" possuem inclusive metáforas extensivas à compreensão da história); o amor que sucumbe diante da frieza, indiferença, traição e do egoísmo; e presença de animais e sua simbologia pertinente, ora como projeção dos personagens, ora como elementos típicos do conto dito fantástico. É, enfim, possuidor de uma temática vasta e de uma forma de narrar bastante cativante.

Veremos no próximo tópico como os críticos têm recebido a sua obra.

2.2. Fernandes e a recepção crítica de sua obra

> *A crítica, como seu próprio nome indica, supõe julgamento (krínein). Claro está, desde Kant, que se trata aí de juízo reflexivo e não de juízo determinante. O julgamento estético supõe valores consensuais, mesmo que esses sejam provisórios. O mesmo Kant dizia que, se não se pode provar o bom fundamento dos julgamentos estéticos, há, no entanto, pessoas capazes de fornecer argumentos, e comprovar assim certa autoridade nesse terreno.*
> (Leyla Perrone-Moisés,2000)

Neste tópico, tentaremos mapear as principais críticas sobre Rinaldo de Fernandes, mesmo sabendo que podemos correr o risco de deixar de lado um ou outro artigo sobre sua obra, uma vez que este autor encontra-se em constante produção, o que tem provocado respostas analíticas a seus textos. Como vimos anteriormente, Fernandes é um escritor incansável e inquieto, que não envereda apenas pela ficção, mas também atua como ensaísta e organizador de antologias.

Mesmo assim, é possível agrupar as suas atividades, notadamente no campo da ficção, pois as mesmas estão chamando cada vez mais a atenção, não só da crítica acadêmica, como é o caso do estudo que aqui desenvolvemos, mas também da crítica em geral.

Da já significativa fortuna crítica do autor, selecionamos primeiramente o prefácio do professor e ensaísta Amador Ribeiro Neto ao livro *O caçador*. Esse prefácio intitulado "Um narrador gritando a urgência da vida", (NETO, 1997, pp. 9-12), inicia apresentando uma revisão dos escritores e estudiosos consagrados do conto, a exemplo de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Mário de Andrade. Amador faz um apanhado de natureza temática e estilística para caracterizar o bom conto. Chegando a Fernandes, ele destaca os aspectos mais marcantes de sua obra, entre eles, a diversidade temática dos contos, a prioridade dada aos espaços geográficos das ações, o papel do leitor, que funciona como um co-autor na montagem de interpretações. Amador menciona particularmente o uso das vírgulas no conto "Procurando o carnaval", já que essas frequentemente impõem um ritmo de pausa que interrompe o próprio percurso natural da linguagem. Os temas da obra de Fernandes em geral, segundo Amador, passam por questões sociais, por vários tipos humanos marginalizados, falam dos horrores cometidos na ditadura, tratam da insatisfação das personagens seja no ou pela falta do amor, e da condição da mulher na era pós-feminismo. Através de seu texto, podemos já averiguar a capacidade de Fernandes em se inserir numa tradição literária de peso, que desperta e deleita o leitor.

Escolhemos discutir também textos críticos que avaliam contos do livro *O perfume de Roberta* e que constam da seção final deste mesmo livro. Dentre esses textos, os dos seguintes autores: Mário Chamie, Nelson de Oliveira, José Castello, Luiz Antonio Mousinho Magalhães, Sônia L. Ramalho de Farias (a qual destacaremos no final deste tópico, pela importância que seu ensaio inserido entre os textos críticos de *O perfume de Roberta* teve como motivação inicial para a presente pesquisa), além do prefácio à obra produzido por Moacyr Scliar.

Mário Chamie assinala, entre outras coisas, o papel funcional que o cavalo exerce no conto "O cavalo". É este animal que vai permitir à protagonista

encontrar refúgio, redenção ou salvação para sua condição de mulher dentro de uma relação conjugal extremamente sofrida. Chamie parece vibrar com o conto:

> Lido o texto ("O cavalo"), algumas palavras e expressões vêm logo à mente. São elas: abantesma, onirismo, fantasmagoria, hiper-realidade explícita, sopro alegórico, magia encantatória, especulação imaginosa sobre a indeclinável brutalidade dos desencontros, ou, simplesmente, espelho da mansidão balsâmica que a força animal contrapõe à abjeta fraqueza das desrazões humanas.
> Essas palavras e expressões, no entanto, dizem pouco do muito que os planos espelhados da narrativa contêm. Um muito que se concentra no cavalo peregrino. Um cavalo de élan mítico, um cavalo em estado de solidão, mas à mercê dos abrigos casuais que o seu teto a céu aberto pode lhe propiciar. Daí porque esse cavalo se refugia em si mesmo e se faz de auto-barca de Caronte. (CHAMIE, 2005, p.171)

Nelson de Oliveira discorre sobre o ritmo do conto "Duas margens", que, segundo ele, parte do lento para depois tornar-se mais acelerado e ganhar força de forma impactante no seu desfecho. Ele chama particular atenção para o fato de que Fernandes tem uma característica imprescindível da boa literatura: a de provocar surpresa no leitor.

José Castello, outro que está presente nos textos críticos de *O perfume de Roberta*, destaca, no enredo que aborda, um homem que pratica sexo com uma menina de rua nas noites frias de São Paulo, além da perversão, ou do que poderia ser um disfarce "do nojo" que torna "aceitável o inaceitável", a profundidade do conto que dá título ao livro:

> Rinaldo de Fernandes descreve (no conto "O perfume de Roberta") o amor triste entre um homem maduro da classe média e uma menina miserável que vive nas ruas usando um tônus kafkiano. (...) Para as sessões de sexo, a adolescente veste a roupa de Roberta, a filha do narrador, fantasia que ele mesmo lhe cede. O capricho pode ser tomado como uma encenação do incesto, mas pode ser visto também só como um expediente prático, e sem significados, para disfarçar o nojo e tornar aceitável o inaceitável. (...) Rinaldo faz da literatura uma isca capaz de fisgar o que a vida tem de mais superficial, mas, justamente por isso, de mais profundo também. Porque é no inferno da superfície que a vida hoje se joga. (CASTELLO, 2005, pp. 173-174)

São muito pertinentes, por outro lado, os comentários, também constantes da seção final de *O perfume de Roberta*, do ensaísta Luiz Antonio Mousinho, quando este aponta um aspecto curioso no conto “O cavalo”, qual seja, o fato de que a aparição inesperada e fantástica do animal quebra a rotina do casal, introduzindo o “mal assombrado” no cotidiano do mesmo. O jogo entre luzes e sombras que o ensaísta aponta em “O cavalo” se manifesta também em outro conto, “A morta”. Segundo ele: “Silêncio, ruídos, luzes e sombras, alguém que some – são dados que remetem aos contos de crime e mistério e confirmam a narrativa curta como conferidora de uma vertiginosa impressão, concisa e bem amarrada” (MOUSINHO, 2005, p. 177).

No prefácio ao livro *O perfume de Roberta*, Moacyr Scliar inicia sua análise explicando que escrever contos representa um processo difícil e desafiador, principalmente pela falsa aparência de ser o conto um gênero fácil. Essa impressão errônea acontece pela própria necessidade de compactação que o conto impõe. Exatamente por isso, essa árdua tarefa exige do escritor grande habilidade na modelagem e confecção do enredo. Para Scliar, Fernandes, como contista, corresponde a todas as exigências, no que diz respeito tanto aos recursos temáticos quanto aos recursos estilísticos. O ponto alto do prefácio de Scliar é quando ele discute a forma lírica como Fernandes escreve e até que ponto esse lirismo acrescenta valor estético ao seu texto.

Há outros textos que chamam também bastante a atenção na fortuna crítica de Fernandes. Amador Ribeiro Neto, em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno “Idéias”, assim recebe o livro *O perfume de Roberta*:

> Rinaldo de Fernandes revela um cuidado com as descrições precisas, minuciosas, mas jamais excessivas. Escreve com a concisão jornalística e a beleza da linguagem literária que seduz sem cair no desperdício de imagens. (...) Uma das marcas de Rinaldo é não definir as características dos personagens. O desenrolar da narrativa é que vai identificando-os. Este recurso simples e corriqueiro nas mãos do contista converte-se num emaranhado de possibilidades que tornam o leitor co-autor das narrativas. Não apenas decifrar o signo encoberto, mas saber fazê-lo com os meios que o conto oferece. Daí a co-autoria. Daí a satisfação em ler e reler os contos. Sempre com a atenção voltada para novas descobertas. (NETO, 2006, p.6)

Luzilá Gonçalves, em resenha publicada no *Diário de Pernambuco*, também se entusiasma com o livro *O perfume de Roberta*:

> Estamos diante do que de melhor o conto brasileiro produziu nos últimos anos (...). O cotidiano triste (...) de uma cidade como São Paulo, com seus personagens atormentados, os mesmos de qualquer grande cidade, a solidão humana, a busca do amor, são elementos que Rinaldo de Fernandes traduz de modo sutil, pungente, delicado, mesmo quando o assunto nos parece cruel, escabroso, como no drama incestuoso do conto que dá nome ao livro, como nas 'Confidências de um amante quase idiota'. Rinaldo leu Trevisan, Tchekov mas seu estilo é pessoal, forte. Um belo livro que a gente lê com prazer e admiração. (GONÇALVES, 2006, p.5)

Outro que se deixou atrair pela narrativa de Fernandes foi o crítico Paulo Krauss, em resenha para o jornal *Rascunho*, também sobre *O perfume de Roberta*:

> Rinaldo de Fernandes (...) prende o leitor com um texto correto e saboroso. (...) A estratégia usada pelo autor nestes contos é forte, mas não visa a apenas assustar. Na verdade, a violência excessiva surgida do nada serve também para uma reflexão sobre a instabilidade humana, sobre como o homem sai tão facilmente da racionalidade pacífica e chega a atos extremos, insensatos e, infelizmente, de violência gratuita. Afinal, como pode alguém estar num minuto namorando alegremente ("Ilhado"), e noutro duelando a vida por causa de um par de tênis? Rinaldo de Fernandes também explora esta questão sob outros aspectos. O autor mostra que, além do apego a um bem material, o desejo banal e a humilhação moral também são fatores que fazem o homem sucumbir de seus valores para um comportamento animalesco e até assassino. (...) No último conto do livro, "Sariema", inspirado em *"*A hora e a vez de Augusto Matraga" (Guimarães Rosa), Rinaldo esbanja domínio da linguagem ao transformar a mulher do sertão em uma guerreira. Sariema não aceita a condição da fragilidade feminina e enfrenta o desafeto [Matraga]. (KRAUSS, 2006, p.13)

Eduardo Sabino, em resenha publicada no *Leia Livro*, site da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (resenha que virou boletim, divulgado em rádios para leitores-ouvintes paulistanos), assim avalia *O perfume de Roberta*:

> Trata-se de um livro composto por 18 contos singulares, vigorosos, talhados em linguagem ágil, capazes de surpreender e perturbar o mais precavido leitor. Rinaldo é conciso, conduz suas histórias com frases curtas e impactantes. Os personagens são bem trabalhados e os conflitos psicológicos conduzidos com maestria. Em contos como "Ilhado", "O cavalo", "O último segredo" e "Pássaros", a violência das

> relações humanas se mescla com a mais instigante característica do ser humano, a sua capacidade de debater consigo mesmo, a poesia explosiva gerada pela auto-reflexão. (SABINO, 2007, s/p)

Já Astier Basílio, no artigo "Escritor lança um novo olhar sobre o Nordeste", publicado no *Jornal da Paraíba*, discute um ponto bastante inovador em *O perfume de Roberta*. O ambiente dos contos é carregado de urbanidade e paisagens litorâneas, sendo que o que se sobressai é a desmistificação dos estereótipos nordestinos marcados pela seca e tudo que dela advém. São paisagens marcadas ainda por beleza e brilho:

> Em vários contos é claramente perceptível a paisagem litorânea, a urbanidade tropical das praias. Rinaldo de Fernandes, de modo que podemos dizer inaugural, propõe um novo Nordeste, que não o folclorizado pela seca e pela vegetação esquelética, mas o banhando pela beleza natural do mar e cercado de asfalto, com a frieza de concreto e vidro dos condomínios à beira-mar. É um outro olhar na contemporânea ficção nordestina.
> "O perfume de Roberta", que dá título ao livro, é um dos mais belos contos de nossa literatura nos últimos tempos. Nele há a presença de uma espécie de Lolita adaptada à miséria de nossos tempos. O pai de Roberta é um advogado que de madrugada visita uma mendiga que tem a aparência e a idade de sua filha. Ele leva para os encontros o perfume e a roupa de Roberta. Mantém uma relação *incestuosa* e de uma violência. Sem requintes pornográficos, sem apelos, o autor vai fundo na alma doentia do personagem. (BASÍLIO, 2006, p.4)

Por sua vez, Sérgio de Castro Pinto, outro resenhista de *O perfume de Roberta*, destaca o conto "Procurando o carnaval":

> Nesse conto ("Procurando o carnaval"), andando por secas e mecas em busca, quem sabe, da unidade perdida, a personagem compartilha com o leitor um clima de profundo estranhamento, na medida em que nada chega a adquirir concretude ou contornos definidos. Ou seja, se a personagem procurava um carnaval exterior que entrasse em sintonia com o seu 'carnaval subjetivo', a realidade lhe negaceia o corpo para se converter numa espécie de lugar de exílio. (...) Embora o narrador de alguns dos contos desse livro transite na esfera do fantástico, da alegoria, do absurdo, ele o faz com conhecimento de causa, tanto que os episódios mais inusitados terminam por se tornar perfeitamente críveis até mesmo para o mais cético dos leitores. Tão críveis quanto os episódios do realista "O perfume de Roberta". (PINTO, 2006, p.3)

Merece destaque ainda, na fortuna crítica do autor, os posfácios ao romance *Rita no pomar* e ao livro de contos *O professor de piano*.

No posfácio que se intitula "A arte do penteado", ao final de *Rita no pomar*, o crítico Silviano Santiago tece comentários bastante apropriados acerca da personagem feminina dessa narrativa. Santiago enfatiza, por exemplo, que a protagonista é uma "Macabéa pelo avesso", ou seja, ao invés de uma migrante que segue a rota do Nordeste para São Paulo, ela migra de São Paulo para o Nordeste:

> Não se perdeu o fio narrativo da diáspora nordestina, tão bem dramatizado por Graciliano Ramos em *Vidas secas* e Clarice Lispector em *A hora da estrela*. Aparentemente, o fio narrativo canônico tinha se extraviado no emaranhado grotesco da realidade histórica brasileira, que instalou os personagens nômades e miseráveis nas favelas e nos morros cariocas e paulistas. No entanto, o fio narrativo canônico reaparece no romance de Rinaldo, só que por uma viagem às avessas e pelo direito conquistado pela voz feminina no mundo dos machos. Ele está reapresentado por uma outra e terrível diáspora originada no Brasil supostamente modernizado pela indústria paulista. A diáspora do Sul maravilha para o Nordeste balneário internacional. (SANTIAGO, 2008, pp.97-103)

Santiago situa ainda a forma fragmentária de Fernandes narrar como um dos modos mais interessantes da literatura contemporânea

Regina Zilberman, reconhecendo o grande talento de contista de Fernandes, intitula de "Mestre do conto" o posfácio ao livro *O professor de piano.* Para Zilberman, Fernandes pratica a forma do conto "de modo seguro e constante, do primeiro ao último texto do livro". Tratando da brevidade e da intensidade dos contos de Fernandes, a crítica diz:

> Da tradição do conto, Rinaldo de Fernandes retira seu nódulo básico – a brevidade do texto, já que, materialmente, as histórias consomem poucas páginas, suscitando, pois, o tipo de leitura previsto por Edgar Allan Poe a propósito da poesia, cuja apropriação se faz de uma só vez. Com efeito, a leitura dos contos de *O professor de piano* supõe um ato único por parte de seu destinatário, que não interrompe sua apreensão dos eventos apresentados antes de chegar a seu final. (ZILBERMAN, 2010, pp.89-94)

Zilberman destaca ainda em *O professor de piano* o modo como vários dos narradores, de simples observadores, passam a se envolver nos eventos que testemunham.

Marcelo Coelho, articulista da *Folha de S. Paulo*, no artigo "Literatura da violência", coloca Fernandes entre os principais ficcionistas brasileiros que tematizam a violência urbana, ou seja, ao lado de Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ferréz, Paulo Lins, Marçal Aquino e Fernando Bonassi. Segundo o articulista, Fernandes, no conto "Ilhado", de *O perfume de Roberta* e republicado em *O professor de piano*, segue os passos de Rubem Fonseca em "Feliz Ano Novo":

> Para se ter uma ideia da persistência desse modelo, lembro um conto publicado no final do ano passado por Rinaldo de Fernandes, no livro *O professor de piano*. O conto se chama "Ilhado". O narrador está num restaurante à beira da praia, vê um casal de namorados. Aparece um mendigo, pede dinheiro, o namorado não dá, vai para o mar com a mulher. Quando ele volta do mar, vê que o mendigo roubou o tênis dele. Fica furioso, procura o mendigo num lugar abandonado, espanca o mendigo e recupera o tênis. Já está mais calmo, aproveitando a noite à beira mar, quando o mendigo reaparece com um facão, e o que se lê são, novamente, cenas de extrema violência, com o olho de um personagem pulando ensangüentado fora do rosto, etc.[1]

Logo em seguida a esse comentário acerca do conto de Fernandes, Marcelo Coelho destaca os demais autores influenciados por Rubem Fonseca, fazendo as seguintes observações:

> (...) quase quarenta anos depois de "Feliz Ano Novo", esse tipo de representação da realidade está em pleno vigor. Muitos autores seguem os passos de Rubem Fonseca; alguns numa linha bastante comercial, como Patrícia Melo; outros, como Ferréz e Paulo Lins, a partir de uma perspectiva nova – nova em termos sociológicos, não literários – porque eles são de origem pobre, vivem ou viveram nos bairros pobres, especialmente afetados pelo crime organizado e pela violência policial. Outro autor, Marçal Aquino, tem romances muito bem imaginados, capazes de se realizarem melhor como roteiros de

[1] Disponível em <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html> Acesso em: 14 ago 2011.

> filme e não tanto como literatura. É o caso de *O Invasor*, que começa contando a história da rivalidade entre dois sócios numa empresa. Um deles resolve matar o outro, e contrata um bandido para fazer isso. O bandido acaba se insinuando na vida do dono da empresa, namora a filha do empresário, instala-se na casa dele: é o "invasor". A história é bastante implausível, mas pode ser lida como alegoria de uma situação muito real: a de que a classe alta e média, no Brasil, precisam contar com um aparato policial que é, na maior parte das vezes, tão criminoso quanto os bandidos que se pretende combater. Esse é o fundo, extremamente realista, e eu diria, verdadeiro, de um filme como *Tropa de Elite*. Um último autor dessa escola da violência é Fernando Bonassi, um escritor muito prolífico, autor de vários volumes de contos curtos, além de romances. Um romance, especialmente, chamado *Subúrbio*, consegue dar conta de uma história brutal, envolvendo assassinato e pedofilia, dentro de uma perspectiva literária mais exigente.[2]

Ravel Giordano Paz, no ensaio "Até tu, Pet, ou *Rita no pomar* e a arte de (des)pentear cachorros", publicado numa das mais importantes revistas acadêmicas brasileiras, a *Remate de males*, do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), dialoga com o posfácio de Silviano Santiago ao romance de Fernandes. Paz, assim, apresenta *Rita no pomar* e seu autor na abertura do ensaio:

> (...) a síntese cuidadosa, sempre atenta às necessidades do enredo bem pensado e urdido, e o trato minucioso da palavra, precisa no captar dos acentos sociais e psicológicos, são qualidades que recomendam a literatura de Fernandes, e participam dos elementos que fazem da história de Rita muito mais do que um caso típico ou sintomático de psicose e violência urbana. Como notou e sublinhou Silviano Santiago (...) em seu posfácio ao romance, Fernandes evita "encardir a narrativa com sangue. Opta pelas reticências, que prendem o fôlego do leitor, ao lhe liberar a imaginação para as conjeturas de sentido e o refazimento da narrativa". Daí o singelo título de seu texto, "A arte do penteado", com o qual o ensaísta criou uma metáfora para a condição do escritor contemporâneo, que já não poderia compor "uma história por inteiro", mas apenas lidar com "mil e um fios narrativos, dispersos e soltos no cotidiano, que não são mais passíveis de ordenação ou pelo cabo ou pelo rabo" (...). Sem dúvida, isso diz muito de essencial sobre *Rita no pomar* (...). (PAZ, 2009, pp.333-342)

[2] Disponível em <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html> Acesso em: 14 ago 2011.

Sônia van Dijck Lima, por sua vez, analisando o romance *Rita no pomar*, destaca a maneira singular como Fernandes reverencia o papel da mulher numa sociedade marcadamente machista. Nessa perspectiva, van Dijck nos mostra que essa mesma façanha já pode ser verificada no conto que é o embrião do romance, ou seja, "Rita e o cachorro". Vejamos:

> A personagem feminina de Rinaldo, nessa ou naquela curva da vida, vê-se em disputa e não hesita em recorrer à violência, tão conhecida no mundo dos machos. A essa mulher resta o prêmio da solidão. Mas o exercício de Rinaldo não se esgota nessas poucas considerações. Leitor de sua própria obra, retoma e desenvolve, em *Rita no pomar*, a personagem do conto "Rita e o cachorro", conferindo-lhe novas vivências, que fazem uma história de traições, de perda, de solidão, sob o signo da morte, da violência, quer do choque da revelação, quer da solução escolhida, que ainda não chegou ao fim.[3]

Raimundo Carrero, no artigo "*Rita no pomar*, um belo livro", que foi publicado no site *Cronópios*, destaca a técnica do fluxo da consciência que é utilizada no romance, a qual não se confunde com o monólogo interior. Para Carrero:

> Rinaldo de Fernandes sabe disso (que o monólogo interior não se confunde com o fluxo de consciência) e criou o texto através da ambigüidade André e Pedro, que são a própria ambigüidade de Rita, tão complexa em seu labirinto interior, repleto de silêncios, lapsos, onomatopéias, aliterações, cortes e vazios. O monólogo interior é o primeiro momento em que o autor solta o personagem e o deixa livre para narrar, daí o espírito de liberdade, que promove o movimento fragmentário do texto.[4]

Luiz Antonio Mousinho, em resenha publicada na revista *Cerrados*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), chama atenção para a metáfora da "fuga" elaborada em *Rita no pomar*. Segundo ele,

---

[3] LIMA, Sônia van Dijck. "Rita e suas histórias". Disponível em <http://www.soniavandijck.com/rinaldo_rita_pomar.htm> Acesso em: 14 jun 2010.
[4] Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=3785> Acesso em: 10 jul 2010.

> A fuga no romance, além de literal (como saberemos ao final), é fuga interior, fortemente construída na sondagem do mundo íntimo e da memória da personagem, pelos monólogos interiores, pelo fluxo de consciência, pelo artifício esperto do monólogo em voz alta com o cachorro Pet. (MOUSINHO, 2009, pp.217-222)

Silvia Marianecci, crítica e tradutora italiana, em resenha sobre *Rita no pomar* intitulada "Nordeste: paradiso o purgatorio", publicada no site *Musibrasil: notizie e cultura del Brasile contemporaneo*, da Itália, chama a atenção, entre outras coisas, para a angústia da protagonista do romance. Rita, segundo a resenhista, é uma personagem emblemática de uma geração em busca da própria identidade e encerrada numa solidão insuperável:

> Con *Rita no pomar* (...), Rinaldo de Fernandes si avventura nel complicato universo femminile assumendo la voce di una donna, emblema di una generazione in continua ricerca della propria identità e proiettata verso una incomunicabilità insuperabile.[5]

Alcir Pécora, em resenha sobre *Rita no pomar* publicada na "Ilustrada", da *Folha de S. Paulo*, deixa de lado aquilo que a crítica achou de mais significativo no romance, ou seja, a força da personagem Rita, com a sua angústia, solidão e dilaceramentos internos, muito bem explorados por Fernandes em técnicas como a do monólogo interior e a do fluxo de consciência, para se concentrar no desfecho do enredo, que, segundo o crítico, não surpreende (algo estranho, pois a revelação que Rita faz no final do romance é outro elemento muito instigante da narrativa, e que ajuda a solidificar ainda mais a ambiguidade da personagem). Diz Pécora:

> O livro tem estrutura híbrida e fragmentar. São intercalados ao relato principal 12 breves textos escritos pela narradora-protagonista Rita, alguns com título e dia de conclusão, outros encabeçados por datas, como anotações de agenda. A medula da narração, no entanto, são 22 trechos curtos de discurso monologado, em que Rita encena uma insistente conversa com seu cão, Pet. Trata-se, em suma, de empurrar a narrativa (...) para uma peripécia que faz de quem parecia vítima criminoso. (PÉCORA, 2009, p.5)

[5] Disponível em <http://musibrasil.net/2009/12/nordeste-paradiso-o-purgatorio/> Acesso em: 10 ago 2010.

Carlos Ribeiro, em artigo sobre *Rita no pomar* intitulado "Travessia dramática", que consta do livro *À luz das narrativas*: escritos sobre obra e autores, publicado em Salvador, acredita que o romance de Fernandes é "um convite à decifração", no qual o leitor termina se defrontando "consigo próprio, por trás de suas próprias máscaras". Ribeiro chama a atenção, e indo de encontro a Pécora, além do monólogo interior e do fluxo de consciência, para o "redimensionamento de sentidos" que o desfecho do romance proporciona:

> É nesse monólogo, nesse intenso fluxo de consciência, que a narradora reconstrói de forma fragmentária, mas sem que se deixe perder o fio narrativo, uma história, na verdade, uma travessia – dramática – mas uma travessia cujas margens mantêm-se, ao final, opacas, indistintas, inquietantes, pois que o seu sentido, se existe, prescinde totalmente de uma conclusão. Embora haja, ao final, uma revelação, uma revelação terrível que redimensiona os sentidos do texto, a história de Rita continua sendo uma espécie de castelo com passagens secretas e calabouços, apenas pressentidos, mas fora do ângulo de vista do seu incauto visitante. As palavras com as quais Rita se revela são as mesmas que a esconde. (RIBEIRO, 2009, pp.205-207)

Dentre os ensaios sobre a obra de Fernandes, destacamos ainda os de Sônia L. Ramalho de Farias "*O perfume de Roberta* – Uma contística anfíbia: entre o social e o estético", publicado em 2007 na revista *Iararana*, de Salvador, "Reescritura de Guimarães Rosa por Rinaldo de Fernandes: entre 'A hora e vez de Augusto Matraga' e *Grande sertão: veredas*", que saiu em 2005 na revista *Cerrados*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), e "Voz e representação da mulher na escrita masculina", que também faz parte dos textos críticos de *O perfume de Roberta*.

No artigo "*O perfume de Roberta* – uma contística anfíbia: entre o social e o estético", Sônia L. Ramalho de Farias discute, entre outros aspectos, a brilhante articulação de questões sociais às estruturais na obra de Fernandes. O escritor lança um olhar sobre temas os mais ricos de nossa realidade social, sem esquecer-se das questões propriamente textuais, da elaboração estética do texto, das preocupações com a construção das personagens e com a linguagem, em que não

raro o autor recorre ao intertexto, num dialogismo dos mais consistentes. (FARIAS, 2007, pp. 138-144)

Já em “Reescritura de Guimarães Rosa por Rinaldo de Fernandes: entre ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ e *Grande sertão: veredas*”, Sônia L. Ramalho compara a narradora do conto “Sariema”, de *O perfume de Roberta*, com o narrador de *Grande sertão: veredas*. São narradores que falam sozinhos, para interlocutores sem voz. O conto “Sariema” é baseado em “A hora e vez de Augusto Matraga”, narrativa que encerra o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. A protagonista do conto de Rinaldo torna-se jagunça, guerreira, e vinga as maldades praticadas, no conto de Rosa, por Nhô Augusto Matraga. Rinaldo, assim, subverte a narrativa de Guimarães Rosa, dando voz e vez à figura feminina.

Dentre os ensaios que compõem a fortuna crítica do autor, um que merece destaque e que, inclusive, serviu de impulso (como dissemos anteriormente) para a presente pesquisa é “Voz e representação da mulher na escrita masculina”. Neste ensaio, Sônia L. Ramalho de Farias enfatiza a forma como um escritor do sexo masculino tem a habilidade de representar tão sensivelmente suas personagens femininas. Para a autora, este fato põe em xeque muitas das questões levantadas pela crítica feminista, especialmente as que se debruçam sobre as noções de gênero (sexual) e voz na literatura. Acompanhemos algumas das reflexões da autora, particularmente no que diz respeito ao tratamento da mulher na obra de Fernandes:

> Uma leitura dos contos “O mar é bem ali”, “Rita e o cachorro” e “Sariema”, de Rinaldo de Fernandes, motiva, embora de forma indireta, uma reflexão acerca da controvertida questão de “gênero” (sexual) na literatura. Principalmente considerando-se a insistência com que determinada vertente da crítica contemporânea feminista, a chamada “ginocrítica”, tem reivindicado as possíveis marcas da voz autoral em textos produzidos por e sobre mulheres, como se essas marcas pudessem por si só conferir legitimidade à representação da mulher na escrita ficcional ou poética. Problematizando tal premissa, os contos de Rinaldo desdobram-se em duas instâncias distintas. A instância autoral masculina, não dramatizada na diegese, e a instância enunciativa, conduzida por uma narradora-protagonista em primeira pessoa (“O mar é bem ali”) ou por um modo narrativo aparentemente dialógico, caso dos dois outros contos, onde a história é apresentada através de uma “interlocução” sem resposta.

> Nos três contos, a fala textual, emancipada da tutela do autor, desnuda questões existenciais relativas à condição feminina em determinado contexto sociocultural. (FARIAS, 2005, pp.179-183)

Se o texto acima nos serviu como motivação para este trabalho, é, portanto compreensível que sigamos, em nossas hipóteses, a mesma linha de raciocínio de Sônia L. Ramalho de Farias, no que diz respeito à abordagem das personagens femininas nos contos de Fernandes.

Por outro lado, uma ressalva faz-se necessária. Embora Farias discuta em seu texto a vertente chamada ginocrítica, considerando-a numa perspectiva mais contemporânea, devemos alertar para o seguinte fato: apesar de termos ciência de que a ginocrítica floresceu por volta dos anos setenta, sabemos que a partir principalmente da década de noventa, o foco das análises da Crítica Literária Feminista deixou de ter o viés que tinha sido antes defendido por aquela corrente.

3. SEGUINDO E DESVIANDO A TRILHA DA CRÍTICA FEMINISTA

But if the distinctions of gender may also soon become matters of literary history, it will be because feminist criticism has succeeded in its task, and having played a part in that great collective effort has been a source of pride and delight to me that no theoretical debates can ever blur.

(Elaine Showalter, 1977)

3.1. Estabelecendo um diálogo com a crítica feminista

Um dos principais objetivos da crítica literária feminista (daqui por diante também CLF) foi destacar inicialmente a maneira como a mulher era representada na literatura. Tal postura contribuiu para justificar não apenas uma releitura de textos considerados canônicos, produzidos por autores masculinos, como também para, mais adiante, referendar o papel da mulher como leitora ou autora.

Num primeiro momento, nossa proposta tem como objetivo central investigar alguns temas que fazem parte das agendas feministas e dos estudos literários que privilegiam examinar os avanços, como também as limitações da CLF. É de nosso interesse verificar a produção literária que nomeia a configuração da personagem feminina na escritura de um autor masculino. Para isso, optamos por inicialmente trilhar a trajetória da CLF, partindo dos primórdios até os dias de hoje, ancorando-nos nas teorizações feministas mais representativas, especialmente as contemporâneas, que, segundo nosso ponto de vista, coadunam-se com os propósitos deste trabalho.

As indagações sobre os processos de criação implícitos na produção literária feminina já haviam sido investigadas pela escritora inglesa Virginia Woolf em 1929, data de publicação de uma de suas mais notáveis obras: *Um teto todo seu*. Aqui, o enfoque principal foi mostrar a necessidade de um espaço e de uma condição de independência para que mulheres pudessem produzir literatura de qualidade. Além disso, Woolf já problematizava quais seriam os aspectos masculinos e femininos envolvidos no pensar e criar, trazendo à tona a ideia de “androginia” do pensamento.

Embora o termo “gênero” tenha surgido apenas na década de oitenta, foi a publicação do clássico de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1952), que fez ecoar no Ocidente muitas das angústias, preocupações, inquietações que tanto arreliavam as mulheres até então. Com a sua publicação, o movimento das mulheres francesas, que depois se estendeu para as mulheres em outros países ocidentais, passou a representar uma forte oposição aos padrões do patriarcado até

então predominantes, como também uma luta contestatória contra os saberes hegemônicos. A obra tornou-se antológica por ser uma espécie de Bíblia na luta das mulheres não só daquele país, mas de outros, para que elas conseguissem direitos iguais aos dos homens e reconhecimento. No livro, a autora discorre sobre a dominação masculina e a submissão feminina, destacando o fato de que essa dominação do masculino sobre o feminino não pode mais se justificar por razões meramente biológicas ou psicanalíticas, e que o confinamento e a passividade das mulheres contribuem para a manutenção da desigualdade entre os sexos. A partir de então surge um novo feminismo que terá destaque no bojo dos debates literários, psicanalíticos e filosóficos.

Quando Beauvoir categoricamente afirma que não se nasce e sim se torna mulher, ela abre uma possibilidade de discussão para o que viria a ser, a partir dos anos oitenta, um dos tópicos de maior relevância e também controvérsia nos debates das críticas feministas, ou seja, a tendência a essencializar determinadas visões, ou mesmo a tendência oposta, a de desessencializar. A afirmação de Beauvoir encontra suporte nos princípios marxistas que não aceitam a posição essencialista da mulher, posição esta reforçada através de práticas construídas ao longo dos tempos pelo regime patriarcal. Nestes termos, verifica-se que a mulher fica relegada ao seu papel de mera reprodutora, e tal imposição, inicialmente biológica, representa um modelo essencialista de organização social que será rediscutido pelas teóricas feministas. Estes temas serão retomados de forma detalhada mais adiante. Por enquanto, sugerimos apenas que *O segundo sexo* foi uma das obras mais marcantes e memoráveis para o movimento e as teorias feministas, fazendo com que estes encontrassem representatividade, dialogando inclusive com o pensamento existencialista do filósofo francês Jean Paul Sartre e sua crença na supremacia da existência sobre a essência humana.

Assim, o primeiro momento da CLF tem um tom de denúncia fortemente baseado nos postulados teórico-filosóficos e nas concepções políticas de Beauvoir, almejando a tão desejada igualdade entre homens e mulheres e fazendo com que os padrões hegemônicos sejam questionados e, quiçá, derrubados. Porém, é com a

publicação do livro *Sexual politics*, de Kate Millett (1970), que a crítica feminista propriamente dita torna-se mais palpável. Segundo Toril Moi (1985),

> A importância de Millett como uma crítica literária reside no fato de que ela defende de forma implacável que a mulher (leitora) tenha seu próprio ponto de vista, de forma a rejeitar a hierarquia imposta pelo texto e pelo (leitor) (...) Sua abordagem destrói a imagem predominante da leitora/crítica como passiva/feminina recebedora do discurso *autor*itário e que, portanto, satisfaz exatamente os propósitos políticos do feminismo[6]. (MOI, 1985, p. 25, grifo da autora)

Tanto a obra de Beauvoir quanto a de Millett, mesmo em distintas perspectivas, como veremos adiante, sinalizam o fato de que é a partir da organização de uma determinada estrutura social e cultural que a opressão feminina origina-se, e não de fatores meramente biológicos. No ensaio "Da questão da mulher à questão do gênero", a ensaísta Susana Funck assim descreve a obra de Millett:

> A primeira obra importante da crítica feminista norte-americana foi **A Política Sexual**, de Kate Millet, publicada em 1970, que extrapolava o puramente literário e, com uma consciência profundamente política, analisava a posição secundária a que eram relegadas não só as heroínas literárias, mas também as escritoras e as críticas. Nesta sua primeira fase como disciplina intelectual e acadêmica, a crítica feminista preocupou-se em desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos. Questionaram-se os critérios de valor estético e reavaliaram-se os grandes mestres. (FUNCK, 1994, p. 18)

Entre outras coisas, o livro de Millet sugere que o sexo, a sociedade e a política são esferas humanas indivisíveis, que se desenvolvem e se sustentam através do patriarcado, sistema que invariavelmente privilegia os homens como seres detentores do poder. É nessa mesma linha de percepção que ela faz a

---

[6]Millet's importance as a literary critic lies in her relentless defence of the reader's right to posit her own viewpoint, rejecting the received hierarchy of text and reader (…) Her approach destroys the prevailing image of the reader/critic as passive/feminine recipient of *author*itarian discourse, and as such is exactly suited to feminism's political purposes. Tradução nossa. Todas as traduções dos textos citados ao longo desta pesquisa são nossas.

seguinte afirmação: "(...) uma investigação desinteressada do nosso sistema de relacionamentos deve pontuar que a situação entre os sexos agora, e através da história, é um exemplo do que Max Weber definiu como *herrschaft*, uma relação de dominação e subordinação sexuais" (MILLET, 1970, p. 33).[7]

Aliás, Millett foi uma das pioneiras a analisar, para fins de compreensão literária, o patriarcado enquanto regime de supremacia e dominação masculinas. Segundo esta autora, as manifestações de exclusão das mulheres nas diversas camadas sociais devem-se, sobretudo, à questão da divisão sexual. Afirma Elizabete Rodrigues da Silva sobre a obra de Millett:

> Kate Millett, uma das primeiras feministas que sistematiza o patriarcado como sistema e por um viés político em que o poder é o objetivo maior desse sistema, analisa a prioridade natural do macho sobre a fêmea como a mais resistente que qualquer outro tipo de segregação, e mais uniforme e tenaz que a estratificação das classes. A dominação do macho sobre a fêmea é a ideologia mais arraigada em nossa cultura, por cristalizar o conceito mais elementar de poder[8].

De cunho ideológico, por estar vinculado ao movimento feminista da década de setenta, mas acima de tudo ocupando o campo da crítica literária, o livro de Millett denuncia as imagens da mulher enquanto inferiorizada, na mesma proporção em que avalia algumas obras de autores consagrados como Jean Genet, D. H. Lawrence, Henry Miller e Norman Mailer, só para citar alguns. Para Millet, esses autores perpetuam, através de sua arte, a repressão feminina, enfatizando o recorrente papel da mulher como subordinada ao homem e realçando estereótipos tais como delicada/sedutora, anjo/demônio, megera/indefesa, fatal/vítima, estereótipos organizados de forma binária. A este respeito diz Lúcia Ozana Zolin:

> Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos; a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação

[7] Quite in the same manner, a disinterested examination of our system of sexual relationship must point out that the situation between the sexes now, and throughout history, is a case of that phenomenon Max Weber defined as herrschaft, a relationship of dominace and subordinance.

[8] SILVA, Elizabete Rodrigues da. "Feminismo radical – pensamento e movimento". Disponível em <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revista/travessias/ed_004/artigos/cultura/pdfs/feminismo_radical> Acesso em 10 jan 2011.

> entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millet chama de 'política sexual'. Essa política de força, segundo a teórica, afeta a literatura na medida em que os valores literários têm sido moldados pelo homem. Ela pondera que, nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras e moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino. Além disso, são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem. (ZOLIN, 2003, pp. 169-170)

Dentro desse panorama, podemos constatar que a década de setenta caracteriza-se por buscar meios epistemológicos capazes de munir a crítica feminista na sua ênfase em destacar o papel da mulher nos meios literários. Começando pela ginocrítica, categoria criada pela teórica feminista estadunidense Elaine Showalter, vê-se de partida que esta vertente da CLF, surgida no final da década de setenta e evidenciada no início dos anos oitenta, debruça-se exclusivamente sobre obras produzidas por mulheres. Nela, há uma sistemática catalogação de tais obras. Sendo assim, tal vertente crítica desautoriza o masculino, à medida que o deixa de lado. Portanto, a ginocrítica diferencia-se da primeira fase da CLF, não dando mais um caráter central ao que era produzido por autores masculinos, numa clara intenção de inverter premissas e posições.

A CLF foi fundamental por enfatizar o papel da mulher enquanto leitora e escritora, diferenciando-o do papel masculino como tal, defendendo particularmente que um texto de autoria feminina necessariamente carregaria outras marcas, consequência de uma experiência diferente das mulheres, sobretudo no grupo social. Elaine Showalter, denominando a segunda fase da CLF de ginocrítica, buscou verificar as marcas mais destacáveis de semelhanças e diferenças entre a leitura e a escrita das mulheres, se comparadas à leitura e à escrita dos homens. Numa terceira fase, a CLF não só cobrou incisivamente o reconhecimento da produção literária feita por mulheres, mas também exigiu uma revisão dos conceitos hegemônicos na cultura das sociedades patriarcais até então.

Por outro lado, foi na segunda fase que os debates acerca de como a mulher tinha adentrado o campo da produção literária começaram a ganhar relevo. Destacaram-se então questionamentos acerca da negligência, indiferença e até

mesmo a repulsa dos críticos homens para com textos produzidos por mulheres, dando destaque à atração que os mesmos exerciam sobre as leitoras; ou seja, tudo que engendrava o universo feminino foi posto em evidência nas Letras e Artes em geral.

A ensaísta Liane Schneider observa como o feminismo diferenciou-se entre suas fases:

> Para feministas que trabalhavam na área das ciências humanas, e mais especificamente para as que se debruçavam sobre a produção cultural na área de Letras, havia ainda a questão de se definir qual seria o principal canal através do qual as teorias feministas deveriam e poderiam circular; ou seja, foi necessária uma discussão sobre as mudanças e rearranjos na relação estabelecida entre as áreas da produção literária e da crítica. Assim, se em uma primeira fase o fundamental para a crítica feminista era analisar as construções e representações hegemônicas do feminino, o que era possível fazer ao dissecar obras de autores consagrados, a partir da década de oitenta, as análises feministas de textos literários já tendiam a se voltar para o que as mulheres escreviam e como o gênero marcava sua escrita. Como a diferença interna dentro do grupo formado por mulheres não pôde mais ser escamoteada ou abafada, vieram à tona inúmeras problematizações quanto a definições muito restritas de 'identidade feminina' ou 'autoria feminina'. (SCHNEIDER, 2006, p.148)

Entretanto, é a própria Showalter quem pontua um dos aspectos mais delicados no tocante à crítica feminista. Segundo ela,

> (...) na prática, a crítica feminista revisionista retifica uma injustiça e está construída sobre modelos já existentes. Ninguém negaria que a crítica feminista tem afinidades com outras práticas críticas e metodologias contemporâneas e que o melhor trabalho é também o mais bem informado. Não obstante, a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos. (SHOWALTER, 1994, pp.27- 28)

Porém, vistos sob um ponto de vista mais recente, os tais "problemas teóricos" ainda não foram totalmente resolvidos. Acreditamos que deixar de lado o texto masculino foi uma falha da CLF, já que uma comparação paralela poderia ter sido, a nosso ver, mais enriquecedora. Existem, na tradição, autores que

representaram a mulher sensivelmente e que as colocaram de forma privilegiada na obra literária. Acrescente-se a isto que não pretendemos perder de vista o fato de que não é necessariamente a posição de liderança ou de subalternidade que vai dotar um texto de qualidade estética. O modo como as personagens são caracterizadas depende de elementos outros (como veremos no capítulo analítico), que conferem coerência interna e riqueza ao texto. Além disso, há um dado político relevante, de denúncia social inclusive, articulado à caracterização e materialização da subalternidade que não podemos ignorar.

Por outro lado, reconhecemos que, num primeiro momento, a preocupação de Showalter teve validade e repercussão pelo fato de ser uma etapa inicial que buscou destacar o que fora historicamente negligenciado. A própria história já nos ensinou que qualquer batalha no âmbito humano que busque conquistas sociais, políticas, e até individuais, terá que passar por um momento de ruptura com os padrões vigentes ou paradigmáticos que sustentem a superioridade e/ou dominação de um grupo sobre outro. Portanto, a iniciativa de Showalter foi, sem dúvida, um degrau conquistado para debates posteriores no campo da crítica e teoria feministas.

3.2. Algumas considerações teóricas sobre o binarismo sexo/gênero

> *Enquanto produtores e agentes ativos, ao invés de reprodutores passivos de comportamentos generificados, homens e mulheres podem fazer uso da consciência que têm sobre os significados generificados embutidos em modos específicos da fala e do agir a fim de produzir uma gama de efeitos (...). As pessoas desempenham gênero de modos diferentes em contextos diferentes e, algumas vezes, comportam-se de uma maneira que poderia ser associada ao 'outro' gênero.*
>
> (Deborah Cameron, 2010, grifo da autora)

A aparentemente tranquila noção de que o sexo é determinado biologicamente e o gênero é construído culturalmente, claramente inspirada em Beauvoir, embora tenha sido eficaz ao longo das décadas, não mais contempla de

forma satisfatória as angústias que permeiam as teorias feministas quanto aos conceitos de *identidade* e *lugar da diferença*.

Antes de seguirmos com nossos argumentos nessa direção, podemos observar que a distinção entre sexo e gênero ao longo dos anos oitenta e início dos noventa teve por base o determinismo biológico (sexo) e a construção cultural (gênero). Para Susana Funck:

> (...) no discurso feminista anglo-americano, o termo *gênero* vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica. É diferente de sexo (entendido) como identidade biológica macho/fêmea e é diferente de sexualidade (entendida) como a totalidade de orientação, preferência ou comportamento sexual de uma pessoa. (FUNCK, 1994. p. 20, grifo da autora)

Já a proposta da teórica feminista Teresa de Lauretis é vislumbrar o gênero enquanto uma relação e enquadrá-lo dentro de um grupo social, fazendo com que ele deixe de representar uma entidade independente e isolada. Para tanto, ela cria a expressão "sujeito do feminismo". Vale a pena acompanhar dois momentos do artigo de Lauretis intitulado "A tecnologia do gênero"[9]. Segundo ela,

> Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer (...). Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (LAURETIS, 1994, pp.210 - 211)
>
> Mas o movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro do seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionais pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou "nas entrelinhas", ou "ao revés"),

[9] Este texto circulou pelo mundo anglo-saxão na década de 80, tendo apenas sido traduzido e publicado em português em 1994.

> dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. (LAURETIS, 1994, p. 238)

Gênero compreende a construção cultural e simbólica das relações entre homens e mulheres. A importância atribuída ao seu conceito desperta reflexões sobre a construção da identidade feminina dentro de um grupo social. Portanto, não podemos perder de vista que falar de gênero significa tanto compreender a relação binária masculino/feminino, como também privilegiar a posição do indivíduo no grupo social ao qual ele pertence.

Além desse aspecto que acabamos de discutir, é preciso considerar que falar de gênero é também incursionar por uma delicada questão terminológica. O termo simultaneamente comporta o que engendra o universo masculino e feminino, como desencadeia uma imediata noção dos gêneros textuais que se consagraram.

Gênero, assim, não implica só o feminino, e nem poderia. Percorrer tal caminho significaria herdar da tradição patriarcal e hegemônica os mesmos erros cometidos pelos homens ao desconsiderar, desqualificar e ignorar a mulher nos diversos saberes da humanidade. Portanto, não se pode deixar de notar que falar de mulheres significa também falar de homens, por mais que isso gere implicações comprometedoras para a crítica feminista, como nos alerta Susana Funck. Segundo ela,

> O termo gênero tem a vantagem prática de nos permitir falar tanto sobre mulheres quanto sobre homens, o que de certa forma gera um momento de crise na evolução da crítica feminista. Pois se por um lado considerações sobre gênero podem causar um impacto maior do que considerações sobre a mulher na transformação das disciplinas humanísticas, por outro lado a categoria gênero pode voltar a direcionar a investigação para o centro, para a literatura consagrada ou *canônica*, e despolitizar a prática feminista. (FUNCK, 1994, p. 20, grifo da autora)

Se, por um lado, os estudos de gênero trazem benefícios quanto ao fato de poder colocar a mulher em posição paralela à do homem, por outro correm o risco de desmobilizar a luta feminista pelos motivos apontados por Funck.

Discutir e polemizar o conceito de gênero significa empreender uma resistência contra os padrões patriarcais vigentes e também uma desconstrução de parte dos alicerces que apoiaram o debate feminista. Na seguinte passagem de Lúcia Zolin, percebemos o quanto a noção de gênero vem sendo cada vez mais problematizada:

> Em meados da década de 1980 (...) também a noção de *gênero* passou a ser questionada, por ainda explicitar uma tendência de universalização da oposição homem/mulher. Esse questionamento, no entanto, não minimiza a importância do conceito para o estudo do texto literário do ponto de vista feminista; antes aponta para a necessidade de ampliá-lo, visando à otimização de sua aplicabilidade. A tendência, em vista disso, é tomar a noção de gênero como uma configuração variável de posicionalidades discursivas sexuais. (ZOLIN, 2003, p. 179, grifo da autora)

Ainda levando em consideração o tópico gênero, a questão da diferença sexual representa apenas uma das diferenças possivelmente observadas. Há outras, como as de raça, classe, etnia, etc. Isto provoca uma espécie de descentralização na tal chamada imagem da mulher branca e burguesa dentro da perspectiva da luta pela visibilidade e igualdade, fazendo com que os debates feministas voltem sua atenção também para outros grupos minoritários. É aqui que o apelo incisivo e bastante justificável dos gays e lésbicas ganha destaque e valor, principalmente através das teorias identificadas como “queer”. Poderíamos continuar a elencar outros motivos que problematizam a noção de gênero com relação à temática de diferentes grupos e classes e sua legítima reivindicação por inclusão nos debates sobre gênero. Mas este assunto será retomado mais adiante. Por enquanto, fiquemos apenas com a sugestão de que o caráter plural de alguns aspectos do feminismo faz com que dentro da questão de gênero outras minorias possam ser contempladas. A este respeito, trazemos mais uma vez os comentários esclarecedores de Susana Funck. Segundo ela,

> Felizmente, lá por meados de 1980, as coisas começam a mudar e importantes estudos sobre a masculinidade e a homossexualidade vêm se juntar aos já abundantes estudos sobre a mulher. Embora tenham prioridades e políticas diferenciadas, juntas, essas investigações começam a permitir que o gênero cada vez mais se afirme como categoria de análise da crítica literária. Através delas

> poderemos talvez falar, conforme coloca Showalter, não mais em um pós-feminismo, mas sim num pós-patriarcado. (FUNCK, 1994, p. 21)

É importante salientar que o conceito de gênero encontra-se num campo minado (expressão inspirada em Annette Kolodny) de ideias delicadas, divergentes, ambíguas e contraditórias, assim como na maioria das áreas, ou todas, do conhecimento humano. Mas esse seu lado multifacetado não nos impede de enveredar por seus fundamentos teóricos mais significativos, e buscando sempre um olhar renovado, atual.

No caso das mulheres contemporâneas e da CLF, o problema encontra-se exatamente no fato de que, diferentemente do que ocorrera no passado, aqui seria muito delicado excluir os homens (como fez a ginocrítica). Agora o momento é de alianças com outros grupos minoritários e reivindicatórios de igualdade, pois considerar gênero, como já indicamos, é levar em conta não só as especificidades peculiares das mulheres, mas, sobretudo colocá-las paralelamente à posição dos homens, principalmente porque a noção de gênero está imbricada à de classe enquanto categoria, enquanto grupo. Nesse contexto, as questões de gênero podem ser compreendidas e acolhidas mais entusiasticamente se levarmos em conta que um indivíduo pertence a um grupo, não importando seu sexo, tampouco sua orientação sexual, ou então pertence, em diferentes momentos, a diferentes grupos.

Para os estudos de gênero, é importante averiguar a forma como as mulheres vêm sendo abordadas ao longo da história cultural, já que foram os homens que na maioria das vezes escreveram essa história. Os comentários de Cecil Zinani são pertinentes, quando ela afirma:

> É inevitável pensar a questão de gênero sem considerar que a história das mulheres, até pouco tempo atrás, foi escrita por homens, que detinham o destino delas nas mãos. A nova história, a partir de instrumental metodológico e de práticas historiográficas renovadas, ocupando-se, também, com questões genéricas, procura demonstrar que as mulheres constituem uma categoria fixa, embora exercendo papéis sociais diferentes. (ZINANI, 2006, p. 92)

Porém, o que vale neste momento é, acima de tudo, assegurar a representação das mulheres nas artes em geral, particularmente na literatura, foco de interesse desta pesquisa.

Dizíamos, no começo deste trabalho, que nosso objetivo principal é estabelecer um diálogo com a crítica, e com as teorias feministas, reconhecendo seus pontos positivos e tentando compreender melhor alguns aspectos que, a nosso ver, ainda carecem de uma discussão mais abrangente. Portanto, reiteramos que desejamos trazer algumas reflexões no sentido de contribuir com os estudos de gênero e da representação literária da mulher na escrita de um autor contemporâneo.

Não querendo incorrer numa postura essencialista, acreditamos que os signos linguísticos possuem potencialidades que asseguram, entre outras coisas, a capacidade que o discurso tem de metaforizar a condição existencial das mulheres, mesmo que este discurso seja veiculado através da escrita de um autor masculino, que poderia ser percebida como uma "visão de fora". Por isso mesmo, escolhemos alguns contos do escritor Rinaldo de Fernandes para ilustrar nossos pontos centrais de discussão. Concordamos com a premissa que defende a qualidade estética como princípio norteador do texto literário. Portanto, desconfiamos daquele tipo de crítica que privilegia forçar juízos de valor, muitas vezes correndo o risco de parcialidades exageradas, que tanto comprometem a autonomia textual. De acordo com Zilá Bernd, por exemplo,

> (...) Homi K. Bhabha (...) alerta também para os perigos da 'fixidez e do fetichismo das identidades'. Um exemplo deste perigo seria o que vem sendo chamado na América do Norte de 'appropriation of voices', onde os defensores dos direitos de determinadas minorias como negros, mulheres, gays, índios etc, levam a afirmação identitária dos diferentes grupos ao paroxismo de *exigir que é preciso ser negro para falar sobre negros, mulher para escrever sobre mulheres ou índio para interpretar papéis de índios*. (BERND, 2003, p. 29, grifos nossos)

Salientamos, por fim, que, privilegiando um tipo de abordagem menos parcial, mais arejada ou menos essencialista, que tente dar conta dos meandros que

permeiam os estudos voltados para a CLF, nosso foco central direciona-se à literatura para investigar um autor masculino e sua forma estrutural e temática de elaborar ficcionalmente as mulheres através de alguns de seus contos.

3.3. Refletindo com Elisabeth Badinter sobre o "rumo certo"

> *A diferença entre os sexos é uma realidade, mas não predestina aos papéis e às funções. Não há uma psicologia masculina e uma psicologia feminina que sejam impermeáveis uma à outra, nem tampouco duas identidades sexuais esculpidas em mármore. Uma vez adquirido o sentimento de identidade, cada adulto faz dele o que quiser, ou o que puder (...). A indiferenciação dos papéis não equivale à das identidades. Ao contrário, é condição da multiplicidade delas e de nossa liberdade.*
>
> (Elisabeth Badinter, 2005)

Continuemos nossa discussão introduzindo agora uma análise do livro de Elisabeth Badinter, *Rumo equivocado*: o feminismo e alguns destinos (2005), que debate os caminhos trilhados pelo feminismo francês nos últimos anos. O texto de Badinter destaca-se, entre outras coisas, por fazer uma análise corajosa e polêmica sobre um dos maiores problemas da teoria feminista, que foi atribuir demasiada importância ao binarismo homem/mulher, assim como a tudo que compreendia as relações conflituosas entre ambos. Por mais contraditório que pareça, segundo a autora, quando as mulheres empreenderam uma luta acirrada contra os homens, acabaram por reduzir a força daquilo que seria sua grande estratégia, ou seja, a de investir na batalha pela igualdade. Contudo, a nosso ver, não havia outra forma de luta para se obter visibilidade, a não ser através de embates. O terreno por onde a teórica desenvolve seus pensamentos é bastante arenoso, mas nem por isso suas colocações são irrelevantes, ou instáveis, justamente porque ela desencadeia uma série de questionamentos acerca de alguns entraves no feminismo como movimento político e social.

Um dos momentos mais controversos de suas teorizações, apenas para ilustrarmos nossa argumentação, diz respeito à relação homem/mulher no âmbito da

violência. Ela afirma que a violência é inerente ao ser humano e não apenas ao homem contra a mulher. A seguinte citação exemplifica bem esta questão:

> Na história ou no cotidiano, a violência feminina é difícil de desencavar. Não que ela não exista: a imprensa menciona regularmente atos de violência perpetrados por mulheres. Trata-se, simplesmente, de que por muito tempo ela tem sido ignorada ou mitigada. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a participação feminina em dois dos genocídios mais atrozes do século XX, os que tiveram lugar na Alemanha nazista e em Ruanda. É igualmente o que acontece com as notícias violentas, que suscitam mais assombro do que reflexão. (BADINTER, 2005, pp. 76-77)

Badinter tem como alvo central apontar uma falha do movimento feminista, que foi incitar a mulher a um recorrente papel de vítima na história. Para ela, esta vitimização obscureceu os principais tópicos da agenda feminista exatamente por não considerar que o seu discurso não deu conta das necessidades da maioria das mulheres. Acompanhemos algumas de suas reflexões acerca desta problemática questão:

> Atualmente coloca-se a questão do balanço da corrente feminista que tem dominado os últimos 15 anos. Em sintonia com a sociedade globalizada, ela apela ora para a diferenciação, ora para o vitimismo, às vezes para os dois juntos. Sentindo-se à vontade em partidos políticos de direita ou de esquerda, nas instâncias européias ou no mundo associativo, seu credo se resume em duas proposições principais: as mulheres são sempre vítimas dos homens e reclamam uma proteção particular. São essencialmente diferentes deles, e a igualdade entre os sexos exige que se leve em conta essa diferença. (BADINTER, 2005, p. 146)

Essas considerações de Badinter vão colocar em xeque certos argumentos significativos de algumas pensadoras contemporâneas. Em sentido inverso ao de Badinter, está Gayatri Spivak (1995), só para citar uma das mais expressivas teóricas dos estudos pós-coloniais, que também discute gênero e ajudou a impulsionar a consolidação do mesmo nos meios acadêmicos à medida que questionou, por exemplo, a noção de “objetificação” da mulher, quando esta é duplamente marginalizada, seja na esfera doméstica, seja na sociedade machista onde está inserida. Spivak apropria-se do termo “objetificação” através de seus

estudos acerca da supremacia do colonizador sobre o colonizado. Leoné Astride Barzotto tece o seguinte comentário acerca dessa autora, no artigo "A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti":

> Gayatri Spivak (...) levanta a questão da dupla objetificação da mulher ao estabelecer que a mesma é, muitas vezes, marginalizada dentro de sua própria casa e também diante da sociedade patriarcal em que se encontra. Spivak traz à tona a "voz da mulher" a partir de textos literários de autoria feminina, pois, acredita a crítica literária que em alguns lugares do planeta somente a expressão escrita possibilita a quebra de mitos e preconceitos há muito reforçados pelo discurso e ideologia patriarcais[10].

Na verdade, é preciso ter em mente que Spivak, mesmo sendo adepta das práticas desconstrucionistas, defendeu um "essencialismo estratégico", a fim de que as mulheres tivessem ferramentas para lutar contra a opressão.

Badinter, por sua vez, argumenta que as mulheres precisam abrir mão de sua repetida e insistente reivindicação por condições particulares e especiais de tratamento, caso queiram ter seu almejado ideal de igualdade social plenamente satisfeito e assegurado. Esta autora traz à superfície o fato de que muitas dessas reivindicações já foram satisfeitas e que insistir num apelo contínuo, ironicamente, entrava lutas mais significativas.

Quando Badinter profere uma crítica incisiva contra o processo de vitimização das mulheres, processo reforçado por alguns setores feministas, ela está se colocando contra a relação vertical que se estabelece entre homens e mulheres, à medida que estas vão permanecer numa posição de inferioridade, carecendo de independência e mantendo o papel recorrente de submissa, ao se enxergarem como vítimas. Um dos momentos mais representativos do livro de Badinter é quando ela reafirma a necessidade de luta das mulheres pela igualdade ao invés de permanecerem no embate contra o sexo oposto. Ela sustenta sua ressalva de que vitimizar as mulheres significa permanentemente negar-lhes autonomia. O mais interessante seria colocar homens e mulheres numa "relação horizontal", para usar

[10] Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> Acesso em: 16 fev 2011

as expressões da pensadora Carla Rodrigues, que faz os seguintes comentários sobre *Rumo equivocado*:

> O ponto forte do livro está nas duras críticas de Badinter ao que ela chama de vitimização das mulheres, vitimização promovida pela combinação entre o politicamente correto norte-americano e o desejo das feministas de "proteger" as mulheres, insistentemente tratadas como submissas. Ao invés de contribuir para a desejável igualdade entre homens e mulheres, a vitimização a que Badinter se refere traria conseqüências nefastas: mantém a mulher no papel secundário, sem autonomia; estabelece uma relação de disputa com os homens, ao invés de incentivar uma relação horizontal; omite do debate temas como a prostituição e a violência praticada por mulheres. Badinter quer desmontar, por exemplo, a idéia de que 'os homens são inimigos a ser abatidos', idéia com a qual o movimento feminista reforçaria a vitimização das mulheres [11].

Por mais custoso, difícil e controverso que seja esse desejo da teórica francesa, não podemos deixar de admitir que suas assertivas fazem um certo sentido. Não obstante, reconhecemos também que as falhas que ela aponta ao movimento feminista são datadas, pois desde sua publicação até os dias de hoje, muita coisa mudou. O título do livro de Badinter é bastante significativo. *Rumo equivocado* nos remete imediatamente à ideia de que a autora pensa formas de encontrar qual seria o "rumo certo". Ela não fornece respostas prontas, mas através de suas elaborações podemos detectar que deixar o homem de lado, ignorá-lo ou tratá-lo como inimigo, certamente não tem sido o caminho certo, se é que essa noção de certo/errado tenha lugar aqui. Ao mesmo tempo, suspeitamos um pouco do tom "salvador" que emerge de tal título, como se a autora, tal qual um messias, nos levasse a tomar "a direção correta". Desta forma, ela desconsidera o fato de que os caminhos se fazem e (re)direcionam exatamente através da caminhada, não importando os percalços enfrentados.

A este respeito retomemos o que foi discutido no começo desta análise com relação à ginocrítica, da forma como foi proposta por Elaine Showalter. Conforme já foi mostrado, aquele momento da crítica literária feminista foi de suma importância por destacar a figura da mulher enquanto escritora; esta fase

[11] Disponível em <http://carlarodrigues.uol.com.br/index.php/1635> Acesso em: 22 fev 2011.

caracterizou-se por promover uma ruptura com a produção literária masculina, reverenciando predominantemente a feminina. Portanto, não seria exagero sugerirmos que existe alguma semelhança entre a postura do movimento feminista, quando este considerou o homem como inimigo, tal qual nos alertou Badinter, e a posição de Showalter quando ela descartou o texto masculino para investigar exclusivamente as obras produzidas por mulheres.

No caso da ginocrítica, foi necessária uma mudança de eixo que fizesse com que imperasse o texto feminino, e, mesmo reconhecendo que as investidas de Showalter e suas seguidoras foram bastante férteis por resgatar a mulher do ostracismo, a nosso ver, teria sido mais oportuno e proveitoso colocar os textos de homens e mulheres lado a lado, dentro de uma perspectiva comparativista (ou de qualquer outra), até porque, quando desautorizaram o masculino, aquelas teóricas acabaram por cometer uma espécie de preconceito ao avesso.

Não fossem esses fatores motivos suficientes para justificar nossos questionamentos sobre a CLF, acrescentamos ainda que sempre houve na tradição literária de diversos países autores que não seguiram os estereótipos femininos na construção de suas personagens. Machado de Assis, José de Alencar, Ibsen, Flaubert e Wilde, por exemplo, foram alguns dos artistas que retrataram mulheres fortes, assertivas, desafiadoras e até autoritárias, dando-lhes características do humano, em um sentido mais amplo. Chico Buarque, para citar um outro exemplo, mostra na canção “Mulheres de Atenas” a mulher como submissa e subalterna num sentido extremo. Porém, isso não implica dizer que ele reforça tal estereótipo, muito pelo contrário, é justamente através da ironia e da própria estruturação formal da canção (rimas e repetições bem aplicadas, entre outros elementos), que ele provoca uma reflexão sobre a condição de “inferioridade” das mulheres. Portanto, é necessário assinalar mais uma vez que o caráter estético da obra é que irá lhe conferir qualidade literária.

3.4. Desmontando a noção de gênero com Judith Butler

> *O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois (...) seu efeito substantivo é performaticamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero.*
> (Judith Butler, 2003)

Para que tenhamos uma ideia da complexidade dessas questões debatidas até aqui, basta fazermos uma incursão nas considerações polêmicas, e também relevantes, de Judith Butler. O livro *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade (2003) traz como argumento central a premissa de que o gênero é uma categoria performática e que a estrutura binária sexo/gênero não pode mais ser compreendida na forma como foi concebida pela teoria feminista anterior, ou seja, que o sexo é biologicamente determinado e o gênero culturalmente construído. A este respeito, Carla Rodrigues comenta que:

> O par binário sexo/gênero foi um dos pontos de partida fundamentais (talvez fosse melhor dizer fundacionais) da política feminista. O desmonte da concepção de gênero seria o desmonte de uma equação na qual o gênero seria concebido como o sentido, a essência, a substância, categorias que só funcionariam dentro da metafísica que Butler também questionou (...). Butler desmontou a dualidade sexo/gênero e fez uma crítica ao feminismo como categoria que só poderia funcionar dentro do humanismo. (RODRIGUES, 2005, p. 179)

De fato, Butler problematiza esta dicotomia por defender o pressuposto de que o sexo é tão discursivo e cultural quanto o gênero. As colocações de Butler definitivamente contribuem com novos rumos para os debates feministas. Um dos seus principais embates é com o fato de que o pensamento feminista enfatizou o sujeito “mulher” como uno, deixando de levar em conta que tal categoria comporta também questões de raça, classe, sexualidade, etc., que antecedem às questões de gênero propriamente ditas. As seguintes passagens tiradas do livro *Problemas de gênero* ilustram esta constatação:

> É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria una das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as conseqüências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios. (BUTLER, 2003, pp.21-22)

Em outras palavras, o feminismo da primeira fase deixou de incluir algumas minorias de mulheres, tais como a mulher negra, a pobre, a homossexual, entre outras, enfraquecendo assim sua luta política, embora tenhamos que admitir que este foi um primeiro momento da discussão. Mas a própria Butler admite que enveredar por um caminho onde se busque multiplicar esse "sujeito" que o feminismo tentou representar seria tarefa por demais árdua no início da proliferação daquele movimento – alguma unidade, ainda que exagerada, era então necessária.

Para Butler, o que importa é propor uma desconstrução do conceito de gênero na forma como ele foi inicialmente discutido por algumas pensadoras do movimento feminista. Segundo essas pensadoras, gênero se opunha à idéia de essência, aquela que sustentava o determinismo biológico através do corpo. Já Butler foca suas discussões no sentido de afirmar que tanto o sexo quanto o gênero só podem ser construídos via discurso ou socialização. Ou seja, tanto um quanto o outro podem ser construídos de diferentes formas. Para a teórica, o corpo natural praticamente não tem significado na construção da identidade sexual. A este respeito, a pesquisadora Liane Schneider (2008), no seu livro *Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA*, afirma:

> O questionamento do até então seguro binômio sexo/gênero problematiza ainda mais qualquer tentativa de teorização apoiada em identidades fixas ou em essências firmemente estabelecidas (...). Levando em conta essa concepção, Butler defende que as noções feministas de gênero e identidade deveriam ser muito mais abertas e ilimitadas, já que os corpos não estariam pré-definidos quer pelo sexo, quer pelo gênero. (Schneider, 2008, p. 31)

Conforme sublinha Butler, dentro desta perspectiva, a famosa frase de Simone de Beauvoir (1952) de que não se nasce e sim se torna mulher deveria ser revista, pois a mulher pode tornar-se muitas coisas. Assim, pode-se falar de uma construção masculina e isso ocorrer num corpo de mulher, desessencializando o corpo. Portanto, reiteramos que a famosa frase de Beauvoir deveria ser reescrita ou revista, pois, em uma visão mais contemporânea, a mulher não se torna necessariamente mulher, ela pode assumir outras identidades, ainda que condicionadas por contingências de ordens diversas, tais como históricas, sociais, políticas, subjetivas, etc. Discutindo essa questão à luz dos ensinamentos de Butler, Deborah Cameron argumenta:

> Butler afirma que ‘feminino’ e ‘masculino’ não são características que nós possuímos, mas efeitos que produzimos por meio das coisas específicas que fazemos (...). Gênero é algo que precisa ser constantemente reafirmado e publicamente exibido pelo desempenho repetido de ações específicas ajustadas a normas culturais (elas próprias histórica e socialmente construídas e, consequentemente, variáveis) que definem ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’. (CAMERON, 2010, pp. 131-132)

Butler radicaliza suas ideias quando discute a performatividade baseada na teoria de J. L. Austin (1962). Segundo ela, os sujeitos sociais que se identificam como travestido, gay, lésbica, transexual, homem, mulher, e outros, que variam individualmente, executam ações performáticas exatamente porque o gênero é um construto performático.

Portanto, uma das propostas mais representativas de Butler está no reconhecimento de que as identidades de gênero não são fixas; elas movem-se no sentido de preencher as necessidades individuais dos atores sociais que as desempenham. Embora os ensinamentos de Butler soem polêmicos, por colocar em xeque a maioria dos anteriores postulados feministas com relação ao gênero, não podemos deixar de reconhecer sua importância no sentido de propor que a noção conceitual de gênero é algo em constante evolução.

A principal contribuição dessa teórica é trazer à baila questionamentos acerca de outras minorias, não exclusivamente das mulheres. Da mesma forma que

ela aponta alguns problemas do movimento e da crítica feminista quanto ao fato de terem enfatizado a mulher deixando de lado outras minorias, indicamos o ponto nevrálgico da CLF, ou seja, o fato de não ter concluído ou resolvido a questão da "escrita feminina". Em outras palavras, a CLF não apontou as marcas textuais que estilizassem tal escrita, se é que elas realmente existem (para Nelly Richard, como veremos mais adiante, tudo parece indicar que não).

Sendo assim, nossa proposta de estudo busca principalmente problematizar ainda mais a questão da "escrita feminina", só que com um enfoque distinto: revelar que a "escrita masculina" pode ser possuidora daquelas marcas textuais de que falávamos acima, caso elas realmente existam, enfatizamos. Melhor dizendo, a pertinência da marca de gênero na escrita como categoria central de análise neste trabalho deve-se ao intuito principal de verificar as formas de manifestação da representação feminina na escrita de um autor masculino. Entretanto, antes de seguirmos por este caminho, é necessário discutirmos as noções de pós-estruturalismo, essencialismo, antiessencialismo e identidade, que dão sustentáculo aos nossos propósitos aqui apresentados.

3.5. Discutindo o pós-estruturalismo e as noções de essencialismo e antiessencialismo

> *We need a theory of the relation between language, subjectivity, social organization and power. We need to understand why women tolerate social relations which subordinate their interests to those of men and the mechanisms whereby women and men adopt particular discursive positions as representative of their interests.*
>
> (Chris Weedon,1987)

Com o advento dos estudos pós-estruturalistas, a crítica feminista não apenas se consolida, como também começa a sedimentar-se nos meios acadêmicos. Embora não excludentes, as duas principais escolas da crítica feminista são a francesa, de cunho predominantemente psicanalítico, influenciada por Jacques Lacan, Julia Kristeva e Luce Irigaray, como também pelo conceito de desconstrução de Jacques Derrida. A outra, anglo-americana, volta-se para a

relação entre linguagem e questões sociais, verificando como esta relação influencia a construção da obra literária. Ela também contempla alguns aspectos que permeiam a formação do cânone literário e os estudos de gênero. Mas existe um dado em comum nessas duas escolas, que é o de questionar valores tradicionais que relegam a figura da mulher para um segundo plano, quer sob um ponto de vista histórico, quer sob um cultural. Ambas articulam-se no sentido de desmontar o sistema social que apóia o patriarcado.

Destaquemos, inicialmente, a posição de Roland Barthes quanto à supremacia do texto sobre o autor. Para ele, "enquanto instituição, o autor está morto. Seu status civil e sua pessoa biográfica desapareceram"[12] (BARTHES, 1986, p. 27). Quando proclama a "morte do autor", Barthes destaca a relevância do texto literário dentro do sistema de signos linguísticos, desconsiderando possíveis nuances interpretativas de cunho biográfico. Isto contraria as formulações propostas por algumas teóricas feministas da linha francesa. Embora discordem em alguns momentos, como no caso de Julia Kristeva, que não reconhece uma fala ou uma escrita própria da mulher, ela, assim como Hélène Cixous e Luce Irigaray, acreditam que é o caráter transformador da escrita feminina que pode representar uma saída para a exclusão e marginalização das mulheres. Se os saberes hegemônicos se cristalizaram na proporção em que reprimiram a experiência das mulheres, nada mais natural que tentar subvertê-los através da *différance*. Aqui estamos nos apropriando do termo no sentido utilizado por Jacques Derrida. Interessa-nos por enquanto apontar a pertinência deste neologismo derridiano com a intenção de mostrar sua importância na ruptura com a linguística saussureana, como também com o fonocentrismo, o logocentrismo, além do falocentrismo freudiano. Afirma Heloísa Buarque de Hollanda, no livro *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura:

> Entre os "anti-humanistas" de tradição francesa, o autor que mais equacionou a preocupação da questão da mulher enquanto "o outro", na metafísica ocidental, foi Jacques Derrida. Em vários trabalhos e,

[12] As institution, the author is dead: his civil status, his biographical person, have disappeared. (Estamos utilizando aqui a versão que está presente no livro Critical theory since 1965, editado por Hazard Adams e Leroy Searle, p. 436).

> sobretudo, na sua *Gramatologia*, estabelece como eixo dessa metafísica o fonocentrismo – o reinado do sujeito ou o primado da voz-consciência -, o logocentrismo – o primado da palavra como lei – e o falocentrismo – o primado do falo como árbitro da identidade. (HOLLANDA, 1994, p. 9)

O conceito de *différance* põe por terra a lógica binária, daí sua importância no sentido de questionar a dicotomia homem/mulher em que a mulher é o "outro", com evidentes implicações de poder que este binarismo representa. A percepção de Maria José Coracini parece-nos uma das mais oportunas, no sentido de esclarecer o conceito de *différance*:

> (...) Tal constatação nos leva ao que Derrida denominou *différance*, termo que foi traduzido em português por diferância, diferensa, ou diferencia. Essa noção constitui, a meu ver, a própria desconstrução das oposições duais, já que a *différance* – termo cunhado por Derrida, para exibir a multiplicidade de sentidos que não se excluem, mas se superpõem – significa, a um só tempo, a garantia das diferenças, não daquilo que "Saussure denomina diferenças, no sistema da língua, mas a diferencialidade, o ser-diferente dessas diferenças, sua 'produção', a 'força' que mantém o sistema reunido em sua dispersão" (...) Essa noção de *différance*, que é a própria desconstrução do signo, da essência, do significado transcendental, do universal, incide diretamente sobre a concepção de língua, de sujeito e de identidade como unidade, completude, verdade. (CORACINI, 2007, p. 53)

Para Derrida, o pós-estruturalismo procura, entre outras coisas, desmontar a concepção de algo considerado como verdade a partir de alguns esquemas dicotômicos como, por exemplo, branco/negro, heterossexual/ homossexual, masculino/feminino, entre outros. Porém, há críticas em relação ao que Derrida propõe. Teresa de Lauretis questiona a validade do conceito de *différance*, já que o mesmo torna-se uma armadilha para a mulher. Segundo Lauretis,

> Com sua ênfase no sexual, a "diferença sexual" é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de "diferenças sexuais" derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como "*différance*") acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou

> seja, a própria diferença no homem. Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental (...) (LAURETIS, 1994, p. 207)

Outro conceito chave para a compreensão da literatura e suas implicações nos estudos de gênero é o de *écriture féminine* introduzido por Cixous. Este conceito, bem anterior às ideias formuladas por Butler, Kristeva, etc., além de servir para designar o próprio feminismo francês, ilumina e caracteriza o aspecto da contestação através da escrita de mulheres, dando-lhe uma nova roupagem à medida que se utiliza das estruturas da linguagem patriarcal, subvertendo-a. Embora se perceba os ecos de Jacques Lacan, Derrida e Barthes no discurso de Cixous, este se articula no sentido de promover um resgate de expressão da linguagem de cunho eminentemente feminista. No antológico ensaio "The laugh of the Medusa" ("O sorriso da Medusa", 1986), Cixous afirma que "a mulher deve colocar-se no texto, assim como no mundo e na história pelo seu próprio movimento" [13] (CIXOUS, 1986, p. 309). Porém, acreditamos que não é porque a autora é mulher que a mulher deve ser colocada no texto.

Por isso mesmo é que para Barthes o "eu" do texto é um "eu" de papel, um "eu" construído, porque ficcional. Acompanhemos algumas de suas reflexões a respeito deste delicado tema:

> Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: "Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos". Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias 'literárias' sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o

[13] Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement. A versão que estamos utilizando foi tirada do livro *Critical theory since 1965*, editado por Hazard Adams e Leroy Searle.

> branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.
>
> Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, pp. 57-58, grifo do autor)

Antoine Compagnon é seguidor de Barthes nessa linha de pensamento, como veremos a seguir:

> (...) O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao 'escriptor', que não é jamais senão um 'sujeito' no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma 'pessoa' no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue, ainda, que a escritura não pode 'representar, 'pintar' absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não tem origem. Sem origem, 'o texto é um tecido de citações': a noção de intertextualidade se infere, também ela, da morte do autor. Quanto à explicação, ela desaparece com o autor, pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto. Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é 'esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita'. (COMPAGNON, 2003, pp. 50-51)

Retornando ao que afirmou Cixous, iremos perceber que, quando ela apresenta esta proposta desafiadora e revolucionária, ela está buscando encontrar algo na alma, no interior da mulher, que faça com que ela possa manifestar um discurso literário dotado de legítima representatividade. Desta forma, deve haver uma ligação intrínseca, quase ontológica, entre o corpo e o texto da mulher, simplesmente pelo fato de que corpos femininos e masculinos são diferentes. Na busca de identificar uma linguagem propriamente feminina, Cixous parece defender o princípio de que a mulher, exclusivamente ela, pode escrever genuinamente sobre mulheres, algo que inevitavelmente cai na essencialização.

Por isso, não podemos deixar de levar em conta que, embora, tanto no plano da aparência quanto da essência, as assertivas de Cixous sejam essencialistas, há algo de relevante no que ela defende, ou seja, de acordo com suas conclusões, a maneira como alguns pares binários nos são apresentados já traz uma carga discriminatória por associar o homem às forças de "superioridade", como o conhecimento, a cultura, o saber, e a mulher meramente à natureza. Em seu capítulo intitulado "Literature", do livro *A concise companion to feminist theory*, Mary Eagleton faz o seguinte comentário:

> (...) De forma semelhante, em *The newly Born woman*, Hélène Cixous assinala o lado feminino de uma série de pares binários: 'passividade, lua, natureza, noite, mãe, emoções, sensível, *pathos* (...). No pensamento patriarcal há uma ligação inquestionável entre 'female' e 'feminino'. As características femininas são vistas como naturais ao "female" e largamente inferiores às características masculinas ligadas ao "male" [14]. (EAGLETON, 2003, p. 154)

Sendo assim, esses binarismos servem apenas para reforçar a marginalização das mulheres e, por isso mesmo, a *écriture féminine* propõe que elas possuam sua forma própria de expressividade. No arcabouço das teorizações feministas, a *écriture féminine* teve como um dos seus pressupostos mais importantes fazer com que o discurso falocêntrico fosse superado.

Em contrapartida, torna-se interessante observarmos que alguns pensadores aqui tratados tiveram, na maioria das vezes, apenas a escrita ou a ficção produzida por homens como referencial de suas elaborações teóricas. É Alice A. Jardine quem chama a nossa atenção para tal aspecto:

> Primeiramente, este é o caso, literalmente, de vermos que o pensamento contemporâneo na França é baseado quase totalmente na escrita dos homens e, mais importante ainda, na ficção produzida por homens. Por exemplo, um estudo sobre autores destacáveis

[14] Similarly, in The Newly Born Woman, Hélène Cixous notes as the feminine side of a series of binary pairings: 'passivity, moon, nature, night, mother, emotions, sensitive, pathos' (Cixous and Clément 1986: 63). In patriarchal thinking there is an unquestioned linkage between 'female' and 'feminine'. Feminine characteristics are viewed as natural to the female and are largely inferior to the masculine characteristics linked to the male".

> como Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze – ou Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva – incrivelmente fazem poucas referências às escritoras. (Às mulheres, sim; de passagem, há debates poucos sobre as teóricas – Lou Andreas Salomé, Marie Bonaparte, Melanie Klein – mas às mulheres escritoras, não.) Lacan tem muito a dizer para as analistas, mas direciona seu foco para uma escritora (Marguerite Duras) – como tendo compreendido a teoria dele! Derrida, que eu saiba, nunca explicitamente menciona uma escritora(...) [15]

Mostrávamos, anteriormente, que a CLF passou por momentos significativos quando resgatou, num primeiro e segundo instantes, respectivamente, a figura da mulher como leitora e como autora (ginocrítica), e, num terceiro, quando passou a cobrar enfaticamente uma reavaliação dos conceitos hegemônico-patriarcais predominantes. As teorias que haviam sido estabelecidas através da experiência masculina passaram a ser debatidas, contestadas e reformuladas pela área de estudos feministas. Faz-se necessário que aqui seja incluído um tópico bastante recorrente na CLF – o essencialismo.

O essencialismo representa um dos pontos mais debatidos e discutidos tanto no movimento feminista quanto na CLF. Ele pode ser advogado de maneira favorável ou totalmente contrária ao que se pretenda defender, dependendo da abordagem crítica de quem o utiliza. A doutrina do essencialismo é questionada especialmente por sua crença no fato de que as diferenças entre homens e mulheres são de ordem natural, oriundas da biologia e não de um construto social. Na introdução do livro *Essentially speaking*, Diana Fuss assim define este conceito: “O essencialismo é geralmente entendido como uma crença na real e verdadeira

[15] First, this is the case, literally, insofar as contemporary thought in France is based almost entirely on men’s writing and, most importantly, on fiction written by men. For example, a survey of such disparate writers as Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze – ou Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva – yields remarkably few references to women writers. (To women, yes; one even finds passing remarks on women theorists – Lou Andreas Salomé, Marie Bonaparte, Melanie Klein – but to women writers, no.) Lacan has much advice for women analysts, but only focuses once on a woman writer (Marguerite Duras) – as having understood his theory! Derrida, to my knowledge, never explicitly mentions a woman writer (…)

essência das coisas" (FUSS, 1989, p.xi) [16]. Essência não só aqui, mas como sempre, carrega uma ideia de estabilidade e permanência.

Já Chantal Mouffe, no artigo intitulado "Feminism, citizenship and radical democratic politics" (Feminismo, cidadania e política democrática radical), assinala:

> Dois temas têm sido assuntos para muitas discussões entre as feministas Anglo-Americanas: o pós-modernismo e o essencialismo. Obviamente estão relacionados, já que os "pós-modernos" também são apresentados como os principais críticos do essencialismo, mas é melhor distingui-los, já que algumas feministas que são solidárias com o pós-modernismo resolveram recentemente defender o essencialismo[17]. (MOUFFE, 1992, pp. 369-384)

Porém, nem Fuss nem Mouffe defendem o essencialismo; elas apenas o debatem. Vale a pena frisar que enquanto uma linha de pensamento, o essencialismo irá confirmar a noção de condicionamento entre corpo e texto proposta por Cixous, assim como outras propostas surgidas no seio das discussões de caráter filosófico, psicanalítico e cultural do pensamento pós-estruturalista, que é anti-essencialista por natureza. Entretanto, vale assinalar que as teóricas feministas francesas vêm sofrendo diversos ataques por parte das anglo-americanas, que as consideram essencialistas devido a esse vínculo imediato que fazem entre corpo e escrita, por exemplo. Esta é também a nossa posição, porque acreditamos que o corpo não influencia, ao menos de forma tão direta, a escrita. Neste momento, voltamos ao que discutimos linhas atrás tomando Judith Butler como ponto de partida. E se um transexual (homem ou mulher que tenha mudado de sexo) produz uma literatura tão sexualmente determinada quanto um heterossexual homem ou mulher? Como afirmar que seu corpo foi então fator de influência no valor de sua obra? Simplesmente não defendemos esse posicionamento do vínculo corpo e escrita.

[16] Essentialism is most commonly understood as a belief in the real, true essence of things (…)

[17] Two topics have recently been the subject of much discussion among Anglo-American feminists: postmodernism and essencialism. Obviously they are related since the so-called 'postmoderns' are also presented as the main critics of essentialism, but it is better to distinguish them since some feminists who are sympathetic to postmodernism have lately come to the defense of essentialism). (MOUFFE, 1992, pp.369-384).

Mesmo considerando que essencializar é também reduzir, não poderíamos deixar de mencionar igualmente a importância do antiessencialismo, mais uma vez reiterando que o mesmo pode ter aplicabilidade ou não a partir da iniciativa crítica de quem o aborda. Faz-se necessário enveredarmos predominantemente pelos caminhos teóricos percorridos por Judith Butler, que não apenas discorreu sobre o caráter performático do sexo e do gênero, como também foi uma das teóricas mais representativas a seguir e adotar de forma incisiva uma perspectiva antiessencialista. Ancoramo-nos, inicialmente, nas reflexões de Butler, como também aproveitamos para retomar algumas questões antes apresentadas sobre o sujeito estável de certa vertente do feminismo. Nas suas colocações que dizem respeito à universalidade da identidade feminina, Butler assinala que não adianta insistir em um sujeito estável do feminismo devido às consequências de exclusão que tal atitude pode provocar.

Assim como ela sublinha que o gênero é constituído de forma performática, também ocorre o mesmo com a identidade, que Butler destaca como identidade de gênero. Quando se refere à famosa frase de Beauvoir, Butler, nesse momento, concorda com a pensadora francesa, por esta assegurar que o termo *mulher* pode continuamente passar por mudanças. Ela comenta:

> Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. (BUTLER, 2003, pp.58-59, grifos da autora)

Butler não aceita que a identidade seja condição indispensável em termos de ação política, pois para ela não existe identidade uniforme, estável, por trás de expressões de gênero, sendo que a mesma resulta de um construto performático, repetimos. Portanto, diferentes mulheres irão tornar-se sujeitos diferentes.

Enfim, buscamos neste capítulo trazer à tona alguns dos questionamentos, dos debates críticos e teóricos das últimas décadas acerca de “mulher”, “gênero” e “produção literária”. Em seguida, partiremos para uma discussão que envolve identidade e sujeito que escreve.

4. ESCRITA MASCULINA E ESCRITA FEMININA: DESCONSTRUINDO (PRE) CONCEITOS

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

(Zygmunt Bauman, 2005)

O outro nem sempre é aquele que se vê.

(Sébastien Joachim, 2011)

4.1. O conceito de identidade e sua relação com os estudos sobre a mulher

Neste capítulo iremos discorrer sobre a escrita masculina e a escrita feminina, e ver como esta complicada questão é problematizada por diversas e distintas linhas de pensamento. Começaremos pelos estudos culturais, particularmente no que concerne à questão da identidade, sublinhando a relevância deste conceito para os estudos sobre a mulher. Em seguida, voltaremos nossa atenção para a relação entre sexo e escrita. Neste percurso teórico, proporemos uma releitura de alguns textos do/as autores/as que a nosso ver possuem pertinência para a nossa pesquisa. No caso da identidade, Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, passando brevemente por Zygmunt Bauman, são os teóricos que nos darão suporte. No tópico sobre a relação entre sexo e escrita, destacaremos os/as teóricas/os e críticos/as Maria Marta Furlanetto, Mary Jacobus, Lúcia Castello Branco e Stephen Heath. Nossa intenção é tentar estabelecer contrapontos entre as distintas formas de pensamento desses autores e verificar como se comportam diante da questão que envolve a escrita via sexo do/a autor/a. Frisamos que a teórica e crítica chilena Nelly Richard ganha destaque no nosso trabalho por ser a que mais se aproxima do que tentamos aqui defender.

Por outro lado, salientamos mais uma vez que nossa intenção é ampliar ainda mais a controvérsia que existe quanto ao binarismo escrita masculina/escrita feminina, sem deixar de reconhecer que foi através da crítica literária feminista que tal questão veio a se manifestar, mas que ainda está a anos luz de se resolver.

Enveredando pelos estudos culturais, comecemos por observar que o conceito de identidade tem sido de extrema importância para novas definições do movimento feminista e da CLF. Para discutir esse conceito, nos ancoraremos nos postulados teóricos dos estudiosos Stuart Hall e Tomaz Tadeu da Silva, passando também por Zygmunt Bauman, arautos do conceito chave sobre o que seria identidade.

Iniciando nosso estudo com Hall, percebemos que, entre outras considerações, ele propõe re-significar o conceito de identidade, pois esta vem sofrendo uma crise gradual por conta das próprias transformações sócio-culturais consequentes da globalização e da necessidade de deslocamento do sujeito reconhecido como estável. A fragmentação do sujeito moderno opõe-se à noção tradicional do sujeito enquanto um ser unificado. Outro estudioso do assunto, que vê a identidade como algo muito complexo, devido a seu caráter mutante, contraditório e multifacetado, é o sociólogo Zygmunt Bauman. Na seguinte passagem ele explicita o caráter instável da identidade do sujeito moderno:

> Estar total ou parcialmente 'deslocado' em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa 'se sobressaiam' e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As 'identidades' flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes os efeitos. (BAUMAN, 2005, pp. 19 - 20)

Porém, nosso principal foco de interesse aqui será mostrar como as questionáveis noções de universalidade e de unidade do sujeito moderno ou da modernidade tardia são desconstruídas a partir das propostas de Hall.

Hall aborda identidade sob três perspectivas:

a) sujeito do iluminismo;

b) sujeito sociológico;

c) sujeito pós-moderno.

Segundo ele:

> O sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou 'idêntico' a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (...). Pode-se ver que essa era uma concepção muito 'individualista' do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino).
>
> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava.
>
> (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.
>
> Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. (HALL, 2006, pp. 10-12, grifo do autor)

Embora se façam longas, essas citações auxiliam na compreensão do conceito de identidade e sua importância para os estudos do feminismo e da CLF. Para Hall, o feminismo foi um movimento bastante significativo, sob o prisma político e por seu caráter contestador, cuja força fez sucumbir diversas formas de dominação. Hall ainda destaca que, em termos teóricos, o feminismo propôs novos questionamentos sobre o sujeito do Iluminismo e sobre o sujeito sociológico. Prolonguemos as citações para que possamos detectar como se comporta o movimento feminista dentro da perspectiva de identidade. Ainda segundo Hall:

> (...) o feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico (...). Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). (...) O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a 'Humanidade', substituindo-a pela *questão da diferença sexual*. (HALL, 2006, pp. 45-46, grifos do autor)

Assim é que vemos o quanto identidade e feminismo estão imbricados, iluminando-se mutuamente. A noção essencialista do sujeito racional, cartesiano e mesmo universal começa a ser desmontada (mesmo levando em conta que o pós-estruturalismo já tinha feito isso), sobretudo por não mais contemplar as diferenças entre raça, classe, etnia e gênero, este último sendo o que nos interessa mais particularmente. Como vimos previamente, a ideia de que sexo deriva da biologia e gênero da cultura já não encontra mais respaldo dentro de linhas do feminismo menos essencialistas, como também nas afirmações de Hall, pois agora, com a categoria gênero, não há mais "o homem", nem mesmo "os homens", tampouco há a "mulher" ou "as mulheres", sendo que devemos resguardar as características não homogêneas dessas categorias, enfatizando mais uma vez as peculiaridades referentes à classe, raça, etnia, entre outras, como observamos anteriormente. Para Hall, "aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir *a formação* das identidades sexuais e de gênero". (HALL, 2006, pp. 45-46, grifo do autor)

Os processos de transformação pelos quais passam as identidades lhes conferem um caráter flexível, plural, e isto se estende também para os estudos de gênero, pois não há, de acordo com Hall, uma identidade pré-fixada, previamente inerente ao homem ou à mulher; as transformações da identidade acontecem no decorrer da própria vida. Em outras palavras, a característica central da identidade é sua impermanência. Isto faz com que os ensinamentos desse autor afastem-se de conceitos meramente essencialistas, já que as noções de gênero e sexo, assim como sua relação com a identidade, também são passíveis de contínuas modificações.

Passemos agora a discutir a obra *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais, livro organizado e discutido por Tomaz Tadeu da Silva. Chama-nos a atenção, logo de início, o próprio título do livro. Através dele, percebemos uma aparente dicotomia, ou mesmo oposição, já que as palavras "identidade" e "diferença" possuem nuances semânticas antagônicas. Mesmo que consideremos identidade quando tratamos de diferença e vice-versa, os dois termos

isoladamente possuem significados contrários. Contudo, ao longo dos desdobramentos e das análises encontradas nessa obra, o que vemos, na verdade, é uma mescla entre identidade e diferença a partir da relação interdependente que uma noção exerce sobre a outra. O seguinte recorte atesta o amálgama que determina a relação de dependência entre identidade e diferença:

> (...) as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade. Dizer que 'ela é chinesa' significa dizer que 'ela não é argentina', 'ela não é japonesa' etc., incluindo a afirmação de que 'ela não é brasileira', isto é, que ela não é o que eu sou. As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis. (SILVA, 2009, p. 75)

Antes de passarmos para as considerações de Silva, reafirmamos que o que nos interessa principalmente é problematizar a configuração do conceito de identidade e sua pertinência para os estudos feministas, incluindo-se aqui a questão de gênero. Para tanto, faz-se necessário que sigamos o percurso trilhado por Silva quando ele trata de aspectos delicados no que concerne à identidade e à diferença com suas implicações de inclusão e exclusão do sujeito.

Reforçando as tendências anteriormente delineadas, veremos que uma das principais contribuições dos estudos culturais é tentar encontrar uma maneira de desessencializar as próprias noções de identidade e diferença, no sentido de promover uma sociedade menos desigual em que "o outro" não seja visto negativamente ou, melhor dizendo, não tenha tratamento inferior. Outra cor, outra raça, outra religião, outro corpo, enfim, os componentes que atuam no processo de discriminação precisam deixar de ser tratados de forma essencialista (SILVA, 2009, p.97). Isto significa dizer que, no campo do feminismo especificamente, a mulher não pode mais ser este "outro". Embora já se venha fazendo isso, torna-se politicamente necessário que ela passe a uma posição de sujeito social, em simetria com a posição do homem, ou mesmo de "mulher hegemônica". Vejamos a avaliação de Silva sobre a questão do "outro":

> Mesmo quando explicitamente ignorado e reprimido, a volta do outro, do diferente, é inevitável, explodindo em conflitos, confrontos, hostilidades e até mesmo violência. O problema é que esse "outro", numa sociedade em que a identidade torna-se, cada vez mais, difusa e descentrada, expressa-se por meio de muitas dimensões. O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente. (SILVA, 2009, p. 97)

Apoiando-se em Derrida, Silva assinala que a divisão e a classificação de pares binários, quando organizados de forma hierárquica, já trazem uma conotação de diferença e, como tal, também de poder. Concomitante a esta questão, está a demarcação divisória entre o "eu" ou o "nós" e o "outro" de que falávamos linhas atrás.

Retomando agora a discussão sobre a questão do feminismo dentro da perspectiva identidade/diferença, observamos que colocar em questionamento a suposição de que a identidade decorre da biologia, e, como tal, possui características fixas, representa um dos mais significativos embates antiessencialistas dos pesquisadores que se debruçam sobre os estudos culturais.

Ainda voltando à questão dos dualismos enquanto possuidores de poder, observamos que, entre os pares binários, um possui status positivo e o outro negativo. Silva, ancorado na dicotomia de Claude Lévi-Strauss, aponta, a exemplo deste, que a mais recorrente é aquela entre natureza e cultura. Mostra ainda que Derrida (este, reconhecidamente, um pós-estruturalista, que colocou em xeque as ideias de Lévi-Strauss), juntamente com Cixous, concorda e reitera que as distribuições binárias incorrem num desequilíbrio que faz com que um elemento se destaque sobre o outro. Entretanto, a posição de Cixous é claramente essencialista, embora Silva não a classifique diretamente como tal. Vale a pena registrar a seguinte passagem do que diz Silva sobre Cixous:

> Cixous sugere que as mulheres estão associadas com a natureza e não com a cultura, com o "coração" e as emoções e não com a "cabeça" e a racionalidade. A tendência para classificar o mundo em uma oposição entre princípios masculinos e femininos, identificada por Cixous, está de acordo com as análises estruturalistas baseadas em Saussure (...). Mas, enquanto para Saussure essas oposições

> binárias estão ligadas à lógica subjacente de toda linguagem e de todo pensamento, para Cixous a força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais. (SILVA, 2009, p. 52)

Apesar de reconhecermos sua contribuição, faz-se necessário apontarmos o caráter eminentemente essencialista de Cixous. Entre as teóricas estudadas, vimos que a noção de essencialismo presente nas ideias desta autora é bastante questionável. No seu artigo "The laugh of the Medusa", já citado anteriormente, a posição de Cixous se apresenta um tanto quanto exagerada, por defender a associação entre o corpo e a escrita das mulheres. Consideramos que no contexto de ebulição da crítica literária feminista, em que convergiam e divergiam propostas reivindicatórias do reconhecimento do discurso literário feminino, Cixous acabou por reduzir este mesmo discurso a uma ligação entre a mulher e os elementos da natureza; entre a mulher e suas características relacionadas à fragilidade e à experiência; enfim, reduziu o debate a uma postura enfaticamente essencialista. É óbvio que devemos reconhecer que há uma distância temporal entre o artigo acima citado e os debates que desconstruíram a noção de mulher como "natural".

Assim, e para fechar estas considerações, lembremo-nos mais uma vez do caráter múltiplo, heterogêneo e impermanente da identidade na contemporaneidade. Exatamente por não ser "fixa, estável, coerente, unificada, permanente" (SILVA, 2009, p. 96), é que não podemos dissociá-la das lutas das mulheres, hoje mais conscientes inclusive das diferenças internas ao grupo em que se inserem.

4.2. A relação entre sexo e escrita e alguns posicionamentos teóricos

> *"(...) não existem dois pólos distintos definidos pelo sexo de quem escreve. Poderemos é eventualmente falar de um sexo dos textos, ou seja, falar de tendências predominantes na escrita".*
>
> *(Isabel Allegro de Magalhães, 1995)*

(Re)comecemos nosso estudo tendo em mente que a literatura é uma das mais férteis formas de expressão e de representação do mundo e suas realidades. A linguagem é a ferramenta de veiculação das diversas vozes sociais. No caso particular das mulheres, a linguagem torna-se não apenas um desafio, mas, sobretudo, uma tormenta, pois, para elas, existe a imposição cultural de que precisam tornar bastante eficientes as formas pelas quais, através da escrita, representam sua luta contra o patriarcado, como também contra a misoginia.

Segundo algumas correntes que discutem a relação entre sexo e escrita, a mulher escreve mais legítima e apropriadamente sobre mulheres justamente pelo fato de ela ser mulher, conhecer melhor o corpo, os prazeres, as experiências e os conflitos femininos. Maria Marta Furlanetto, por exemplo, apresentando algumas ideias de Nelly Novaes Coelho sobre a escritura feminina, afirma:

> (...) Muito se tem discutido sobre a questão da escritura feminina. Nelly Novaes Coelho crê ser possível traçar características de confronto a partir das coordenadas do sistema social/cultural/histórico, que, estabelecendo diferenças entre o ser homem e o ser mulher, levaria a uma escritura diferenciada. A "imagem-tradicional-da-mulher", segundo ela, só está superada a partir dos anos 60 (na literatura), quando se questiona o seu estar-no-mundo. Temos então temas, objetos, formas enunciativas que mudam na escritura. Mas ela reconhece que nas práticas sociais os valores "antigos" não estão mortos. Percebe-se, por exemplo, na escritura da mulher, uma imagem dilacerada em seus fundamentos religiosos-cristãos. O simbólico-discursivo reflete uma conjuntura modelada-transformada ao longo dos séculos (...) (FURLANETTO,1994, p.70)

Portanto, o debate é amplo, despertando reflexões bastante variadas. Uma delas, e com a qual concordamos, é a de que não se faz literatura com a experiência em si, mas com a construção estética da experiência. Entretanto, antes de seguirmos nossa discussão, faz-se necessário nos atermos em alguns aspectos melindrosos que constituem as análises questionadoras da existência de uma "escrita feminina".

No livro *Reading woman*: essays in feminist criticism, Mary Jacobus alerta-nos para o fato de que categorizar a escrita feminina é uma tarefa

problemática exatamente porque é complexo estabelecer o que caracteriza essa escrita. Diz Jacobus: "(...) a categoria permanece problemática (é definida pela autoria? pelo estilo ou pela linguagem? pela própria recusa das categorias "masculina" ou "feminina"?) "[18] (JACOBUS, 1986, p.5).

Sabe-se que um dos motivos que levaram as mulheres a cobrar a diferenciação de sua produção através da expressão "escrita feminina" se deveu ao fato de que o que se compreendia como literatura em geral praticamente nunca incluía a autoria de mulheres. Isto ocorria tanto no campo crítico-teórico quanto no literário. A escrita que expressa uma identidade específica foi e tem sido também a reivindicação de outras minorias, como negros, índios e homossexuais, mas estes não são nosso foco de interesse no presente estudo.

Assim, não pretendemos negar a existência de uma "escrita feminina", mesmo considerando que nessa expressão precisamos levar em conta outros fatores que transcendem o sexo ou o gênero. Dizendo melhor: defendemos o princípio de que seria mais frutífero perceber que a relação dicotômica "escrita masculina" "escrita feminina" possui diversas particularidades que perturbam nossas crenças e desmantelam nossas práticas reflexivas, e que é necessário levar em consideração os distintos pontos de vista a respeito desse tema. Ao discutir o problema, Lúcia Castello Branco (1991) afirma:

> Ora, é exatamente nessa dupla articulação estabelecida pelo signo feminino – em interseção com o signo mulher, e sem oposição ao signo masculino (e, por analogia, ao signo homem) – que parece residir uma série de complexos desdobramentos acerca da escrita feminina. Em primeiro lugar porque, como já se sabe, ela nem sempre é a escrita da mulher e ainda porque a relação que a escrita feminina mantém com os demais discursos (que poderiam ser nomeados em bloco como "escrita masculina") não é exatamente uma relação de oposição, ou de complementaridade. (BRANCO, 1991, p. 18)

Os desdobramentos de que fala a autora aplicam-se, por extensão, à própria expressão "escrita feminina". Quando falamos de um escritor, não falamos

[18] (...) yet the category itself remains problematic (defined by authorship? by style or by language? by refusal of the very categories "masculine" or "feminine"?)"

de “literatura de homens” ou de “literatura masculina”, falamos simplesmente de literatura, já que é sabido por todos que, durante séculos, o que se entendia por literatura era a produzida por homens. Mas quando se trata de uma escritora, imediatamente nos remetemos à concepção de literatura produzida por mulheres, como se isso fosse suficiente para conferir-lhes diferença, ou ainda, como se a “literatura de mulheres” fosse um desdobramento da “literatura masculina”. O mesmo pode ser dito a respeito da relação entre autor/a e personagem, como nos esclarece a escritora espanhola Rosa Montero:

> Quando uma mulher escreve um romance protagonizado por uma mulher, todo mundo considera que está falando das mulheres; mas se um homem escreve um romance protagonizado por um homem, todo mundo considera que está falando do gênero humano. (MONTERO, 2004, p. 122)

A questão crucial, a nosso ver, não é checar a existência de uma literatura masculina e de outra feminina, mas verificar os graus de qualidade da obra, assim como sua capacidade de convencer e agradar distintos leitores de forma atemporal. Acreditamos que isto transcende, embora não neguemos sua importância, questões de sexo, raça, classe e etnia de quem produziu tal obra. Tudo isto também irá depender obviamente da abordagem crítica que se pretenda. Outra forma de colocar a questão seria afirmar que o discurso institucionalizado é capaz de representar outros discursos, da mesma forma que os discursos de minorias não institucionalizadas são capazes de representação.

Voltando ao que afirmou Montero, podemos indagar o seguinte: e o que dizer, paralelamente, quando um homem escreve um romance ou um conto protagonizado por uma mulher, e o faz de tal forma que, ao lê-lo, temos a sensação de que foi uma mulher quem o escreveu? Ou uma identidade essencializada do “ser mulher”? É no âmago desta problemática que nossa abordagem tenta inserir-se.

Sobre a diferença entre as duas escritas, a masculina e a feminina, recorramos mais uma vez a Lúcia Castello Branco. Ela afirma que, embora as mulheres sejam possuidoras de “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios”, e que seu interesse é verificar os textos produzidos por mulheres “em sua

superfície: na inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita" (Branco, pp. 13-14), é de se admitir que autores célebres como Marcel Proust, Guimarães Rosa e James Joyce também possuem essas últimas características. A autora afirma ainda que o fator "experiência" também pode interferir na caracterização da escrita feminina:

> É claro que os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito na maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao *eu*. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do *lar* e do *eu*, próprios à criação de uma escrita intimista etc. etc. (BRANCO, 1991, p.14, grifos da autora)

Por isso mesmo é que ela conclui suas reflexões colocando em relevo alguns problemas que surgem quando tentamos estabelecer uma oposição entre as duas escritas:

> (...) como toda relação de *diferença* pressupõe uma relação de *semelhança*, como não é possível se pensar de maneira abstrata o diferentemente diferente, não se pode afirmar que a escrita feminina seja sempre o que se opõe à escrita oficial, ou masculina. Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que *não é* a escrita masculina, mas esse *não é* compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino. Ao contrário: às vezes, essas marcas até mesmo se misturam, até mesmo se tocam, embora não sejam idênticas. (BRANCO, 1991, p.23, grifos da autora)

Mas aqui já nos deparamos com outros problemas. Faz-se necessário indagarmos sobre o que é então "escrita masculina", mesmo quando outra pergunta muito mais desconcertante submerge e torna-se incomodamente presente: e o que é "masculino" e "feminino"? Não se tem uma resposta. E, mesmo que houvesse alguma, ela tenderia a cair na essencialização, ou, no mínimo, no reducionismo.

Voltando ao problema da escrita, não podemos deixar de reconhecer que o movimento feminista trouxe, além de outras conquistas, a possibilidade de a mulher escritora enveredar por temáticas literárias diversas, não mais apenas

aquelas restritas ao mundo do lar ou do *eu* subjetivo (não estamos emitindo juízos de valor quanto a tais obras; é apenas um dado referencial). Admitimos que as vozes femininas nos romances mais tradicionais impunham uma carga temática recheada de tudo que envolvia o universo doméstico, simplesmente porque este era o universo familiar às escritoras do passado.

Por outro lado, na contemporaneidade, escritoras como Patrícia Melo, por exemplo, nos convidam a repensar formas de representação que incitam novos debates sobre distintas formas de discurso e, mais especificamente, sobre a questão da relação entre sexo e escrita. A referência a Melo dá-se apenas com o intuito de estabelecer um paralelismo ou mesmo um contraponto ao que iremos discutir mais especificamente no capítulo analítico final, ou seja, ver como um homem representa mulheres em sua literatura.

Pensemos então numa situação inversa, em que aquela autora apresenta no seu universo ficcional o embrutecimento masculino com relação à violência, um de seus temas mais recorrentes. Melo é reconhecida pela crítica como uma genuína autora do chamado “romance policial”. No romance *O matador* (1995), temos como protagonista um assassino confesso, Máiquel, cuja trajetória vai desde sua ascensão no mundo do crime até sua decadência moral através também do crime. Note-se que o romance é narrado em primeira pessoa, o que confere a Melo o estatuto de uma talentosa escritora, exatamente porque seu método de narrar é bastante singular, por apresentar uma linguagem ágil, situações violentas, digressões quase filosóficas de Máiquel sobre a vida, as pessoas e sobre si mesmo. Podemos também incluir a descrição rudimentar e crua do ambiente em que o narrador-protagonista, ou, como querem alguns teóricos da narrativa, o narrador autodiegético, está inserido, elemento este que provoca no leitor uma reação de ambivalência: o prazer advindo da leitura de um romance emocionante e instigante, e o questionamento talvez inevitável sobre o seu processo criador, já que se trata de um romance policial, cujo contexto é de extrema violência, reiteramos, e, acima de tudo, cuja autoria é de uma mulher. Ou seja, como classificar esta obra? É masculina, por se tratar de um tema mais ligado ao mundo dos homens, ou é feminina, pelo fato de sua autora ser uma mulher?

Estas observações enquadram-se no tipo de abordagem aqui adotada, pois Melo consegue a façanha de se distanciar do seu "eu" biográfico feminino e adotar ferramentas narrativas e temáticas que geralmente estão associadas ao masculino. Da mesma forma que Rinaldo de Fernandes, objeto do nosso estudo, consegue distanciar-se do seu "eu" masculino para adotar mecanismos narrativos, seja por via do tema, ou pela construção estrutural, que fazem valer a representação convincente de suas personagens femininas. A maneira como ele consegue tal façanha será discutida mais detalhadamente no capítulo analítico.

No artigo cujo belo título é "De salto alto sobre tua carne", publicado no jornal de literatura *Rascunho*, o ensaísta Daniel Argolo Estill analisa o livro de contos *Sudário*, da escritora mineira Guiomar de Grammont. Para nós, um dos aspectos mais evidentes nos contos de Grammont, é de saída, a maneira como essa autora aborda os temas da sexualidade e da violência feminina de forma bastante brutal e explícita. Na questão da sexualidade, ela enfatiza o erótico que chega a ser quase pornográfico; na da violência, evidencia a capacidade que a mulher pode ter de cometer agressões físicas e psicológicas. Dessa forma, podemos verificar que Grammont abdica de uma certa tendência ou linhagem da literatura feita por algumas mulheres, quando tal literatura apresenta-se de uma maneira contida, marcada na linguagem por uma forma sensível de mostrar e tratar assuntos cotidianos ou quaisquer outros temas (sem intenção de emitir juízo de valor, repetimos).

Pois bem, embora o ensaio de Estill seja apreciável, já que ele destaca a habilidade textual com que Grammont conduz sua narrativa, além de apontar que a autora empresta uma voz carregada de traços "masculinos", pois é uma mulher, segundo ele, "embrutecida", é o próprio Estill quem problematiza a questão sobre a escrita feminina em detrimento da masculina de forma direta, demasiadamente objetiva, quase enraivecida:

> Quando uma mulher escreve, fala-se em literatura feminina; quando o autor é homem, fala-se genericamente em literatura, como se os escritos masculinos fossem o gênero, e os femininos, uma ramificação. Afinal de contas, o que seria uma escrita masculina? Um livro de Rubem Fonseca, talvez? Palavrões, violência, homens rudes.

> E a literatura feminina? Clarice ou Adélia Prado e suas longas e sensíveis digressões, capazes de toda a metafísica a partir de um mero fato doméstico? O termo "literatura feminina" é sexista, como se houvesse uma outra literatura com qual as mulheres dialogassem, ou pior, ainda, como se houvesse uma literatura anterior, a partir da qual brotam os textos femininos. (ESTILL, 2010, p. 8)

Voltando ao que dissemos acima, Estill inclusive elogia Grammont por sua capacidade de utilizar traços linguísticos tipicamente reconhecidos como masculinos a uma personagem feminina. Porém, ele deixa emergir o enorme incômodo que sente ao constatar a insistente afirmação de que existe uma escrita feminina. Aliás, este sentimento é compartilhado por outros/as pesquisadores/as, como veremos mais à frente. Por outro lado, devemos admitir que foi necessária a denominação de escrita feminina, para chamar mais a atenção, permitindo uma maior visibilidade da produção literária das mulheres.

A partir das afirmações de Estill, podemos perceber que o debate acerca da categorização ou classificação da escrita feminina representa, é intenso, e que, por mais incisivas que sejam as colocações dos/das autores/autoras aqui estudados/as, o que nos fica é a sensação de incompletude que o tema impõe. Resolver essa questão foge aos nossos propósitos, mesmo com a intenção de tentar propiciar aqui um novo olhar – não significando dizer que seja o único – sobre as principais discussões que emanam de tudo o que envolve a relação entre sexo e escrita, tendo como ilustração a forma como a mulher é representada ficcionalmente por um autor masculino, como indicávamos anteriormente e como veremos mais adiante.

Suspeitamos que percorrer esse caminho pontilhado por questionamentos muito mais do que por respostas prontamente apresentadas constitui o princípio de toda abordagem que tem como um de seus objetivos centrais, como é o nosso caso, ser promovedora e co-partícipe de outros debates.

Continuando, façamos uma breve abordagem de um outro pesquisador, menos incisivo que Estill em relação aos elementos que compõem a difícil questão autoral.

No livro *Men in feminism* (*Os homens no feminismo*), Stephen Heath pergunta e responde:

> Eu escrevo de forma masculina? O que isto significa? Aprendemos com a semiótica, com a psicanálise, com o desconstrutivismo e com toda teoria textual moderna, a não confundirmos o sexo do autor com a sexualidade e posição sexual inscrita no texto. Não há relação simples de expressão direta entre mim como masculino ou feminino, e o discurso, a escrita e o texto que eu produzo[19] (...) (HEATH, 1987, p. 25)

Essa citação, certamente, dá suporte ao presente estudo. As ponderações de Heath acerca do significado de algumas noções, tais como essas que dizem respeito à escrita masculina e à escrita feminina, despertam várias controvérsias que trazem à superfície algumas áreas de tensão da CLF.

Um exemplo dessa tensão. A escritora Rosa Montero considera desnecessária e irritante a preocupação de jornalistas e/ou pesquisadores/as em geral acerca da escrita feminina. Para ela, não existe uma literatura de mulheres:

> (...) vou ter que voltar ao princípio, ao enfadonho abecê do assunto, e contar mais uma vez as mesmas obviedades. Começando pela primeira: não, não existe uma literatura de mulheres. Pode-se fazer o teste de ler trechos de romances para alguém e tenho certeza de que o ouvinte não descobrirá o sexo dos autores em proporção maior que o mero acerto estatístico. Um romance é tudo o que o escritor é: seus sonhos, suas leituras, sua idade, sua língua, sua aparência física, suas doenças, seus pais, sua classe social, seu trabalho... e também seu gênero sexual, sem dúvida alguma. Mas isto, o sexo, é apenas um ingrediente entre muitos outros. Por exemplo, no mundo ocidental o fato de você ser homem ou mulher estabelece hoje menos diferenças de pontos de vista que o fato de pertencer a um meio urbano ou rural. Portanto, por que se fala de literatura de mulheres e não de literatura de autores com deficiências físicas, por exemplo, que certamente nos proporcionam uma percepção da realidade radicalmente diferente? O mais provável é que eu tenha muito mais a ver com um autor espanhol, homem, da mesma idade que eu e nascido numa cidade grande, que com uma escritora negra, sul-africana e de oitenta anos que tenha vivenciado o *apartheid*.

[19] "Do I write male? What does that mean? We have learnt – from semiotics, psychoanalysis, deconstruction, the whole modern textual theory – not to confuse the sex of the author with the sexuality and sexual positioning inscribed in a text. There is no simple relation of direct expression between myself as male or myself as female and the discourse, writing, text I produce (…)

> Porque as coisas que nos separam são muito mais numerosas que as coisas que nos unem. (MONTERO, 2004, p. 122)

Montero estende suas explanações para o campo da terminologia, dizendo que prefere se considerar "anti-sexista" a "feminista". Os princípios defendidos pela escritora e jornalista espanhola se aproximam, mesmo que de passagem, aos de Estill, vistos anteriormente. Para Montero ainda, mesmo que uma escritora se considere feminista, isto não implica necessariamente que sua produção ficcional também o seja. A autora se posiciona de forma contrária a qualquer escrita reconhecidamente "utilitária" ou "militante". Acompanhemos dois momentos de suas assertivas acerca do que acabamos de expor:

> Considero-me feminista ou, para dizer melhor, anti-sexista, porque a palavra feminista tem um conteúdo semântico equívoco: parece contrapor-se ao machismo e sugerir, portanto, uma supremacia da mulher sobre o homem, quando o grosso das correntes feministas não somente não aspiram a isso, mas reivindicam exatamente o contrário: que ninguém se subordine a ninguém por causa do seu sexo, que o fato de termos nascido homens ou mulheres não nos encerre num estereótipo.
>
> (...) Mas o fato de você se considerar feminista não implica que seus romances o sejam. Detesto a narrativa utilitária e militante, os romances feministas, ecologistas, pacifistas ou qualquer outro *ista* que se possa pensar, porque escrever para passar uma mensagem trai a função primordial da narrativa, seu sentido essencial, que é o da busca do sentido. Escreve-se, então, para aprender, para saber; e não é possível empreender essa viagem de conhecimento levando previamente as respostas. (MONTERO, 2004, p. 123, grifo da autora)

Podemos concluir que, para Montero, tais preocupações já se esgotaram. Esta autora mostra-se de fato bastante irritada e impaciente em seus depoimentos quando é repetidamente questionada por jornalistas e também por distintas platéias acadêmicas de diversos países sobre sua preferência profissional (entre escritora e jornalista). Mas sua irritação, como visto, é realmente mais com a possibilidade de haver de fato uma "literatura de mulheres".

Cabe aqui lembrar que a discussão acerca da controversa questão escrita masculina e escrita feminina não pode se encerrar numa distribuição binária. Isto acabaria por esgotar o debate sobre se há realmente alguma interseção entre o sexo e a escrita e, em havendo, como se dá essa interseção.

4.3. "A escrita tem sexo?": Buscando respostas com Nelly Richard

> *Língua, história e tradição não são totalidades monolíticas, inquebrantáveis, mas sequências formadas por distintos – e irregulares – planos de consistência, que entram em múltiplas batalhas de códigos. As mulheres não podem se dar ao luxo de não participar ativamente dessas batalhas, mesmo que as regras do combate estejam prefixadas a partir do masculino, já que em toda cultura há entrelinhas rebeldes, por onde filtrar e disseminar os significados antipatriarcais. É vital resgatar, a favor do feminino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter o cânone*.
> (Nelly Richard, 2002)

Rastreando uma série de posicionamentos teóricos, nos deparamos com aquele texto que viria a dar o melhor embasamento para a nossa pesquisa. Trata-se de *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política, de Nelly Richard (2002). Nesta obra a autora parte dos conflitos chilenos na ditadura de Pinochet e percorre distintos caminhos temáticos para pôr em relevo tópicos como sentido e representação, memória e esquecimento, discurso feminista e reconstrução, entre outros. Nosso interesse é cotejá-la com as outras obras mostradas anteriormente, dando ênfase ao debate acerca da marca de gênero na escrita, e como este se insere na complicada questão da representação literária.

Para Richard, a CLF deveria se preocupar, preferencialmente, com os elementos "discurso" e "linguagem", e não com a inserção da mulher especificamente dentro das amarras do essencialismo biológico, tentando encontrar assim o que determinaria sua escrita:

> Algumas críticas literárias feministas querem rastrear tais caracterizações no nível *expressivo*, buscando um "estilo" do feminino, ou então no nível *temático*, querendo encontrar um argumento literário centrado em certas "imagens da mulher" que, de maneira geral, sugere uma identificação compartilhada entre personagem e narradora. Aquela crítica literária que pretende descobrir as caracterizações expressivas e temáticas do "feminino", em correspondência linear com "a mulher", costuma se basear em uma concepção *representacional* da literatura, segundo a qual o texto é chamado a expressar, de maneira realista, o conteúdo experiencial das situações de vida, que retratariam a "autenticidade" da condição-mulher, ou então, na chave feminista, o valor positivo-afirmativo da conscientização antipatriarcal. (RICHARD, 2002, pp. 129 – 130)

Assim como outras teóricas do feminismo, Richard concorda, apesar do que afirma nessa citação, que é possível haver na escrita feminina marcas temáticas e estilísticas que caracterizem um discurso propriamente "de mulher". Não obstante, é ela quem, ao questionar se a escrita tem sexo, acaba por colocar em cena, por exemplo, Josefina Ludmer, naquilo que consideramos uma relativização de suas afirmações:

> Josefina Ludmer afirma, por exemplo, que 'a escrita feminina não existe como categoria, porque toda escrita é assexual, bissexual, unissexual'. Ela alude a uma subjetividade criativa, que combina várias marcas de identidade em um processo flutuante de significação, desordenando os pertencimentos de gênero, sendo a escrita aquela região na qual se ampliam e se diversificam os traçados de subjetivação e identificação simbólica. Para Ludmer, voltar a enquadrar a linguagem na chave monosexual - definir o texto como *univocamente* masculino ou feminino – seria restringir o potencial transimbólico (transgenérico) da criação, como fluxo e transbordamento da identidade e do sentido. Relaciono esta afirmação de Ludmer com as teorias de Julia Kristeva, ao afirmar que, para além dos condicionamentos biológico-sexuais e psicosociais que influenciam o comportamento do autor ou da autora frente à literatura, a escrita coloca em funcionamento o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação. (...) Certas experiências-limite da escrita, que se aventuraram no limite mais explosivo dos códigos, como acontece com as vanguardas literárias, desatam, dentro da linguagem, a pulsão heterogênea do semiótico-feminino, que arrebenta o signo e transgride a clausura paterna das significações monológicas, abrindo a palavra a uma multiplicidade de fluxos contraditórios que dão ritmo à ruptura sintática. (RICHARD, 2002, pp. 132-133)

No entanto, esta oposição não é negativa. Pelo contrário, ela realça o que já desconfiávamos anteriormente, ou seja, de que tudo o que se relaciona com a representação literária e o sexo do autor consiste em um tema complexo, por vezes incerto, e tentar segui-lo é trilhar por caminhos arenosos.

É exatamente seguindo a premissa de Ludmer, apoiada também por Richard, que encontramos suporte teórico para o propósito deste trabalho. Estabelecendo um paralelo à afirmação de Ludmer através de Richard, podemos constatar que, se toda escrita é assexual, como quer Ludmer, a representação de um gênero também o é. Desta forma, a marca textual que representa as mulheres pode caracterizar-se também pela escrita de um homem, como sempre foi.

Ao privilegiarmos o tópico sobre a categoria gênero (sexual) na escrita, tal qual é discutido por Richard, pretendemos levar em consideração que as noções relacionadas ao determinante biológico (ser mulher) e identidade cultural (escrever como mulher) não devem estar necessariamente condicionadas uma à outra. Aliás, este é um dos aspectos mais significativos na obra de Richard. Segundo a autora, a representação de uma posição anti-hegemônica no texto literário transcende as questões de sexo ou gênero, já que tanto homens quanto mulheres podem ter uma forma eficaz ou não de representação de um sobre o outro, assim como de auto-representação. Para a teórica:

> Transgredir a norma sociomasculina depende de que uma certa dinâmica dos signos se oriente para a ruptura das significações monológicas, se o potencial crítico desta dinâmica pode ser compartilhado por autores masculinos, quando sua prática do discurso também procura fissurar o molde do conceito.
>
> Assim como ‘ser mulher’ não garante, por sua natureza, o exercício crítico de uma feminilidade, necessariamente questionadora da masculinidade hegemônica, também o ‘ser homem’ não condena o sujeito/autor a ser fatalmente partidário das codificações de poder da cultura oficial, por muito que a organização patriarcal procure convencê-lo sempre de seus benefícios. (RICHARD, 2002, pp. 134-135)

A autora chama a atenção para o fato de que a escrita feminina deveria ter por base uma postura anti-hegemônica e anti-patriarcal, caso quisesse ser

identificada como tal. Porém, ela mesma problematiza a questão. Primeiro porque seu ensaio é uma pergunta que fornece apenas sugestões e pistas, jamais pretendendo propor explicações deterministas e resolvidas. Segundo porque ela exalta o princípio que defende "uma feminização da escrita", ao invés da expressão "escrita feminina". Para ela:

> Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma *feminização* da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do 'feminino'. Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o 'devir-minoritário' (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (RICHARD, 2002, pp.132-133, grifos da autora)

No encalço das propostas de Richard, está a pesquisadora e ensaísta Liane Schneider:

> (...) Percebe-se, a partir disso, que tanto o feminino quanto o masculino podem transgredir a dinâmica monológica dos signos, escrevendo de forma transgressora e interrogando as hegemonias estabilizadas (...). É nesse sentido que todas as vozes, inclusive as masculinas, que se proponham a questionar cânones rígidos e fechados bem como as ortodoxias patriarcais, devem ser resgatadas como possíveis aliadas das vozes femininas e feministas emancipatórias. Com certeza, dentro dessa perspectiva, haverá vozes (e produções literárias) femininas que não se alinham com esses princípios transgressores, exatamente por se quebrar a ilusão errônea de que o corpo determinaria o pertencimento ou a inserção cultural. (SCHNEIDER, 2006, p. 152)

Porém, mais adiante, Schneider parece problematizar ainda mais a questão quando discute as expressões “escrita feminina” e “escrita feminista”. Segundo ela:

> Assim, se as literaturas produzidas por mulheres que se vinculam a tais projetos emancipatórios e antipatriarcais são definidos como ‘escrita feminina’, deve-se garantir que esse significante (escrita feminina), esteja carregado de todas as tensões que compõem o tecido cultural, não sendo inscrito nem limitado por uma visão binária e naturalizada de mundo. Restaria nos perguntarmos se, nesse caso, não seria mais apropriado o uso, ao invés de ‘escrita feminina’, do termo ‘escrita feminista’, que já em sua nomeação indicaria marcos teóricos e propósitos políticos bem delineados, que diferenciariam tal literatura daquela que se caracteriza por ser ‘simplesmente’ produzida por mulheres, a partir de quaisquer perspectivas. Contudo, mais uma vez aqui, mesmo denominando-se eventualmente tal produção de ‘escrita feminista’, também não estaríamos seguras quanto a qual dos feminismos (da experiência, da diferença, da desconstrução, marxista, etc.) estaríamos nos referindo. Além disso, haveria (assim como *há*) autoras que produziram um texto ‘feminista’, sem, no entanto, aceitarem, de bom grado, tal classificação. (SCHNEIDER, 2006, pp.152-153)

Dessa forma, observamos, para concluir, que o que pode determinar a existência e a eficiência de uma ou outra escrita, seja lá o que esteja por trás dessa expectativa, vai muito além da aparentemente confortável dicotomia feminino/masculino. Através das ideias das autoras citadas, vamos perceber que a indagação de Richard “se a escrita tem sexo” abre novos caminhos e horizontes para que se façam mais investigações. Ainda assim, essas investigações poderão não dar conta do custoso processo de definição que a escrita deva ter e a relação que a mesma venha a manter com o sexo. Qualquer empreitada neste sentido não encontrará respostas definitivas. Pelo que foi exposto até agora, suspeitamos que essa indagação contribui, antes de tudo, para acirrar os debates acerca do assunto.

5. CONTOS: TEORIA, POÉTICA E FICÇÃO

É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.

(Julio Cortázar, 1993)

5.1. Alguns debates sobre o conto

Nosso propósito neste tópico é tecer alguns breves comentários a respeito da *narrativa*, uma vez que o conto insere-se nessa modalidade, sendo nosso *corpus* composto por contos de Rinaldo de Fernandes. Em seguida, enfatizaremos o que caracteriza o *conto* propriamente dito enquanto gênero literário, mostrando, sobretudo, os motivos que justificam seu destaque na contemporaneidade. Para isso, estabeleceremos uma conexão entre a tradição e a contemporaneidade, representadas respectivamente por Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. Na seção analítica, diluiremos uma ou outra proposição de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Antonio Hohlfeldt, Sônia van Dijck, algumas definições tiradas do *Dicionário de teoria da* narrativa de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Enio Moraes Dutra, Francigelda Ribeiro, Sônia Ramalho, Julio Cortázar e Antonio Carlos Viana, que, em conjunto, nos fornecerão ferramentas crítico-teóricas para uma compreensão do conto enquanto modalidade narrativa em destaque na atualidade.

Em seguida, no tópico analítico que discute os contos em tela, pretendemos considerar na análise dos mesmos, as categorias *personagem* e *espaço*, (com exceção de “Confidências de um amante quase idiota” em que não trataremos do *espaço*), sem perder de vista o foco da presente pesquisa que é verificar os traços *temáticos* (a posição das personagens femininas enquanto subalternas ou triunfantes), e o seu contraponto através do personagem masculino do conto “Confidências de um amante quase idiota”; abordaremos também os traços *estilísticos* (linguagem, metáforas, imagens, ritmo, tonalidade, etc.), que não só justifiquem a escolha dos contos do *corpus*, mas que sustentem a hipótese de que há uma singularidade nos contos de Fernandes aqui estudados, que fazem com que sua escrita possa ser vislumbrada através da perspectiva de uma “feminização” da mesma, termo cunhado por Nelly Richard como vimos anteriormente.

Para apontar essas modalidades na escrita de Fernandes, contamos inicialmente com algumas considerações de David Herman no que concerne à questão da *narrativa*.

Na introdução do livro *The Cambridge companion to narrative* (2007), David Herman traz uma explicação para uma compilação de textos sobre "narrativa", e logo em seguida dá sua própria definição da mesma. Segundo ele:

> (...) histórias são relatos do que aconteceu a pessoas em particular – e como foi para elas passar por tais experiências – em circunstâncias particulares com conseqüências específicas. A narrativa é, em outras palavras, uma estratégia básica humana para lidar com o tempo, com o processo e com a mudança – uma estratégia que contrasta com, mas que não é jamais inferior a modos "científicos" de explicação que caracterizam os fenômenos enquanto exemplos de leis regentes gerais.[20]

Herman explica que um dos objetivos do livro é justamente investigar todos os campos em que a narrativa atua. Ele destaca formulações teóricas do autor finlandês Matti Hyvärinen, que aponta esferas do conhecimento humano em que a narrativa se faz presente: "psicologia, educação, ciências sociais, pensamento político (...), pesquisa na área de saúde, direito, teologia e ciência cognitiva" (Herman, 2007, p. 4). Segundo Herman, isso é possível graças ao advento das teorias estruturalistas da narrativa, que ganharam destaque na França em meados dos anos sessenta. É nessa linha que vemos a narrativa literária – como esfera do conhecimento humano. O conto, por exemplo, para citar Alfredo Bosi, "tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo" (BOSI, 1997, p. 8).

Nosso interesse principal neste momento é ver como o conto se comporta na contemporaneidade, exatamente por estarmos tratando de um autor contemporâneo. Antes, porém, passemos por algumas considerações sobre esse gênero. Acreditamos inicialmente que as discussões acerca do conto não se

[20] …stories are accounts of what happened to particular people (número 2 acima da palavra people) – and of what it was like for them to experience what happened – in particular circumstances and with specific consequences. Narrative, in other words, is a basic human strategy for coming to terms with time, process, and change – a strategy that contrasts with, but is in no way inferior to, 'scientific' modes of explanation that characterize phenomena as instances of general covering laws (Herman, 2007, p.3).

esgotam jamais. Algumas delas, entretanto, acreditamos, podem nos ajudar para uma compreensão mais fundamentada da ficção de Fernandes.

Narrar é inerente ao ser humano desde os primórdios. Porém, é no século XVIII, como atesta André Jolles, que o conto, como modalidade literária, passa a ser reconhecido como tal:

> O conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias]. Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo. Desde o século XVIII que se conheciam, efetivamente, os *Feenmärchen* (Contos de Fadas), os *Zauber-und Geistermärchen* (Contos de Magia e Fantasmagoria), *Märchen und Erzählungen fur Kinder und Nichtkinder* (Contos e Narrativas para Pequenos e Grandes), *Sagen, Märchen und Anekdoten* (Histórias, Contos e Anedotas). (JOLLES, s/d, p. 181)

No século XIX, três correntes principais irão surgir: a do conto de acontecimento extraordinário, com Edgar Allan Poe; a do conto de acontecimento cotidiano, na linha de Guy de Maupassant; e a do conto sem enredo, de Anton Tchekov, que, por um lado, quebra a linha de sequência narrativa, e, por outro, relativiza a teoria Aristotélica que privilegia incansavelmente a importância do enredo. Cabe-nos esclarecer que, embora estejamos nos remetendo às singularidades da arte grega de séculos atrás, podemos aproveitar aqui o destaque que Aristóteles dá à ação através de uma analogia: a de que o conto está para a tragédia assim como o romance está para a epopéia. A noção de ação como o elemento mais importante na tragédia é assim definida pelo pensador grego:

> A Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (...) Sem ação não poderia haver Tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. (ARISTÓTELES, 1993, p. 41)

Voltando às correntes do conto, vale salientar que, independentemente de ser esse gênero de acontecimento extraordinário, de acontecimento cotidiano ou

sem enredo, todas elas partem do princípio de *narratividade*, no sentido em que há alguém que narra.

Já no século XX, se observarmos o estilo de conto filosófico produzido, por exemplo, por Jorge Luis Borges, veremos que ele é mais dissertativo que narrativo, na medida em que há uma redução do enredo. Nessa perspectiva, coincide com o conto tchekoviano, e de certa forma contradiz, como vimos acima, o princípio Aristotélico, aquele que rege ser a ação o elemento mais essencial da tragédia.

Até que ponto podemos estudar contos de Fernandes apoiados/as em Edgar Allan Poe e em Julio Cortázar? Dito de outra forma, o que esses autores discutiram sobre o conto pode ser aplicado ao tipo de narrativa curta produzida por Fernandes? E, caso seja, como isso pode articular-se com a maneira como Fernandes constrói suas personagens femininas – tema central do presente trabalho? É no âmago desses questionamentos que passaremos agora a discutir Edgar Allan Poe e Julio Cortázar.

Segundo a maioria dos estudiosos que se interessaram pela narrativa curta, o conto representa um dos gêneros cuja definição é extremamente difícil. No posfácio denominado “Mestre do conto”, que faz parte do livro *O professor de piano*, de Fernandes, Regina Zilberman nos esclarece:

> Em uma de suas conhecidas tiradas, Mário de Andrade sugeriu que conto é tudo aquilo que a gente chama de conto. A formulação, tautológica, mais do que colaborar para a compreensão do gênero, expressa as dificuldades para definir uma forma literária que remonta às primeiras manifestações narrativas da humanidade, encontra-se entre as mais diferentes culturas de todo o planeta e foi praticada pelos maiores gênios da escrita do passado, estabelecendo uma tradição de continuidade que une o mais antigo de nossa história ao mais moderno do presente. (ZILBERMAN, 2010, p. 89)

As palavras de Zilberman nos fazem lançar um olhar inquietante para o problema que envolve a definição do conto. O máximo que se consegue é encontrar nuances teóricas, algumas sem dúvida consistentes, que se aproximam de uma melhor compreensão do gênero. Contudo, essa dificuldade de conceituação não nos

impede de reconhecer a eficácia de certas tentativas de uma teorização do conto, como veremos a seguir.

Aparentemente, filosofar sobre o conto vem estimulando a criatividade de vários contistas ao longo dos tempos. Tentaremos mostrar, a partir de agora, como esse gênero ganhou destaque e como algumas posições teóricas se comportam diante de suas peculiaridades.

5.1.1. Edgar Allan Poe

Considerado o primeiro estudioso a se debruçar sobre a narrativa curta de efeito final, Edgar Allan Poe também é reconhecido como um dos criadores do gênero policial, assim como de narrativas detetivescas, de mistério e de terror. No momento, interessa-nos mais especificamente seu papel como escritor que também teve a preocupação de discutir o conto como gênero literário.

Todavia, antes de começarmos nossa discussão, faz-se imprescindível que justifiquemos um aspecto que nos parece de suma importância quando o assunto é o conto.

Em primeiro lugar, acreditamos que é bastante discutível tomarmos as elaborações de Edgar Allan Poe acerca do conto, assim como as de Julio Cortázar, como **teorias**, uma vez que estas pressupõem formulações universais, aplicáveis a determinado campo do conhecimento. Preferimos inserir tais formulações no âmbito daquilo que se considera **poética**, que é o mais característico do pensamento e da práxis estética de determinado autor. Ou seja, é a visão particular, auto-reflexiva do autor sobre sua obra. Esta explicação se faz necessária porque confundir **teoria** com **poética** pode trazer problemas de ordem funcional, de aplicabilidade mesmo. No caso de Cortázar, especificamente, só o fato de ele estar desenvolvendo um argumento a partir de sua coleção particular de contos, já faz com que isso possa se constituir em **poética**. Assim, optamos por defender a ideia de que os dois escritores não desenvolveram uma *teoria propriamente dita*, e talvez nem tenham pretendido

isso. O que fizeram foi discutir acerca de determinadas constantes do conto a partir de suas próprias experiências como contistas. No caso de Edgar Allan Poe, considerem-se também suas observações acerca de outros escritores que praticaram o gênero, a exemplo de Nathaniel Hawthorne. Algumas características deste autor foram discutidas por Poe no clássico ensaio "Review of *Twice-told tales*" (1842).

Um dos motivos que justificam a presença de Poe neste trabalho é que esse autor trouxe avanços importantes para o debate sobre o conto, sendo considerado uma referência bibliográfica de peso no que concerne a qualquer discussão sobre a narrativa curta. O escritor e crítico literário Charles Kiefer, na introdução do livro *A poética do conto*, justifica a inclusão do contista de Boston no estudo minucioso que faz sobre o gênero:

> Edgar Allan Poe, pela primazia na discussão de uma poética do conto, por representar como ninguém a emergência de novas formas literárias do capitalismo – as histórias de crime e mistério, de viagens espaciais e extraterrestres, do *flâneur* e de outras personagens com comportamentos desviantes –, não poderia estar ausente em nosso trabalho. Todas as poéticas, produzidas pelos teóricos já referidos, prestam a sua homenagem ao escritor de Boston. Nele se iniciam, dele se afastam e a ele retornam. (KIEFER, 2011, p.15)

Para Poe, um conto deve conter um bom epílogo, que geralmente coincida com o clímax do relato. Essa visão parece sugerir que um conto que não termina bem não é um bom conto. Este precisa deixar em nós, leitores, uma sensação, seja ela qual for, de extremo prazer ou extrema angústia, de questionamentos mil acerca da vida, da morte, do amor, das verdadeiras amizades, traições, enfim, de quaisquer temas válidos para a expressão literária. Tudo bem executado, com uma boa elaboração formal.

Em "Alguns aspectos do conto", Cortázar afirma que o conto deve ser "incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases" (CORTÁZAR, 1993, p.152). Ou seja, uma espécie de máquina de gerar interesse. Cortázar aqui estabelece, de alguma forma, um diálogo com Poe, se considerarmos que o conto precisa despertar interesse, sim, mas seu desfecho não pode frustrar as

expectativas despertadas desde o começo e durante a leitura do mesmo. Todavia, o diálogo fértil que Cortázar mantém com Poe não se esgota aí. As ideias do escritor argentino serão discutidas mais adiante. Por enquanto, fiquemos com os esclarecimentos de Poe que estão no texto "The philosophy of composition", de 1846, sobre a importância do desfecho:

> Nada é mais claro de que todo enredo merecedor deste nome deva ser elaborado tendo em mente seu *desfecho* antes de qualquer tentativa com a caneta. Só tendo o desfecho constantemente em vista, é que podemos dar ao enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou de causalidade, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom da obra, estejam a serviço desta intenção.[21]

Não podemos esquecer de outro ponto importante, o de que não sabemos até que ponto Poe produziu seus contos começando pelo epílogo ou não. Isso talvez jamais saberemos. Aliás, é o que menos importa. Contudo, de uma coisa podemos estar conscientes: todos os leitores que já passaram pela instigante experiência de ter lido um ou mais de seus contos, gostando dos mesmos ou não, concordarão que seus epílogos são memoráveis e arrebatadores, tendo, provavelmente, sido arquitetados de antemão. Os mesmos leitores também exaltarão suas virtudes estéticas.

Por outro lado, apostamos no seguinte princípio: ainda que haja aqueles que se "afastam" de Poe, como indica Kiefer, anteriormente citado, o que o autor estadunidense propõe sobre o conto tem muita consistência, tanto que, nos termos do próprio Kiefer, os que se "iniciam" e depois se "afastam" terminam por "retornar" a Poe.

Feitas essas observações iniciais, passemos então a discutir os principais argumentos de Poe.

---

[21] Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and specially the tone at all points, tend to the development of the intention (POE, 1974, p. 830, grifo do autor).

Segundo ele, é imprescindível que em toda composição artística, mais particularmente literária, haja uma relação entre a extensão da obra e o efeito que o autor pretende alcançar no receptor. No caso específico do conto, ele afirma que quanto mais breve seja esta forma literária, mais intenso será o efeito provocado no leitor. Deve haver um domínio por parte do autor tanto do seu material narrado quanto da técnica narrativa que ele utiliza. Tudo isto precisa estar preferencialmente em consonância com a habilidade do autor em conseguir o máximo de efeito com o mínimo de meios. Dito de outra forma, segundo Poe, o conto não comporta nada que for supérfluo, desnecessário ou descartável.

Essas ideias estão bem discutidas no texto "Review of *twice-told tales*", onde Poe analisa alguns ensaios e contos de Nathaniel Hawthorne. Sobre o "efeito único", Poe afirma:

> Um artista literário habilidoso construiu um conto. Sendo sábio, não moldou os seus pensamentos para acomodar no conto as suas próprias experiências desagradáveis e incomuns; mas tendo concebido, com proposital cuidado, um único ou singular efeito para ser forjado, ele então inventa tais experiências – e deste modo combina tais acontecimentos de tal forma que possa ajudá-lo a estabelecer o efeito preconcebido. Se esta composição inicial não se mostra capaz de revelar este efeito, o artista então falhou na sua primeira tentativa. Em toda a obra, não deverá existir nenhuma palavra escrita cujo objetivo, direto ou indireto, não seja aquele previamente estabelecido. E assim sendo, com tal cuidado e habilidade, um quadro é lentamente pintado, deixando na mente daquele que o contempla um semelhante sentimento artístico, uma sensação da mais completa satisfação.[22]

Algumas dessas ideias serão mais tarde reelaboradas no célebre ensaio "The philosophy of composition", ou "A filosofia da composição" (1974), já

[22] A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If this very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction (POE, 1974, p. 827).

mencionado neste trabalho. Vejamos o que diz Nádia Battella Gotlib sobre alguns elementos determinantes do conto e como Poe os concebe:

> A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa.
>
> É o que Poe expõe no prefácio à reedição da obra *Twice-told tales*, de Hawthorne, em texto intitulado "Review of *Twice-told tales*, de 1842. Aí o contista norte-americano parte do pressuposto de que 'em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância'. A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de 'excitação' ou de 'exaltação da alma'. E como 'todas as excitações intensas', elas 'são necessariamente transitórias'. Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído. Torna-se imprescindível, então, a leitura de uma só assentada, para se conseguir esta unidade de efeito. (GOTLIB, 1988, p. 32, grifos da autora)

Gotlib, mais tarde, tece alguns comentários acerca das formulações de Poe, problematizando-as:

> Considere-se (...) que o conto evolui e se multiplica em diferentes possibilidades de construção. Todos os contos provocam um *efeito único* no leitor? Não haveria os que provocam nele diferentes efeitos, efeitos que podem, inclusive, ir sofrendo mudanças no decorrer da leitura, desde o extremo cômico ao extremo sentimental, por exemplo? Seriam estes *maus contos*? Seriam estes *contos*?
>
> Estas oscilações mostram que a questão da *totalidade de efeito* é mais complicada do que parece à primeira vista. Vale, aí, a observação do contista William Saroyan, ao considerar que, se a medida do conto é a da leitura de uma só assentada, há uns que podem se sentar por mais tempo que os outros. (GOTLIB, 1988, p. 41, grifos da autora)

Mais pertinentes que inconsistentes, as colocações de Gotlib despertam uma reflexão inevitável. De fato, a leitura de um conto pode causar efeitos diferentes no mesmo leitor como em leitores diversos. Porém, se o conto possuir qualidade estrutural e temática, dificilmente não haverá qualquer efeito. E, mesmo que o leitor possa se distrair por conta de atividades cotidianas ou quaisquer outras durante o

momento da leitura, ainda assim o conto que tenha qualidade estética é capaz de tragá-lo numa *só assentada*, não importa quantas vezes sua leitura seja interrompida. Tão logo seja possível, essa leitura será retomada, ou, por assim dizer, se imporá, uma vez que o/a leitor/a continua fisgado pela narrativa, querendo saber de seu desfecho. Reconhecemos, porém, que tudo que envolve leitura e recepção é passível de subjetividade e relativização.

Outra razão que contribui para revisitarmos Poe na presente discussão está no fato de ele, com propriedade, chamar a atenção para a necessidade de domínio do autor sobre seu material, como também sobre o leitor; e de ele ter em mente que, no conto, há a necessidade de economia dos meios narrativos. Recorramos mais uma vez a Gotlib:

> (...) Julio Cortázar, no seu estudo sobre Poe, ressalta esta *intenção de domínio* sobre o leitor e suas relações com o orgulho, o egotismo, a inadaptação ao mundo, a 'anormalidade', a 'neurose declarada' do contista e teórico Poe, que naturalmente interfere na construção das suas personagens e situações.
>
> O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do *efeito único*, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo. (GOTLIB, 1988, p. 34, grifos da autora)

Isto não significa dizer que o próprio Poe seguiu à risca o que ele mesmo preconizou. Seria extremamente monótono e previsível se pudéssemos aplicar suas reflexões teóricas em cada conto como se as mesmas fossem receitas ou fórmulas, e em literatura, já sabemos, o produto artístico deve superá-las. Acima de tudo, literatura é forma. Enquanto expressão artística, ela é produto das operações com a linguagem.

O abismo existente entre a arte do contista e o que ele argumenta sobre ela é imenso, e ainda bem que é assim. Apenas para efeito de ilustração, Cortázar, que também é discípulo de Poe e tem suas ideias sobre o conto coadunadas com as do escritor de Boston, concorda com as noções de limite e brevidade, porém, um de seus contos mais significativos, "O perseguidor", tem mais ou menos setenta

páginas. Este dado não representa a totalidade de sua obra, é apenas uma rara exceção, porém, é uma exceção bastante feliz, pois justifica a supremacia da arte sobre qualquer tentativa de teorização rígida e definitiva da mesma.

Para Poe, a elaboração artística advém de um extremo exercício de racionalização em que a noção de inspiração, por exemplo, não é privilegiada. Porém, ao lermos seus contos, não nos interessa, reiteramos, até que ponto prevalece racionalização ou inspiração. O resultado de sua obra é o que ganha destaque e importância. É válido lembrar aqui também que a palavra “conto”, derivada do latim “computus”, contempla, entre outros significados, o de cálculo. Sendo assim, Poe é apoiado na sua defesa do rigor artístico.

Quanto ao aspecto que diz respeito à necessidade de economia dos meios narrativos, constatamos, por exemplo, a relação que o conto possui com os princípios de brevidade e unidade de efeito. Assim, podemos destacar o conto longo de Poe, “A queda da casa de Usher”, e outro do mesmo autor, “Berenice”, cuja ação é quase suspensa.

“A queda da casa de Usher” é longo, sim, mas seu enredo é coerente por apresentar uma correlação de ordem estrutural e temática entre seu começo, clímax e epílogo. Tudo no conto tem importância e ligação, desde a epígrafe até a função metafórica do espaço, pois a própria casa e os personagens que nela habitam representam elementos indivisíveis, indissociáveis, e a compreensão de um implica na do outro. Roderick e Madeline Usher só existem enquanto a casa existir. Um caso clássico de ambiente enquanto metáfora.

No conto “Berenice”, temos um começo extremamente digressivo. Contudo, tal digressão é bastante pertinente para compreendermos o caráter monástico, contemplativo e racional do personagem Egeu, e, embora, como afirmamos acima, a ação deste conto seja quase nula ou minimizada, elemento precursor do século XX, seu final é um dos mais chocantes e surpreendentes. Aliás, só no final é que há ação, mas mesmo assim, a verdade que nos é revelada no desfecho é feita também de forma digressiva, bastante reflexiva. O ato de selvageria, primitivo mesmo, de Egeu, contraria completamente o aspecto lógico de

sua personalidade. Então, o que dizermos desses contos brilhantes quando de uma forma ou de outra eles fogem das elaborações de Poe?

O breve comentário acerca desses dois contos se fez necessário como forma de ilustração do que afirmáramos antes: mesmo que as ideias de Poe possam ser relativizadas e até questionadas, ou melhor, mesmo que haja uma enorme discrepância entre o que ele preconiza e pratica, isso não anula a possibilidade de aplicarmos suas reflexões sobre o conto, desde que as mesmas nos ajudem a compreender melhor o funcionamento, a estrutura do gênero. Aliás, poderíamos propor ainda que a questão da brevidade não significa apenas extensão curta, ou menor duração. Significa, sim, que todos os elementos formais que compõem o conto, assim como seu tema, estejam em harmonia, sejam funcionais, enfim, que não haja excrescência, excessos. Aqui recorro ao famoso ditado citado em Gotlib: "no conto, não deve *sobrar* nada, assim como no romance não deve *faltar* nada".(GOTLIB, 1988, p. 63, grifos da autora).

Ao trazermos questionamentos acerca do conto e demonstrarmos a importância das formulações de Poe, não poderíamos deixar de mencionar um dos grandes defensores e tradutores de Poe na França, que é Charles Baudelaire. No livro *Obras estéticas e filosóficas*: filosofia da imaginação criadora, (1993), Baudelaire afirma:

> Entre os domínios literários em que a imaginação pode obter os mais curiosos resultados, pode colher não os mais ricos tesouros, os mais preciosos (aqueles pertencem à poesia), mas os mais numerosos e os mais variados, há um que Poe gosta em particular, é o Conto. Ele tem sobre o romance volumoso a imensa vantagem que sua brevidade acrescenta à intensidade do efeito. Essa leitura, que pode ser feita de um só fôlego, deixa no espírito uma lembrança muito mais poderosa do que uma leitura rompida, interrompida com freqüência pela confusão dos negócios e a atenção com os interesses mundanos. (BAUDELAIRE, 1993, p. 54)

Torna-se aqui apropriado esclarecer que nosso olhar para as reflexões de Baudelaire sobre Poe justifica-se não apenas pela forma como o autor francês redimensionou a obra de teor crítico, artístico e teórico de Poe, primeiramente na Europa, e em seguida nos Estados Unidos, como também pelo fato de ter sido ele

quem despertou o interesse de leitores menos atentos, desavisados, ou mesmo indiferentes ao que Poe realizara.

Retornando ao ensaio “A filosofia da composição”, percebemos que, embora Poe se ponha a discutir aspectos ligados à poesia e ao fazer poético, suas assertivas também dizem respeito à narrativa curta. Seu ensaio discute detalhadamente a feitura do poema “The raven”, “O corvo”. Entretanto, sua articulação argumentativa desenvolve-se no sentido de mostrar a importância da escolha de um tema, seu tratamento, a forma como o autor trabalha a linguagem ou seu ritmo, sobretudo, realçando a importância do desfecho, que pode ou não coincidir com o clímax.

Segundo Poe, um bom conto é aquele que representa artisticamente um acontecimento extraordinário, que está devidamente em consonância com o efeito que seu autor pretende atingir. Vale a pena destacar outra passagem do livro de Kiefer, quando ele se refere ao estudo criterioso que Poe faz de Hawthorne. De acordo com Kiefer:

> Edgar Allan Poe, jovem contista, ataca um contista consagrado, e diz ao público o que é um bom conto. Rigoroso, examina os procedimentos construtivos de Nathaniel Hawthorne, indica o melhor tratamento dos meios expressivos. O que gostaria de ler no outro supõe que os seus pares encontrem em seus próprios textos, publicados na mesma revista em que as resenhas são veiculadas: histórias de temática variada, originais e curtas, para que possam ser apreciadas numa viagem de trem, entre Boston e Nova York. Como é um artista, e do artista sempre se exigiu um esforço extremado, é preciso polir a linguagem, economizar as palavras – que agora até o tempo é dinheiro –, adequar o tom da narrativa. Que o texto, de parágrafos leves e frases rápidas, precisa ser um espelho da grande agitação da cidade. (KIEFER, 2011, pp. 18-19)

Salientamos que o estudo de Kiefer inclui Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, inserindo-os no contexto da industrialização, oriunda da modernidade, vendo a relação entre esta e o tipo de conto praticado por esses autores. Portanto, não é à toa sua referência à premissa “tempo é dinheiro”.

Poderíamos destacar qualquer outra parte de “A filosofia da composição”, de Poe, mas ficamos com uma que consideramos primordial e aplicável em qualquer

expressão artístico-literária, ou seja, aquela em que ele destaca a importância do princípio de prazer:

> Esse prazer, que é ao mesmo tempo o mais puro, o mais elevado e o mais intenso, deriva-se (...) da contemplação do Belo. Ao contemplar o Belo, podemos sozinhos alcançar aquela elevação prazerosa, ou estímulo, d'alma, a qual reconhecemos como Sentimento Poético, e que é tão facilmente distinto da Verdade – que representa a satisfação da Razão –, ou da Paixão, que é o estímulo do coração. (Poe, 1974, p.844)[23]

Como vimos anteriormente, Julio Cortázar, que também é grande reverenciador de Poe, dialoga com este na árdua tarefa de definir o conto. Cortázar não é apenas um primoroso tradutor de Poe, é também um voraz leitor e analista das obras do escritor estadunidense. Não é à toa o interesse de Cortázar pelo conto dito fantástico. O interesse decorre, dentre outras razões, de suas leituras dos contos de Poe. A paixão de Cortázar pelos princípios da poética de Poe advém, sobretudo, dessas leituras. Por isso que ele as retoma, desenvolve e reelabora. Portanto, os vestígios da presença de Poe na obra e na poética de Cortázar são evidentes, como Kiefer nos indica de forma bem clara:

> A poética do conto de Julio Cortázar é tomada, lenta e progressivamente, pela presença de Edgar Allan Poe. Em artigos, ensaios, prefácios, notas às traduções, o escritor do Sul procurou desvendar os mecanismos de funcionamento da história curta, acrescentando novas formulações teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo autor do Norte. (...) Em 'A ilha final', Cortázar afirma que são 'inegáveis os rastros de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos de meus contos, e creio que sem *Ligeia* ou *A queda da casa de Usher* eu não teria sentido essa predisposição ao fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e me impulsiona a escrever, apresentando-me esse ato como a única forma possível de ultrapassar certos limites e me instalar no território do 'outro'. (KIEFER, 2011, pp. 152-153)

[23] A few words, however, in explanation. *That* pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, *of the soul*, which we recognize as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart. (Poe, 1974, p. 844)

5.1.2. Julio Cortázar

Para iniciar a nossa discussão sobre Cortázar, retomemos Kiefer:

> As concepções de Cortázar correspondem, no fundo, às de Poe, mas com outra nomenclatura. À totalidade dá o nome de esfericidade; à unidade de efeito denomina de intensidade. Inova, de certa forma, no conceito de significação. Embora a unidade de efeito requeira, também, a excepcionalidade para realizar-se, Cortázar pensa um outro tipo de significação, já que até mesmo o não excepcional, o cotidiano, o banal podem assumir essa característica, decisiva para que o conto adquira estatuto estético. Esse elemento de sua poética torna-se incompreensível se não for pensado como uma *abertura*, uma *passagem*, uma metafísica. (...) O mundo, depois de Edgar Allan Poe, mudou. E muito. Os processos que ele intuiu se concretizaram. No entanto, um século depois, Julio Cortázar ainda busca os paraísos artificiais, literários. (KIEFER, 2011, pp. 19-20, grifos do autor)

As formulações de Cortázar, em grande medida, equivalem mesmo às de Poe. Passemos agora a ver como isto acontece.

Em “Alguns aspectos do conto”, que resulta de uma conferência feita ao povo cubano e que integra o livro *Valise de cronópio* (1993), Cortázar começa justificando que sua explanação tem como base o tipo de conto praticado por ele, ou seja, o do gênero fantástico. Mas acrescenta, corrigindo-se:

> Em último caso se poderá dizer que só falei do conto tal qual eu o pratico. E, contudo, não creio que seja assim. Tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui esses elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte. (CORTÁZAR, 1993, p. 149)

Para Cortázar, primeiramente, o conto deve partir da noção de limite. E limite está para Cortázar assim como brevidade está para Poe.

Cortázar aponta no conto três constantes: a significação, a intensidade e a tensão. Kiefer assim as explica:

> Para Cortázar, o critério da intensidade é, no fundo, o 'critério da economia, da estrutura funcional. No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento'. (...) Por significação, entende a 'misteriosa propriedade' que determinados acontecimentos têm de 'irradiar alguma coisa para além deles mesmos'. (...) A significação não reside 'somente no tema do conto', mas depende da intensidade e da tensão, elementos de natureza técnica, resultantes do tratamento literário que o contista dá ao tema. (...) A tensão, para Cortázar, é uma variação da intensidade, 'é uma intensidade de outra ordem', que se exerce 'na maneira pela qual o autor vai nos aproximando lentamente do que conta'. Ainda se está longe de saber o que vai ocorrer no conto, mas o leitor não consegue subtrair-se à sua atmosfera. (KIEFER, 2011, pp. 174-187)

Considerando-se as dificuldades para uma definição precisa do conto, as proposições de Cortázar parecem-nos de extrema relevância. A significação tem a ver com o fato de o conto partir de "um acontecimento significativo", assim como para Poe ele deve conter um "acontecimento extraordinário". Uma vez significativo, tal acontecimento será desenvolvido no decorrer do conto de forma que a história transcenda numa espécie de "abertura" para além do que foi narrado.

Para isso, Cortázar propõe uma comparação entre o conto e a fotografia, na medida em que ambos partem da noção de limite, de um recorte da realidade. Uma foto esteticamente bem enquadrada tem um poder de "abertura", ou seja, de um desdobramento de sentidos, tornando-se polissêmica. Assim também seria o conto, conforme Cortázar. Conto e fotografia, para ele, abrem-se para uma realidade muito mais ampla, em "direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto" (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Cortázar diz que o conto, para ter o seu "caráter peculiar" entendido, normalmente é comparado com o romance. Daí o autor argentino estabelecer não só essa analogia entre conto e fotografia, como também entre cinema e romance. Assim:

> O conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico (...) Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (...) Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o 'clímax' da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam s*ignificativos*, que não valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (...) nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 1993, pp. 151-152).

Em outras palavras, enquanto o romance fisga o leitor lentamente, abatendo-o ou tomando-lhe a atenção "por pontos", o conto o atinge de um único golpe, o fisga de uma só vez. Cortázar, ao defender o princípio norteador e provocador de interesse no leitor, espécie de máquina de gerar interesse, repetimos, está mais uma vez dialogando com Poe.

Intensidade, por sua vez, diz respeito à eliminação de todos os preenchimentos desnecessários, "recheios" que são "permitidos" no romance, mas que não cabem no conto. Neste, pode até haver digressões, mas elas precisam ser mais contidas, bastante funcionais, e estar diretamente relacionadas à história. No conto os elementos precisam estar condensados a serviço do enredo. O contista não pode perder tempo com enfeites, ele precisa ir direto ao núcleo, à substância da história. Cortázar é quem afirma: "O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige" (CORTÁZAR, 1993, p. 157). Tensão, para Cortázar, decorre da intensidade. É a capacidade que o conto deve possuir de prender a atenção do leitor. Este, portanto, deve permanecer

fisgado, atado à história. Aqui temos mais uma ideia tributária da “one sitting reading”, “leitura de uma só assentada”, novamente de Poe. A aproximação entre intensidade e tensão nos faz concluir que elas representam categorias intercambiáveis, uma dependente da outra. A tensão depende da intensidade e a intensidade tem em vista a tensão. Como constantes do conto, mas sendo técnicas, acima de tudo visam mesmo captar a atenção do leitor.

Ainda tendo em vista a relação de aproximação entre Cortázar e Edgar Allan Poe, parece importante apresentar, mais uma vez, um trecho do livro de Kiefer:

> Com o mesmo clima e ambientação, Poe reordena a poética de Hawthorne, elegendo como *seu* ponto de fuga a unidade de efeito, enquanto Julio Cortázar, com os conceitos de intensidade e de tensão, já encontráveis em seu companheiro de ofício de Boston, cria o seu onirismo particular, em que a musicalidade, a harmonia e a alegorização são constantes configuradoras de *sua* própria estética. (KIEFER, 2011, p. 305, grifos do autor)

Dito isso, tentaremos, no próximo capítulo, e na medida em que elas possam nos auxiliar no entendimento da arquitetura textual, aplicar as formulações de Poe e Cortázar na analise de contos de Rinaldo de Fernandes.

5.2. Análises dos contos de Rinaldo de Fernandes

> *(...) independente do sexo de quem escreve um texto, a literatura, como arte que explora a potencialidade dos signos lingüísticos, vale-se do poder das palavras para revelar as condições existenciais da mulher (...)*
>
> (Gilmei Francisco Fleck, 2007)

> *When I write I am neither man nor woman nor dog nor cat*.
>
> (Nathalie Sarraute, 2011)

Antes de iniciar a discussão acerca dos contos do autor que enfocamos, gostaríamos de retornar a um conceito que consideramos fundamental para a nossa pesquisa, aquele de Nelly Richard que questiona se a escrita tem sexo. Concordarmos que, ao invés de "escrita feminina", deveríamos optar pela expressão "feminização da escrita", como quer Richard em suas exposições.

Nos contos que aqui analisaremos, há inegavelmente um destaque dado à figura da mulher, ou, para repetir a expressão que usamos no começo deste trabalho, há um protagonismo das mulheres, foco de nosso interesse. A "feminização da escrita" se fará presente quando o material que compõe os contos de Fernandes colaborar com a desconstrução de estereótipos, ancorados no sistema de gênero binário.

5.2.1. "O mar é bem ali"

O conto "O mar é bem ali" apresenta uma senhora de idade como protagonista, sendo que a mesma vive uma solidão dilacerante. Narrado de forma bastante lírica por essa mulher, o conto possui uma carga emotiva muito forte, contrastando, por exemplo, elementos da natureza com outros, urbanos. Esse é um dado imediatamente anunciado no primeiro parágrafo:

> De minha janela, no alto do prédio, olho a tarde sobre o mar estourando. O sol bate nas paredes, nos vidros dos ônibus na avenida distante, na outra ponta da praia. Um som de rádio vem da janela aberta de um quarto de segundo andar, logo ali embaixo. E há, na rua, o barulho do trator revirando o barro do terreno baldio nos fundos do açougue, onde havia o cercado com os porcos pequenos e as galinhas. (FERNANDES, 2005, p.33)

Já que na citação acima temos descrição de ambiente, vale salientar que Astier Basílio, no artigo "Escritor lança um novo olhar sobre o Nordeste", detecta que um dos aspectos da obra de Fernandes é justamente o fato de o escritor fugir dos estereótipos associados ao Nordeste, ambientando seus contos em espaços

urbanos, mesmo que não sejam os de "grandes centros". Embora já tenhamos apontado tal aspecto, vale a pena acompanhar a seguinte passagem. Afirma Astier:

> Embora o ambiente onde boa parte dos contos de Rinaldo de Fernandes se passa seja urbano, isto não quer dizer que seja nos grandes centros.
>
> Em vários contos é claramente perceptível a paisagem litorânea, a urbanidade tropical das praias. Rinaldo de Fernandes, de modo que podemos dizer inaugural, propõe um novo Nordeste, que não o folclorizado pela seca e pela vegetação esquelética, mas o banhado pela beleza natural do mar e cercado de asfalto, com a frieza de concreto e vidro dos condomínios à beira-mar. (BASÍLIO, 2006, s/p)

Aliás, em "O mar é bem ali", percebemos que a paisagem do mar – cheia de beleza e de gaivotas voando – é um elemento espacial mais uma vez muito significativo no conto, pois contrasta com a vida de dissabores da protagonista.

> Eu sei, vão erguer um outro prédio. Eu sei ainda que a poesia do mar não está naquela gaivota pesando no vôo, mas na grandeza muda, verde. Minhas mãos, velhos falcões, às vezes também querem lançar-se no espaço – e batem asas despedindo-se das pessoas que andam no calçadão lá embaixo. (FERNANDES, 2005, p.33)

O espaço é a única beleza que lhe resta, e a vista é recortada por uma pequena janela de apartamento, portanto, com limitações. Por outro lado, a proximidade ao mar (água) também remete à fluidez. Esta pode ser associada à das relações humanas perenes, às perdas inevitáveis, enfim, à fluidez da própria vida que nos escapa. O *Dictionary of symbols*, *Dicionário de símbolos*, de Cirlot, assim define a palavra "mar":

> O significado simbólico do mar corresponde ao do "Oceano mais Baixo" – as águas em fluxo, o agente transicional e mediador entre o não-formal (ar e gases) e o formal (terra e sólidos) e, por analogia, entre a vida e a morte. As águas do oceano são então vistas não apenas como a fonte da vida, mas também como seu objetivo. 'Retornar ao mar ' é 'retornar à mãe, ou seja, morrer. (CIRLOT, 1988, P. 281)[24]

[24] The symbolic significance of the sea corresponds to that of the "Lower Ocean" – the Waters in flux, the transitional and mediating agent between the non-formal (air and gases) and the formal (earth and

A associação justifica-se pelo fato de a protagonista se encontrar numa situação de desesperança flagrante. Sua solidão e sua necessidade de companhia, que só irá obter através do porco que a visita, antecipam já a própria espera da morte.

Ainda considerando a importância do espaço, vale à pena acompanharmos algumas observações de Valerie Shaw. Segundo ele:

> Embora poucas histórias, especialmente no período moderno, dependam totalmente – ou mesmo largamente – de um ambiente que se apresente vividamente para causar impacto, o escritor de contos pode torná-lo uma parte significante da história por diversas formas; estas podem variar desde uma descrição direta das paisagens, da arquitetura e posição geográfica, a evocações oblíquas de lugar através do diálogo e da ação. Em alguns casos, o ambiente pode ser o primeiro elemento que se apresenta para a imaginação do leitor e o último a abandonar sua memória. (SHAW, 1986, p.150)[25]
>
> O ambiente não é elaborado ao acaso ou por si só, mas para explicar o personagem e levantar questões sobre a escolha humana. (SHAW, 1986, p.169) [26]

São exatamente esses aspectos que vamos perceber não só em “O mar é bem ali”, como também em “Rita e o cachorro” e “Duas margens”, que analisaremos logo em seguida. Poderíamos até estender nossa leitura, sugerindo que o ambiente nesses contos possui um valor simbólico ou metafórico já que os mesmos definitivamente nos auxiliam para uma compreensão mais substancial das personagens.

---

solids) and, by analogy, between life and death. The waters of the oceans are thus seen not only as the source of life but also as its goal. ‘To return to the mother’, that is, to die).

[25] Although few stories, especially in the modern period, depend entirely – or even largely – on a vividly realized setting for their impact, the short-storywriter can make locale play a significant part in his story by a variety of means; these range from straightforward description of landscapes, architecture and geographical position, to oblique evocations of place through dialogue and action. In some cases, setting may be the first element to present itself to the reader’s imagination and the last to leave his memory.)

[26] Setting is not elaborated for its own sake, but in order to explain character and raise questions about human choice. (SHAW, 1986, p.169)

O porco que surge no desfecho do conto, e a atitude da personagem diante dele, buscando retê-lo a todo custo para que permaneça com ela no pequeno apartamento com vista para o mar, serve também para colorir um pouco o seu cotidiano, a sua vida desbotada. O mesmo animal serve também para metaforizar fortemente a solidão dessa senhora e sua carência radical diante da vida. O porco é um animal geralmente associado à imundície, mas no conto ele serve como tábua de salvação para a protagonista cuja memória familiar essa vai tecendo aos retalhos. Cabe-nos mostrar, entretanto, que não é uma memória positiva, mas cheia de sofrimentos, pois ela recorda, de maneira fragmentária, do pai torturado pela ditadura militar, da mãe que morreu de câncer, e do ex-noivo que a deixou por outra.

A personagem aqui não tem nome, percebe-se a sua universalidade. Ela é professora, aposentada, com um perfil de mulher contemporânea, que, portanto, trabalhou e procurou conduzir a sua existência. “O mar é bem ali” é talvez o conto mais provido de metáforas na obra de Fernandes. Tais figuras de linguagem permitem ampliar os sentidos que estão na base da construção da protagonista, assim como ocorre em outros contos. No relato em pauta, o emprego dessas metáforas é bastante funcional. Como exemplo, temos a seguinte passagem, em que detectamos ao mesmo tempo uma metonímia significativa, expressa no detalhe da referência às mãos da mãe da narradora autodiegética, quando esta se refere à falecida progenitora:

> (...) perdi ano passado minhas mãos mansas, que me mimavam o rosto e os dias – perdi minha mãe. Hoje, desmanchada, sou vapor. Hoje não existo. Sem minha mãe, caiu tudo. Pode pousar ali no fio bem-te-vi, canário, cotovia – isso é só um alívio para os dias que me restam. Pode o verde daquele oceano entrar aqui, deitar-se na cama comigo – não adianta. Minha mãe era a água necessária. A água boa desta planta caída. Minha mãe era o mar onde eu bebia. (FERNANDES, 2005, p.34)

A potência metaforizante dessa passagem está justamente na sua capacidade de exacerbar a condição da personagem, reverberando sua extrema solidão. Outro aspecto que observamos na citação acima é que existe um sutil efeito decorrente de certa condição de infantilização da personagem, explorado no próprio

tecido da linguagem, já que aí temos o emprego eficaz da aliteração: o “m” em “me mimavam”, “minha mãe”, “minhas mãos mansas”.

Por isso mesmo, entre outras coisas, o porco se torna uma figura importante – pois ele cumpre também, com a sua animalidade, com os seus movimentos que se fazem *presença*, a função surpreendente de “companheiro” da mulher solitária e infeliz. Os “diálogos” que ela trava com o animal são reveladores desse aspecto:

> Quem é você? – perguntei. Ele não gemeu resposta. Balançou o rabo, suado na barriga pelo esforço da subida. É, meu caro, aqui são quatro andares, tem que ter pernas... Me diz o teu nome!... Você andava perdido aí nesses corredores sujos?... Hein, garoto?... Vem cá!... Ele entrou nos meus braços, cheirou-me as mãos. Quando ele roncou, quis dobrar-se para sair, eu corri, atropelando-o, bati a porta. (FERNANDES, 2005, p.38)

Note-se que o porco aparece no apartamento guiado pela fome, fuçando os sacos de lixo. Dessa forma, simultaneamente, ele representa um elemento fundamental de “vida” para a mulher, que, afinal, cuidará dele, irá tratá-lo e protegê-lo, ou seja, terá uma *ocupação*, ao mesmo tempo em que ele lhe servirá de companhia. Embora a mulher seja de classe média, com um bom nível intelectual, ela é absolutamente só – socialmente só. O porco é seu companheiro – “Ninguém”, como ela termina denominando o animal, já se torna alguém. Os dois se complementam e se tornam cúmplices por parecerem fora do seu lugar. Contudo, por outro ângulo, o porco passa a ser seu prisioneiro: ela o retém num lugar que não é apropriado a sua natureza, sendo que ele não tem escolha – só resta permanecer ali, no quarto andar, já que a porta de saída foi fechada. Ambos estão sem saída.

Os contos aqui estudados possuem dois movimentos básicos: o primeiro de calmaria e o segundo de tumulto. Em outras palavras, há um movimento de ordem aparente seguido de um movimento de caos. Embora em alguns contos, como “Duas margens” e “Rita e o cachorro esses movimentos quase se misturem, é inegável que o primeiro, o de placidez, em que nada aparentemente vai acontecer, está essencialmente a serviço do segundo, o de explosão, correspondendo exatamente ao efeito que Cortázar chama de intensidade.

Em “O mar é bem ali”, tudo transcorre “bem” até o momento em que a protagonista começa a se perturbar com a presença ainda não visível da “coisa estranha” que, no final, ela identifica como sendo um porco:

> Fiquei pensando nessa coisa. Principalmente nos momentos em que eu não lembrava de minha mãe ou estava olhando o mar, lendo as gaivotas. Aliás, com as pisadas, comecei a ficar nervosa, a manter a porta fechada, a verificar se a chave estava mesmo passada. Já disse, sou uma velha só nesta cidade, neste prédio – plantada nestas paredes. Quando não agüento mais esta porcaria de vida, mando nome. Meto a boca ali na janela, berro alto – porra! porra! As pessoas passando no calçadão voltam a olhar aqui pro alto:
>
> - Quem é aquela?
>
> Mandei porra pelo buraco da fechadura e o diabo que rondava a minha porta não respondeu. O nome desse bruto agora é ninguém, eu disse com raiva. Nin-guém. (FERNANDES, 2005, p. 35)

A partir desse momento, a calmaria é rompida, culminando no já tão conhecido “fisgar do leitor”, fazendo com que seu interesse seja crescente. O efeito é então o de tensão e o recurso é o de intensidade. Há, portanto, no conto aqui analisado, como também nos demais, uma estrutura comum, reincidente. Assim que se estabelece o conflito, ocorre a intensidade tal qual nos mostrou Cortázar. O contraste apontado, sendo de ordem estrutural, permite que o segundo movimento seja mesmo o mais impactante, o que gera no leitor uma maior atenção, encaminhando-o para um desfecho quase sempre surpreendente, cheio de aberturas, algo que mais uma vez corrobora as expectativas de Cortázar com relação à significação.

A forma como Fernandes constrói esse conto é bastante eficaz no que diz respeito à representação da protagonista e sua condição de solitária:

> Bem, como eu dizia, a idéia me ocorreu sábado passado. Encorajei-me, decidi deixar a porta da minha quitinete aberta o dia todo. Esse vestígio, esse ninguém que viesse, entrasse, sentasse aqui comigo na cama. Podia conversar, olhar ali o pedaço de mar tremendo. As gaivotas em seu passeio branco, largando riscos na água. Eu também puxaria conversa (...) (FERNANDES, 2005, p. 35)

Tereza de Lauretis, como vimos no capítulo que tratou das questões de gênero, afirma que este deve representar o indivíduo por meio de uma classe. É assim que vemos a situação vivida pela protagonista de “O mar é bem ali”, já que ela é representativa de toda uma classe de mulheres.

A solidão da personagem, seu isolamento, suas reflexões melancólicas acerca das perdas e da vida em geral são elementos emblemáticos da condição das mulheres, numa sociedade que ainda privilegia a figura masculina. E isso diz respeito à capacidade que Fernandes possui, como escritor, de desnudar-se de si mesmo enquanto homem e se revestir da perspectiva de um outro grupo humano, fazendo com que esse grupo, o das mulheres, tenha visibilidade, seja percebido na sua condição. Isso é um exemplo patente daquilo que Nelly Richard chamou de “escrita assexuada” ou “feminização da escrita”. Acreditamos que a voz que fala aqui através dessa mulher seja, por si só, uma crítica aos arranjos sociais desse mundo regido pelas leis do patriarcado. Como leitores, lemos uma mulher reclamando de sua solidão, quase se apresentando como louca, como fora do comum para o humano. Mais adiante teceremos comparações entre essa e outras personagens que enfocaremos.

5.2.2. “Rita e o cachorro”

O conto “Rita e o cachorro” tem como protagonista uma paulistana que vive numa praia semideserta da Paraíba, a fictícia praia do Pomar. É misteriosa e intrigante na sua opção de deixar a metrópole e passar a morar no litoral nordestino, lavando pratos num restaurante de uma região onde está sendo implementado o turismo. Vive só com o cachorro Pet, que se torna seu único “interlocutor”. É para ele que Rita vai narrando – de modo fragmentário – momentos de seu passado em São Paulo, mesclando-os com passagens mais recentes de suas aventuras na praia. Quando em São Paulo, Rita tinha passado pela experiência de ter como única companhia um cachorro – Rex; na praia paraibana, ela terá a companhia de Pet. Qualquer semelhança entre os nomes dos cachorros não é mera coincidência, por

conta dos ecos de um passado presente na memória de Rita, como logo averiguaremos.

Rita é uma personagem inteiramente moderna, contemporânea. Jornalista, ex-revisora de textos. Uma personagem existencialista, que deixa claro o seu conflito na convivência com os homens. O ex-companheiro e também o gerente do restaurante onde trabalha na praia são exemplos dos conflitos e dificuldades enfrentados pela personagem. Ela não aceita ser dominada, quer ser independente, daí preferir a solidão a se submeter ao mando masculino.

Porém, paga caro por essa opção. Sofre as penas do amor mal resolvido em São Paulo (um dos ecos a que nos referimos anteriormente); sofre ainda por ser mandada, em seu trabalho no restaurante, pelo autoritário gerente Márcio. Seu refúgio é o seu recanto (uma pequena casa na praia) e o cachorro Pet. É para esse animal que vai revelando aspectos importantes de sua existência, sua inaptidão para conviver com certas figuras que, no seu ponto de vista, a massacram. Uma personagem profundamente solitária, buscando afirmação sem muito êxito – daí uma solidão crescente que a torna amarga e o tom da narrativa, todo ele, refletindo sua amargura.

Não seria exagero associarmos a simbologia do cão com a situação de Rita. Recorrendo novamente ao *Dicionário de símbolos*, de Cirlot, vemos que o cachorro, entre outras coisas, é “um emblema de fidelidade”, “an emblem of faithfulness” (CIRLOT, 1988, p. 84). Daí o dito popular – “o cão é fiel”. No caso de Rita, como já vimos, Pet é a sua única companhia, como tinha sido Rex em São Paulo. Pet apresenta-se como um amigo leal, fato reforçado pelas decepções que ela experienciara no convívio humano (daí a solidão presente), e particularmente no convívio com o masculino, resultando, dessa forma, na confiança e segurança que ela deposita no cachorro.

Se o cão é o melhor amigo do ser humano, Pet termina de alguma forma configurando isso – mas de um modo muito singular e estranho, porque, embora necessário como interlocutor e única companhia de Rita, ele é tratado com muita rispidez pela personagem em alguns momentos. Este, aliás, é um dos dados mais

surpreendentes do conto. A amargura de Rita se reflete no próprio trato com o cachorro, como vemos logo no início da história:

> Você não come e depois fica grunhindo, Pet, me aporrinha isso. Me aporrinha essa tua cara tola de quem não ta querendo nada, mas tá, sim, você vem com esses lambidos. Não me lambe, pombas! Já pra areia! Eu não já disse que o teu lugar é ali fora, perto da palmeira! (FERNANDES, 2008, p.99)

Por outro lado, exatamente essa rispidez pode indicar o quanto essa relação com o cachorro repete as relações íntimas do cotidiano das pessoas, já que é em casa, com os seus, que a maioria dos sujeitos se permite uma naturalidade desse tipo. Pet é quase uma presença infantil para ela, já que tenta lhe dar amor e limites, ao mesmo tempo. De toda forma, ele é seu interlocutor mais fiel.

Para exemplificar melhor a solidão de Rita, vejamos outra passagem do conto que mostra sua opção por escolher o cachorro como interlocutor, decisão que decorre, além de outros fatores, de uma desilusão amorosa. Um dos aspectos mais evidentes dessa passagem está na forma como a narrativa se mescla com reflexões da personagem acerca da paixão, do amor e da própria vida, esta última de modo implícito:

> A paixão, Pet, tem sempre uma porta. A chave para abri-la pode estar numa festa, num avião, num elevador. A chave da minha, ah, mas que arbustos tortos, estava numa curva, numa estrada... Não assopre... Já estava decidido, já estava em não sei qual rascunho do Pai, que eu tinha que naquela tarde topar com o Pedro. (FERNANDES, 2005, p.103)

O conto talvez tenha sua melhor fatura nos “diálogos” travados entre Rita e Pet, e, como observamos acima, eles se diluem em digressões que atingem um nível quase filosófico, quando tocam em temas acerca dos dissabores que compõem o amor e a vida. É neles que o/a leitor/a vai descobrindo – embora tudo seja mais sugerido que revelado – que há uma mistura de sentimentos na personagem, os quais decorrem da experiência amorosa frustrada, fazendo com que o passado repercuta insistentemente no presente.

O uso dessas digressões constitui um dos pontos altos do conto, fazendo com que a ação seja minimizada no plano fabular. Porém, isso não reduz as expectativas. Ao contrário, o ritmo da história ganha força uma vez que, através de reticências, desperta nossa curiosidade para o que teria provocado a mudança radical de Rita, trocando a metrópole pelo litoral isolado. Cabe, aqui, observarmos um aspecto da contística de Fernandes que já foi apontado por Amador Ribeiro Neto. Embora ele trate do uso das vírgulas como sinalizadoras de interrupção do percurso natural da linguagem, acrescentamos que, neste conto em particular, o ritmo também corrobora a amargura e tristeza da protagonista, já que as pausas (os pontos e as vírgulas), assim como as reticências, podem também representar algo que está sufocado, que não pode ser dito ou explicitado. Melhor dizendo, o ritmo de "Rita e o cachorro" é substancial para a construção dessa personagem visceralmente solitária. A seguinte passagem exemplifica isso:

> Ah, Pet, mas eu não suportava mais São Paulo. Dava tudo para fugir daquilo. Aí vim dar um tempo nesta praia, nesta casinha, trabalhar ali nos pratos do restaurante. Não me importo, nunca me importei! Só evito conversas e... Você está chorando, Pet? Ah, meu anjo, mas eu estou brincando, você não é pior do que o Rex, imagina! Teu olhinho parece com o dele, teu rabo. Mas são duas criaturinhas diferentes, isso eu tenho que falar. Você me lambe e assopra com insistência, isso ele não fazia. Deixa de lamber e de assoprar, te aquieta, que você vai ficar muito parecido com ele. Você está mesmo chorando, Pet? Ah, não faz, que eu também fico triste. Vem aqui, não fica assim. Vem... Ah, você está me fazendo... Agora quem está chorando sou eu. Eu estou chorando, Pet... Por quê? Ah, meu pai... Já pra fora! Vai se deitar, peste! (FERNANDES, 2005, pp. 100-101)

Vale apontar outro dado curioso do conto: o ex-companheiro de Rita apenas se presentifica através dos desabafos desta com Pet. Assim, na condição de leitores, verificamos o grau de importância, neste caso, negativa, que ele teve/tem para a situação de decomposição interior em que a personagem se encontra. Esta situação torna-se paulatinamente mais dramática na medida em que o conto avança. E um dos recursos narrativos mais potentes do conto está exatamente na interseção entre passado e presente, ou seja, no emprego estrutural de flashbacks, que

constituem as lembranças da protagonista. O passado, por sinal, cobra seu preço o tempo inteiro e faz com que os dilemas de Rita sejam intensificados.

Segundo as observações de Antonio Hohlfeldt, muitas vezes o conto reconhecido como "psicológico" pode vir a confundir-se com o de "atmosfera", já que este "estrutura-se geralmente em torno de personagens e através de sua psicologia desenvolve-se" (HOHLFELDT, 1981, p.137). Embora ele esteja discutindo o tipo de conto praticado por escritores/as como Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Osman Lins e Sérgio Sant'Anna, podemos fazer uma relação de sua análise com o conto aqui estudado. Hohlfeldt afirma:

> (...) o que guardamos de cada um destes escritores, de cada uma destas obras, é justamente uma atmosfera, um clima, uma espécie de 'aura' que envolve a narrativa, tornando-a quase inconfundível: não importa qual personagem aí surja, ela terminará envolvida por esta atmosfera. (HOHLFELDT, 1981, p.137)

Esse é um dos aspectos que se destacam em "Rita e o cachorro", pois a forma como é elaborada a personagem se amalgama perfeitamente com a atmosfera apresentada no conto. Portanto, a isotopia temática central da história reside justamente na desestruturação da personagem diante de uma situação da qual ela não consegue escapar. As ações passadas, os erros cometidos, a escolha amorosa infeliz voltam à tona, assombrando-a no presente, e fazendo-nos embarcar numa atmosfera cada vez mais nebulosa e melancólica, porém, nunca gratuita, pois é com maestria e eloquência ficcional que Fernandes conduz a narrativa.

Como mostramos anteriormente, os contos aqui estudados possuem em sua maioria os dois movimentos a que chamamos de "movimento de ordem" e "movimento de caos". Entretanto, em "Rita e o cachorro", o primeiro movimento é quase diluído porque o conto é explosivo desde o começo, ou seja, o leitor já flagra de saída a personagem Rita em suas angústias, ou melhor, em seu caos interior.

É importante salientar outro aspecto de natureza formal, de estrutura mesmo, que é o da focalização ou ponto de vista. Note-se que esse conto, narrado em primeira pessoa, além de evidenciar as angústias da protagonista, deixa uma ambigüidade: podemos conferir credibilidade ou suspeita ao material narrado,

exatamente porque toda informação nos é transmitida exclusivamente por Rita. Como em literatura suspeitas são mais benéficas que nocivas, no conto parece saudável, ou necessária, a cumplicidade com a personagem. No ensaio "A nova narrativa", Antonio Candido tece comentários apropriados acerca do emprego da primeira pessoa, mesmo que em sua análise ele esteja se referindo ao que denominou "realismo feroz". Segundo Candido:

> Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual. (...) A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (CANDIDO, 1987, pp. 212 – 213)

O foco narrativo parcial, a "visão com" a personagem o tempo todo, permite-nos assimilar e mesmo nos envolver com os dramas de Rita. Permite-nos adotar o seu ponto de vista.

Obviamente, duas instâncias ficcionais são relacionadas, quais sejam, o narrador e a personagem como está descrito no livro *A personagem* de Beth Brait. Diz-nos a autora:

> *Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador*, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente. (...) Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador. (BRAIT, 1987, pp.52-53, grifos nossos)

Para ampliar essa discussão, cabe ainda uma reflexão sobre outro aspecto da contística de Fernandes que está presente tanto em "Rita e o cachorro", quanto em "O mar é bem ali", assim como o uso da primeira pessoa. Trata-se da abdicação de excessos quanto à elaboração de seus temas, que incluem injustiças sociais, relações conjugais conflituosas, inclusão de poesia na narrativa, além do emprego de elementos típicos do conto fantástico, aspectos vistos previamente,

entre outros. Porém, o mais impressionante é que tudo é narrado sem pieguice ou lamúria exagerada. A abdicação de excessos está associada ao investimento na sutileza do tom, e esta conciliação torna sua obra "esteticamente válida", para empregar as palavras de Alfredo Bosi. Segundo ele:

> É provável (...) que o efeito único exigido por Edgar Allan Poe de todo conto bem feito não resida tanto na simplicidade do entrecho ou no pequeno número de atos e de seres que porventura o habitem; o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação, que aproxime parte com parte, e de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar (...) Há uma relação muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável. E, na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida. (BOSI, 1997, pp. 8-9)

Vale salientar que os tipos humanos retratados por Fernandes são os excluídos, os marginalizados, ou pertencentes à minoria social. Dentro desta categoria incluem-se as mulheres. A própria capa do livro *O perfume de Roberta*, de onde selecionamos os contos aqui estudados, retrata a cidade de São Paulo, destacando ao fundo uma cor cinza predominante na foto. Parece-nos que a capa já nos dá a dimensão do percurso temático que o leitor irá seguir através dos contos ali narrados – percurso pontuado por solidão, tristeza, desolação, relações amorosas degradadas, traição, entre outros. As personagens, assim, inserem-se num contexto social mais amplo, tão desanimador quanto a situação de desamparo existencial em que se encontram.

A personagem Rita faz parte de uma matriz de mulheres recorrente na obra de Fernandes – é uma personagem forte, que luta para não sucumbir e busca enfrentar a supremacia masculina em nome de uma dignidade pessoal. Vale a pena acompanhar o que diz a pesquisadora Sônia van Dijck Lima a esse respeito:

> (...) Rinaldo dá continuidade a sua experiência de dar voz feminina à narrativa, de modo a trazer para o primeiro plano as angústias e as dificuldades da condição da mulher, que, em uma sociedade marcada pelo masculino, busca afirmação e realização não só

> profissional e financeiramente, mas, sobretudo, afetiva e emocionalmente (...) (LIMA, 2010)[27]

Abrimos um parêntese para explicar que, nesse ensaio, Sônia van Dijck está discutindo a personagem Rita do romance *Rita no pomar*. Porém, se considerarmos que o conto "Rita e o cachorro" é embrionário do romance, então podemos afirmar que as palavras de van Dijck são bastante pertinentes, tanto para o conto quanto para o romance.

Dizíamos que Rita está constante e inexoravelmente à mercê de lembranças. Sua opção de, no presente, viver num local afastado, longe do convívio humano, é disfórica, em oposição às experiências eufóricas do passado em São Paulo. Este contraste por sinal permeia toda a narrativa, em que se destaca outro aspecto diegético fundamental: o espaço. Segundo o dicionário de teoria da narrativa,

> O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens (...); em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS & LOPES, 1988, p. 204)

Como indicamos, em "Rita e o cachorro" o espaço é disfórico, se considerarmos a reclusão e solidão de Rita, exacerbadas pelo isolamento da praia do Pomar. Desta forma, o ambiente adquire importância funcional, principalmente porque em alguns momentos em que se intercalam reflexão e "diálogo", é para a beleza do mar e da lua que Rita apela: "Hoje tem lua cheia, Pet, precisamos festejar. As águas ali vão ficar lindas. Vou preparar um jantar especial" (FERNANDES, 2005, p. 101). Entretanto, nem esses momentos são lúdicos, porque a realidade se impõe repetidamente. Vejamos como:

[27] Disponível em <http://www.soniavandijck.com/rinaldo_rita_pomar.htm>. Acesso em: 26 abr. 2010.

> Vou preparar um jantar especial. Preparo? O Márcio, gerente do restaurante, deu agora para me repreender. Vem a todo momento me pedir uma coisa, não quer que faltem pratos no balcão. E com esse movimento de fim de ano, muito turista, estou que não agüento de tanto trabalhar. Mas eu não ligo, isso é de quem não tem muito o que fazer. O Márcio, você nem sabe, fica ali indo de mesa em mesa, conversando com os clientes, mas é enrolando mesmo. Ele não faz coisa alguma. (FERNANDES, 2005, p.101)

Aliás, este aspecto é retomado no romance *Rita no Pomar* (2008), que dá continuidade ao conto. Porém, uma análise comparativa dos dois é assunto para uma discussão futura, uma vez que nosso foco central aqui são contos do autor.

O que há em comum entre “Rita e o cachorro”, “O mar é bem ali” e “Duas margens”, que a seguir analisaremos, é que em todos esses contos há uma voz feminina que narra. Em todos eles, são enfocadas mulheres em situações dilemáticas, há protagonistas que vivem uma solidão dilacerante. Em todos, há a presença da água (mar ou rio), conotando fluidez, energia, vitalidade, contrapondo-se assim à angústia, até certo ponto, paralisante das personagens. Particularmente em relação a “Rita e o cachorro” e “O mar é bem ali”, há um animal que vai tomar o lugar de alguém. Geralmente esse lugar seria ocupado por algum/a companheiro/a da protagonista, que não se faz presente – que fugiu, sumiu, ausentou-se, enfim.

5.2.3. “Duas margens”

“Duas margens” tem como personagens centrais duas mulheres que sofrem dramas parecidos – são traídas pelos maridos. Uma é de classe média, bem posta na vida, com viagens para o exterior, etc.; a outra é pobre e vive com um garçom. As duas acabam se encontrando em um momento de crise, uma querendo apenas dirigir para longe de casa, enquanto a outra tenta resolver seu problema. Narrado pela mulher de classe média, o conto vai sendo elaborado com forte carga existencialista, pois a mulher recompõe os acontecimentos de sua vida para buscar entender onde falhou na sua relação com o companheiro ou mesmo o fracasso da relação em si. Seu relato é uma forma de exteriorizar, de expurgar sua dor e, assim,

tentar superá-la. Para ela, tudo corria perfeito, nada faltava ao marido. Já tinha um filho com ele e estava grávida de outro. Mas, ao ser traída pelo companheiro com uma suposta “amiga”, seu mundo desaba, o sentimento de abandono é inevitável. A história transcorre, em certos momentos, como se a narradora-protagonista, ou narradora autodiegética, como quer Gerard Genette, (REIS & LOPES, 1988, p. 118), estivesse dialogando com esse marido traidor:

> Ah, Marcos, o que você quer? Enxugo as lágrimas na manga da blusa, ligo o carro. Na outra margem do rio, resta apenas uma ponta laranja do sol. Sigo devagar pela pista, paro adiante, depois de andar alguns minutos, baixo a cabeça no volante, as lágrimas pulam no banco, sobre as minhas pernas, ai, meu pai, mas por que isso? E a Juliana, Marcos, você não disse que ama demais a nossa filha? Dou pancadas no volante, eu preciso, e fecho os vidros, eu preciso gritar, não posso prender isso, ai, meu Deus!, ai, Marcos!, ai, que ódio! Você não podia fazer essa coisa comigo, pelo amor de Deus, não podia! Você não podia ter me deixado, ah, cretino, logo por aquela podre! (FERNANDES, 2008, pp. 64-65)

Com relação ao narrador autodiegético, o *Dicionário de teoria da narrativa* nos esclarece:

> A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético*, arrasta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de distância, etc. (REIS, 1988, p.118. Grifos dos autores)

Um dos aspectos mais marcantes do conto “Duas margens” está na projeção de dor que a interlocutora provoca na narradora. Considerando a relação especular entre as personagens desse conto, podemos questionar se há nele apenas uma protagonista. As percepções e sensações da narradora que nos são transmitidas, em grande medida, decorrem do fato de ela, fragilizada e

profundamente sensível, assimilar os sentimentos de sua interlocutora. É um tipo curioso de ponto de vista ou focalização. Claro que temos uma narradora, mas temos apenas uma protagonista? Para nós, tanto a narradora quanto a interlocutora protagonizam "Duas margens".

A mulher do garçom, por sua vez, e à maneira da clássica personagem Medéia, para vingar-se da traição do marido, resolve assassinar brutalmente o filho de colo do casal. Este aspecto é muito importante no conto – é o seu desfecho, o momento mais impactante. E, sendo a mulher de classe média a narradora da história, fica implícito um desejo talvez inconsciente dela – o de fazer o mesmo com o filho que tem na barriga. O diálogo que "Duas margens" estabelece com o mito grego da Medéia acrescenta um grande valor simbólico ao conto. Com relação à importância e à influência que a mitologia grega exerce nas artes em geral, afirma Enio Moraes Dutra, no seu artigo "O mito de Medeia em Eurípedes":

> Em função de seu potencial simbólico, a mitologia grega, superando tempo e espaço, sobreviveu ao domínio do *logos*, renascendo das cinzas do Olimpo para alimentar, através dos séculos, a psicanálise, a literatura e as artes em geral. Exemplo limite desta tentativa de penetrar, pela fantasia, nos meandros da existência e da alma humana é o mito de Medeia, projeção imaginativa da fragilidade e das forças cegas que habitam o interior do próprio homem. [28]

Em um dos momentos do conto, a narradora acredita que o menino que a outra carrega está morto. Ela faz imediatamente uma associação com a traição do seu companheiro:

> Sim, me diga, o que foi mesmo que aconteceu? – agacho-me diante dela, o menino, os olhos ainda semi-abertos, deitado entre nós duas. Ela olha para um poste da pista, a lâmpada começando a acender. Me diga, minha senhora, o que lhe fizeram? – me irrito um pouco. Ela fecha a toalha sobre o corpo do menino, tira um cisco pregado no vestido, volta a soluçar. Ai, Marcos, você tinha necessidade de fazer isso comigo? Tinha necessidade de eu me deparar com uma situação dessas? Eu aqui, já quase escurecendo, no mato, diante de uma mãe com um filho morto, não, Marcos, você não devia ter feito isso comigo! (FERNANDES, 2005, p.66)

[28] Disponível em http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r1/revista1_8.pdf Acesso em janeiro de 2012.

Aí, os questionamentos feitos pela narradora, a forma incisiva, ou até ríspida, como ela desfere as perguntas, sugere talvez uma vingança, a vontade, como dizíamos, de fazer o mesmo com o filho que tem na barriga, mesmo que, até então, ela ainda não saiba que foi a outra mulher quem matou seu próprio filho.

Em relação ao título do conto, vemos que ele tem papel funcional na história. Aliás, esse é um elemento recorrente na obra de Fernandes – seus títulos nunca são gratuitos ou escolhidos ao acaso. “Duas margens”, metaforicamente, pode se referir às margens do rio, que não são fixas, já que o próprio movimento da água as desloca, e que entre elas tem a água, fluida. Ou seja, as protagonistas do conto vivem dramas, como ocorre também em “O mar é bem ali” e “Rita e o cachorro”, que de certo modo as deixam paralisadas. Entretanto, tratando-se desse conto em particular, existe um gesto que é trágico, indicando uma resistência por parte de uma das protagonistas através do ataque que essa profere contra seu filho. Ela resiste ou reage à traição de seu companheiro, ainda que seu gesto não ataque somente ele, mas também ela própria. O título também pode remeter à relação especular, de reflexo mesmo entre as protagonistas, pois a vingança da outra mulher repercute muito no interior da narradora, ficando como um desejo latente dela também reagir, ainda que se surpreenda com a atitude da outra. A respeito desse título, Francigelda Ribeiro afirma:

> As histórias de abandono e solidão são mutuamente refletidas. Temos um conto de flagrante e, no máximo, podemos contar com restos de uma luminosidade profana que flagra um episódio que é só acontecimento e não alegoria, para retomarmos Cortázar. Assinalamos que na narrativa em questão se delineia um fluxo turvo e revolto canalizado por duas margens. Duas margens seria, até mesmo no universo literário, uma expressão que remeteria ao óbvio não fosse Guimarães Rosa nos apontar para uma terceira margem, temível, pelo que lança à obscuridade e à evasão” .[29]

Francigelda Ribeiro vai além dessas observações e amplia sua discussão sobre “Duas margens”, assinalando a ponte que pode ser estabelecida entre os mitos de Penélope e Medéia e as duas mulheres do conto:

[29] Disponível em: <www.desenredos.dominiotemporario.com>. Acesso em: 26/12/2011.

> Podemos perceber, nas mulheres do conto, formas distintas de respostas diante do desprezo que vivenciam (...). A narradora evocava os momentos ao lado do marido e lamentava (...). Ela se mantém com desejo de retorno, na espera de o marido desistir de sua nova investida e retomar o casamento. No caso da esposa do garçom, até aquele dia, pelo que se pode depreender da leitura, foi também uma mãe e uma esposa dedicada, duas mulheres devotadas ao lar e, como Penélope, suas histórias se davam à sombra da história de seus maridos. Todavia a esposa do garçom deixou-se envolver pelo sentimento de vingança e, desesperançada, permitiu vir à tona um impulso que devastou seus instintos maternos. Tal como Medeia, sacrificou o próprio filho.[30]

Já que estamos tratando da simbologia de "Duas margens", cabe aqui chamarmos a atenção para dois outros contos que, embora não estejam no *corpus*, merecem um breve comentário para que exemplifiquemos o recorrente uso de símbolos e metáforas na obra de Fernandes. Trata-se dos contos "O cavalo" e "Beleza".

Vimos anteriormente que a singularidade do texto de Fernandes, no que concerne a representação das personagens femininas, não se dá apenas no plano temático. No caso do conto "O cavalo", nos chama a atenção, por exemplo, como o animal pode também ser emblema ou símbolo de um príncipe redentor. Claro que um príncipe às avessas, já que no conto de fadas o príncipe traz o amor e, no conto de Fernandes, o cavalo vai resgatar a mulher de um amor doentio, violento, destruidor. Ou seja, vai resgatá-la da própria desconstrução do amor sublime. O gesto da mulher ao fugir montada no cavalo é impulsivo, natural e instintivo, por mais que saibamos, assim como ela, que qualquer destino seria preferível ao que ela já conhecia convivendo com um companheiro violento, em um lar crescentemente turbulento. E o registro fantástico da aparição do cavalo é muito importante e atua como resolução desse conflito. A mulher ganha "liberdade" nas costas do cavalo, refugiando-se nele; é uma fuga (fantástica, repetimos, e misteriosa) para dentro da noite, mas para longe do lar. Dessa forma, podemos contrapor o céu (a noite) *versus* o inferno (o lar).

[30] Disponível em: <www.desenredos.dominiotemporario.com>. Acesso em: 26/12/2011.
.

Aliás, sobre o uso de animais nos contos de Fernandes, reiteramos que os mesmos têm papel funcional nas situações relatadas. Enquanto em “O cavalo” o animal se reveste de uma carga lírica, não apenas pela beleza inerente a certos cavalos, mas por comportar o papel de príncipe salvador para a mulher em fuga, como já indicamos, no conto “Beleza”, narrativa que premiou Fernandes com o primeiro lugar no Concurso de Contos “Newton Sampaio”, do Governo do Paraná, a égua sintetiza e comporta em si a degradação moral do personagem Ismael. Desprovido de bens materiais, de carinho e de atenção, elementos minimamente necessários para conferir dignidade a um ser humano, Ismael resolve montar na égua e sair pela cidade de forma aventureira e também surreal.

Um dos primeiros aspectos que nos chama a atenção no conto é a utilização de contrastes (outra vez eles). Seu título talvez já seja o contraste mais evidente. Beleza, na acepção do dicionário, tem estatuto positivo. No conto não há nada de belo, salvo sua construção e a forma como Fernandes desenvolve textualmente o personagem Ismael. Beleza, no caso, é o nome da égua, e só depois de uma leitura retroativa é que iremos perceber a ironia desse título. Outro dado fundamental está na eficácia da epígrafe tirada do conto “O Alienista”, de Machado de Assis: “Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos”.

No primeiríssimo parágrafo estamos diante de um personagem ainda manso. A cena inicial é de apreciação lírica. Temos Ismael referindo-se à beleza de uma praia, admirando uma pedra que chama de “atração turística”. Nós, leitores, ainda ingênuos como ele, imaginamos tratar-se de alguém calmo, contemplativo e até poético. Linhas depois, esse momento é quebrado por um anticlímax. Observamos o drama existencial das tragédias cotidianas e da necessidade de sobrevivência. Ismael é despejado, não possui pertences e nenhum bem material. É então que começa sua peregrinação, seu destino rumo à perda da inocência e pureza que iniciam o conto. Nós, leitores, embarcamos com ele.

Voltando à análise de “Duas margens”, chama-nos a atenção o fato de que o conto é narrado sem preocupações morais ou explicações psicológicas acerca da atitude da mãe que mata o filho para vingar-se do marido. Tudo é mostrado sem

compromissos de valoração moral ou pieguice excessivas. A tematização do sofrimento causado pela traição e as conseqüências dessa traição na vida das protagonistas, assim como o fato de o amor (ou será o ódio?) pelo homem ser mais forte do que o amor materno no que se refere a essas mulheres é o que se destaca nas entrelinhas do conto em pauta. Acrescente-se a isso que o diálogo que o conto estabelece com o mito de Medéia, pelo viés da ira e da vingança pela traição, faz com que o mesmo atinja um grau de verossimilhança bastante convincente, tornando-se memorável.

No capítulo "A personagem do romance" que faz parte do livro *A personagem de ficção*, muito embora Antonio Candido esteja discutindo o gênero romance, seus comentários cabem aqui no que diz respeito ao conto:

> Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Bronte (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis), que preparam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. *Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações*. É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce). Concorrem para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. (CANDIDO, 1987, p.57, grifos nossos)

Voltando ao que dizíamos antes, Sônia Ramalho faz a seguinte observação bastante convincente sobre o aspecto de ordem "moral" em "Duas margens":

> Na concisão do desfecho, o conto em pauta não se detém em explicações psicológicas acerca da atitude da mulher pobre que enterra o filho vivo para vingar-se da traição e dos subseqüentes maus-tratos do marido. Apenas tematiza pela recorrência ao mito e à tragédia clássica a possibilidade de se representar literariamente os pequenos e não menos violentos dramas da periferia brasileira (...) (FARIAS, 2007, pp. 140-141)

Segundo Julio Cortázar, “em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema” (CORTÁZAR, 1993, p. 152). Apenas acrescentaríamos que traição e vingança não marcam apenas a periferia, e sim, são situações e sentimentos que perpassam qualquer grupo social, inclusive pela forma como as relações são arranjadas com base na posse.

Em “Duas Margens” Fernandes consegue a dupla façanha de fazer valer um tema através de uma forma bastante elaborada. A sua preocupação central parece ser mesmo a de refletir uma realidade social mais ampla, com essas personagens pungentes e marcantes, sem se esquecer da qualidade estética do texto.

No conto, a narradora nos conquista e arrebata lentamente, pois sua história de dor e angústia crescentes nos convida a fazer reflexões sobre a experiência amorosa – seu deleite e possibilidade de frustração subsequente. O conto quase que assume um tom confessional, de diário, provocando, por isso mesmo, empatia, uma vez que não há distanciamento no ponto de vista, na focalização.

Dessa forma, podemos retomar o que dizíamos anteriormente sobre a representação de personagens femininas relacionada ao sexo do autor, questionando se a escrita tem sexo.

Quanto ao tema, percebemos que Fernandes mostra-se um autor extremamente hábil ao retratar a condição da mulher em “Duas margens”. Utiliza a primeira pessoa, mais uma vez. E, sendo a narradora autodiegética, detectam-se de perto os sentimentos da personagem, suas angústias, dilaceramentos. Os sentimentos da narradora, como já dissemos, refletem os da outra protagonista. Por essa via o autor se aproxima do universo feminino, configurando-o com muita propriedade.

Enquanto em “Rita e o cachorro” o traço estilístico mais evidente é a pontuação, com o emprego de reticências, de cortes na fala da narradora, produzindo silêncios que revelam muito, aqui em “Duas margens” é o uso habilidoso da primeira pessoa, repita-se, que legitima a força dos sentimentos das duas

mulheres. Vejamos como as palavras da mulher do garçom, a interlocutora da narradora, e que também ganha estatuto de protagonista no conto, como já indicamos, evidenciam esse aspecto:

> Ele é muito violento, moça! Eu nunca pensava que ele fosse capaz de me bater. Mas me bateu muito, não pude fazer nada, ele ficou aí me ameaçando. Você imagina ele agora saber que essa criança tá morta? Ah, não quero nem tá perto, Deus me livre! Vai berrar que eu sou mesmo desajeitada, que deixou o menino comigo e o menino morreu. Aí não vai me perdoar, tenho quase certeza, ele me mata. (FERNANDES, 2005, p.67)

Dessa forma, a fala das duas personagens de "Duas margens" é forte instrumento de representação de sua condição. Fernandes *dá voz* ao sujeito feminino. E veicula, através de suas narradoras, como já foi dito, temas como o sofrimento decorrente da traição e o ato trágico de matar o filho por vingança. Vejamos o que diz Sônia Ramalho sobre "a duplicidade imagética" que o conto possui:

> (...) a duplicidade imagética se instaura em dois níveis. No nível das personagens, duas figuras femininas, de estratos sociais diferentes, a narradora de classe média urbana, que observa a outra, mulher de um garçom pobre de um bar da periferia, cujas estórias de abandono e traição refletem-se mutuamente (...), e no nível metaficcional, entremostrado apenas no final da narrativa, pela readaptação do mito de Medeia (...) (FARIAS, 2007, p. 140)

Não poderíamos deixar de mencionar um aspecto curioso. As duas mulheres no conto não têm nome. O nome que aparece é apenas o do companheiro da narradora, "Marcos". Essa falta de "identidade", mais uma vez, assim como ocorre em "O mar é bem ali", universaliza a história – qualquer mulher da classe média e da periferia poderia passar pelo que passam as duas mulheres do conto.

Retomando o tópico em que analisamos as considerações de Poe acerca do conto. Vimos que ele defende o bom desfecho; aliás, para Poe, tudo deve estar a serviço dele. Consideramos "Duas margens" o conto de Fernandes que possui o desfecho mais impactante, mais marcante. Vejamos como o conto termina, num diálogo entre as duas mulheres perpassado pelo trágico:

> – Eu matei ele.
> Viro-me, acomodando o braço no outro banco:
> – Você matou o menino como?
> Ela se afasta um pouco, olha para o ônibus que acabou de girar na direção da plataforma e, baixando a cabeça, sopra para quase eu não ouvir:
> – Enterrei vivo. (FERNANDES, 2005, p.69)

Um desenlace impactante, imprevisível, arrebatador, numa linha certamente poeniana, e que confere qualidade estética ao conto de Fernandes. Portanto, a mulher de classe média que acreditava estar ajudando a outra a enterrar o filho morto está, na verdade, ajudando a matá-lo. É cúmplice, também é Medeia, nessa perspectiva.

No artigo cujo título é "O conto brasileiro hoje" (2010), Antonio Carlos Viana traça um perfil de contistas contemporâneos. Em uma das vertentes que estuda, denominada "Os herdeiros da violência urbana: Ana Paula Maia, José Rezende Jr. e Gregório Bacic", ele frisa que os contos do escritor José Rezende Jr., por exemplo, falam da "violência explícita" e também da "surda", que "não se concretiza, mas pulsa latente" (VIANA, 2010, p. 274). Poderíamos dizer que em "Duas margens" há os dois tipos de violência. O enterro do menino é um exemplo de violência explícita; e toda a atmosfera psicológica vivida pela narradora, em que fica sugerido um desejo latente de vingança, é exemplo de violência implícita (ou "surda", para dizer como Viana).

Nesse sentido, vale mencionar também que "Ilhado" é um dos contos mais violentos do autor de *O perfume de Roberta*. Foi apontado por Marcelo Coelho, articulista da *Folha de S. Paulo*, como vimos no capítulo sobre a fortuna crítica de Fernandes, como um dos principais contos da literatura brasileira contemporânea que tematizam a violência urbana. É certamente um exemplo marcante de violência explícita. Vejamos um pequeno trecho de "Ilhado":

> O mendigo pula do barco e vem, as braçadas sempre firmes, em minha direção. O barco ainda bêbado sobre as águas. O mendigo vem, o facão outra vez entre os dentes. Vem e, já perto, empurra a lâmina em meu rumo, ralando meu cotovelo. Nado rápido, me afasto alguns metros. Ele bate com o facão na água, os cabelos embaraçados, ocultando os olhos. Aí uma coisa aparece junto a mim, um objeto roçando em meu braço – e reconheço. É o corpo do

> homem boiando. Me seguro nele, respiro um pouco. O mendigo chega, dá mais um golpe, eu afundo – e ele atinge o peito do homem. Sai dando golpes e mais golpes, sem me atingir jamais, mas atingindo o corpo já dilacerado do homem. Numa de suas tentativas, eu já perdendo o fôlego, avanço na mão dele, prendo-a firme, consigo arrancar-lhe o facão. Ele espanca a água:
>
> – Miserável! (FERNANDES, 2010, pp. 38-39)

Nosso desejo é aqui apenas exemplificar que Fernandes não só dá voz a suas protagonistas, mas também a outras ditas minorias, que após muita exploração, partem para a vingança. No caso de "Duas margens", temos um conto perturbador que envolve paixão, ódio, rejeição, traição e violência. Traição que toma conta da vida de duas mulheres.

Retornando à questão estrutural, verificamos que em "Duas margens" os dois movimentos, o de ordem e o de caos, são também configurados. Entretanto, o conto possui uma estrutura levemente diferenciada, uma vez que já flagramos uma das protagonistas em um momento angustiante, narrado com *intensidade* (para lembrar, mais uma vez, a categoria de Cortázar vista no capítulo que discutiu as formulações acerca do conto). Ou seja, já no início do conto, quando a narradora se aproxima do bar à beira do rio, e mais ainda quando ela se depara com a outra mulher carregando a criança no colo à beira da pista, o estado é de caos. Daí o conto ter muita força, ser quase totalmente *intenso*. Diríamos, portanto, que em "Duas margens", assim como em "Rita e o cachorro", o movimento do caos é muito mais marcante do que o da ordem.

5.2.4. "Confidências de um amante quase idiota"

Como já dissemos anteriormente, a análise de "Confidências de um amante quase idiota" se faz necessária para que estabeleçamos um contraponto no que diz respeito ao ponto de vista, já que o conto é construído pela ótica de um narrador masculino.

O narrador-protagonista, ou narrador autodiegético, é um machista descarado, ou seja, na melhor tradição dos personagens de Dalton Trevisan, é um cafajeste. Ele narra para se mostrar vitorioso – um vitorioso que, pela pressão psicológica (e o caso é mesmo de violência psicológica), intimida a colega de trabalho por quem se apaixona e que não quer nada com ele, despistando-o o tempo todo. A personagem da moça tem traços faceiros, timidez, descontração. Uma moça com aspirações, mas que, por conta da impertinência e perseguição do narrador, por conta de seu enquadramento, vai se tornando intranquila e temerosa.

A forma como o conto começa chama logo a atenção do leitor, pois já aponta o caráter cínico, extremamente machista do narrador, assim como desperta a curiosidade desse mesmo leitor, aspecto recorrente nos contos de Fernandes: “Eu nunca tinha passado a mão no cu de uma mulher. E também nunca tinha tentado enforcar ninguém. Isto me aconteceu faz uns dois meses (FERNANDES, 2005, p. 123)”.

Na verdade, esse narrador reifica a mulher, tornando-a um mero objeto de suas vontades. A mulher vive sufocada por ele, não tomando uma decisão talvez por receio de sua reação. E aí ela cede, atende-o em sua fantasia de superioridade. O encurralamento dessa mulher é uma metáfora da subjetividade masculina, do modo como muitos homens imaginam mesmo a mulher – como um ser inferior, manuseável, subordinado ao seu mando, sempre disponível aos seus caprichos de macho: “Aí, filha. Procura saber com quem você está tratando – e passei-lhe a mão na bunda” (FERNANDES, 2005, p. 125). Sendo assim, o tema do conto reside no forte ranço patriarcal de nossa cultura, com todos os desrespeitos aí implícitos.

É interessante observarmos como o autor usa o pensamento de um chauvinista para invertê-lo – através de uma leitura irônica, o conto é quase um feminismo às avessas, já que enfoca um homem de forma a extremar a sua masculinidade. Aliás, ironia é um recurso que está presente em quase todas as passagens do conto, estando por trás do cinismo do narrador. O conto termina da mesma forma que começa, conferindo coerência à sua estrutura interna:

> Não deixei de ligar para a casa dela, mesmo depois desse meu ensinamento. Ela, furiosa, sempre batia o telefone. Depois, desistiu. Agora, em silêncio no outro lado da linha, ela me escuta. Falo, falo. Ela calada. E isto eu acho que é uma forma de respeito pela minha pessoa. (FERNANDES, 2005, p.125)

Com relação à semelhança que esse conto tem com as narrativas de Dalton Trevisan, com a crueldade característica do autor curitibano, Nelson de Oliveira afirma, em comentário crítico que integra o livro *O perfume de Roberta*:

> Dos contos que li de Rinaldo (...) "Confidências de um amante quase idiota" é o meu predileto. É também um dos contos mais canalhas que já foram produzidos em língua portuguesa. É claro que há um quê de Dalton Trevisan nele, mas não vejo problema algum nisso, porque Rinaldo digeriu um estilo já conhecido e vomitou algo novo. Eis um conto verdadeiramente cruel e cafajeste. A cena em que o narrador puxa a gravata e depois passa a mão na bunda da moça é antológica. Revela muito da mentalidade ainda tão bestial do dito *homo sapiens*. (OLIVEIRA, 2005, p. 172)

Como se pode perceber, o crítico lê e reconhece no protagonista do conto um emblema do chauvinismo barato e ultrapassado que insiste em marcar presença em variadas sociedades. Interessa-nos observar a maneira como Fernandes constrói esse cafajeste, de forma a levar os leitores em geral a rejeitarem a construção identitária desse, baseada na prepotência, na rispidez, no cafajestismo mesmo.

Um dos elementos presentes nesse conto é mais uma vez a utilização de contrastes, sendo o mais significativo as nuances de tom da voz narrativa: essa perpassa o tom chulo, grosseiro, passando para um certo polimento que quase engana o leitor quanto ao caráter do personagem, mas deixando claro ao final que se trata mesmo de um (quase idiota). Esses contrastes configuram aquilo que temos mostrado aqui nos contos do autor, ou seja, que eles trazem o movimento da ordem e do caos. Contrapondo-se com o parágrafo de abertura e com o do desfecho, que caracterizam fortemente o cinismo e a violência do personagem, o segundo parágrafo e os subseqüentes, até a cena da gravata no pescoço da jovem (também

de extrema violência), colocam em cena um narrador sedutor, leve, que se utiliza de expressões até românticas, quase poéticas:

> Ela trabalhava no meu setor. Pelas manhãs, levando e trazendo processos, ela passeava pelos meus olhos a sua calça Lee já um tanto desbotada. A faceirice de menina mimada. Os óculos bem assentados no rosto fino e meigo, de faces salientes. O costume de esconder a mecha solta de cabelos por trás da orelha. E essa diferença que, nas mulheres, me desperta curiosidade e ternura.
>
> Era novata ali.
>
> Se, na sua passagem, procurava seus lindos olhinhos, eles escorregavam para a leitura disfarçada de um documento. Mas logo se refaziam – e plantavam-se firmes em mim, tragando-me. Então eu é que criava de abrir uma gaveta atrás de uma caneta, de arrumar os papéis sobre o birô. Tímido, desconcertado, covarde. (FERNANDES, 2005, p. 123)

O narrador passa do artifício de um sujeito romântico, que se utiliza dessa linguagem terna, repetindo, quase lírica, para uma linguagem vulgar, extremamente agressiva. Assim, sua violência está no ato e na palavra. Vejamos:

> Então eu descobri que ela brincava comigo, a imbecil! Puxei a gravata, enforquei-a com toda força. Ela grunhia, os olhos arregalados. Quando afrouxei o nó, ela já estava para tombar ali.
>
> – Aí, filha. Procura saber com quem você está tratando – e passei-lhe a mão na bunda. (FERNANDES, 2005, p. 125)

No momento da leveza, ele troca os códigos, não consegue compreender bem os sinais que a moça emite. Melhor dizendo, ele interpreta a reação dela, o modo educado e atencioso como ela o trata, como sinal de interesse, como se a colega estivesse correspondendo a ele. A lógica desse narrador é, sobretudo, contar para culpabilizar a moça e, ao mesmo tempo, se fazer de vítima dela. O problema é como ele reage ao desinteresse dela. Uma reação “normal”, se é que podemos falar de “normalidade” na paixão, seria a resignação ou até mesmo o sofrimento. Mas sua personalidade machista não permite isso. Daí ele tornar-se ameaçador, partindo para a agressividade, para a violência. Quando ele registra que ficou “tímido, desconcertado, covarde” (FERNANDES, 2005, p. 123), diante da outra, está

querendo transparecer certa fragilidade, certa insegurança – o que irá se contrapor à sua reação violenta. Além de tudo, percebemos que ele é incapaz mesmo de lidar com os sentimentos. Passa a odiar a moça por gostar dela – mais ou menos isso – o macho não pode ser fraco. Essa insegurança, essa fragilidade, segundo o seu relato, atinge-o até no plano físico, oblitera-o até na fala: "Obstruído pelo fascínio e a insegurança, as palavras não me saíram, entalado" (FERNANDES, 2005, p. 124). Mas isso parece decorrer de sua estratégia, enquanto narrador, de seduzir o leitor, de se fazer de vítima da outra. Enfim, de culpabilizá-la.

É interessante observarmos como o narrador tenta a todo custo provar para o leitor que não é um idiota, mesmo que suas ações, entre pueris e violentas, o contradigam. Não seria deslocado aqui fazermos uma relação com o conto "O coração denunciador", de Poe, cujo narrador tenta provar que não é louco, porém suas ações o traem, o entregam.

O que rege o narrador de "Confidências de um amante quase idiota" é a rejeição, que ele não aceita. Daí ele partir para resolver o impasse, ou seja, a indiferença sofrida, com violência, sendo a ameaça o seu trunfo. Aliás, ele narra como se tudo o que se passou tenha lhe favorecido, tenha sido um ganho, um atributo de vitória.

O roteiro a seguir sintetiza a imagem que o narrador constrói de si mesmo:

> **Leveza**: "Ela trabalhava no meu setor. Pelas manhãs, levando e trazendo processos, ela passeava pelos meus olhos a sua calça Lee já um tanto desbotada. A faceirice de menina mimada. Os óculos bem assentados no rosto fino e meigo, de faces salientes." (FERNANDES, 2005, p. 123)

> **Ternura**: "O costume de esconder a mecha solta de cabelos por trás da orelha. E essa diferença que, nas mulheres, me desperta curiosidade e ternura." (FERNANDES, 2005, p. 123)

> **Timidez**: "Se, na sua passagem, procurava seus lindos olhinhos, eles escorregavam para a leitura disfarçada de um documento. Mas logo se refaziam – e plantavam-se firmes em mim, tragando-me. (FERNANDES, 2005, p. 123)

> **Insegurança**: "Obstruído pelo fascínio e a insegurança, as palavras não me saíram, entalado." (FERNANDES, 2005, p. 124)
>
> **Idiotia**: "Apenas fiz uma referência ao último aumento – e gaguejei esta incoerência:
>
> – Vida dura.
>
> Os encontros seguiram-se.
>
> Vezes ficávamos, aos sábados, depois do extra na empresa, num banco de praça próxima, sob a figueira. Ela falava do seu curso de inglês, à noite, de seu desejo de um dia, quem sabe, a promoção na empresa: queria a chefia do setor pessoal. Eu prosseguia reservado e sem objetividade:
>
> – Querer é poder." (FERNANDES, 2005, p. 124)

Antes de seguirmos com o roteiro, alguns comentários se fazem necessários. Atrelado ao reconhecimento de que ele, narrador, está se tornando idiota, vem a indiferença propriamente da colega de trabalho, que ele logo traduz como rejeição:

> Então, para fazer-me romântico, comentava uma folha caindo, um pardal espanando a areia do canteiro. Aí ela se levantava para partir:
>
> – Tenho que ir. Vou visitar uma tia.
>
> Uma noite (eu ainda não tinha conseguido nada), quando chegamos ao portão da casa dela, estreitei-a para o beijo que celebraria o encontro. Ela impediu-me colando, leve, o indicador em meus lábios já abertos e sedentos:
>
> – Não. É cedo...
>
> Depois apressou-se para o pequeno jardim da casa – e agradou a cabeça do pequinês que viera saudá-la e expulsar-me com seus latidos estridentes. (FERNANDES, 2005, p. 124)

Tudo isso revolve o caldo cultural machista dele, fazendo-o partir para a agressividade, para a violência. Destacamos ainda uma estratégia do narrador, que é a do sumário narrativo. Vejamos essa cena intermediária:

> *Encontramo-nos mais vezes. Sem avanços.*
>
> Foi transferida para um outro setor da empresa, no andar de cima. Essa distância abriu-me um vazio enorme, uma distância só de alguns poucos degraus de escada. Vezes encontrávamo-nos num

> corredor: sempre apressada, desviava-se dos meus convites para um cinema, um jantar, um show.
>
> - Hoje não. Deixa para um outro dia. (FERNANDES, 2005, pp. 124-125 – grifo nosso)

Interpretamos a passagem grifada como reveladora de uma intenção do narrador, qual seja, a de boicotar informações utilizando da estratégia narrativa do sumário, cuja definição, segundo o *Dicionário de teoria da narrativa*, é a que se segue:

> (...) Em relação aos eventos, o narrador opta por uma atitude redutora que, sendo favorecida (...) pelo fato de se referir a eventos passados que supostamente conhece, lhe permite selecionar os fatos que entende relevantes e abreviar os que julga despiciendos. Assim se instaura uma espécie de desvalorização da matéria narrada em relação ao narrador, desvalorização essa que pode ser explicada em função da economia da história e dos vetores semânticos que a regem. (REIS & LOPES, 1988, p. 293)

Para nós, o vetor semântico em questão é o de que o narrador não quer mostrar seu lado insistente, impertinente, assediador ao extremo. Ele passa a se incomodar com a distância da moça tanto no plano físico quanto no emocional, mas evita comentar a razão de sua transferência para outro setor. É uma forma de autoproteção, de não constituir uma imagem negativa de si.

No *flashback*, ele ainda não tinha utilizado nenhum palavrão, até o "imbecil" em: "O celular sempre desligado, passei a telefonar-lhe para casa, aos fins de semana. A voz fanhosa e *imbecil* de uma senhora informava-me sempre que ela não se encontrava" (FERNANDES, 2005, p.125, grifo nosso). Nesse momento ele já está irritado, impaciente, sendo o primeiro indício da sua atitude violenta posterior. A sua até então impertinência transforma-se em obsessão: "Mas eu sentia que alguém, próximo ao aparelho, cochichava-lhe as respostas negativas às minhas minuciosas interrogações" (FERNANDES, 2005, p. 125). Então, ele opta por ser agressivo ao invés de idiota. E neste ponto retomamos o nosso roteiro, finalizando-o com

> **Agressividade**: "Puxei a gravata, enforquei-a com toda força. Ela grunhia, os olhos arregalados. Quando afrouxei o nó, ela já estava para tombar ali.
>
> – Aí, filha. Procura saber com quem você está tratando – e passei-lhe a mão na bunda.
>
> – Idiota! – ela disse, antes de descer os degraus que restavam e ganhar a rua quase correndo.
>
> Não deixei de ligar para a casa dela, mesmo depois desse meu ensinamento. Ela, furiosa, sempre batia o telefone. Depois, desistiu. Agora, em silêncio no outro lado da linha, ela me escuta. Falo, falo. Ela calada. E isto eu acho que é uma forma de respeito pela minha pessoa. (FERNANDES, 2005, p. 125)

O final do conto emenda-se com o começo. E aqui cabe fazer um levantamento lexical que expressa bem o cinismo e o deboche desse narrador. Por exemplo, na repetição das palavras "Falo, falo" há uma semântica dúbia, qual seja, a do verbo *falar* na primeira pessoa e a do substantivo *falo*, usado simbolicamente para representar a cultura machista, patriarcal. Temos ainda as expressões "E aí", "peitei-a", "imbecil", "grunhia", "passei-lhe a mão na bunda" – todas caracterizadoras do cinismo do personagem. Com "grunhia", ele sutilmente associa a moça a uma cadela, e o faz como um contra-ataque, como uma defesa, sendo essa uma forma, ou uma estratégia, repetimos, de se vitimizar. Com "passei-lhe a mão na bunda" temos o seu deboche, desdém e desrespeito extremados. Ele rebaixa seu objeto de desejo a partir do momento que entende que não consegue manipulá-lo da forma que quer.

Por outro lado, se fizermos um roteiro da caracterização da moça, veremos o contraste com a do narrador. Ela passa da faceirice para o pavor, por conta do comportamento do homem:

> **Faceirice**: "A faceirice de menina mimada. Os óculos bem assentados no rosto fino e meigo, de faces salientes." (FERNANDES, 2005, p. 123)
>
> **Timidez**: "Se, na sua passagem, procurava seus lindos olhinhos, eles escorregavam para a leitura disfarçada de um documento." (FERNANDES, 2005, p. 123)
>
> **Descontração**: "Ela se mostrou descontraída, solta: o sorriso inaugurava-lhe a beleza." (FERNANDES, 2005, p. 123)

> **Aspiração**: "Ela falava do seu curso de inglês, à noite, de seu desejo de um dia, quem sabe, a promoção na empresa: queria a chefia do setor pessoal." (FERNANDES, 2005, p. 124)
>
> **Indiferença e rejeição**: "Aí ela se levantava para partir:
>
> – Tenho que ir. Vou visitar uma tia.
>
> (...)
>
> – Ela impediu-me colando, leve, o indicador em meus lábios já abertos e sedentos:
>
> – Não. É cedo...
>
> (...)
>
> Vezes encontrávamo-nos num corredor: sempre apressada, desviava-se dos meus convites para um cinema, um jantar, um show." (FERNANDES, 2005, pp. 124-125)
>
> **Incômodo**: "Foi transferida para um outro setor da empresa, no andar de cima.
>
> (...)
>
> – Hoje não. Deixa para um outro dia." (FERNANDES, 2005, pp. 124-125)
>
> **Fúria**: "Ela, furiosa, sempre batia o telefone." (FERNANDES, 2005, p. 125)
>
> **Temor**: "Agora, em silêncio no outro lado da linha, ela me escuta." (FERNANDES, 2005, p.125)

Vale mencionar que não sabemos se a moça, de fato, escuta o que o "quase idiota" diz, até porque ele não mantém diálogo, quer apenas agredir verbalmente e pouco importa se o fone está largado ou colado ao ouvido de alguém.

Um aspecto que assemelha esse conto com alguns dos anteriores é o fato de a personagem feminina não possuir nome. Neste caso, a identidade suprimida pelo narrador machista tem um sentido forte – que é o da despersonalização. Ao negar a identidade da outra, torna-a insignificante.

As palavras finais do narrador o caracterizam, reiteramos, como um chauvinista. Quando ele diz "ensinamento", é como se quisesse provar para o leitor que ele é quem está certo e a moça errada. Quando diz "Procura saber com quem você está tratando" é como se dissesse "Procura respeitar esse homem que sou". E quando diz ainda "E isto eu acho que é uma forma de respeito pela minha pessoa", é

para se auto-afirmar, não conseguindo, contudo, mascarar seu extremo machismo e cafajestice.

Enfim, buscamos, com a análise de “Confidências de um amante quase idiota”, mostrar que, na representação do machista, do cafajeste, Fernandes consegue tipificar seus personagens, universalizando-os. Ao retratar o machismo, ele metaforiza a condição da mulher atormentada, amedrontada, vítima da violência (explícita e implícita) do homem, fazendo com que o seu relato atinja um alto nível de denúncia. Nossa intenção aqui foi apontar que, quer falando através do feminino ou do masculino, os personagens e/ou narradores de Fernandes fincam suas existências de forma bastante associada ao prisma mais próximo do feminino, como no caso dos três primeiros contos, e, por um olhar avesso, expõem o absurdo de uma caricatura do masculino como poderoso, forte, insensível, quase idiota.

Voltando a Nelly Richard. Na nota de número catorze de seu artigo “A escrita tem sexo?”, ela discute as afirmações de Diamela Eltit:

> Se o feminino é aquilo oprimido pelo poder central, tanto nos níveis do real, como nos planos simbólicos, é viável acudir à materialidade de uma metáfora e ampliar a categoria de gêneros, para nomear, como feminino, todos aqueles grupos cuja posição frente ao dominante mantenham os signos de uma crise (...). Parece necessário acudir ao conceito de nomear, como feminino, aquilo que, a partir das margens do poder central, procure produzir uma modificação na urdidura monolítica do fazer literário, *para além do fato de seus cultores serem homens ou mulheres produzindo, criativamente, sentidos transformadores do universo simbólico estabelecido*. (RICHARD, 2002, p. 141, grifos nossos)

Dessa forma, seja representando mulheres que sofrem ou sucumbem ao poder dos machos, seja representando machistas extremados, a produção textual de Fernandes corresponde exatamente ao que Nelly Richard problematiza quando discute a questão da “feminização” da escrita, algo perceptível tanto em suas assertivas quanto nas afirmações daquelas com quem compartilha as ideias.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Chegados ao fim deste percurso, não nos parece possível esboçar uma conclusão sem a coragem do retorno, o eterno retorno...*
>
> (Sandra Luna, 2008)

A escrita tem sexo? Existem marcas estilísticas que caracterizam a escrita masculina e a feminina? Um homem pode escrever como mulher e, se pode, como qualificar sua obra? Masculina, feminina, assexuada? O mesmo ocorre com a mulher escritora?

Essas perguntas nos inquietavam antes de começar este trabalho. Reiteramos que não tivemos a intenção de respondê-las prontamente, pois nem mesmo alguns/algumas teóricos/as mais expressivos/as do assunto o fizeram. Tivemos como objetivo principal problematizar tais questões, usando como ilustração alguns contos do escritor Rinaldo de Fernandes.

Quando propomos investigar a polêmica questão da marca de gênero sexual na escrita de Fernandes, tendo como principal base teórica a inovadora obra *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política, de Nelly Richard, o fizemos no intuito de mostrar que as noções acerca de gênero e voz na literatura ainda constituem pontos de tensão não resolvidos. Este é um aspecto positivo de nosso trabalho, porque desperta novos questionamentos e novas propostas. O livro de Richard, nesse sentido, permite uma articulação com diversos posicionamentos, incluindo os que se opõem às concepções da autora. E motiva também novas abordagens, como a que apresentamos nesta pesquisa.

O tópico que discute os estudos culturais, juntamente com o conceito de identidade e sua relevância para novas reflexões sobre o movimento feminista e a

crítica literária feminista, nos serviu de âncora teórica, pois seu principal pressuposto é o de conferir à mulher maior visibilidade. Como apontou Zygmunt Bauman, muitas vezes nossa identidade é construída através de nossas próprias perspectivas de vida, mas, em diversas circunstâncias, é o outro quem as determina, define e até impõe.

Ao ser colocada em xeque a noção do sujeito racional, cartesiano, universal, é estabelecida uma aliança bastante benéfica entre identidade e feminismo, onde as diferenças de gênero são desmontadas. Por esse motivo, encontramos nos estudos culturais e no conceito de identidade um consistente apoio teórico para os nossos propósitos. Exatamente pelo caráter não permanente e múltiplo da identidade é que percebemos o quanto este conceito está relacionado à constante luta das mulheres, uma luta que sempre vai estar suscetível a diversas transformações.

Sendo a literatura uma das mais ricas expressões artísticas, com um grande poder de representar a realidade social ou mesmo a multifacetada natureza humana, é compreensível o fato de termos utilizado um autor contemporâneo que aborda em seus contos questões das mais pertinentes acerca da condição feminina.

Acreditamos que essa pode ser (ou é) uma das funções da obra de arte, ou seja, contribuir para eliminar estereótipos discriminatórios e promover uma maior igualdade e harmonia entre os seres, neste caso, entre os sexos.

Quando partimos para estudar os contos de Fernandes, algumas ideias nos vieram, mas ao longo da pesquisa foram sendo descartadas, por motivos que explicaremos agora. Na ficção desse autor, o romance *Rita no pomar* é uma obra capital, que foi finalista de prêmios importantes e que poderá virar um longa-metragem. Assim, uma pergunta talvez se imponha: por que *Rita no pomar* não entrou no nosso *corpus*? Bem, acreditamos, em primeiro lugar, que há uma dimensão subjetiva na escolha de obras para um trabalho acadêmico, incluindo-se aí o corpus de uma tese de Doutorado. Embora reconheçamos a importância do romance supracitado na ficção de Fernandes, preferimos nos concentrar em alguns contos, e não apenas por uma questão de ordem pessoal (o fato de serem contos

que admiramos muito, que sempre nos tocaram profundamente), mas, acima de tudo, porque receamos que o nosso objeto de estudo ficasse desfocado. Isso não impediu, todavia, que *Rita no pomar* fosse mencionado no momento em que analisamos “Rita e o cachorro”, conto sabidamente embrionário do romance. Em segundo lugar, não tínhamos em mente fazer um trabalho comparativo entre o conto e o romance, algo a ser considerado em outro momento, e a partir de outros referenciais teóricos, diferentes dos escolhidos para o presente estudo.

Tínhamos também interesse em recorrer aos consistentes estudos sobre a Análise Crítica do Discurso (ACD), através de um dos seus principais representantes: Norman Fairclough. O objetivo inicial era averiguar até que ponto as práticas discursivas auxiliam na manutenção ou no desmantelar de ideologias que venham a sustentar modelos patriarcais ou quaisquer modelos discriminatórios. Além disso, incluiríamos as convincentes observações do escritor Renato de Mello, no sentido de justificar a aproximação entre a literatura e a ACD, aqui considerando a possibilidade de embutir a última na AD (Análise do Discurso). Porém, infelizmente, essa questão precisou ficar de fora da nossa análise, por não se encaixar nos nossos propósitos e pela dificuldade que tivemos de encontrar material teórico relevante que aproximasse gênero, literatura e análise do discurso. Fica como mais uma sugestão para futuras pesquisas.

Procuramos, através das teorias exploradas, problematizar as noções de gênero, de identidade e de sujeito; avaliar a escrita independente do sexo do autor; investigar as marcas mais significativas da crítica literária feminista, apontando alguns aspectos dessa crítica que, a nosso ver, ainda carecem de discussões mais elaboradas; abordar certas tentativas de definição do conto.

Quando discutimos, no segundo capítulo, a corrente da ginocrítica, que fez parte da CLF, mostramos que uma de suas falhas foi ter ignorado a autoria masculina para se concentrar em obras produzidas só por mulheres. O que tentamos mostrar foi que Fernandes, assim como outros autores do sexo masculino, são capazes, com sensibilidade para certos temas e com habilidade formal, de representar com pertinência a condição feminina. São capazes de tematizar situações vividas por diferentes mulheres. Assim, o objetivo principal da presente

pesquisa foi mostrar que a questão é não atrelar o sexo do autor à representação de gênero na narrativa.

Por outro lado, nossas investigações não significam absolutamente que houve aqui pretensão de desprezar ou desqualificar a CLF. Significam apenas que, para atingirmos o nosso objetivo central, qual seja, o de mostrar que a escrita não tem sexo, fez-se necessário abordarmos a CLF numa perspectiva mais questionadora, mais dialética, portanto, menos unilateral. Nossos questionamentos se voltaram, principalmente, para a ginocrítica. Porém, não deixamos de reconhecer a importância que a CLF vem tendo ao longo dos anos. Como ilustração, podemos citar o trabalho das feministas da última geração, inclusive no sentido de promover discussões acerca da teoria *queer*. Tais debates vêm sendo (re)elaborados há tempos, sobretudo com a teórica Judith Butler, conforme apontamos anteriormente.

Vale salientar que, com relação ao título da nossa pesquisa, observamos que com o avanço das teorias que discorrem sobre a desconstrução do sujeito fixo, estável, nossa tese no futuro não precisaria mais ter essa marca de gênero. Teríamos, ao invés, de escrita masculina/personagens femininas, algo como *escritores ou escritas representando personagens em sua diversidade*, que inclusive, ultrapassaria o binarismo do masculino/feminino.

As questões levantadas, por outro lado, não tiveram aqui respostas prontas, definitivas. Foram questões que, acreditamos, contribuíram para o debate, sobretudo aquele que diz respeito, como indicado, ao não atrelamento do sexo do autor à representação do gênero na narrativa, porque, reiteramos, é a qualidade estética da obra que deve predominar.

Se levarmos em conta o *corpus* analisado, ou seja, a demonstração de como um autor do sexo masculino representa bem a condição feminina, e ainda os questionamentos aqui propostos, perceberemos que esta pesquisa terminou por suscitar mais indagações acerca do tema. O que é muito positivo, a nosso ver, já que nenhum debate é suficiente para não desembocar em novas formulações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M.H. “How to do things with texts”. In: ADAMS, Hazard. & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Florida: Florida University Press, 1986, pp. 436 – 449.

AEBISCHER, V. FOREL, C (orgs.). *Falas masculinas, falas femininas*? Trad. Celene M. Cruz et al. São Paulo: Brasiliense, 1991.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1987.

AHMED, Sarah. *Differences that matter*: feminist theory and postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (org.). “Gender studies and feminist perspectives”. In: *Ilha do desterro*: revista de língua inglesa, literaturas em inglês e estudos culturais, número 42. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

ALVES, Ida Ferreira. “A Linguagem da Poesia: metáfora e conhecimento”. IN: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 2 (2002) – 3-16. ISSN 1678-2054. Disponível em: <http:/ / www.uel.br/ cch/ pos/ letras/ terraroxa> Acesso em:14 ago 2004.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera*: the new mestiza. San Francisco: Aunt Luke Books, 1987.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

AZEVEDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. *A tragédia no teatro do tempo*: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008, p.261.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BADINTER, Elisabeth. R*umo equivocado*: o feminismo e alguns destinos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAIN, Carl E. et. al. *The Norton Introduction to Literature*. New York: Norton, 1981.

BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *The pleasure of the text*. New York: Hill and Wang, 1975.

BARZOTTO, Leone Astride. "A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti". Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> Acesso em: 16 fev 2011.

BASÍLIO, Astier. "Escritor lança um novo olhar sobre o Nordeste" In: *Jornal da Paraíba*, edição de 04/01/2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas*: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

BELSEY, Catherine & MOORE, Jane (eds.). *The feminist reader*: essays in gender and the politics of literary criticism. New York: Basil Blackwell, 1989.

BENSTOCK, Shari (ed.). *Feminist issues in literary scholarship*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 28-29.

BECKSON, Karl & GANZ, Arthur. *Literary terms*: a dictionary. Worcester: Andre Deutsch, 1990.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. London: Penguin, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*? São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa –Maria Editorial, 1989.

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

BUTLER. Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Judith. "Contingent foundations: feminism and the question of postmodernism". In: BUTLER, Judith & SCOTT, Joan (eds.). *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992.

CAMERON, Deborah. “Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual”. In: OSTERMANN, Ana Cristina & FONTANA, Beatriz (orgs.). *Linguagem, gênero, sexualidade*: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 47-79.

_____, “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____.“A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Decio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARRERO, Raimundo. “*Rita no pomar*, um belo livro” (postado em 29/01/2009). Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=3785> Acesso em 10 jul 1010.

CARTER, R. & McRAE. J. *Guide to English literature:* Britain and Ireland*.* London: Penguin, 1996.

CASTELLO, José. Comentário crítico sobre o conto “O perfume de Roberta” inserido no livro *O perfume de Roberta*. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, pp. 173-174.

CASTRO, Heliane. *Ideologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Da mulher às mulheres*: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió, UFAL, 2006.

CHAMIE, Mário. Comentário crítico sobre o conto “O cavalo” inserido no livro *O perfume de Roberta*. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 171.

CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.

CIXOUS, Hélène. “The laugh of the Medusa”. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical Theory since 1965*. Tallahaissee: Florida State University Press, 1986, pp. 308-320.

COELHO, Marcelo. “Literatura da violência” (postado em 16/04/2011. Disponível em <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2011-04-01_2011-04-30.html> Acesso em: 14 ago 2011.

COLLIER, Peter e RYAN, Helga Geyer. (eds). *Literary theory today*. New York: Cornell University Press, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trads. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 50-51.

CORACINI, Maria José. *A celebração do outro*: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilingüismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp.147- 166.

DAVIS, Lennard J. *Ideology and fiction*: resisting novels. London: Methuen, 1987.

DERRIDA, Jacques. “Structure, sign and play in the discourse of the human sciences”. In: ADAMS, Hazard. & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Florida: Florida University Press, 1986, pp. 83 – 120.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e mito*. Trad. Beatriz Sidou. Campinas, SP: Papírus, 1990.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto* (vols. I & II). São Paulo: Ática, 1995.

DUTRA, Enio Moraes. “O mito de Medeia em Eurípedes”. Disponível em <http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r1/revista1_8. pdf> Acesso em: 14 jan 2012.

EAGLETON, Mary. “Literature”. In: EAGLETON, Mary (ed.). *A concise companion to feminist theory*. Oxford: Blackwell, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

_____. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESTILL, Daniel. "De salto alto sobre tua carne". In: *Jornal de literatura Rascunho*, número 83. Curitiba: Letras e Livros, 2010.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da UnB, 2001.

_____. *Language and Power*. London: Longman: 1995.

_____.*Critical discourse analysis*: the critical study of language. London: Longman, 1995.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. "*O perfume de Roberta* – uma contística anfíbia: entre o social e o estético". In: *Iararana*: Revista de Arte, Crítica e Literatura. Salvador, 2007, v. 13, pp. 138-144.

_____. "Reescritura de Guimarães Rosa por Rinaldo de Fernandes: entre 'A hora e vez de Augusto Matraga' e *Grande sertão: veredas*". In: *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (dossiê Literaturas de Língua Portuguesa: Trânsitos Luso-afro-brasileiros). Brasília: Ed. da UnB, 2005, n. 20, pp. 147-157.

_____. "Voz e representação da mulher na escrita masculina". In: *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, pp. 179-183.

FERNANDES. Rinaldo de "Beleza". In: FERNANDES, Rinaldo de. *O professor de piano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, pp. 7-18.

_____. Rinaldo de. *Rita no Pomar*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

_____. Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

_____. Rinaldo de. *O caçador*. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

FERREIRA, Lúcia M. A. “Interdiscurso e memória: nas tramas dos discursos sobre a mulher”. In: INDURSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina Leandro, MITTMANN, Solange. (orgs.). São Carlos: Claraluz, 2009, pp. 223 – 232.

FISH, Stanley. *There’s no such thing as free speech*: and it’s a good thing too. Oxford: Oxford University Press, 1994.

FLECK, Gilmei Francisco. “De Flausina e Belisa: Flaulisa – protótipos da mulher latino-americana presentes em Isabel Allende e Guimarães Rosa”. In: *Revista de literatura, história e memória – narrativas da memória:* o discurso feminino. Cascavel: Unioeste, v.3, n. 3, p. 83-90, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. “What is an author?”. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Tallahaissee: Florida State University Press, 1986, pp. 138-148.

_____. *Microfísica do poder*. Organizado e traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREADMAN, Richard & MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria*: uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: UNESP, 1992.

FURLANETTO. Maria Marta. “Para uma abordagem de gênero: animus, anima”. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

FUNCK, Susana Bornéo. “Da questão da mulher à questão do gênero”. In: *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

FUSS, Diana. *Essentially speaking*: feminism, nature and difference. New York, Routledge, 1989.

GAMA, Glória Maria Oliveira & SCHNEIDER, Liane. “Diferença e relações de poder na literatura de escritoras contemporâneas: uma análise de ‘Flor de cerrado’ de Maria Amélia Mello”. Revista *Ipotesi* – Revista de estudos literários, vol 13. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

GENETTE, Gerard. *Narrative discourse*: an essay in method. Trad. LEWIN, Jane E. New York: Cornell University Press, 1990.

GIARDINELLI, Mempo. “Estrutura e morfologia do conto”. In: *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, pp. 23-55.

GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic* : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

GOLDHILL, Simon. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GONÇALVES, Luzilá. Coluna “Letras às terças” (com comentário crítico sobre *O perfume de Roberta*). In: *Diário de Pernambuco*, Recife, edição de 10/01/2006.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSON, Clare (ed.). *Re-reading the short story*. London, Macmillan, 1989.

HEATH, Stephen. “Male feminism”. In: JARDINE, Alice & SMITH, Paul (eds.). *Men in feminism*. London: Methuen, 1987.

HERMAN, David (ed.) *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IRIGARAY, Luce. “This sex which is not one”. In: WARHOL, Robyn R. & HERNDL, Diane Price (eds.). *Feminisms*: an anthology of literary theory and criticism. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

JACOBUS, Mary. *Reading woman*: essays in feminist criticism. London: Methuen, 1986.

JARDINE, Alice A. “Gynesis”. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical Theory since 1965*. Tallahaissee: Florida State University Press, 1986, pp. 560-570.

JOACHIM, Sébastien. *A representação do outro na literatura popular francesa e latino-americana.* Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, s/d, pp. 181 – 204.

JUNIOR, R. magalhães. *A arte do conto*: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

KOLODNY, Annette. “Dancing through the minefield”. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The new feminist criticism*. London: Virago, 1985.

KRAUSS, Paulo. “A marca do imprevisto”. In: *Jornal de Literatura Rascunho*, número 70. Curitiba: Letras e Livros, 2006.

KRISTEVA, Julia. “Women’s time”. In: ADAMS, Hazard. & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Florida: Florida University Press, 1986, pp. 471 – 484.

LACAN, Jacques. “The mirror stage”. In: ADAMS, Hazard. & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Florida: Florida University Press, 1986, pp. 734 – 738.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-241.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

LIMA, Sônia van Dijck. “Rita e suas histórias”. Disponível em <http://www.soniavandijck.com/rinaldo_rita_pomar.htm> Acesso em: 14 jun 2010.

LODGE, David. *The art of fiction*. London: Penguin, 1992.

LORDE, Audre. “The master’s tools Will never dismantle the master’s house”. In: MORAGA, Cherríe & ANZALDUA, Gloria (eds.). *This bridge called my back*: writings by radical women of colour. 2nd. Ed. New York: Kitchen Table, 1983, pp. 98-101.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. In: FRANCO, Adenize. “Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi”. *Temas & Matizes*, v.5, n.9, 2006. Disponível em <http:/WWW.unioeste.br/saber> Acesso em:4 jan 2012.

MARIANECCI, Silvia. “Nordeste: paradiso o pugatorio” (postado em 21/12/2009). Disponível em <http://musibrasil.net/2009/12/nordeste-paradiso-o-purgatorio/> Acesso em: 10 ago 2010.

MAY, Charles E. (ed.). *The short story*: the reality of artifice. New York, Twayne Publishers, 1995.

_____.*Short story theories*. Ohio, Ohio University Press, 1976.

MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELLO, Renato de (org.). *Análise do discurso e literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, 2003.

MILLET, Kate. *Sexual politics*. New York: Avon Books, 1970.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics*: feminist literary theory. London: Routledge, 1985.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Trads. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MOISÉS, Massaud. “O conto” In: *A criação literária*: prosa. São Paulo, Cultrix, s/d, pp.15-54.

MOUFFE, Chantal. “Feminism, citizenship and radical democratic politics”. In: BUTLER, Judith & SCOTT, Joan (orgs.). *Feminists theorize the political*. London: Routledge, 1992, P. 369-384.

MOUSINHO, Luiz Antonio. *Rita no pomar* (resenha). In: *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Dossiê Literatura e Corpo). Brasília: Ed. da UnB, 2009, n. 33, pp. 217-222.

_____. Comentário crítico sobre os contos “O cavalo e “A morta” inserido no livro *O perfume de Roberta*. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 177.

MULHERN, Francis. *Culture/metaculture*. London: Routledge, 2006.

MURFIN, Ross & RAY, Supryia M. *The Bedford glossary of critical and literary terms*. Boston & New York: Bedford/St. Martin’s, 1998.

NETO, Amador Ribeiro. “Mar de contos: Rinaldo de Fernandes revela cuidado com descrições precisas*”* (resenha): In: *Jornal do Brasil*, Caderno “Idéias”, Rio de Janeiro, edição de 28/01/2006.

_____. “Um narrador gritando a urgência da vida” (prefácio). In: FERNANDES, Rinaldo de. *O caçador*. João Pessoa: EDUFPB, 1997.

NICHOLSON, Linda. *Revista estudos feministas*. Florianópolis, vol 8, número 2, 2000, p. 9-41.

OLIVEIRA, Nelson de. Comentário crítico sobre os contos “Duas margens”, “Oferta” e “Confidências de um amante quase idiota” inserido no livro *O perfume de Roberta*. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 172.

OLIVEIRA, Paloma do Nascimento. “A personagem em Rinaldo de Fernandes: de alguns contos ao romance *Rita no Pomar*”. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura em Letras. Campina Grande, 2010.

PAZ, Ravel Giordano. “Até tu, Pet, ou *Rita no Pomar* e a arte de (des)pentear cachorros”. In: *Remate de Males* (Dossiê Literatura e Arquivos). Campinas: Ed. da Unicamp, jul./dez de 2009, pp. 333-342.

PÉCORA, Alcir. “Peripécia em obra fragmentar não surpreende”. In: *Folha de S. Paulo*, “Ilustrada”, edição de 21/02/2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Que fim levou a crítica literária? In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, 1994, pp. 37-41.

PINTO, Sérgio de Castro. “*O perfume de Roberta*” (resenha). In: Jornal *O Norte*, de João Pessoa*,* edição de 12/01/ 2006.

POE, Edgar Allan. “O coração denunciador”. In: *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 136-141.

_____. “From “Twice-told tales, by Nathaniel Hawthorne”. In: McMICHAEL, George et. al. (eds.). Anthology of American literature. Vol. I. New York: Macmillan Publishing, 1974, pp. 825 – 829.

_____. “The philosophy of composition”. In: McMICHAEL, George et. al. (eds.). Anthology of American literature. Vol. I. New York: Macmillan Publishing, 1974, pp. 829 – 839.

_____. “From the poetic principle”. In: McMICHAEL, George et. al. (eds.). Anthology of American literature. Vol. I. New York: Macmillan Publishing, 1974, pp. 839 – 845.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO, 2005.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso crítica e realismo crítico*: implicações interdisciplinares. São Paulo: Pontes, 2009.

RIBEIRO, Carlos. “Travessia dramática”. In: *À luz das narrativas*: escritos sobre obra e autores. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 205-207.

RIBEIRO, Francigelda. “Corpóreo sussurro das margens”. Disponível em <www.desenredos.dominiotemporariocom> Acesso em: 22 dez 2011.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RODRIGUES, Carla. “Butler e a desconstrução do gênero”. In: *Revista estudos feministas*. Florianópolis: 13(1), janeiro-abril, 2005.

ROONEY, Ellen. “The literary politics of feminist theory”. In: ROONEY, Ellen (ed.). *The feminist companion to feminist literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 73-95.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 75-97

RUTHVEN, K. K. *Feminist literary studies*: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SABINO, Eduardo. "*O perfume de Roberta*" (resenha). In: Leia livros (site da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo), 26/05/2007.

SANTIAGO, Silviano. "A arte do penteado" (posfácio). In: *Rita no pomar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 97-103.

SARRAUTE, Nathalie. In: MOI, Toril, "I am not a woman writer": about women, literature and feminist theory today. Disponível em: <http://www.eurozine.com.> Acesso em: 12 ago 2011.

SCHNEIDER, Liane. "Literatura de mulheres", "literatura feminista" ou "escrita feminina": sinônimos ou áreas de tensão? Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/liane.htm> Acesso em: 20 maio 2011.

_____. *Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA*. João Pessoa: Idéia, 2008.

_____. "Quem fala como mulher na escrita de mulheres?" In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Da mulher às mulheres*: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: UFAL, 2006.

SCLIAR, Moacyr. "A arte do conto" (prefácio). In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, pp. 9-11.

SCOTT, Joan. "O enigma da igualdade". In: *Revista estudos feministas*. Florianópolis, vol.13, n.1, pp. 11-30, 2005.

_____. "Igualdade *versus* diferença: os usos da teoria pós-estruturalista". In: *Debate feminista* (cidadania e feminismo). São Paulo: Melhoramentos, 1999.

_____. "História das mulheres". In: Burke, Peter. *A escrita da história*: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". In: Educação e realidade, vol. 16, número 2, 1990, p. 5-19.

SHAW, Valerie. *The short story*: a critical introduction. London: Longman, 1986, pp. 150-190.

SCHMIDT, Rita. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina”. In: NAVARRO, Márcia Hope (org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995, pp. 182-189.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In: Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *A literature of their own*: British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

SMITH, Donna. *Madrastas: mito & realidade*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SPIVAK, Gayatri. “A critique of imperialism”. In: ASHCROFT, et. al. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.

STRAUSS-Lévi Claude. “The structural study of myth”. In: ADAMS, Hazard. & SEARLE, Leroy (eds.). *Critical theory since 1965*. Florida: Florida University Press, 1986, pp. 808 – 822.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TORRES, Sonia (org.). *Raízes e rumos*: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

VIANA, Antonio Carlos. “O conto brasileiro hoje”. In: Interdisciplinar, ano v. 10, jan-jun de 2010.

WEEDON, Chris. *Feminist practice and poststructuralist theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZILBERMAN, Regina. “Mestre do conto”(posfácio). In: *O professor de piano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 89-94.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero*: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

ZOLIN, Lúcia Ozana. “Crítica feminista”. In: BONNICI, Thomas. & ZOLIN, Lúcia Ozana (orgs.). *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003, pp. 161 – 183.

ANEXOS

Imagem 01: Escritor Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes

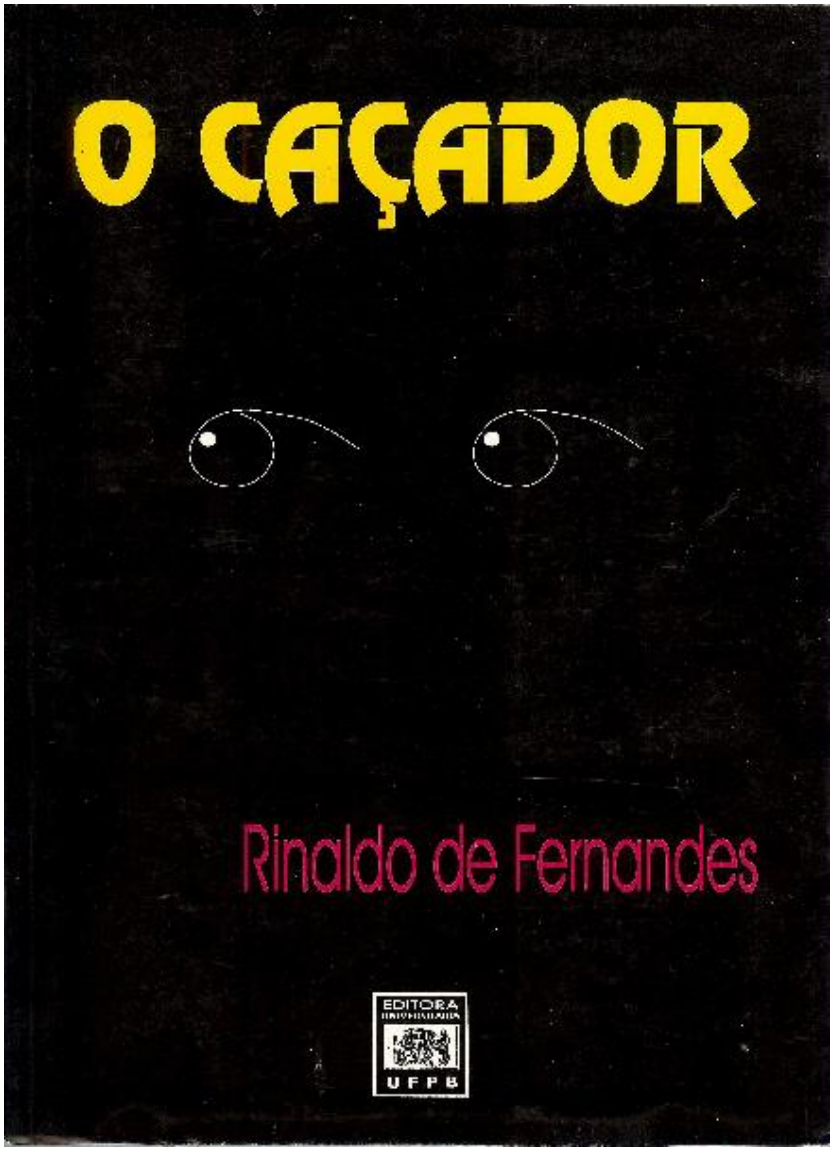

Imagem 02: Capa do livro de contos *O caçador,* publicado em 1997.

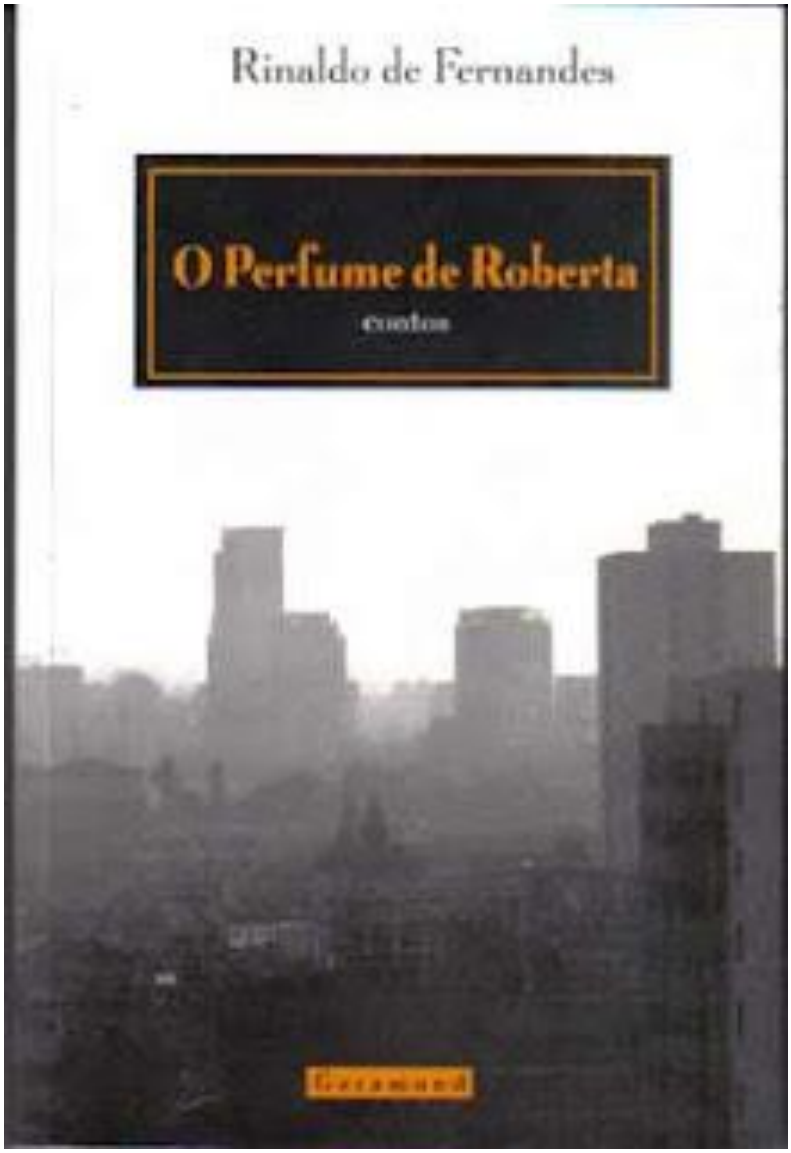

Imagem 03: Capa do livro de contos *O perfume de Roberta,* publicado em 2005.

Imagem 04: Capa do romance *Rita no pomar,* publicado em 2008.

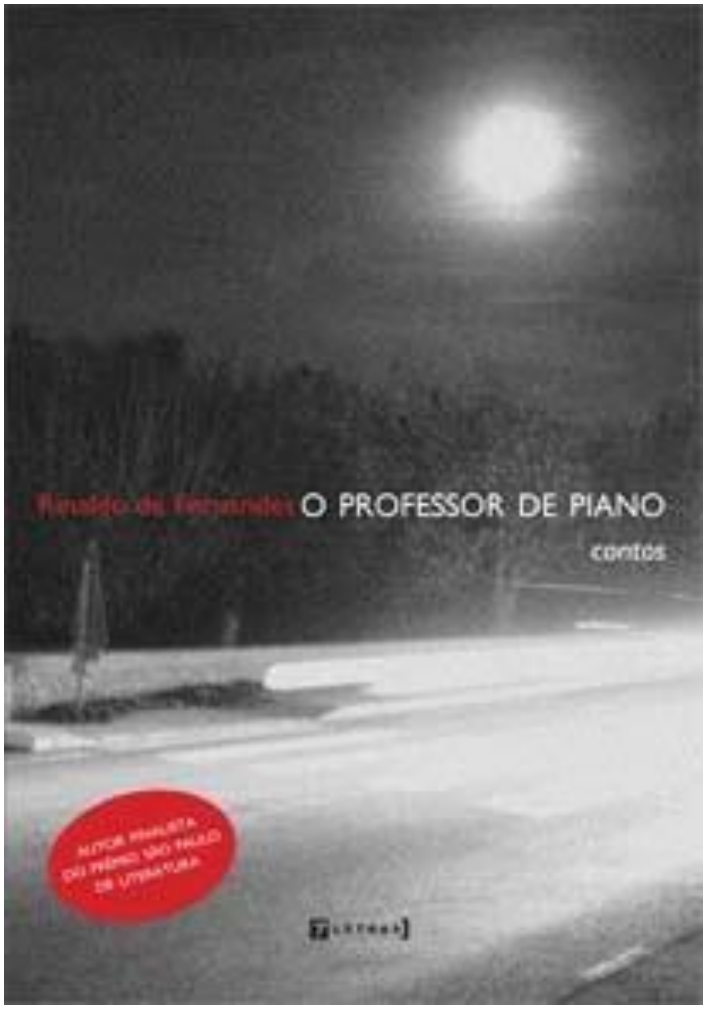

Imagem 05: Capa do livro de contos *O professor de piano,* publicado em 2010.

ENTREVISTA EXCLUSIVA COM O ESCRITOR RINALDO DE FERNANDES CONCEDIDA À DOUTORANDA GLÓRIA MARIA OLIVEIRA GAMA:

1. Você faz uso da voz feminina em certos textos. Acredita que seja possível distinguir alguns traços do autor (se é homem ou mulher, por exemplo) numa obra literária?

Rinaldo de Fernandes – É difícil. Penso que o que está em jogo na literatura, além da habilidade com a palavra, é o poder que o autor deve ter de representar os tipos histórico-sociais. De, através de seus personagens, saber entrar na pele desses tipos. O escritor incorpora a identidade do outro via personagem. E por que faz isso? Porque quer sensibilizar o leitor para os dramas humanos. Os mais sofridos, os mais punidos socialmente, são os preferidos do escritor. O universo dos tipos histórico-sociais é amplo. Assim, o escritor necessariamente se desdobra em muitos quando escreve, por exemplo, um livro de contos. Narrar do ponto de vista de um personagem, se homem ou mulher, diz muito mais respeito à sensibilidade do autor – como ele, em princípio, despertou para captar o drama humano tal, a experiência tal – do que à questão de gênero. Como contista e romancista, já entrei na pele de diversos tipos tentando sensibilizar o leitor para as suas angústias, aflições, ou mesmo para as suas misérias morais.

2. Conto, romance, ensaio, organização de antologias... O que lhe dá mais prazer em escrever?

Rinaldo de Fernandes – Ficção de um modo geral. Embora, para mim, seja muito mais trabalhoso o texto ficcional. Quando escrevo um conto ou um romance, eu demoro muito, tenho muita paciência, procuro, bato, até achar a melhor palavra, a frase mais expressiva. Na ficção, como na poesia, expressamos sentimentos e pensamentos, via palavra elaborada, expressiva. Literatura é mesmo um embate

com as palavras. Já o ensaio é uma expressão mais de pensamento, de raciocínio, de articulação lógica, também prazerosa, mas nele há um outro tipo de prazer. O pensamento, por si só, também exige expressão – e o ensaio é talvez a sua forma mais apropriada. Tenho um prazer de outra ordem quando organizo coletâneas. Ao recolher textos de vários autores, reúno forças para tratar de um tema. São várias vozes, posições, se manifestando, aprofundando um universo temático. E o resultado é sempre instigante.

3. De todas as narrativas que você escreveu, e de todos os livros que organizou, qual teve a composição mais difícil?

Rinaldo de Fernandes – As narrativas, todas, são sempre muito trabalhosas. Eu me aplico muito ao texto, me empenho profundamente em cada frase. Para você ter uma idéia, hoje ainda acho mais difícil escrever ficção do que no início. Escrever uma frase numa ficção é muito difícil, às vezes terrível. Passo dias escrevendo um parágrafo, lapidando-o, polindo-o. Sou extremamente exigente comigo mesmo. Mas penso que literatura é assim mesmo – é artesanato. Até por ser mais longo, meu romance *Rita no pomar*, em princípio, foi o mais difícil de escrever. Mas passei anos para encontrar a forma, por exemplo, de um conto como “A morta”, de *O perfume de Roberta*. A história me veio aos jorros, como num transe, e eu a captei numa escrita também aos jorros. Quase uma escrita automática. Mas pouco disso adiantou na hora da lapidação, do artesanato textual. Senti logo que poucas daquelas palavras iriam ficar, e cuidei de achar outras para elaborar as cenas, as imagens que continuavam muito fortes em mim. Somado aos artifícios técnico-narrativos, à construção dos personagens, à posição do narrador, fatores fundamentais na fatura do texto ficcional, levei vários anos para produzir esse conto. Quando às coletâneas de ensaios e contos: cada uma que organizo passo em média dois anos para concluí-la. É muito trabalho também, porque a responsabilidade de preparar uma coletânea que será distribuída nacionalmente, que será resenhada por grandes jornais e revistas, que, enfim, será adquirida por diferentes públicos, a exemplo da

coletânea sobre o Chico Buarque, cujos leitores foram desde especialistas/pesquisadores às fãs do compositor, é muito grande.

4. Aos poucos tem surgido mais espaço para o escritor que não vive no eixo Rio-São Paulo. Como você vê a sua experiência, a de ser um escritor que reside no Nordeste, longe dos locais de grande movimentação cultural?

Rinaldo de Fernandes – A internet facilitou muito as coisas. Em outro contexto, que não o atual, seria muito difícil eu produzir praticamente um livro por ano e publicá-los por editoras do eixo Rio-São Paulo se não tivesse o instrumental do e-mail, da troca quase instantânea de informações que a rede possibilita. Faço tudo via e-mail, desde os primeiros contatos às revisões finais dos livros. Meus projetos são bem aceitos por editores, tenho tido essa sorte. Não me sinto isolado, de forma alguma, vivendo na Paraíba. Meus livros vão para as melhores livrarias do país, têm sido resenhados pela grande imprensa. Sou lido no Brasil afora, o que me deixa muito contente. Além disso, a cada livro que publico, viajo para lançamentos, circulo por várias cidades. Tenho participado, como autor convidado, de algumas bienais de livros. Já estive na de São Paulo (num ótimo debate, com a presença de vários autores, sobre literatura e violência, quando do lançamento da coletânea que organizei *Contos cruéis*), na de Brasília (onde inclusive fiz o lançamento nacional do meu romance *Rita no pomar*), na de Recife (onde discuti a ficção regionalista) e, mais recentemente, na de Salvador (em que tratei do conto contemporâneo). Vou também a outros eventos. Bom, para dizer como o Agualusa, sou uma espécie de caixeiro-viajante da minha própria obra. Coloco tudo isso para dizer o seguinte – o escritor que vive no Nordeste precisa criar seus caminhos, buscar formas de se integrar ao projeto literário nacional. Deve evitar ficar somente reclamando e se mover. Não é fácil, mas essa busca precisa ser feita, e permanentemente, pois as coisas aqui, embora tenham melhorado, continuam difíceis. Até hoje, por exemplo, continuamos sem ter uma editora nordestina que faça distribuição nacional de livros. Isso é uma lástima.

5. Tem se falado muito sobre o incentivo à leitura. O que você acha, como escritor e professor, que poderia ser feito para formar novos leitores?

Rinaldo de Fernandes – Penso que há várias formas de se incentivar a leitura, sobretudo entre jovens estudantes. A primeira diz respeito à qualidade do ensino de letras. O professor de literatura pode cumprir em sala de aula uma função social importantíssima – a de motivar os alunos, e de habilitá-los, para a leitura. Nenhum aluno vai se interessar por literatura se ele não sabe o valor de uma obra. E, na escola, como isso pode ser feito? Através da leitura aprofundada. Se a obra é bem lida, bem explorada pelo professor, desencadeando ou articulando os seus verdadeiros sentidos, fazendo ver o contexto de sua produção, comparando-o, no caso de uma obra do cânone, com o contexto contemporâneo, ela desperta o aluno para o valor da literatura. A leitura competente do texto na sala de aula já um primeiro passo, e importantíssimo. Outras formas de incentivo são, por exemplo, atividades que envolvam o livro: feiras, bienais, a presença do escritor em espaços apropriados, inclusive, ou sobretudo, na escola, ou mesmo na sala de aula. Quando o escritor fala diretamente a leitores ele cativa e desperta interesse para o livro. A família pode também criar um contexto favorável ao jovem, proporcionando-lhe um ambiente onde o livro, ou o texto escrito, se faça sempre presente. A escola e a família, juntas, devem sempre criar contextos favoráveis à leitura, naturalizando-a, tornando-a agradável para o jovem.

6. Como é o seu processo de criação? Há nele mais inspiração ou elaboração?

Rinaldo de Fernandes – Elaboração, certamente. Mas não descarto o valor da inspiração. Há uma fonte inconsciente na criação literária. Há uma força que move o escritor a produzir o texto. Meu saudoso professor e grande contista cearense Moreira Campos dizia que, para escrever, precisava receber “a visita”. Não importa saber que ser é esse que visita o escritor na hora de ele criar. Só sei que ele é provocador e se precipita com imagens que exigem palavras para lhes dar forma.

Vários dos meus contos eu os captei em estado, por assim dizer, mediúnico. E depois veio o processo lento, trabalhosíssimo, de elaboração deles. Algo, como já disse, bastante artesanal, de profundo empenho com a palavra, com os recursos técnico-narrativos.

7. O ofício de professor ajuda ou atrapalha o de escritor?

Rinaldo de Fernandes – Ajuda. Numa de minhas colunas de crítica que publico mensalmente, há quase dez anos, no jornal *Rascunho*, de Curitiba, e no *Correio das Artes*, de João Pessoa, mencionei o fato de que, na literatura brasileira contemporânea, alguns dos melhores escritores são ou já foram professores do curso de Letras. A exemplo de Milton Hatoum e de Cristovão Tezza, dois premiadíssimos romancistas. Mas eu citaria ainda nomes como Affonso Romano de Sant'Anna, Nelson de Oliveira, Vilma Arêas, Luís Augusto Fischer, Antonio Carlos Secchin, Aleilton Fonseca, Sérgio de Castro Pinto, Tércia Montenegro – todos muito bons escritores e que atuam também na sala de aula. Consciente ou inconscientemente, a teoria, os conceitos mais abordados são articulados na hora da criação. São aproveitados. Claro: não precisa ser professor de literatura para ser criador. Mas nada impede que o ofício de professor venha a favor do escritor. Vem, sim, de algum modo. Disso eu tenho certeza.

8. Como se dá a composição de seus personagens?

Rinaldo de Fernandes – O escritor, em princípio, é um bom observador. Ao produzir a sua ficção, elabora seus personagens a partir de suas observações. Porém, mesmo que um personagem surja da observação de uma pessoa, ou mesmo de algumas pessoas, como às vezes ocorre, há sempre o princípio da *modificação*, a que se refere Antonio Candido. Ou seja, personagem é ficção, sempre, e não pessoa, ser real. Claro: os personagens metaforizam tipos histórico-

sociais, se baseiam numa “realidade matriz”, para dizer ainda como Candido. Na hora de construir um personagem, preciso, por exemplo, dar a ele uma linguagem apropriada ao seu ambiente cultural, senão corro o risco de torná-lo inverossímil. Os meus personagens são sempre urbanos, muitos de classe média, com a linguagem natural de pessoas dessa classe. Mas quando compus a protagonista de “Sariema”, conto baseado em “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, tive que entrar na pele, e na linguagem, de uma sertaneja. É o problema da mímese, da representação. Ela atua e tem muita força na hora de compor o personagem.

9. Dos escritores contemporâneos, com quais você mais se identifica e de quais você sofre mais influências, se é que sofre?

Rinaldo de Fernandes – Sim, todo escritor sofre influências. Penso que já li o melhor do conto brasileiro, de todos os tempos. Começando por Machado de Assis. Já organizei uma coletânea de recriações, intitulada *Capitu mandou flores*, baseada em seus melhores contos. Sobre Machado ainda produzi um ensaio (uma análise do conto “A causa secreta”). Li muito Dalton Trevisan, tanto que, no meu livro *O Caçador*, há um conto, “Pulseiras coloridas”, em que recrio “Uma vela para Dario”, uma narrativa famosa dele. Li muito também Rubem Fonseca. Depois Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Mais recentemente, até pelo meu trabalho de organizador de coletâneas de contos, li praticamente todos os bons contistas brasileiros. Tanto que escrevi o ensaio “O conto brasileiro do século 21”, estampado no *Rascunho*, na edição de maio de 2010. Neste ensaio comento cerca de 30 contos que considero os mais expressivos, de vários autores da atualidade. E, para escrevê-lo, para fazer a seleção dos contos comentados, me baseei na leitura, entre alguns outros, dos quase 120 contos que integraram as três coletâneas que organizei. Portanto, ou como crítico, ou como organizador de coletâneas, ou ainda como professor, acompanho a produção dos contistas brasileiros. Entre os contemporâneos, acredito que Rubem Fonseca e Dalton Trevisan foram os que mais me influenciaram. E, lá de fora, Tchekov, sobre quem já escrevi um pequeno ensaio. E Julio Cortázar, autor

que ainda hoje leio com muita emoção. Também já produzi um ensaio sobre Cortázar, publicado no *Rascunho*. Foi sobre o conto “Bestiário”. Em resumo, hoje acredito que já tenho a minha dicção própria. Que estou mais livre das influências. Aliás, das boas influências.

10. Fale um pouco da sua trajetória como escritor, desde o princípio até os dias atuais.

Rinaldo de Fernandes – Comecei a escrever cedo, com 20 anos mais ou menos. Publicava artigos e alguns contos em suplementos literários de Fortaleza (CE). Juntei-me com amigos do curso de Letras e fundamos um jornal literário, em meados dos anos 80. No curso de Letras da UFC tive como professor e amigo o grande contista Moreira Campos, que me incentivou muito. Através de Moreira Campos descobri autores como Machado de Assis (ele era um grande machadiano), Dalton Trevisan (com quem se correspondia) e Graciliano Ramos. Foram muito importantes esse incentivo inicial e essas referências que Moreira Campos me passou. Ao chegar em João Pessoa, passei a publicar constantemente no *Correio das Artes*, sobretudo minicontos (alguns deles estão em *O Caçador*). Mas só ganhei projeção nacional quando fui para São Paulo, fazer meu doutorado. Foi aí que conheci, em 2001, uma pessoa importante – o editor Luís Fernando Emediato, que publicou três de minhas coletâneas. A partir daí, meu trabalho ficou conhecido. Um momento importante foi quando, em 2006, obtive o primeiro lugar no Prêmio Nacional de Contos do Paraná (o Prêmio Newton Sampaio), com o conto “Beleza”. Outro foi quando, em 2009, fui finalista, com o romance *Rita no Pomar*, do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura.

Janeiro/2012