



**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**LILIAN GONÇALVES DE ANDRADE**

***DIÁRIO DE LUAS: UM KÜNSTLERROMAN NO UNIVERSO  
LITERÁRIO DE CARMEN MORENO***

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Fundação  
Universidade Federal do Rio Grande, como  
parte dos requisitos para a obtenção do título  
de Mestre em História da Literatura.  
Linha de Pesquisa: Escrita Feminina**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Terezinha do  
Amaral Campello**

**Data da defesa: 11 de julho de 2006.**

**Rio Grande  
julho 2006**

Com amor, aos meus pais e minhas relíquias, Maria Adelaide Gonçalves de Andrade e Luiz Mário de Andrade. Agradeço por todo o apoio e amor, sem os quais esta realização não seria possível. Pela compreensão de tantos monólogos e ausências para esta criação, dedico-lhes cada uma destas páginas.

## AGRADECIMENTOS

Em memória de meus avós e padrinhos, Antonieta Medeiros Gonçalves e Sebastião Barreiros Gonçalves.

Aos meus pais, Maria Adelaide Gonçalves de Andrade e Luiz Mário de Andrade, pelo amor incondicional; meus amores eternos. Pelo estímulo diário para que eu nunca desista de conquistar os meus sonhos.

Ao meu namorado, Mario Rocha Retamoso, por seu amor e carinho. Também pelo apoio e estímulo, essenciais à minha trajetória permeada de dúvidas acerca de minha capacidade para tal concretização. Sobretudo, pela assessoria de meu Professor Doutor na confecção dos diagramas, indispensáveis na elaboração deste estudo.

Às famílias Andrade, Gonçalves e Medeiros. Especialmente às tias Maria de Lourdes Medeiros Gonçalves, Cremilda Medeiros Ávila e Osmarina Ávila Gonçalves, bem como às demais tias e aos tios, primos e primas, a grande família em que meu coração sempre encontra a paz.

À minha querida orientadora, Prof<sup>a</sup>. Eliane T. A. Campello, guia da trilha rumo *sapientium praecepta* (aos preceitos dos sábios).

À Cristiane Weymer, Iony Rodrigues, Geovana Chini e ao Marcelo Oliveira, bem como a todos(as) os(as) amigos(as), próximos ou já distantes.

A todos(as) os(as) amigos(as) do mestrado, pela troca de risos, temores e sabedoria – em especial às amigas Sônia Nickel André e Tatiana Gomes do Espírito Santo.

À Denise Dumith, pela disposição em estabelecer trocas durante o meu estudo.

À Alice Rache Fonseca, pela pronta disposição na troca de material.

Às professoras e professores do curso de Graduação em Letras da FURG, em especial aos professores Maria Cristina Teixeira e Áttila Louzada, pelo amparo e disposição sempre constantes. Também à Prof<sup>a</sup>. Eliana Tavares, ao Prof. Geraldo da Silva e ao Prof. João Manuel Cunha, mestres para a vida toda.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, especialmente ao Prof. Carlos Alexandre Baumgarten e à Prof<sup>a</sup>. Raquel Rolando Souza, que me acompanham desde que ingressei na graduação.

Ao Prof. Antonio Donizeti da Cruz, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), a quem muito agradeço e respeito pelo apoio fraterno.

Aos amigos e amigas da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, em especial à Prof<sup>a</sup>. Janice Olinto Recaman e ao Prof. Marcos Coutinho Souza, que dia-a-dia aguçam minha percepção da arte.

À senhora Carmen Moreno, mulher-artista, “um brinde” à descoberta de uma amiga sincera. Pela recepção sempre calorosa, pela crença em minha pessoa e, sobretudo, pelo imensurável estímulo para esta realização.

Ao Cícero Vassão, sempre solícito.

Ao João Reguffe, pela atenção.

À disponibilidade e atenção da banca em relação ao meu trabalho.

Às almas-luzes que me guiam diariamente.

*O silêncio é absoluto  
Dentro de mim  
E de tantas mulheres!  
Permanecemos por séculos e séculos  
Com a boca selada,  
As unhas roídas,  
A cama vazia  
E desejos intocáveis.  
(...)  
(Denize Gonsalves, “Absolutamente sós”)*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	6
<b>ABSTRACT</b> .....	7
<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	8
<b>1. CARMEN MORENO: VIDA E OBRA</b> .....	13
<b>2. DIÁRIO DE LUAS</b> .....	41
<b>2.1 O <i>Künstlerroman</i> de Carmen Moreno</b> .....	41
<b>2.2 “Pelos palcos” em <i>Diário de luas</i></b> .....	48
<b>3. AS MATRIZES DE SIGNIFICAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO DA ARTISTA</b> .....	61
<b>3.1 A obsessão pelo reconhecimento</b> .....	70
3.1.1 Bonecos.....	70
3.1.2 Encenação.....	72
3.1.3 Aplauso.....	75
3.1.4 Espelho.....	76
3.1.5 Loucura.....	78
3.1.6 Morte.....	81
<b>3.2 O encarceramento como (re)construção da arte</b> .....	82
3.2.1 Diário.....	82
3.2.2 Escritura.....	89
3.2.3 Noite.....	92
3.2.4 Luz.....	93
3.2.5 Cela.....	95
3.2.6 Silêncio.....	97
<b>3.3 O <i>Diário de luas</i> de Duran</b> .....	99
3.3.1 Arte .....	99
3.3.2 Erotismo .....	103
3.3.3 Corpo .....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	118
<b>ANEXO I</b>	
Entrevista com a escritora.....	125
<b>ANEXO II</b>	
<i>Curriculum Vitae</i> da orientanda.....	130

## RESUMO

Neste trabalho realizo um estudo introdutório a respeito da obra de Carmen Moreno, centrando posteriormente minha análise no *Künstlerroman*, romance de artista, *Diário de luas* (1995). Abordo as principais características deste gênero literário (*genre*), na perspectiva de gênero (*gender*) e a composição híbrida do romance *Diário de luas* – construído pela associação de um poema com a prosa narrativa. A análise da diegese é embasada principalmente no texto “A crítica feminista no território selvagem” (1994), de Elaine Showalter, para caracterizar o universo feminino. A metodologia aplicada à análise, com o fim de mostrar as especificidades desse espaço gendrado, parte da composição de “matrizes de significação”. Estas são formuladas por meio de grupos de vocábulos que remetem para um significado outro/outros, além do que vem explicitado no texto (sentido literal). Elejo três matrizes de significação. A primeira é composta pelos vocábulos *bonecos, encenação, aplauso, espelho, loucura e morte*, e a segunda, por *diário, escritura, noite, luz, cela e silêncio*. A terceira matriz inclui *arte, erotismo e corpo*, pervasivos em toda a diegese. Os três grupos de matrizes de significação, que estão a serviço do universo da mulher-artista, constituem simbolicamente o espaço e o tempo percorrido pela protagonista nas suas duas fases de vida: a infância/juventude e o período de maturidade, próximo ao climatério. As matrizes demonstram, respectivamente, o desejo pela fama da atriz de teatro (tanto do eu-lírico, quanto da narradora em primeira pessoa); a prisão da protagonista, que, encarcerada, transforma-se em escritora e compõe seu *Diário de luas*. Elas também desvelam o corpo e o erotismo na escritura de Duran, o que confirma a existência de um universo diegético feminino e regido pelo envolvimento da protagonista com a arte. Esse romance atesta a identidade da mulher-artista na contemporaneidade, reafirma e acrescenta paradigmas ao romance de artista de autoria feminina na série literária brasileira. Carmen Moreno apresenta temas relevantes aos estudos de gênero, do ponto de vista da Crítica Literária Feminista, e esta primeira proposta de leitura do romance *Diário de luas* deixa em aberto a possibilidade para novas descobertas na obra de Moreno.

## ABSTRACT

In this work I introduce Carmen Moreno's fictional work and afterwards I focus on the analysis of *Diário de luas* (1995), her *Künstlerroman* (novel of woman artist). I approach the main characteristics of this literary genre from the perspective of gender and the hybrid composition of the novel *Diário de luas*, built on the association between a poem and the narrative prose. The analysis of the diegesis is based especially on Elaine Showalter's "A crítica feminista no território selvagem" (1994), in order to characterize the female universe. The methodology applied to the analyses, with the aim of showing the specifications of this gendered space, starts from the composition of "patterns of meaning". They are structured through groups of words that point at other meanings besides the ones literally expressed in the text. I choose three distinct "patterns of meaning". The first is built with the words *dolls*, *staging*, *applause*, *mirror*, *madness*, and *death*, and the second encloses the words *diary*, *writing*, *night*, *light*, *cell*, and *silence*. The third pattern includes *art*, *eroticism*, and *body* and is found throughout the whole narrative. The three groups of patterns that deal with the woman artist universe symbolically establish the space and the time covered by the protagonist in her two phases of life: childhood/youth and her growing mature, a period near climacteric. The patterns respectively demonstrate the theater actress's wish of fame (both of the lyric I and the first person narrator); the protagonist's arrest, who in spite of being incarcerated becomes a writer and produces her *Diário de luas*. The patterns also unveil body and eroticism in Duran's writing, thus confirming the existence of a feminine diegetic universe ruled by the involvement of the protagonist with art. This novel attests the contemporary woman artist's identity, emphasizes and adds paradigms to the novel of the woman artist written by women in the Brazilian literary series. Carmen Moreno deals with relevant themes to the study of gender from the feminine literary criticism viewpoint. This first reading approach to the novel *Diário de luas* leaves open the possibility of new findings in Moreno's work.



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho consiste na análise do romance *Diário de luas* (1995), da escritora carioca Carmen Moreno, obra que se constitui como um *Künstlerroman* (termo alemão que significa “romance de arte ou de artista”). Essa obra tem como traço peculiar o enfoque em uma mulher-artista, logo meu estudo objetiva descrever a trajetória dessa heroína-artista e apresentar como é composto o seu universo.

Os pressupostos aos quais recorro para o estudo desse romance terão seu enfoque, além de no itinerário e na descrição do universo da protagonista-artista, Duran, na caracterização do gênero literário (*genre*) sob a perspectiva da categoria de gênero (*gender*), nas estratégias narrativas e em elementos temáticos relevantes. Para realizar tal análise utilizo conceitos vinculados à Teoria e à História da Literatura e à Crítica Literária Feminista.

A Crítica Literária Feminista, que surge na década de 1960 e propõe a desconstrução de valores hegemônicos e de mitos femininos, estrutura-se sobre os eixos de revisão e de recuperação. O primeiro trata de um questionamento da tradição literária e crítica, pois esta considera seus pressupostos fundadores baseados em experiências literárias no registro apenas do masculino – o escritor, o leitor e o crítico. A prática revisionista denuncia os mecanismos de exclusão da mulher na constituição dos cânones literários, enquanto preconiza a ampliação das fronteiras da historiografia e da crítica, para nelas incluir a escritora, a leitora e a crítica. O eixo de recuperação, tradicionalmente criado a partir de um vazio, busca a (re)descoberta de escritoras que nunca foram lidas. A recuperação consiste em ratificar que a mulher deixou um legado na cultura que necessita ser reconhecido, por meio do resgate de textos esquecidos e desprezados pela tradição crítica. Esse eixo enfatiza a literatura escrita por mulheres a fim de definir a diferença – ou seja, busca mostrar de que forma e em que circunstâncias a mulher produz literatura. Em outras palavras, são consideradas válidas as experiências vividas e os mais variados

registros em sua escritura, a partir da rememoração de fatos do passado e do presente, bem como projeções do futuro, todos contribuindo para a busca da verdade em sua produção.

Na história da literatura de autoria feminina, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, em “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil” (jul. 1994/jun. 1995), houve um período inicial de imprecisão de objetivos quando se constituíram os núcleos de estudos acerca da mulher. Como surge em plena ditadura militar, o feminismo brasileiro concentra-se na defesa dos direitos civis, da liberdade política e da melhoria das condições de vida, afastando-se temporariamente das reivindicações específicas dos movimentos feministas internacionais. Sua aliança com a Igreja Católica fez com que o movimento não abordasse questões feministas essenciais, como o direito ao aborto, a liberdade sexual e o tema do divórcio.

Hollanda observa que existe uma “tendência arqueológica”, ou seja, estudos que lidam com o resgate de escritoras e dados silenciados na literatura de autoria feminina pela historiografia canônica. Contudo, os textos resgatados não se encaixam, formal e tematicamente, na história oficial, o que demonstra um descompasso entre essa produção e os instrumentos empregados pela crítica tradicional no processo de interpretação e avaliação da mesma.

No Brasil, na segunda metade do século XX, a necessidade de que seja estabelecida uma identidade cultural que consolide o país faz surgir uma tradição inventada que é tida como caracterizadora da literatura nacional. Institui-se a noção de uma única escritura literária, que faz com que as produções das mulheres, das literaturas populares e étnicas sejam relegadas à margem. A consequência é a clara oposição hierárquica existente entre os segmentos raciais e sexuais e a produção literária de autoria masculina.

Na mesma esteira de Hollanda, Luiza Lobo, em “A literatura de autoria feminina na América Latina” (2004), afirma que as escritoras contemporâneas usualmente enfocam as crises existenciais e psicológicas dos seres em sua individualidade. Para ela, as escritoras brasileiras, na atualidade, buscam romper com as considerações do patriarcado e da sociedade falocêntrica tradicional, registrando aspectos inovadores e anteriormente não tratados.

Esse aporte de Luiza Lobo ressalta uma das principais características que observo na produção de Carmen Moreno: a originalidade na temática, que enfatiza, via de regra, personagens transgressoras de suas condições de subserviência – o que resulta de a autora aprofundar seu trabalho no universo interior e individual de suas personagens.

Para um esboço dessas personagens, seleciono, no primeiro capítulo desta dissertação, alguns poemas, contos, dramaturgias e romances para comentar, visando a oferecer um panorama da produção moreniana.

Essa seleção constitui-se basicamente de textos que reforçam a existência de um universo feminino, além de repetir temas que também estão presentes em *Diário de luas*. As evidências explicitadas nesse capítulo apresentam uma convergência de aspectos que apontam Moreno preenchendo todos os requisitos da Crítica Literária Feminista. Entre estes, destaco a linguagem que a escritora emprega nos seus textos, desconstruindo crenças e valores ideológicos no masculino e manifestando a subjetividade de sua ótica feminista. Os dados biográficos que seleciono para incluir nessa parte da dissertação objetivam apresentar um estudo introdutório da autora, devido a esta ser a primeira vez em que sua produção é discutida no âmbito acadêmico.

A análise de *Diário de luas* tem início no segundo capítulo de meu estudo, que se subdivide em duas partes. Na primeira, apresento o conceito de *Künstlerroman* e as características desse gênero literário. Para a análise da obra como um romance de artista de autoria feminina, valho-me de teóricas tais como Eliane T. A. Campello, Rita T. Schmidt, Solange Ribeiro de Oliveira e Elódia Xavier. Na segunda parte, a fim de atender à particularidade do romance, que é introduzido pelo poema “Pelos palcos”<sup>1</sup>, seguido pela prosa narrativa, analiso o poema. Saliento as suas características temáticas, especialmente aquelas que se repetem na parte em prosa, como por exemplo o desejo explícito do eu-lírico pela fama. Teóricos como Adolfo A. Franconi e Angélica Soares são fundamentais para o exame tanto do poema quanto da narrativa, no que se refere ao viés erótico.

O terceiro capítulo da dissertação, que intitulo “As matrizes de significação na construção do universo da artista” está subdividido em três partes.

O ensaio de Elaine Showalter “A crítica feminista no território selvagem” (1994) se faz essencial devido à ênfase no “território ou zona selvagem” e na descoberta e apresentação da ginocrítica – que tem por objeto de análise a mulher enquanto escritora. Além disso, o estudo de Showalter fornece recursos que embasam a minha hipótese de que existe uma escrita feminina diferenciada, oriunda de um universo feminino – *locus* de um sujeito considerado periférico pela hegemonia, que se situa em um espaço fora dos domínios da ideologia de gênero e que permite a autodescoberta da mulher. Com a

---

<sup>1</sup> Embora em *Diário de luas* o poema se encontre sem o título, é intitulado de “Pelos palcos” na autobiografia inédita da autora, *A vida que se vê*, e posteriormente aparece publicado em *De cama e cortes* (1993), terceiro livro de poemas de Carmen Moreno.

associação da ginocrítica e, principalmente, a partir do conceito de “território selvagem”, reconheço em meu estudo de *Diário de luas* elementos que podem ser identificados por significados que apontam para o universo feminino gendrado<sup>2</sup> da protagonista-artista.

A metodologia que utilizo para a análise de *Diário de luas* realiza-se por meio da formulação do conceito que chamo de “matrizes de significação”. Os argumentos de Showalter são essenciais para o mapeamento e conceituação das matrizes de significação. Considero uma matriz o grupo de vocábulos que remete para um significado outro/outros, além do explicitado no texto – o que denomino de literal. Elejo três matrizes de significação: as duas primeiras compostas por seis vocábulos, e a terceira, por três vocábulos, uma vez que esses últimos são evidenciados em toda a diegese.

A primeira matriz de significação inclui os seguintes vocábulos: *bonecos, encenação, aplauso, espelho, loucura e morte*, que ressaltam a pretensão e a obsessão da protagonista-artista em tornar-se uma atriz de teatro; o segundo grupo, composto por *diário, escritura, noite, luz, cela e silêncio*, expressa a prisão da protagonista e a escritura de um diário, e por fim, o terceiro grupo, formado pelos vocábulos *arte, erotismo e corpo*, que se apresentam, respectivamente, como a capacidade de representar e criar; a vida e o poder, e a manifestação corporal da artista/a revelação do corpo na escritura de autoria feminina. As três partes em que subdivido o terceiro capítulo deste trabalho correspondem a cada uma dessas matrizes.

Essa divisão diz respeito às etapas cronológicas que enfoco na diegese, explicitando seus significados simbólicos, bem como facilitando a compreensão deste estudo na perspectiva de gênero. Os vocábulos que compõem cada uma das matrizes são selecionados devido à semelhança entre seus significados quando relacionados ao trajeto da heroína-artista. Eles estão inter-relacionados, pois, para que as significações aflorem, cada vocábulo depende das significações dos demais. Isso determina o inter-relacionamento das matrizes. Na análise da obra, essas relações de significação entre os vocábulos dos grupos são evidenciadas.

Utilizo essa metodologia de análise uma vez que o conjunto das matrizes, em sua plurissignificação, caracteriza o espaço e o tempo da protagonista-artista, bem como a compreensão de seus modos de expressar-se por meio da arte. Todas essas observações confirmam novos parâmetros para a escrita feminista de Carmen Moreno, demonstrando a

---

<sup>2</sup> O termo *gendrado* designa “marcado por especificidade de gênero”, cf. utilização de Teresa de Lauretis, em “A tecnologia do gênero” (1994), na tradução de Susana Bornéo Funck.

ruptura com a sociedade falocêntrica – patriarcal<sup>3</sup> –, bem como um novo horizonte conquistado pelo universo feminino. No desenvolvimento da análise, são utilizados textos teóricos de críticas feministas que abordam os significados específicos à estruturação do universo feminino que cada uma das matrizes encerra.

Devido a todas essas considerações, levanto questões norteadoras que, pretendo, sejam respondidas ao longo desta dissertação. São elas: 1) Qual a posição de Carmen Moreno e de sua obra no horizonte da crítica feminista no Brasil?; 2) Quais as temáticas encontradas no conjunto da obra de Carmen Moreno?; 3) Como se apresenta *Diário de luas* no âmbito do *Künstlerroman* de autoria feminina, no Brasil?, e 4) Como o romance de artista – *Künstlerroman* – de Carmen Moreno é apresentado por meio das matrizes de significação que o compõem?

Além dessas questões propostas, objetivo por meio deste trabalho: 1) apresentar um estudo introdutório à obra de Carmen Moreno; 2) identificar aspectos temáticos que apontem para uma postura feminista da autora, a partir de uma avaliação do conjunto de sua obra; 3) verificar em que medida a existência das matrizes de significação contribui para a construção da protagonista e do universo feminino em *Diário de luas*, e 4) analisar a relação entre as matrizes de significação e a caracterização de *Diário de luas* como um *Künstlerroman*.

Esta pesquisa está vinculada à História da Literatura sob vários prismas, uma vez que o estudo do romance de artista de autoria feminina requer reflexões que abarcam não apenas a estruturação do *Künstlerroman*, mas também as relações do *corpus* analisado com a historiografia e com a série literária brasileira. Espero que as respostas encontradas para as questões levantadas possam, juntamente com a proposta de leitura do romance *Diário de luas*, contribuir para uma melhor compreensão da obra de Carmen Moreno.

---

<sup>3</sup> O patriarcado é a “forma de organização social que se baseia na autoridade paterna. No núcleo familiar predomina a autoridade do pai de família sobre os demais membros do grupo; na sociedade, este sistema social, ideológico e político se amplia e cristaliza o poder de decisão e a autoridade dos homens, relegando as mulheres à submissão”. Conceito extraído do Glossário Feminista da Sempreviva Organização Feminista, no site [www.sof.org.br/bib\\_glossario.htm](http://www.sof.org.br/bib_glossario.htm), consultado em 30 de junho de 2005.

## 1 – CARMEN MORENO: VIDA E OBRA

Neste capítulo viso à apresentação da obra e de passagens da vida da escritora carioca Carmen Moreno, uma vez que ela ainda não é objeto de estudo no âmbito acadêmico, apesar de ser bastante premiada em concursos literários<sup>4</sup>.

Nascida em 28 de fevereiro de 1959, em Cascadura, Zona Norte do Rio de Janeiro, Carmen Virginia Cardoso – de nome artístico Carmen Moreno<sup>5</sup> – é filha de José Barretto Cardoso (falecido) e de Carmen Castilho Cardoso – hoje, “uma senhorinha de oitenta e oito anos: bordadeira, brincalhona e muito bem-humorada”<sup>6</sup>. Entre os cinco irmãos da família Cardoso, a paixão pela escrita parece ser mais do que mero acaso, pois seu irmão Tanussi Cardoso, além de jornalista, é também um poeta premiado. Conta<sup>7</sup> Carmen Moreno que tinha, desde a infância, admiração pelos poemas do irmão, que levava para ler na escola primária, sempre aos finais das aulas. Carmen, que começou a escrever poesia aos quatorze anos de idade, movida pela admiração pelos poemas do irmão, Tanussi,

---

<sup>4</sup> Carmen Moreno já recebeu as seguintes premiações: 1 - *Concurso de Contos Guimarães Rosa – Prêmio Casa da América Latina – Radio France Internationale* – Paris, 2003; 2 - *Concurso de Desenvolvimento de Roteiros Cinematográficos de Longa-Metragem* – (1ª fase: *Argumento*) – Ministério da Cultura/ Secretaria do Audiovisual, 2001; 3 - *3º Prêmio Nacional Escriba de Contos* – Secretaria de Ação Cultural, Piracicaba, 2001; 4 - *Concurso de Redação para Professores* (texto publicado em antologia) Academia Brasileira de Letras/ Folha Dirigida, 2001; 5 - Prêmio Fundação Cultural de Paranavaí/ Casa da Cultura Carlos Drummond de Andrade (32º Concurso Literário de Contos), 2000; 6 – *VI Concurso Nacional de Contos Cidade de Uberaba* – Fundação Cultural de Uberaba – Academia de Letras do Triângulo Mineiro – Categoria conto, 2000; 7 - *Prêmio Orgulho Carioca* – Categoria Professora-Escritora – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Educação, 1999; 8 - *Prêmio Stanislaw Ponte Preta* – Categoria Dramaturgia - RioArte/ Secretaria de Cultura, 1996; 9 - *Prêmio Nacional Ponta a Ponta SEPAM de Contos* – Ponta Grossa, 1995; 10 - *Prêmio Bolsa de Incentivo ao Escritor Brasileiro* – Ministério da Cultura – Biblioteca Nacional (categoria poesia) 1994; 11 – *1º Concurso de Poesia Linguagem Viva* – João Scortecce Editora. Apoio: Fundação Biblioteca Nacional, União Brasileira de Escritores e Academia Piracicabana de Letras, 1993; 12 - *Poesia Fora da Ordem* – Prêmio Caetano Veloso - STIEP, AEPET, SINDIQUÍMICA. Apoio: Fundação Gregório de Mattos, CUT-BA, 1993; 13 - *Prêmio Associação Niteroiense de Escritores* (poesia) – Niterói, 1990; 14 - *Prêmio Escriba de Poesia* - Piracicaba, 1990; 15 – *1.º Concurso Jornal Balcão de Poesia* – Rio de Janeiro, 1988; 16 – *1.º Festival Nacional de Poesia do Circo Voador* – Rio de Janeiro, 1986; 17 - *V Concurso Fritz Teixeira Salles de Poesia* – Monte Sião, 1986; 18 - *Prêmio Shogun Arte Editores* – Rio de Janeiro, 1984; 19 - *IV Concurso Nacional de Poemas* – Agência de Notícias de Brasília, 1983.

<sup>5</sup> COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (dir.); COUTINHO, Graça; MOUTINHO, Rita (coord.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001. v. 2.

<sup>6</sup> Carmen Moreno descrevendo sua mãe, por e-mail.

<sup>7</sup> Estes detalhes também são oriundos de nossas conversas por e-mail.

afirma que ele exerceu e ainda exerce grande influência em seu processo de criação artística<sup>8</sup>.

Carmen Moreno tem curso superior<sup>9</sup> e atualmente leciona na Escola Municipal Desembargador Oscar Tenório (Rio de Janeiro). Além de ter desempenhado docência em Criação Literária<sup>10</sup>, também ministrou artes cênicas em várias instituições<sup>11</sup>.

Além de escritora, Carmen Moreno é atriz de televisão e de teatro<sup>12</sup>. Na década de 80, participou ativamente com o grupo “Teatrote” de eventos de poesia teatralizada em diversos espaços culturais do Rio de Janeiro<sup>13</sup>. Foi também diretora e atriz de vários espetáculos, entre eles o *Narrativa Mulher – Teatralização de Contos Femininos*,

<sup>8</sup> Além de Tanussi, são irmãos de Carmen: José Barretto Cardoso Filho, Irayde Therezinha Cardoso dos Santos e Gley Cardoso Cavalcante (essas duas, já falecidas).

<sup>9</sup> É graduada nos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas (1983) e de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas (1995), ambos pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

<sup>10</sup> Ministrou a disciplina Oficina do Humor, na Universidade Estácio de Sá – Curso Politécnico – Propaganda e Marketing (1998-2001).

<sup>11</sup> Lecionou e leciona Artes Cênicas na Escola Municipal Desembargador Oscar Tenório (1995-2006); no curso de Iniciação Teatral – Grupo Mesbla (1995) – para funcionários; na Diretoria do Núcleo de Teatro – Fundação Municipal de Educação de Niterói (1992-1994); na Oficina de Criação Literária – Fundação Municipal de Educação de Niterói (1992-1994) – para professores; no Curso de Teatro para a Pré-Escola – Fundação Oswaldo Cruz (1993); no Curso Básico de Artes Cênicas – Escola Nova Acrópole (1992); no curso Despertando a Cena – Teatro-Escola Rosane Goffman (1992); nos cursos de Iniciação Teatral – C. Cultural Um Teto Todo Seu (1988-1989); Dramatização – Escola Superior de Propaganda e Marketing (1987) e na Oficina de Teatro – Casa de Cultura de Jequié / Bahia (1987).

<sup>12</sup> Em televisão, atuou nas novelas *Sinhá Moça* (Rede Globo, 1986), *Mandala* (Rede Globo, 1987) e *Deus nos acuda* (Rede Globo, 1992); no “Caso Verdade” *Difícil caminho* (Rede Globo, 1985); no programa *Topo Gigio* (Rede Bandeirantes, 1986); nos programas *1987 / Ziraldo* de debate e poesia (TVE, 1987) e *Oficina das Palavras* (TVE, 1994).

Como atriz de teatro, atuou em vários espetáculos, entre os quais: *As moças, o beijo final* (Isabel Câmara, direção de José Santana) – auditório de O Globo, 1979; *Pedreira das almas* (Jorge Andrade, direção de Laura Chaves) – UNI-RIO, 1980; *O noviço* (Martins Pena, direção de Shimon Nahmias) – UNI-RIO, 1980; *Mirandolina* (Carlos Goldini, direção de Paulo Freitas) – UNI-RIO, 1981; *Vestido de noiva* (Nelson Rodrigues, direção de Izahu Barros F.) – UNI-RIO, 1981; *Bazar dos baratos* – Grupo de Variedades (shows de música, teatro, poesia) – Teatro Pixinguinha, 1981-1982; *Oh, Carol* (José Antônio de Souza, direção de Vicente Marques) – UNI-RIO, 1982; *Pequeno dicionário da língua feminina* (Flávio Márcio, direção Francisco Fernandes) – UNI-RIO, 1983; *Brotinho por natureza* (Mônica Serpa, direção de Mônica Serpa) – Teatro Villa-Lobos, 1983-1984; *Brota, brota, sementinha* (texto e direção de Sandra Autuori) – Teatro do Planetário, 1984-1985; Grupo Teatrote / Poesia Teatralizada – participação em diversos projetos culturais, com os shows *Coisas de sangue* e *Esta noite sugarei tua calma*, 1985-1988; *Rapazes* (Ronaldo Reis, direção de Yvone Hoffman, produção de João Batista Pinheiro) – Teatro Alaska, 1986-1987; *O sonho* (August Strindberg, direção Rubens Corrêa), 1989; “Projeto Narrativa Mulher” / teatralização de contos (direção e atuação como atriz) – Casa de Cultura Laura Alvim, 1991; “Teatro do Terror” / Companhia Teatral tem Folga na Direção (direção Vic Militello) – Teatro da Praia, 1992-1993 e ópera *Turandot* (direção Nelson Portella) – Praça da Apoteose, 1993.

<sup>13</sup> Participou de eventos tais como: “Mulheres in Versus” e “Concerto de Poesia” – Bar Botanic; Festival Nacional de Poesia do Circo Voador, 1985; “Teatrote” e “Elas por Elas” (Tânia Scher e Glória Horta) – Arco da Velha, 1985; “Show Poético-Musical”, junto com o grupo de rock *O Espírito da Coisa* – Boate Las Vegas, 1985; “Poesia nas Barcas” – Barca Rio-Niterói, 1985; “Poesia na Praça” – UFF, 1985; “Delírios e Delícias” – Numen, 1985; Projeto “Poesia na Praia” – Posto 9 – Ipanema, 1985-1986; Projeto “Alaska Som e Poesia”, 1986; “Concerto de Poesia” – Botanic, 1986; Show na Academia Brasileira de Letras (Movimento de Arte Contemporânea), 1987; Projeto “Poesia no Metrô”, 1987; “Poesia em Público” – Parque Laje, 1987, “Poesia no Centro Cultural – Universidade Cândido Mendes”, 1987 e “Língua de Mulher” – bares Suburban Dreams, Antes & Depois e Manga Rosa, 1988.

apresentado na Casa de Cultura Laura Alvim, em 1991<sup>14</sup>. Carmen Moreno também produziu e coordenou eventos culturais como o *Mulheres (in) Versos*<sup>15</sup> e realizou a produção executiva, divulgação e direção do espetáculo *Humor Explícito*<sup>16</sup>. Muitos de seus poemas foram encenados em espetáculos teatrais, tais como *Amor Feminino Plural* (2002)<sup>17</sup>.

Hoje, a atuação poética de Moreno pode ser evidenciada em vários recitais da noite carioca<sup>18</sup>.

Em novembro de 2004, a escritora foi convidada a participar do VI Festival Carioca de Poesia. No dia da abertura do evento, na seção “Conversa com escritores”, Moreno debateu o tema *Poesia para que serve? – Uma visão feminina*, juntamente com a mediadora Helena Parente Cunha e demais convidadas – Astrid Cabral, Rita Moutinho e Viviane Mosé.

Em maio de 2005, no Auditório Carlos Drummond de Andrade, a escritora participou da Bienal respectiva ao lançamento da coletânea de contos *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* – organizada por Luiz Ruffato (Ed. Record, 2005) – a qual integra com “Dora” (p. 165-178).

No *site* da comunidade Leia o Livro<sup>19</sup> enviei uma pergunta para Luiz Ruffato. Meu questionamento, selecionado para integrar a entrevista de Leia o Livro, diz respeito à sua mais recente coletânea e foi o seguinte: “Houve, nesta seleção, a busca por um olhar/ uma

<sup>14</sup> Além deste, também sob sua direção: *Humor explícito* – criação Studio Artes Produções – Teatro Brigitte Blair II, 1991; *Loucuras na praça* (Ivone Garritano – elenco de professores da Rede Pública – quinze escolas do Município de Niterói) – Realização: Fundação Municipal de Educação de Niterói, 1992; *Esse lixo é um luxo* (de Isis Baião e Carmen Moreno – elenco de professores da Rede Pública – quatro escolas do Município de Niterói) – Realização: Fundação Municipal de Educação de Niterói, 1993; e *Pichou, dançou / A denúncia / Nova voz / É uma droga / Janelas para dentro* (dois textos produzidos por alunos, sob orientação de Carmen Moreno, que receberam o 3º e 2º lugares no Concurso de Textos Teatrais “Tirando a Droga de Cena” – patrocinado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e a SBAT). *Meninos do desamparo* esteve entre os cinco premiados no Festival de Espetáculos Teatrais do Calouste Gulbenkian, 2003. Eram espetáculos montados com o grupo “TransformARTE” – Escola Municipal Oscar Tenório, 1998-2004.

<sup>15</sup> Projeto que reuniu músicos, poetas e atores como Leila Pinheiro, Olga Savary, Suzana Vieira, Leila Cordeiro, Dulce Quental, Marly de Oliveira, Geraldinho Carneiro, Ana Miranda, entre outros. Resultou no lançamento da antologia homônima - Bar Botanic, 1990.

<sup>16</sup> No Teatro Brigitte Blair II (Studio Artes Produções), 1991.

<sup>17</sup> Dirigido por Mônica Alvarenga. Outros espetáculos que integram seus poemas são: *Ambulâncias na contramão*; *O último bolero*/1995 e *Palavra de ator*/1993, dirigidos por Márcio Vianna (cf. jornal *Rioletras*, n. 25, 2004).

<sup>18</sup> “Panorama da Palavra”, Teatro Cândido Mendes; “Terça ConVerso no Café”, Teatro Glaucio Gill; “Curto-Circuito da Palavra”, Castelinho do Flamengo; “Segundas com Arte”, Espírito das Artes, “Ponte de Versos”, “Livraria Ponte de Tábuas” e “Forum Poesia”, UFRJ.

<sup>19</sup> [www.leialivro.com.br/texto.php?sid=53&uid=7470&pag=1](http://www.leialivro.com.br/texto.php?sid=53&uid=7470&pag=1), em 28 de dezembro de 2005. Em 2006, o *site* foi atualizado: <http://www.leialivro.sp.gov.br/texto.php?sid=53&uid=7470&pag=1>, consultado em 29 de abril de 2006.



postura feminista? O senhor acredita que há uma escrita feminista distinta do ranço patriarcal/hegemônico?”, a que ele respondeu:

Quando me propus organizar as duas antologias com escritoras, a idéia era provocativa: mostrar que havia muitas mulheres escrevendo no Brasil e com qualidade igual aos homens. Agora, fiz questão de dizer sempre que não concordo com a adjetivação da literatura. Não creio em “literatura feminista”, mas em literatura. Evidentemente que concordo que há um olhar feminino, uma visão de mundo que diferencia homens e mulheres. Mas isso é uma característica do Humano e não uma forma de expressão específica. Assim, sou totalmente favorável às ações afirmativas, que tentam resolver questões básicas de inclusão. Mas prego a igualdade de leitura. Quando leio um livro, leio-o com olhar crítico. E garanto: há homens e mulheres escrevendo maravilhosamente bem.

A obra de Carmen Moreno é composta por dois romances, um livro de contos, três livros-solo de poesia e uma dramaturgia. Muitos de seus poemas e contos são integrantes de, pelo menos, dez antologias<sup>20</sup>. Além dessas produções, a autora possui obras inéditas<sup>21</sup> – algumas das quais estão no prelo. Fazem parte desta listagem três dramaturgias, um romance, uma autobiografia, um livro de contos e uma história infanto-juvenil<sup>22</sup>.

*Morango encantado*<sup>23</sup> é originalmente uma história infantil escrita por sua amiga e jornalista Glória Nunes, que foi adaptada para o teatro por Moreno. *De Cabral a Cabral* (1986)<sup>24</sup> é um musical resultante de um seminário de dramaturgia. Trata-se de uma criação coletiva de cinco dramaturgos, coordenada pelo falecido crítico teatral do Jornal do Brasil Yan Michalski. Seu terceiro texto dramático, não publicado, é *Sagrada família*<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Entre elas, saliento: *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) – Luiz Ruffato (org.); *Devemos ver com olhos livres* – coletânea dos textos que foram premiados em concurso de redação para professores (2001); *Santa Poesia* – antologia poética, (2001); *Linguagem viva* (1993); *Poesia fora da ordem* – Prêmio Caetano Veloso (1993); *Antologia da nova poesia brasileira* (1992) – Olga Savary (org.); *Mulheres (in)versos* (1990); *Prêmio Escriba de Poesia* – Ação Cultural (1990); *Trilhas poéticas* (1986) e *Água* (1979).

<sup>21</sup> Tive acesso a toda a sua produção – inclusive a inédita – da qual gentilmente a autora enviou-me, ou exemplares, ou suas sinopses.

<sup>22</sup> Respectivamente: *Morango encantado*, *De Cabral a Cabral* e *Sagrada Família*; *Casa insana*; *A vida que se vê*; *O estranho* e *A formatura do burro*.

<sup>23</sup> Esta peça teatral não foi encenada, nem publicada.

<sup>24</sup> Embora eu não tenha este texto, a autora forneceu-me, via e-mail, sua sinopse. Nesta peça teatral, Pedro Álvares Cabral retorna ao Brasil depois de quatrocentos anos. Ao desembarcar no Rio de Janeiro é assaltado e perde tudo. Para sobreviver, Cabral começa a trabalhar para um afamado traficante. Pedro Álvares Cabral é apanhado e como está prestes a ser preso foge para Brasília – onde é confundido com o Ministro Bernardo Cabral. Pedro participa do poder até que é preso como impostor. Mandado de volta ao Rio de Janeiro, vai para a prisão e, juntamente com outros prisioneiros, foge (como a espetacular fuga do traficante Escadinha). Mesmo assim, ressurgue como herói e passa a dar entrevistas, ser enredo de Escola de Samba, etc. Ao final, compreende que os sustos pelos quais passou foram demasiados e desiste de compreender o país que um dia descobriu. Assim, resolve voltar para Portugal e para isso pede emprestado a Roberto Carlos o seu iate “Lady Laura”. Ao embarcar, percebe que várias pessoas querem partir com ele.

<sup>25</sup> Com cenas curtas e permeadas pelo humor, esta peça integrou “Mulher en-cena”, 1.ª Mostra de Dramaturgia Feminina do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Trata de uma reunião de esquetes que

O romance *Casa insana* trata dos relacionamentos em uma família desestruturada, cheia de conflitos e problemática. *A formatura do burro* é a única produção de Carmen Moreno na categoria infanto-juvenil<sup>26</sup>.

Apesar da variedade notada em sua produção quanto aos gêneros literários, a obra de Carmen Moreno acima de tudo debate as questões de gênero e da representação do universo feminino, temas vitais para a análise da produção literária de autoria feminina, na perspectiva da Crítica Literária Feminista.

Carmen Moreno explora temas de relevância não apenas no que diz respeito às cenas do cotidiano da mulher, à sua interioridade e personalidade, mas também a conflitos humanos e características psicológicas. Há a recorrência de assuntos tais como: homossexualismo, sexualidade e erotismo, as questões amorosas, relacionamentos afetivos e familiares, as conseqüências do casamento, traição, solidão, mistério, morte e assassinatos e a posição social da mulher. Sua produção literária é consistente e de grande repercussão na imprensa da cidade onde vive – Rio de Janeiro –, embora tenha muitas obras inéditas e outras divulgadas apenas em concursos literários. Esse reconhecimento da imprensa local, o conjunto de sua obra e as dezenove premiações em concursos literários, bem como o fato de ser ainda pouco conhecida em estudos acadêmicos, justificam esta apresentação com dados biobibliográficos.

O conjunto de sua obra aponta para a exploração e preocupação de um universo feminino e, conseqüentemente, para a afirmação de um espaço do feminino e de um sujeito do feminino. Seleciono, em sua vasta produção, alguns textos que demonstram o interesse da autora na formação e no desenvolvimento da personalidade/subjetividade da mulher e de seu universo. Minha seleção se justifica na medida em que dá visibilidade à recorrência

---

discutem os valores familiares e institucionais, o casamento, sexualidade e a diferença na educação de meninos e meninas, logo, também trata de preconceitos e de hipocrisias.

<sup>26</sup> Este é um dos cinco finalistas do Prêmio Carioquinha de Literatura 2000, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Livrinha, habitante de um planeta mais evoluído que a Terra – o planeta dos Livros –, pesquisa sobre a vida dos bichos em sala de aula. Com um aparelho muito mais potente que um telescópio, Livrinha observa o cotidiano dos animais estudantes de uma escola na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Encantada pelo burro Berro – animal modesto e sensível – decide viajar à Terra, onde mais tarde tornam-se grandes amigos. O burro, sem que os outros saibam que ela é de um outro planeta, leva Livrinha consigo para a sala de aula, como um livro qualquer. Livrinha e o burro Berro comunicam-se em segredo e ela o ajuda a se sentir mais seguro – principalmente diante do leão Mengão, um animal de egotismo e vaidade exagerada, que sempre zomba da capacidade e da aparência do burro Berro. Pouco a pouco, Livrinha ensina o burro a gostar mais de si mesmo e a reconhecer sua inteligência. O leão Mengão, que é um aluno faltoso, está prestes a ser reprovado. Vence seu orgulho e busca o auxílio e sabedoria do burro Berro, que lhe ensina diversas disciplinas, livrando-o da reprovação. Esse texto, por meio de uma linguagem alegórica e bem-humorada, propõe uma reflexão acerca dos conflitos humanos das crianças na escola e, de forma atrativa para elas – público-alvo da história –, utiliza os animais como seus representantes.

do tema que recobre o universo feminino, o qual é predominante no romance *Diário de luas*, objeto de estudo e análise desta dissertação.

Em meus comentários abordo inicialmente a dramaturgia, para, após a leitura breve de alguns poemas e contos, sua autobiografia (ainda inédita) e, no final, seu outro romance *O primeiro crime*.

Entre as dramaturgias, saliento *A erosão de Eros* (1996, p. 47-70)<sup>27</sup>. Essa peça enfoca a vida de um casal que, após a separação, se reencontra no antigo apartamento para efetuar a divisão dos bens. Apesar da focalização em um único casal, é um texto que caracteriza os relacionamentos amorosos, sentimentos e emoções dos pares sob um prisma universal e repleto de ironia. O casal é representado por três casais de atores – três atores e três atrizes – que se revezam, ou seja, em cada ato há uma troca de atores que visa à construção de um discurso que se estabelece ora entre homem-mulher, ora homem-homem ou, ainda, mulher-mulher. A vida do casal, Gil e Léo – nomes adequadamente escolhidos por não possuírem marcas distintivas de sexo – esconde sob a superficial discussão do amor e do casamento questões conflituosas de gênero, disseminadas na sociedade. O reconhecimento do papel e da capacidade do feminino é demonstrado a partir do momento em que a mulher e o homem experimentam as mesmas sensações – sem que a figura feminina esteja fixada em um padrão comportamental estipulado pela sociedade. A capacidade de a mulher viver as mesmas experiências que o homem ocorre por meio da representação teatral em que ora o casal em foco possui o mesmo sexo, ora sexos diferentes. A ironia atinge o ápice quando se percebe que a última frase do espetáculo pertence à personagem masculina, porém quem a vivencia é uma atriz.

No âmbito da poética, há os livros *Rubro* (1983), *Beijo de cobra* (1985)<sup>28</sup> e *De cama e cortes* (1993)<sup>29</sup>. Entre seus poemas, o primeiro que seleciono é “Coisas de Sangue” (p. 2), extraído do livro *Beijo de cobra* (1985). Nele evidenciam-se os laços de família se desfazendo ao longo dos anos. Primeiro, todos os filhos, irmãos, noras e netos participam dos domingos festivos na casa-matriz (casa paterna e materna). O sujeito-lírico constata

---

<sup>27</sup> Além de premiado e publicado pelo Concurso Literário Stanislav Ponte Preta, o texto, sob a direção de Luiz Arthur Nunes, recebeu a forma de leitura dramatizada no teatro Rubens Corrêa e no Ciclo de Leituras da SBAT, em maio e em julho de 1998, respectivamente. Também foi montado no teatro Qorpo Santo, UFRJ, sob a direção de Fidel Neves, em julho de 2002. Em 2004, foi encenado por Mônica Serpa, no teatro Divino, Rio de Janeiro.

<sup>28</sup> A autora gentilmente enviou-me essas duas primeiras obras, que não foram publicadas por editoras. São realizações artesanais representativas do início de sua carreira, datilografadas e distribuídas pela própria Carmen Moreno.

<sup>29</sup> Esse livro foi lançado na Série Poesia na UERJ. Segundo a autora, “O nome veio porque o livro trata de casos de amor e as dores advindas da separação dessas relações. E também como sou muito enraizada e ligada à família, também fiz uma reflexão sobre o que observo a respeito” (*O Globo*, 24 nov. 1992).

esse rompimento de laços por meio da observação de uma antiga fotografia em que, provavelmente, todos estavam juntos em casa, tão protegidos quanto no útero materno. Com o tempo, cada filho segue seu rumo, e aos pais resta apenas a saudade de um tempo passado. Ao final da poesia, o eu-poético expressa o quanto sente a falta dos tempos antigos, ouvindo o canto da mãe ao lavar louça na pia, porém, sabe – intuitiva – que o presente avança rumo a um afastamento ainda maior. Esse poema retrata a temática dos relacionamentos familiares – que é representativa do universo feminino. Fica explícita a (des)constituição da família e, com ela, a denúncia de que, devido ao tempo, a separação e a solidão são mesmo inevitáveis.

Também em *Beijo de cobra* (1985), o eu-poético de “Subliminar” (p. 8) afirma desconhecer a natureza feminina na qual as famílias o levam a crer: *Sei do moleque despenteado que corre em mim. Compara a maternidade sutilmente imposta com um mero merchandising de bonecas. O sujeito-lírico desconhece a necessidade de um marido para servir de apoio e julga duvidoso o recato das moças ruborizadas, de natureza encomendada. Para o eu-lírico, brincar com bonecas é mera intenção de reproduzir a vida real. Todas as bonecas repetem as histórias das mães das meninas que brincam e seus casamentos enfadonhos. Por isso, o título “Subliminar”: o estímulo que não é intenso o suficiente para que alguém tome consciência de si mesmo, mas que, repetido, leva o indivíduo ao efeito desejado. Isso é o que acontece com as meninas: crescendo a brincar com bonecas, acostumam-se com o papel que será desempenhado ao longo de sua vida. Nesse poema, evidencia-se a postura da mulher que não é conformada à tradição. Tal questionamento e a crença em uma nova forma de a mulher constituir-se socialmente caracterizam a existência de um sujeito do feminino.*

O poema “Resignação”, por sua vez, contido no livro *Rubro* (1983, p. 8), apresenta o cotidiano de uma esposa tradicional – isto é, uma mulher que lida apenas com os afazeres domésticos. Como o próprio título do poema indica, a paciência é a maior qualidade desse eu-poético que, na verdade, mais parece a empregada da casa, por sua relação de subserviência ao marido. Não importa se esse sujeito-lírico está cansado ou triste: para o marido, tudo o que importa é ter o jantar e suas roupas à disposição. Típico machista, ele não aceita a separação, acredita que a mulher deve submeter-se a agüentá-lo – essa não-aceitação do rompimento da relação denota que ele mesmo tem conhecimento do quanto é exigente, sisudo e afastado. Esse eu-lírico na voz de uma mulher mal-amada revela sua vontade de ser simplesmente acariciada e desejada pelo marido, a fim de aplacar a sua solidão. Observo como temas prevaletentes o papel da mulher no cotidiano doméstico, sua

interioridade e a solidão. Nesse poema, o universo feminino é explicitado com base no relacionamento afetivo e nas conseqüências que um casamento falido acarreta.

No mesmo livro, “Eufemismo” (p. 19) caracteriza a voz de uma mãe em diálogo com seu filho. O eu-lírico manifesta-se ao filho comparando a vida a um carretel de linha usado nas pipas – e Deus é o detentor de todas as pipas. O menino pergunta se é Deus quem solta todas as pipas. Em sintonia com a afirmativa da mãe, logo lhe pergunta o que é a morte. O eu-poético responde ao filho que *a morte filho é quando Deus resolve / cruzar...* Por meio da comparação com as pipas, a mãe explica ao filho o que é a morte, suavizando-a. Por isso o título do poema, “Eufemismo”, é tão adequado, e sua temática, explícita. Com a temática da morte, a relação mãe-filho ganha importância, pois de uma maneira peculiar o sujeito-lírico explica a morte sem vínculo direto com a tristeza. O eu-lírico, feminino, claramente é capaz de tecer uma história interessante, ligada ao cotidiano do filho, e transformá-la em um ensinamento maior.

No poema “Batons”, do livro *De cama e cortes* (1993, p. 10), o sujeito-lírico, declaradamente uma mulher, anseia pelos beijos de uma outra mulher: *Quero trocar batons com essa mulher / Beijos rubros da Coty*. Mas, tal qual anjo, o eu-poético afirma: *Que não sou homem nem mulher*. O desejo pelo beijo de outra mulher é constante em todo o poema, um beijo que não é pecado, pois *Pura ilusão de espelhos: / Nossas curvas se assemelham / Mas nós não somos iguais*. Além do mais, este eu é *um anjo doido festeiro endiabrado (misto de tudo)* e está certo de que *A lua abençoa tudo*. Potencial para os estudos de gênero, o tema da homossexualidade feminina se faz presente. Imbricado ao universo feminino, é abordado sem visão preconceituosa, mas como parte compósita dos relacionamentos afetivos.

“Véu e Grinalda” (p. 12), também em *De cama e cortes* (1993), possui um sujeito-lírico que expõe seu encontro com o futuro marido, equiparado ao Super-Homem. Aceita casar-se com esse homem maravilhoso. A linguagem baseia-se em comparações com o super-herói, tamanha a perfeição. O casamento do eu-lírico, além de uma realização pessoal, também é motivo de orgulho para a mãe da noiva: *Ei mamãe foi assim tudo o que você sonhou pra mim / Lua-de-mel nas estrelas mundo prateado*. Na perfeição da decoração de sua casa – planeta – cheia de filhos, este eu revela a hegemonia da visão patriarcal: *É mamãe foi assim tudo o que você traçou pra mim*. Quando começa a considerar desagradável a vida que leva, indicia com o verso *É mamãe foi assim tudo o que você jurou pra mim*, e conclui que nem tudo acontece conforme o esperado: *Mas todo o casal feliz tem problemas*. A partir desse verso, o eu-poético explica as dificuldades pelas

quais o casamento está passando: as declarações de amor já não são freqüentes, o marido praticamente não pára em casa – sob a alegação de que tem muito trabalho a fazer. Nos últimos três versos do poema, o homem expõe o valor de seu trabalho – que está em primeiro lugar – e declara que a mulher, quando casa, está ciente de seus compromissos. Por fim, a revelação, de que surge na vida do casal uma *mulher-maravilha*, secretária do marido, a causa de sua falta de atenção para com a esposa. Surpresa que o mundo de fábulas, contos e lendas em que foi criada não existe, a voz poética reclama. Toda a força de seu descontentamento evidencia-se no verbo armar: *Viu mamãe foi assim tudo o que você armou pra mim!!* Trata-se, em sentido geral, das falácias e ciladas do casamento, do deslumbramento da mulher perante seu par aparentemente perfeito. Explícita, além disso, as expectativas que as mães, com seus pensamentos fundados na hegemonia, criam para as filhas em torno do matrimônio. O tema do poema, o papel da mulher no casamento, mostra detalhes do universo feminino, em que são ressaltados os conflitos e o grau de reflexão que a mulher atinge quando deles se conscientiza.

Em “Nasceu! Ih... É menina” (p. 12)<sup>30</sup>, o eu-lírico denota a condição da mulher no próprio título. Primeiramente, exclama que nasceu; a seguir, por meio da interjeição *ih* seguida de reticências – o que explicita o silêncio, o desapontamento –, é anunciado o sexo da criança: menina. O sujeito-lírico apresenta valores que a sociedade patriarcal impõe, isto é, apresenta todas as expectativas já existentes e predestinadas para a menina recém-nascida: tradicionalmente, a cor característica de seu quarto – rosa –, as camisolas de babado, em estilo romanesco, ser professora – *E fazer Normal / Que é profissão de moça* – para, finalmente, casar-se e realizar o sonho da mãe – *Pra marido ideal*. Por outro lado, este mesmo eu-poético desconstrói a compreensão hegemônica de mundo com base no masculino, quando mostra uma outra face que não é ensinada às meninas: suas unhas vampirescas, seu requebrado e o seu corpo, características essenciais para obter êxito na sociedade atual: *Ela não sabe o poder da sua bunda / No mercado financeiro mundial*. Nesse poema, observo questões sociais como a educação imposta à mulher – que lhe prega uma série de valores – a servir como atenuantes da potencialidade e reconhecimento de seu erotismo.

---

<sup>30</sup> Integrante da Coletânea de Poemas dos Profissionais da Secretaria Municipal de Educação – Rio de Janeiro – Poesia na Escola (2000).

Em uma linha de pensamento similar, porém pejorativa do erotismo intrínseco à mulher, “Machão 2001”<sup>31</sup> denota o tratamento concedido às mulheres por parte dos homens. Como uma revanche, o sujeito-lírico ataca-o diretamente, já no primeiro verso, quando caracteriza o homem, adjetivando-o: *Homem-músculo / Cérebro esquelético / Inteligência / Relíquia de armário*. O quarto verso explicita o culto à aparência física, desprovido de sentimentos de amor e/ou paixão: *Homem rústico / Corpo bombástico / Coração desértico / Afeto de plástico*. O poema denuncia a visão que o homem tem da mulher do século XX, conforme se lê no sexto verso: *Mulher é baranga ou popozuda / Seu AP [do homem] é matadouro*. Aqui, fica evidente a maneira pejorativa como, contemporaneamente, muitos homens percebem as mulheres. O sujeito-lírico relata a falta de sensibilidade dos homens, na medida em que vêem as mulheres como objetos de diversão, como bem esclarecem os dois versos iniciais da segunda estrofe: *Mulher ele pega / Quantidade é fama*.

Mais uma vez o homossexualismo ressurgiu em “E ela nem sabe” (p. 6)<sup>32</sup>. O eu-lírico, uma mulher, diz que tem dentro de si vários mundos e que é, simultaneamente, todos os homens. O eu-poético – *A mulher que mora em mim* – constantemente curva-se ao amor e à beleza. Na terceira e última estrofe, revela que desejou outra mulher, no dia anterior. Outra que era como ela, *também homem, também bicho, também rara*. Ressalta que quis mais do que seu beijo, mais que seu corpo ou o sexo. Por fim, explicita que a mulher que ela quis ontem não a quis e, como por sorte, o desejo muda de foco, a mulher que ela quis no dia anterior hoje virou poema. A homossexualidade, desejo pelo igual, devido à rejeição, não se concretiza e não passa de uma lembrança.

Na categoria contos, está o livro de narrativas curtas intitulado *Sutilezas do grito* (1997). Segundo Olga Savary, no jornal *O Globo*, essa obra “fala do seqüestro da vida, da morte, do medo, da solidão e da liberdade. Dos dramas de todo dia, de todos nós. Sutileza e densidade dizem ‘presente’ em todos os dez contos do livro” (1997, p. 3). Para comprovar esse comentário, exponho a temática de seis contos dessa obra.

A narrativa de abertura, “Sob a semelhante superfície”<sup>33</sup> (p. 11-16), relata a vida de uma mulher de quarenta anos, casada há vinte. Nesse conto, afloram as conseqüências do casamento: *Minha geração digeriu sem muitas queixas os temperos mais indigestos do casamento. Minha mãe reforçava que eu não deveria exigir tanto de você* (p. 12). A

<sup>31</sup> Disponível no site <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/p01/p010313.htm>, consultado em 12 de dezembro de 2005.

<sup>32</sup> Extraído do jornal *Rioletras*, n. 25, p. 6, 2004.

<sup>33</sup> Merecedor do Prêmio Nacional Ponta a Ponta SEPAM de Contos, Ponta Grossa - PR, 1995.

protagonista explícita que nas brigas o marido *colava a boca na minha calando-me num beijo que nos levava a outras linguagens* (p. 12). Ela denuncia o descobrimento da traição do esposo, que em casa alega não ser nada sério e promete terminar o envolvimento. Ela acredita e perdoa, até porque sua filha é uma quase adolescente que necessita de pai e mãe presentes – mero pretexto. Agora que a filha está casada, a personagem tem um caso amoroso. Tudo isso é enunciado em uma espécie de carta que a esposa deixa para o marido, enquanto ele está no futebol de domingo. Ao final, ela revela que está apaixonada por uma mulher e que está indo embora, levando algumas de suas roupas *A buzina! Tenho que ir. O chá está quente sobre o fogão* (p. 16). Nesse último momento, a ironia marca sua presença por meio da postura de subserviência da mulher mesmo no ato de sua ruptura de laços – ao deixar o chá do marido pronto, à disposição para quando ele retorne do futebol. Além de tratar dos temas de traição e submissão, Carmen Moreno evidencia questões de importância para o universo feminino como os relacionamentos afetivos e as implicações do casamento. A separação, desencadeada pelo amor verdadeiro que conhece na homossexualidade, surge como solução para a decadência da instituição do casamento e dos conflitos cotidianos da mulher.

Narrado em terceira pessoa, o conto “O visitante” (p. 17-26), cuja protagonista, Rosaluz, que não é uma moça feia, pelo contrário, é peculiar sua beleza, está de aniversário e espera seu convidado que chegará às dezoito horas. Banha-se com sabonete e cosméticos não-usuais. As duas amigas com quem partilha seu *conjugado* (p. 20) estão viajando e, como sempre, ela deseja comemorar seu aniversário com os Camacho, família para a qual trabalha há dez anos. Nesse dia de seus trinta e dois anos, ganha, além do costumeiro cartão, o dia de folga. Ela estende sobre a mesa uma toalha – presente de seu noivado com Augusto, o traidor de dez anos atrás, tempo em que ainda morava na Bahia. Mas Rosaluz é convicta de que seu casamento não seria mesmo completo, pois deseja namorar um homem de olhos verdes – e Augusto não os tem. Considerando-se demasiada envelhecida – com vinte anos de idade – cederá a Augusto, de olhos negros. Antes de conhecê-lo, anunciara-se em um jornal, explicitando que buscava um rapaz de olhos verdes. Quase é conduzida ao altar por um *sexagenário* (p. 19) de olhos verdes, mas desiste diante da chantagem de sua tia, de enfartar. Na véspera de seu aniversário, Rosaluz vai à loja pela qual passa durante dias e é sempre olhada pelo rapaz que ali trabalha. Rosaluz entra na floricultura e passa discretamente por ele. Não é bonito de todo, mas tem olhos verdes. Pergunta para um velho, atrás do balcão, se eles entregam flores em casa e quem as entrega. O velho aponta para o rapaz, seu filho, que está a ocupar o cargo devido a problemas com o antigo



entregador. Rosaluz diz para entregar as margaridas na casa de sua amiga, às dezoito horas. Dá seu nome e endereço ao velho e o moço, incontrolado, diz: ... *pena que não são para você* (p. 24). Toques na porta, seguidos de três batidas mais fortes ainda. Ela abre a porta e um rapaz pergunta por Rosaluz. Mas não é ele o entregador requisitado. Ela o questiona e o jovem alega que Seu Salomão mandou entregar o presente naquela casa. Este é seu primeiro dia de trabalho. Agressiva, Rosaluz pega as flores. Em seguida pede desculpas pelas palavras grosseiras e pelo palavrão. Novamente recai em descontrole: – *Você não vai embora? Vai ficar aí me olhando espantado, como se eu fosse um brucutu?* (p. 26). O entregador sorri e sai. Quando Rosaluz olha para as margaridas e a mesa posta com o bolo, a tempo vê o entregador na escada e o chama. O rapaz vira-se e ela conta que é seu aniversário. Em seguida, convida-o: *Não quer um pedaço de bolo?* (p. 26). O desejo por um relacionamento estável destaca-se como o grande foco desse conto e a carência afetiva emerge, aliada à solidão. A protagonista surge como um sujeito (do/no feminino) capaz de renovar-se e fortalecer-se, em uma constante metamorfose. Rosaluz adapta-se às circunstâncias reais e abandona suas fantasias.

“Entediado do medo” (p. 27-32) é um conto narrado em primeira pessoa por um protagonista que se caracteriza como típico conquistador. Em mais uma noite de aventuras, a escolhida para jantar foi Maria. No carro, ela revela que é virgem. Ele esquiva-se. Maria o quer como seu primeiro homem, mas o protagonista fica com medo devido à importância e fascinação que o “primeiro homem” causa na vida de uma mulher. Seus encontros se estendem por dois meses. Embora queira separar-se, em seguida virão datas em que ... *não seria uma boa época para magoar alguém* (p. 31) – Natal, *réveillon* e, em janeiro, o aniversário de Maria. O conquistador reconhece suas desculpas para o adiamento do romance: não deveria, mas está se apaixonando. Com temor da dimensão que a relação toma, busca em sua agenda de Don Juan o telefone de outras mulheres para se encontrar. Mas ele não é mais o mesmo: seus encontros o deixam com sentimento de culpa e, quando chega em casa, telefona imediatamente para Maria. O protagonista percebe a falta que Maria faz e tenta fugir dela: habitualmente, quando Maria telefona para o seu trabalho, ele nunca pode atender. Sob vários pretextos, consegue passar duas semanas sem vê-la. Após esse período, telefona e pede que ela vá ao seu apartamento: *Sentia-me como uma mulher idiotizada pela paixão* (p. 31). Enquanto aguarda sua chegada, pensa em declarar-se explicitamente a ela. Quando Maria chega, surpreende-o ao dizer que o afastamento foi bom, pois refletiu acerca dessa relação. Ela agora compreende as razões pelas quais ele quer distanciar-se. Diferentemente do que ele espera de Maria desde o começo, ela não fica

obcecada por ele. Maria mostra-se totalmente desprendida e ele reorganiza seus pensamentos, apenas consentindo. Friamente, despedem-se. Nesse momento, toca o telefone: era uma outra mulher, também chamada Maria. Ele pede sua visita imediatamente.

Carmen Moreno, nessa história, mostra um homem como vítima de um relacionamento afetivo – mais propriamente do amor – e, ao contrário, o desprendimento da mulher nesse âmbito. Embora o conto apresente um protagonista-narrador, o enfoque recai no universo feminino, habitado por Maria, que reverte a situação: ela não se subjugava aos caprichos de um conquistador. Maria não é uma apaixonada piegas. Ela transgride essa postura prototípica: é o homem quem constrói um mundo cor-de-rosa em torno do relacionamento afetivo. Maria é uma mulher livre, que ultrapassa a visão estereotipada que o protagonista faz dela. Tanto que é a figura feminina quem decide o destino dos dois, optando pela separação. O homem demonstra-se despreparado para lidar com uma situação de ruptura por parte da mulher, além de incapaz de expressar seus sentimentos, arriscando-se ao ridículo. Carmen Moreno deixa claro que, na atualidade, o homem que inicia sexualmente uma mulher não exerce o fascínio que tradicionalmente causava.

Getúlio é o protagonista de “À força” (p. 33-41). Por meio da narração em primeira pessoa, tem-se a história do ponto de vista desse menino que, órfão de pai, passa a morar com o avô. Seu tutor deseja “torná-lo homem” e não o deixa brincar com meninas, tampouco degustar as comidinhas imaginárias que sua amiga Carminda faz. Desconsiderando sua idade, treze anos, o avô tinha *dúvidas sobre minha masculinidade. Cada vez mais explícitas* (p. 34). O velho leva Getúlio a um prostíbulo. Ele segue pelo corredor, sozinho e receoso, pois não quer decepcionar o avô. Ao chegar ao aposento, espera pouco: logo a mulher chega. O garoto tenta fugir, mas a prostituta o impede de sair. Sentado em uma cadeira, lembra dos mitos ouvidos a respeito de meretrizes. Já sem paciência, Telminha manda-o tirar a roupa. Ele diz que prefere de roupa e a prostituta questiona se ele não gosta de mulher. O garoto revela que não gosta dela, mas da amiga Carminda. Paciente, Telminha reaproxima-se, leva-o para a cama e começa a tirar a roupa. Era uma mulher *quase bonita* (p. 37). Ela tenta acalmá-lo, diz que está trabalhando e que é honesta: se não fizer o trabalho, não aceita o dinheiro do velho. O garoto diz que paga o dobro para ela o liberar e implora que ela diga ao seu tutor e avô que ele é “homem”. Prende os cabelos como no início estavam e conta que aos onze anos um homem bateu-lhe e ela sossegou. Irritada, Telminha manda-o sair, pois o tempo acabou. Ela se veste e Getúlio chama o avô. O velho pergunta sobre o neto: ela responde que ele é *demais* e,

voltando os olhos para o menino, sorri. O avô paga à prostituta, que recusa: *Quando é bom demais eu não cobro* (p. 41). Agradecido, o velho embolsa o dinheiro. Getúlio fica para trás do velho e busca compreender aquele fato. Telminha o alcança e em seu ouvido, sussurra: – *Um dia você volta por gosto. Todo mundo volta...* (p. 41). A iniciação sexual do homem é o tema desse conto, como explicita Olga Savary em *O Globo*: “Entre humor e poesia, [a] inauguração sexual (à força) do rapazinho...” (1997, p. 3). Em duelo, enfrentam-se o amor carnal e o amor paixão. Embora seja apenas um menino, Getúlio sonha com o amor puro que nutre por Carminda, e não sucumbe à imposição do avô. Coloca sua reputação inteiramente à mercê da prostituta, que, por sorte, não o delata. Telminha é uma mulher transgressora, malvista pela sociedade, mas que provavelmente ao recordar sua própria iniciação sexual, apieda-se do menino e, ao invés de embarçá-lo perante o avô, alia-se a ele e mente ao velho – certa de que o garoto, dessa maneira, há de voltar e não ficará traumatizado com as prostitutas. Apesar de o protagonista dessa narrativa ser o rapaz, a obra desmistifica um tema maior: o tabu vinculado à prostituição. Nesse conto, em certa medida, o menino desempenha o papel característico das mulheres, que é o de submissão às regras da sociedade – estendido ao menino no que diz respeito à iniciação sexual; o desejo do avô em tornar o neto um homem, diante da dúvida acerca de sua sexualidade. Esse conto supera os limites que as regras sociais impõem à mulher no exercício de sua individualidade, quando desfaz a visão tradicional de que as prostitutas são meras praticantes do ato sexual em troca de dinheiro ou apenas objetos de prazer. Afinal, no desfecho da obra, a postura da mulher estabelece uma cumplicidade quase de mãe para filho. Os estereótipos, da prostituta que inicia sexualmente o menino virgem e o mito da inocência (a pureza do primeiro amor), são revertidos.

Vera, protagonista de “Quase pedra” (p. 49-63), tem um cotidiano agitado, pois trabalha em um estúdio dirigindo atores e dubladores: *Minha tensão pré-menstrual crônica, a pressão que sofria pela produção acelerada, os gritos do dono da produtora e, sobretudo, sobre eles despejava meu enredo de abandono* (p. 52). Devido a uma inflamação nos olhos, ela decide procurar um médico. Embora curada, o oftalmologista a chama e comunica seu estado: soropositiva: *Durante as duas semanas em que convivi com o engano... droguei-me de trabalho* (p. 55). O engano ao qual ela se refere é o erro do laboratório, que lhe entregou um envelope com o nome de outra Vera. Ela opta por conhecer a verdadeira vítima que a troca dos exames sentencia, com a intenção de ajudá-la. Vai à casa da outra, a soropositiva. Percebe que sua residência, apesar de pobre, é cheia de livros. Enquanto aguarda – *A filha de Vera disse-me que a mãe demoraria um pouco* (p.

58) –, a menina Janaína conversa com a produtora e diz-lhe que sua mãe, a cada noite, conta novas histórias de um mesmo livro. Quando a mãe de Janaína chega, Vera depara-se com uma mulher que não parece necessitar de ajuda. De fato, ela lhe agradece e revela que sua tristeza durou alguns dias, devido à filha, *Mas a gente já conversou. Combinou até algumas coisas, não é, Janaína?* (p. 61). Confessa que vive intensamente e, como é mãe solteira, costuma sair para dançar. Um dia, junto com a filha, Vera vai ao estúdio, já que a empresária assegura que elas devem aparecer para ver uma gravação. Ficam amigas e a mãe de Janaína revela um sonho à protagonista: ler. Só então Vera, a empresária, descobre que a mulher não lê para a filha, mas baseia-se nas ilustrações dos livros. Em tom de afinidade, a produtora decide que Vera deve se alfabetizar e que cuidará de sua filha nesses momentos. Vera, a soropositiva, comove-se. No conto, duas mulheres com o mesmo nome representam personagens bastante opostas: uma empresária exitosa *versus* uma mulher analfabeta. Esse conto é rico na representação do universo feminino, por retratar a posição da mulher na sociedade: de um lado está Vera, a produtora; de outro, a Vera de classe média-baixa, uma lutadora – ainda mais porque é mãe solteira e a ela cabe o sustento do lar e a criação da filha. Contrariando a visão tradicional da sociedade, a protagonista supera as barreiras sociais e, pela aproximação de sua homônima, estabelece uma cadeia de amizade e auxílio. Há uma mensagem moral e ética que sustenta a narrativa, em que se descortina um universo essencialmente feminino. Os valores centram-se na relação mãe e filha e na possibilidade de se desenvolver um sentimento amoroso entre mulheres, sem necessariamente apresentar uma conotação sexual, com traços de perversão.

Em “Camisa-de-força” (p. 95-99), Alice, de dezesseis anos, tem muitas fantasias: em sua casa há um filhote de leão e *Na enorme piscina, uma mesa de pingue-pongue, quase submersa* (p. 95). Sua mãe, a espanhola Dona Carmelita, não só escolhe as roupas para a filha vestir, como também é detentora de sua balanceada dieta – a fim de mantê-la bonita e saudável. Alice é criativa, capaz de *narrar histórias que não viveu, com minúcias de protagonista* (p. 96). Entre elas, cria doenças para a mãe, a avó e a prima. Quando fica a par das ficções, o desgosto toma conta de Carmelita, que reclama ter dado à luz a Alice. Convivem *em contendas diárias* (p. 97) apaziguadas ou pelas novelas ou pelo sono. A mãe é exigente: durante as refeições, Alice deve sentar-se à mesa corretamente, sem gestos excessivos, entre outros detalhes. Quando não segue as boas maneiras, é esbofeteada pela mãe, mesmo na frente de outras pessoas. Embora fosse sempre pontual, um dia a adolescente não retorna da escola. Passam-se os dias e Alice não aparece. Dona Carmelita desconhece que, com algumas peças de roupa e dinheiro na mochila, a adolescente resolve

tomar seu próprio rumo, longe da disciplina e das exigências da mãe. Na pensão de uma cidade próxima, Alice pede sua comida favorita: a macarronada proibida em seu antigo lar. Uma desconhecida entrega-lhe o prato e Alice tem que se conter para não festejar, ali mesmo, *sua alforria gastronômica* (p. 98). Com a mão, leva o macarrão à boca, rindo alto, e chama a atenção. Seu rosto lambuza-se e Alice ri, descontrolada e livre de todas as regras. Todos os presentes, inclusive a dona da pensão, assistem a sua *catarse* (p. 99). Come até saciar-se; mais do que o corpo, a alma. Depois de satisfeita, alegre, limpa a comida do rosto, paga a refeição e parte. Este conto explicita um relacionamento familiar turbulento, cheio de regras e de imposições cotidianas, restando apenas como recurso a ruptura dos laços. Por meio da inocente loucura da protagonista, Alice, o universo feminino ganha a dimensão da fuga como única possibilidade de realização pessoal. Apresenta-se como um escape preparatório que, primeiro, ocorre em nível psicológico – com a criação de um cotidiano fictício. Com a falta de resultados, essa fuga amplia-se para o nível espacial – ausentar-se de casa e das regras impostas pela matriarca. Embora o conto explicita que a protagonista sacia sua fome de macarronada, seu sentido figurado amplia essa significação e a estende à saciedade das vontades e da emancipação próprias da menina-mulher.

A respeito de *Sutilezas do grito* (1997), o jornalista Sérgio Rodrigues, do *Jornal do Brasil*, afirma que Carmen Moreno

Dá plena conta do recado nas melhores histórias do livro, que flagram a empregada doméstica balzaquiana e solitária no dia de seu aniversário (O visitante); o pré-adolescente levado pelo avô a um puteiro (À força); a profissional bem-sucedida que descobre que é – e em seguida que não é – soropositiva (Quase pedra)... (1998).

Na mesma linha temática da obra anterior, *O estranho* – obra que está no prelo – agrupa contos que apresentam, em sua maioria, mulheres no cerne de epifanias, dramas e revelações. Dessas narrativas curtas, seleciono para comentar três textos cujas protagonistas reafirmam a temática da mulher em distintos períodos de vida e situações cotidianas. São eles: “O estranho”, “O reencontro” e “Vergonha”.

“O estranho” (p. 39-54), conto homônimo ao livro inédito, focaliza a revelação da “verdade” para Cândida, depois que seu marido falece. Nele, prevalece a narrativa em terceira pessoa e seu início é marcado pela personagem que, ao chegar do velório do marido, deixa, tomada pela superstição, seus sapatos no capacho. Percebe sua incoseqüência: seu marido está morto e ela não só adentra sua casa descalça, como

também se despe e deixa todas as suas roupas no tanque da área. Cândida sempre fora comandada pelo esposo, que, embora moribundo, com os olhos dizia-lhe o que fazer e o que queria. Ela é acostumada a atendê-lo. Desnuda, abre a porta do banheiro e reconhece que chorou pouco durante o sepultamento; questiona-se se ainda o amava. O amor a faz lembrar de seu filho morto e então chora desesperada no chuveiro. Sem sono naquela noite, busca o cheiro do marido em seu pijama. Não o encontra no quarto; vai ao cesto de roupas do banheiro e encontra apenas uma cueca que trouxe do hospital. Não há mais motivos para morar na pequena cidade de Viveiros, para onde se mudara devido ao desejo do marido, após a morte de seu primogênito. Em Viveiros, João agarrara-se a Deus e à bebida. Vendeu a kombi, falou com seus clientes e nunca mais foi o mesmo: perdeu a vontade de viver e, mergulhado na bebida, seu emprego corria risco. Como de costume, João estaciona na porta da creche e todas as crianças sobem na kombi, menos seu filho. Ao indagar à professora a respeito do menino, fica sabendo que ele saiu mais cedo, pois sua tia, que portava um documento de Cândida, veio buscá-lo. Dias após, a polícia encontra o corpo de Pedro. João faz com que Cândida desista de ir às delegacias e de saber o que se passou. Deseja sair do estado, pois não confia na polícia e nem na segurança pública. É quando compram a casa em Viveiros e João afirma que tal aquisição custou-lhe muito caro.

Na manhã seguinte ao velório, Cândida decide separar as roupas do falecido. Nas duas gavetas fechadas a chave, João dizia guardar documentos de negócios. Um mês após a missa em memória de João, Cândida resolve que organizará as garrafas vazias de bebida esparramadas pelo quarto. Enquanto faz a limpeza, liga a televisão e assiste ao noticiário da tarde. Recorda o marido e uma noite em que ele saiu, só regressando pela manhã. Ela desconhece os fatos ocorridos naquela noite: João fora em busca de informações. Encontrou-se com um negro alto, seu conhecido, e perguntou o porquê de terem matado seu filho. O negro diz que João vacilou, pois abandonou seu “trabalho” quando já tinha dinheiro suficiente para comprar uma casa: *O pessoal não gosta de gente que larga o osso depois que a carne seca* (p. 51). O negro também alega que o serviço de João era pequeno: bastava olhar, dar as dicas, os endereços. Por fim, o negro ameaça que, se João ou sua mulher falarem com alguém a respeito do fato, serão mortos. Cândida segue recordando do marido e do filho, e na limpeza da desordem, uma barata pula em seu peito. Com nojo, senta-se na cama a fim de não perder a trajetória do inseto. De seu ângulo, vê uma chave próximo ao guarda-roupa. Consegue abrir uma das gavetas e alivia-se, pois não era nada que dissesse respeito a traições do marido. Encontra dois cadernos com telefones e endereços de pessoas desconhecidas da antiga cidade e bairro. Ao dirigir-se à caixa de

ferramentas para abrir a outra gaveta, ouve o noticiário: na noite anterior foi descoberta a quadrilha que fazia seqüestros e traficava órgãos. Após anos de investigações a polícia prende alguns de seus integrantes. Entre os foragidos, está o motorista João Clarimundo da Costa, que atendia uma creche. A polícia cogita que João vendera seu próprio filho à máfia. Após recuperar-se, Cândida, com o auxílio de um martelo, abre a outra gaveta. Encontra várias fotos de crianças. Joga-se na cama, munida do martelo, e observa que a barata reaparece.

A morte e a solidão são temas desse conto. Unem-se a eles o relacionamento familiar e a subserviência da mulher, que, sem saber, vive todo o período de seu casamento com um estranho. O universo feminino é explicitado por meio da temática do casamento e suas surpresas – desagradáveis. A morte da figura masculina desencadeia o momento que surpreende Cândida. Quando toma conhecimento da vida clandestina do marido, a ironia reina na narrativa, pois a protagonista descobre que a barata, que tanto temia, é inofensiva. Ao contrário, Cândida conviveu com um homem perigoso – e criminoso – por anos, sem jamais desconfiar dele. Por isso, o desfecho do conto: a barata retorna e Cândida já não tem por que temer o insignificante inseto.

No conto “O reencontro” (p. 20-38) a narrativa é conduzida por Júlia, em primeira pessoa. A história trata da amizade entre Júlia e Mira. A protagonista está de volta ao Brasil, aos trinta e um anos de idade, após o término do casamento com um americano. Ao regressar, Júlia dirige-se a um hospital psiquiátrico a fim de rever sua amiga – ao mesmo tempo em que recorda o passado. Do seu perfil, sabe-se que

Fui educada para consentir. Dizer “não” me inquietava. Qualquer negativa, por mais banal, fazia-me escrava da situação e da pessoa que eu lesara com minha recusa. Pesava-me dizer não. Casar foi a expressão mais perigosa dessa minha inabilidade. Mira era meu oposto. Não traía sua natureza. (...) Atraíamo-nos. Metal e ímã. Ela desatava meus nós. Meus nós. Com ela exercitava-os, sem consciência nem culpa: “Não, não vou te emprestar esse vestido. Preciso dele para ir à festa do Pedro”. “Não estudei a matéria ainda. Depois te empresto o caderno”. Também nunca consenti com tanto desejo e convicção. Quando dizia sim para Mira, era como se nunca houvesse experimentado a cisão da dúvida (p. 22).

A protagonista rememora que, na véspera do dia em que vai para os Estados Unidos, Mira sofre uma crise: *Ninguém revelou o motivo, mas soube-se que havia um motivo* (p. 36). Júlia tenta visitá-la, mas os pais da amiga recomendam-lhe que volte para casa, pois *os ânimos estavam alterados* (p. 21). Mira é internada no dia do embarque de Júlia e diagnosticada esquizofrênica: *Nós, por fim, obedientes à loucura de todos os*

*autorizados, de todos os sãos suspeitos que nos cercavam* (p. 36). A protagonista lembra do último encontro com Mira, quando tinham dezesseis anos. Em uma manhã, Júlia chega atrasada para ir à praia e, ao entrar no quarto de Mira, a observa deitada, desenhando com o dedo no ar. Quando percebe a presença de Júlia, Mira diz que está escrevendo uma carta-denúncia – da qual não fornece maiores informações. Mira pede à amiga que procure seu biquíni, mas, ao tirar o pijama, percebe que já está com ele. Alega que não se lembra de tê-lo vestido na noite anterior, o que faz as duas gargalharem muito. Dia-a-dia, Mira desliga-se do mundo real. Seu pai passa a chamá-la de louca e contrata um psicólogo, que em seguida é substituído por um psiquiatra. O tratamento segue por dois anos, reforçado por medicamentos diários e a ruptura dos seus estudos. Júlia desconfia que a doença de Mira tenha algum motivo desencadeante: – *Mãe, deve ter acontecido alguma coisa muito séria pra ela ficar assim, de repente* (p. 28). Nesse conto, paira no ar a possibilidade de Mira ter sido violentada pelo irmão mais velho, João: *Lembrei-me que, naquele dia, questionara por que ela estava tão esquisita e desanimada, depois de acampar com o irmão, numa praia tão linda* (p. 29). Mira pede que a amiga não faça perguntas e vá embora, deitando-se logo em seguida. Sem que Mira saiba, Júlia permanece escondida no quarto e presencia a ameaça de João à irmã: *Mira, não adianta fingir que tá dormindo. Não vai abrir a boca, hein? Lembra bem do que te falei. Se abrir a boca já sabe!* (p. 29). Os pais da protagonista planejam que a filha vá morar com sua tia, nos Estados Unidos, para, quem sabe, ter a mesma sorte da tia no casamento. Em uma manhã, Júlia tem um sonho revelador sobre Mira e João e, em vez de ir à escola realizar prova, vai à casa da amiga. Ela a encontra regando flores na área e, diante do estranhamento da amiga, Júlia começa, entre lágrimas, um diálogo. Parece, enfim, ser compreendida pela distante amiga, que se senta e presta atenção em suas palavras: – *Mira, eu tive um sonho... (...) Olha, eu entendi que alguém fez alguma coisa muito ruim pra você, uma coisa que fez você ficar assim... calada, confusa* (p. 33). E segue: – *... e eu sei quem foi. E imagino o que foi que aconteceu. Eu quero te ajudar... se você desabafar, talvez...* (p. 33). João chega e indaga sobre a presença de Júlia, que deveria estar na escola: – *Tua família sabe disso?* (p. 33). Mira sai assustada, enquanto João discute com Júlia e a agarra pelos braços, perguntando: – *Aonde você queria chegar com aquele papo, hein? Fala garota! Fala!* (p. 34). Júlia é proibida de ver Mira quando seus pais descobrem que ela faltou à prova para visitá-la. Nesse período de *castigo imposto* (p. 35), Júlia recorda do beijo que a amiga uma vez lhe dá, *dizendo que precisava treinar para não fazer feio quando tivesse namorado* (p. 35). Todas essas lembranças ocorrem desde a chegada da protagonista até o grande portão do hospital



psiquiátrico, até o momento em que desce do carro. Já no pátio do hospício, diz a uma enfermeira que deseja ver a paciente Mira, isto é, Altamira Souto. A enfermeira questiona se ela está naquele pavilhão, pois não há ninguém ali com esse nome. Júlia confirma que é no pavilhão rosa e que os pais de Mira deram-lhe essa informação. A enfermeira demora muito e Júlia observa uma senhora, de cabeça baixa, que se entrega ao prazer de comer um bolo como se fosse seu único deleite. A enfermeira retorna e Júlia vê que *a senhora (...), afinal, não era tão senhora assim. Não muito mais do que eu* (p. 38). Júlia também percebe que *A senhora limpou a boca com o dorso da mão, sem descolar os olhos de mim* (p. 38). A enfermeira conta que a paciente é conhecida apenas pelo apelido do qual gosta de ser chamada: Júlia. A Júlia protagonista senta-se ao seu lado enquanto a enfermeira despede-se perguntando seu nome. A protagonista diz: – “Mira”, respondi, sorrindo para minha amiga, numa vã cumplicidade, ou numa tardia retribuição de homenagem (p. 38). Os laços de amizade, a sexualidade e os relacionamentos familiares são os temas fundamentais desse conto, em que o espaço do feminino é explícito. Nesse conto, há abordagens que delatam a sociedade e a obrigação da mulher em cumprir as normas impostas já na pequena instituição social que é a família. A importância do casamento também é desvelada e enfatizada, especialmente pela atuação dos pais da protagonista. O caos que se instaura por meio da loucura é desencadeado pela violência sexual contra a mulher, que rompe a harmonia do seu universo.

Quem protagoniza o conto “Vergonha” (p. 66-79) é uma garota de quatorze anos de idade. Narrado em terceira pessoa, ressalta que a menina se acha feia e, a cada manhã, deseja possuir um outro rosto. Ao acordar, certo dia, Clara sente uma forte dor na barriga – da base da coluna ao abdômen. Revela sua dor à mãe, que vai preparar um chá. A menina vai deitar-se novamente quando percebe que está menstruando. Não quer que ninguém saiba: *Este defeito se somaria a todos os outros, de natureza estética* (p. 69). Tranca-se no quarto, e, quando a mãe bate à porta, grita que tomará seu chá na cozinha. Clara admira a beleza da irmã mais velha, Luna. Nos concursos de *miss*, em seu quintal, Clara sempre faz parte da comissão julgadora. Um dia, nesse cargo com mais duas amigas, Jânio, rapaz de dezesseis anos que passa as férias na casa dos tios, pergunta à Luna se pode assistir ao concurso da Miss Cajuri. Clara não quer vê-lo admirar a beleza de Luna e o ataca, cheia de raiva ou de medo. A protagonista, que usualmente leva compota de doces a Jânio, vai a sua casa sem nenhum doce. Lá dentro, convida-o para seu aniversário de quinze anos, que será em poucos dias. Jânio a leva para conhecer suas coleções em seu quarto e pega uma maleta embaixo da cama: guarda folhas secas, pequenos vidrinhos com areia e escovas de dente

usadas. Clara pergunta o que há nos saquinhos e Jânio contesta que ela sentirá ciúmes em saber, pois gosta dele. O rapaz afirma também gostar dela e beijam-se. Clara se vê diante do espelho e afasta-se de Jânio: acha que eles não combinam. Ela cobre o espelho com uma camisa que estava em cima da cama do rapaz. A protagonista pensa por que ele tem interesse nela, justamente ele, tão belo. O rapaz se aproxima e beija as sardas de seus ombros, comparando-as com estrelas. Ele descobre o espelho e ela fica arredia. O rosto do rapaz encaixa-se em seu ombro e, quando ela olha novamente, tem a impressão de que eles são semelhantes. O rapaz escorrega as mãos nos seus ombros e afasta as alças de seu vestido de cetim azul, que se vai ao chão. Nesse momento,

Alguma coisa se rompia. Como uma pipa que cruza sem cerol. Como uma pipa que só não é de todo livre, porque alguém controla, do chão, seu molejo de rabiola, sua intenção de universo. Naquela tarde, Clara era uma pipa. daquelas que gostava de empinar quando criança. Uma pipa, com mais armação do que vento. Mais armadura do que sonho. Quem, do chão, controlava seu vôo? Diante do espelho, a moça, aos poucos, empinava-se. Ganhava altura. Ousava um vôo com mais vento do que dono (p. 79).

Esse conto explora como tema a sexualidade, e sua essência é a iniciação sexual, marcada pela primeira menstruação. Especialmente em seu último parágrafo, a subjetividade explorada por Carmen Moreno permite a observação de um universo feminino, um espaço peculiar da natureza feminina retratada por meio do eu da protagonista.

“Dora”<sup>34</sup> (p. 165-178) é um conto que se apresenta dividido em cinco cenas, à guisa de uma peça teatral. Na primeira cena, nomeada “Dois dias depois” a protagonista ressalta que *As pessoas ganharam uma importância especial, depois da traição. Valem mais, depois da traição* (p. 165). Depois dessa primeira frase, a narradora em primeira pessoa confessa que gosta da maneira como é tratada por estranhos, pois se sente aliviada de seu sofrimento. Para ela, os amigos são vitais: com eles desabafa e sua dor se entorpece. Mas a solidão é inevitável e a dor sempre a acompanha, mesmo que sedada de Lexotan. Ela ressalta que, dois dias atrás, ninguém além de seu amado a alegraria mais. Agora que seu homem não está mais presente, fica *tomando todos os poros do meu pensamento viciado* (p. 168). Mas ele nunca está só: *vem, com a amante* (p. 168). O pensamento da narradora

---

<sup>34</sup> Conto merecedor do 1º lugar no Concurso de Contos Guimarães Rosa/Prêmio Casa da América Latina – Promovido pela Radio France Internationale – Paris, 2003, e também do 2º lugar no VI Concurso Nacional de Contos da Cidade de Uberaba/Fundação Cultural de Uberaba / Academia de Letras do Triângulo Mineiro, 2000. Indicações bibliográficas de sua versão na antologia de Luiz Ruffato.

mistura os dois, vê beijos, ouve os suspiros de sua amante e os imagina na cama. Na cena dois, “O golpe”, é que se tem a revelação: a protagonista senta-se no sanitário e, ao pisar o pedal do cesto, seu olhar vê um maço de cigarros na lixeira. No maço amassado, aparece a letra de seu marido. Tenta controlar-se mas, curiosa, opta por pegar o papel e nele vê escrita a terminação *mento*, que depois descobre ser *envolvimento* (p. 170). Há vários papéis picotados e seu coração se descontrola. Começa a encontrar fragmentos: *vou sentir sauda, Dora* (p.170). Ela cai ao chão e revira o cesto com as mãos. Com todos os papéis, sai do banheiro e no corredor encontra a empregada, que pede auxílio para o jantar dos dez anos de casamento da patroa. Vai para o quarto e começa a colar as palavras. Monta, em fragmentos, a carta de seu marido. Na cena de número três, “O aniversário de casamento”, o marido, fugindo aos costumes, toca a campainha com um ramalhete de flores em uma mão e um presente na outra. A esposa bebe vinho e diz que também tem um presente para ele. O marido vê a carta e começa a justificar-se. Sem escutá-lo, começam a discutir. A pedido, tenta ouvi-lo e ele diz que *a amante não era amante* (p. 174). Ela segue com a discussão, enquanto ele se serve de vinho. O esposo alega que só houve sedução, nada além, pois foi contida a tempo. A esposa pede para seu marido sair de casa. Na cena quatro, “A fuga”, a protagonista relata que há seis dias não vê seu marido e há dois dias ele não telefona. Ela supõe que ele tenha se cansado, mas se defende, pois não se julga capaz de escutar mentiras. Tenta esquecê-lo e lembra do homem pelo qual se sentira atraída. Diz isso para a amiga no curso de informática, que lhe dá o telefone dele. Marcam um jantar, mas ele não é tão atraente e a protagonista não tira o marido do pensamento. O homem a beija: *Há dez anos não sou íntima de outro homem, e tento me convencer que a estranheza é natural* (p.176). Ele a beija novamente, seu corpo acorda e, ao perceber que outro homem pode confundir sua cabeça, compreende que também tem um lado fraco e que não quer isso. No momento em que o garçom chega com o jantar, ela diz qualquer coisa e vai embora. Na última cena, intitulada “A cilada”, a narradora chega em casa com saudades do marido: ela o ama. Tem receio de que ele esteja com a amante no apart-hotel de Copacabana e que tenha desistido dela. Nesse momento, a amante toca a campainha e apresenta-se como colega de trabalho dele. Não é bonita, mas a esposa sabe que ele a deseja. Dora vai até sua casa, a pedido dele, para confirmar que nada houve entre os dois – não que ela não quisesse: ele é que não quis. Entrega-lhe uma carta: a original. Nela, consta exatamente o contrário do que a esposa pensa, pois é uma carta de rompimento. O marido se afasta da colega de trabalho, muda de departamento para evitar o perigo de se envolverem e, principalmente, porque ama sua esposa. Sua carta-colagem a enganara. O

telefone toca e a mensagem do homem com quem jantou começa a ser gravada na secretária. Ela tenta deter a mensagem, mas não houve tempo: *Apesar de tudo, foi muito bom. Já tem saudades, quer mais uns beijos e precisa me ver* (p. 178). Dora fica estática. Carmen Moreno retrata de maneira inusitada como a traição, não concretizada por parte do esposo, acaba por instaurar-se, de qualquer maneira, no matrimônio. Sem dar ouvidos ao marido, comprova-se que o diálogo foi o que faltou para evitar os problemas na relação. Típico do mundo feminino, este conto privilegia a relação entre os sexos – pois trata questões referentes ao relacionamento marido e mulher na instituição do matrimônio – e, sobretudo, expressa o conflito interior da mulher. A narrativa demonstra a imprevisibilidade e os meandros das relações amorosas, além de destacar que o universo feminino é povoado por uma força própria que não é de inércia, mas de capacidade de reação diante dos fatos. Isso porque a protagonista, ao saber que o marido a trai, não fica a se lamentar, mas busca esquecê-lo. Apenas quando percebe seu equívoco é que o desespero toma conta dela. Contudo, busca nos amigos o amparo necessário para continuar sua vida e vencer a ruptura do casamento. O jogo amoroso ocorre em decorrência do jogo com a linguagem.

Escrita há aproximadamente dezesseis anos, nos anos 90, a obra inédita *A vida que se vê* é uma autobiografia de Carmen Moreno. Trata-se de uma narrativa compósita entre prosa e poesia e que concerne ao período em que Moreno submete-se a um terapeuta e relata seu período de análise. No primeiro capítulo, Carmen Moreno esclarece:

*A vida que se vê* desnuda meu processo de auto-análise, enriquecido pela oportunidade de tê-lo compartilhado com um terapeuta. O livro parte de uma revisão orgânica de minha história, mas não se esgota nela. Estende-se a reflexões sobre a existência, a busca do prazer – a restauração do oxigênio. Propõe ao leitor uma incursão sobre sua vida interior, estimulando-o a repensar valores absolutos, a rever preconceitos, a resolver alegrias e sombras (p. 7).

A busca por um analista é uma emergência naquele momento de sua vida – e vem a estender-se durante sete anos. Moreno relata a importância da confiança, que *é a base para o aprofundamento de qualquer relação* (p. 10). O choro no início se faz presente em todas as sessões, e o conhecimento da tristeza contida em seu *baú de quinquilharias* (p. 11) pouco a pouco a liberta. O conhecimento da própria insegurança gera a segurança de poder reconhecê-la e dominá-la. Ressalva que a compreensão do analista é fundamental para qualquer crescimento.

Apesar de, a caminho do consultório, organizar um *script*, este não é cumprido, pois o inconsciente se manifesta de maneira surpreendente. O inesperado silêncio também aparece, constringendo: *Nós nos escoramos nas palavras para bloquear outros canais de comunicação, talvez mais reveladores* (p. 13). Carmen descobre que o desconforto do silêncio, na verdade, está ligado à sua timidez da infância.

Os sentimentos, relações com a sociedade em âmbito geral, as regras às quais todos estão submetidos, bem como a crença nas outras pessoas, fazem parte deste processo de reavaliação. Surpreende-se quando é assaltada em um ônibus pelo rapaz que, em tom de vítima, alega que ia roubá-la mas desistira. Depois de quase meia hora de conversa, em que chega a cantar ao adolescente uma canção, diante da crença em sua resignação, ele, desculpando-se, leva seu relógio. Sente-se traída por si mesma, pela sua ingenuidade: *O incidente foi decisivo para que reavaliasse uma parte nociva do meu romantismo* (p. 24).

Os livros indicados pelo analista proporcionam grande conhecimento pessoal. As sessões levam-na a rever suas relações com os pais e os irmãos. Sua análise estende-se à compreensão, inclusive, de sua carreira de atriz. Há um momento em que percebe que *Ator e analisando estão em foco* (p. 15)

Seu crescimento e autoconhecimento manifestam-se, inclusive, na literatura. Seu poema “Certezas” surge aqui. Revela que a escrita do poema acompanha o seu crescimento. A importância da escrita desse livro também é imensa: *Tenho estado muito excitada pela possibilidade de revisão que proporciona o exercício de escrever este livro* (p. 35).

A cada sessão os *insights* são mais frequentes e estão até nos sonhos. Descobre o medo de errar e seu lado perfeccionista. Conclui que *A única realidade é o presente. O passado só nos serve para que, a partir de sua visita, possamos viver um agora mais feliz. E o futuro é especulação...* (p. 53). Aprende a viver o agora: *Quando escrevo, crio, ou deixo-me absorver inteira por qualquer atividade, todos os canais estão abertos para saborear o momento. Não há qualquer fantasia de futuro que roube meus sentidos do agora* (p. 53).

Carmen Moreno revê os conceitos de bondade e generosidade e a vulnerabilidade que estes acarretam, se não bem-entendidos. Deseja, por fim, poder tocar o/a leitor/a e levá-lo/a a compreender, por meio de sua experiência, a própria identidade deste/a. Afirma que, se isso acontecer, pode-se dizer que ela e o/a leitor/a implícito/a estiveram juntos.

Constituindo-se como uma narrativa compósita, são inseridos na narrativa nove de seus poemas – todos relacionados com seu período de análise. Saliento, entre eles, “Pelos

palcos”<sup>35</sup> (p. 50-51) e dois poemas que a autora vincula ao seu crescimento pessoal: “Palavras” (p. 54) e “Portas” (p. 55).

Seguindo essa cronologia que estabeleço, “Pelos palcos” é o resultado da denúncia de que *neste país, as chances muitas vezes se submetem à triagem do apadrinhamento, do poder financeiro, das bajulações e das concessões* (p. 49). Carmen Moreno denuncia que um famoso produtor teatral que lhe encomenda um texto infantil não consegue discernir relações de trabalho das pessoais, pois, além de assediá-la constantemente, quer tornar-se co-autor do texto que a autora produz – o que ela chama de *tentativa de corrupção* (p. 49). Outra ocorrência desse tipo, mas *bem mais agressiva* (p. 49), é revelada quando Moreno diz que *um diretor de televisão tentou, durante vários meses, me subornar com cantadas descuidadas, valendo-se de minha batalha por um personagem na novela que iria dirigir* (p. 49). Avesa a todo esse tipo de *situação de abuso de poder* (p. 50), em “Pelos palcos” a autora relata seu ingresso conturbado na vida artística.

“Palavras” (p. 54), já no primeiro verso, apresenta um eu-lírico que se esconde diante daquilo que irá dizer, como por exemplo: *Nunca o eu exposto desarrumado*. Adiante, essa idéia se explicita ainda mais: *Do pensamento à fala um abismo imenso / Aprendi a escolher a palavra*. O sujeito-lírico, apesar de omitir certas palavras e escolher outras, sabe que seu corpo é *traíçoeiro*, pois ele possui sua linguagem própria e grita o não-dito. Por isso, encerra o poema quando diz: *O corpo: esta língua nua*.

O eu-poético em “Portas” (p. 55) ressalta um dos cinco sentidos, o tato, o sentir: *quanto mais fina a pele, mais forte o couro do touro*. Compara a sua pele a flores, quando diz *Quero abrir as pétalas dos poros pra que a vida beija-flor troque comigo descobertas*. O eu-lírico mais uma vez afirma seu estado e diz *Estou à flor da pele*. A partir daí percebo que, ao contrário do poema anterior, o processo deste é o de revelação, de abertura à palavra e, sobretudo, da possibilidade de sentir tanto prazer quanto dor: *A pele fina jorrando as palavras, limpando o lixo das reticências, ousando o verbo. A pele fina disponibilizando o corpo ao outro, ousando o ato de mover-se. A pele fina recebendo o melhor do prazer, e só por isso, correndo todos os riscos de doer* (p. 55).

Por meio de “Palavras” e “Portas”, a emancipação do sujeito-lírico torna-se evidente. O primeiro tenta ocultar toda a carga de subjetividade que possa revelar por meio de suas palavras, mas conhece que a linguagem corporal ultrapassa os limites daquilo que se quer ou não dizer. Ao contrário, “Portas” já evidencia um crescimento pessoal, na

---

<sup>35</sup> Esse poema está analisado no próximo capítulo. Neste momento apenas o relaciono com o período biográfico de Carmen Moreno – a fim de estabelecer uma maior apreensão do mesmo.

medida em que já não há mais receio em dizer, em parecer vulnerável. O processo de crescimento é explícito, uma vez que já não é preciso esconder-se, mas ser capaz de se expor e sentir sem receios. Em sua autobiografia, é um sujeito do feminino que se liberta dos medos e se expõe “à flor da pele”.

Carmen Moreno integra a categoria romance policial na Coleção Elas São de Morte<sup>36</sup>. Entre as obras dessa coleção, a autora contribui com *O primeiro crime* (2003).

*O primeiro crime* é dividido em dez capítulos. A narrativa inicia com a notícia que Sônia, a protagonista e narradora, recebe do caseiro de seu sítio: houve um deslizamento de terra e foi encontrada uma ossada humana enterrada, justamente nessa área de terra. Essa descoberta desencadeia um longo processo de investigações. Imediatamente, Sônia viaja para o sítio e deixa seu marido, Carlos Alberto, sob os cuidados da empregada, pois ele se encontra em estado vegetativo. Casada há dezesseis anos e meio, *há aproximadamente um ano, convivia com ele daquele jeito* (p. 57).

A protagonista recorda o momento em que ela e o marido – ainda saudável – foram a uma festa na casa de Antunes – sócio da empresa de computadores de Carlos Alberto. A festa é memorável, pois Sônia avista fotos importantes tiradas em seu sítio: seu marido com uma amante e um rapaz que fora assassinado. A partir daí, Sônia muda: passa da mulher vulnerável, que não sabe dizer não ao marido e às pessoas, a ser uma pessoa mais fria, até mesmo artilosa.

Desde que Carlos Alberto sofreu a hemorragia cerebral, Sônia toma conta da empresa. Para isso, conta com a ajuda do amigo e sócio de seu esposo. A esposa frágil, traída e carente envolve-se, por um período de tempo, com o sócio. Além das idas à delegacia e das visitas constantes do inspetor de polícia, Sônia descobre que Antunes é receptor de cargas roubadas, que revende na firma. Percebe que a forma de contornar os fatos é dar fim ao caso amoroso e à sociedade.

Há muitas outras personagens envolvidas na história, que fazem parte – direta e indiretamente – da vida de Sônia: o casal de lésbicas, Maria Rita (a amante do marido), Tainá (uma garota de programa), Índio (rapaz viciado, do tipo que presta serviços) e Tião (o filho do caseiro) são personagens que dão rumo a todos os fatos.

---

<sup>36</sup> Projeto que possui histórias policiais escritas unicamente por mulheres. A idéia de seguir a linha da escritora inglesa Agatha Christie é oriunda da jornalista Denise de Assis, e a coleção tem como padrinho José Loureiro – escritor de romances de suspense, que começou na cobertura de polícia na imprensa diária. Denise, que fez um curso de roteiro com Loureiro, juntamente com a amiga Ana Callado (do ramo do jornalismo, mas que se especializou em biografias) e ainda a enteada de Ana, a atriz Tessy Callado, e Eliene Narducci tinham, cada uma, um livro pronto, Denise percebe a dificuldade da publicação individual, cria o nome para a coleção e deixa o restante por conta de Paulo Rocco.

É apenas no último capítulo do livro, intitulado “O Crime”, que se elucida o caso: descobre-se que Sônia não é tão inocente quanto aparenta. O inspetor, após algumas evidências, pede à protagonista que confesse o crime, pois a ex-amante do marido já contou tudo. Apenas para seu advogado Sônia confessa tudo o que se passou: estavam, no final de semana, em São Paulo e Carlos Alberto bebeu demais e discutiram. No dia seguinte, escuta que o marido está marcando, pelo celular, um encontro com Maria Rita no sítio. Para Sônia, o marido diz que vai viajar para refletir sobre o casamento em crise, e pede que ela faça o mesmo. Sônia sabe que é mentira e viaja para o sítio, onde encontra o marido com a amante, na cama. Com raiva, bate na cabeça dele com um pedaço de lenha até que o mata. A amante quer sair, mas Sônia a faz cúmplice, sob a chantagem de que o marido dela saberá de tudo. A amante cede, ajuda Sônia a remover o corpo e vai embora. Sônia cava um buraco em um terreno do sítio, vira o carrinho de mão em que está o corpo e limpa todas as provas. No passado, seu cunhado, Carlos Eduardo, que é gêmeo de Carlos Alberto, sofrera uma hemorragia cerebral e ela o internou em uma clínica – visto que é a única que se preocupa com ele. Sônia tira o cunhado da clínica e o leva para casa, como se ele fosse Carlos Alberto. Esse romance mescla mistério, assassinato e traição. Características psicológicas como a apatia, a astúcia e a loucura integram o perfil psicológico da protagonista, mantendo-a insuspeita até o final do romance policial. Carmen Moreno mais uma vez delinea o universo feminino expressando relacionamentos afetivos e a discussão acerca do papel da mulher na sociedade. O tema da traição ganha importância para a composição de um cenário de crimes. Moreno, acima de tudo, questiona a figura ingênua da mulher e sua intransigência.

Na mesma trilha de morte e assassinato, está o romance *Diário de luas*, obra que garantiu, em 1991, a final na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, obteve o 7º lugar na categoria romance e foi publicada pela Editora Rocco posteriormente, em 1995. Esse romance constitui o *corpus* de análise desta dissertação, a ser estudado no segundo capítulo.

Essa obra possui reconhecimento garantido por meio dos comentários em *The Brazilian Book Magazine* (1995), com o título de *Diary of moons* (p. 9), de Olga Savary – escritora, jornalista e tradutora, que apresenta uma sinopse da obra. *Diário de luas*, muito bem recebido pela crítica do Rio de Janeiro, garantiu várias páginas nos jornais locais. De acordo com o escritor Braulio Tavares,



Carmen Moreno demonstra cuidado com a cadência e o desenho das frases, o que deixa evidente o ritmo de trabalho de quem se habituou a escrever poesia. O livro adquire uma linguagem densa, onde às vezes os adjetivos (esses insetos tão prolíferos) começam a se multiplicar; mas o texto ganha suficiente concentração de sentido para impor seu próprio ritmo ao leitor (*Jornal do Brasil*, 1995, p. 5).

Na *Folha de São Paulo*, o secretário de redação Bernardo Ajzenberg afirma que em *Diário de luas* “o forte está menos no enredo bem-articulado e mais na sequidão do estilo cheio de surpresas de Carmen, na sua saudável rejeição ao exibicionismo estético, nas fórmulas econômicas e incisivas que utiliza” (1995, p. 10). Por sua vez, diz o jornalista Ricardo Vieira Lima: “Carmen Moreno é uma jovem escritora promissora e uma voz independente no panorama ficcional brasileiro dos anos 90” (*Tribuna da Imprensa*, 1997, p. 6).

Posteriormente, Carmen Moreno adapta o texto de *Diário de luas* para o teatro, sob o título de *A delicadeza das facas* (2001). Essa obra foi premiada, no mesmo ano, na primeira fase do Programa da Secretaria do Audiovisual para o Desenvolvimento do Roteiro Cinematográfico. Embora o texto para teatro não seja objeto de análise nesta dissertação, é importante salientar que a peça teatral não possui efeitos que modifiquem o tema do romance. Existe, sim, um maior número de personagens que, naturalmente, garantem à peça mais dinamicidade. São inseridas, por exemplo, Anita, Paula, Barreto, Luciano, Carla, alunos de Raul, matemático amigo de Raul, atores, atrizes, Carmen e uma mulher negra, companheira de cela de Duran, a protagonista de *Diário de luas* – em lugar de Gil (do romance), que é branca. Assim, o tema permanece o mesmo, apesar da distinção entre gêneros literários dos dois textos.

## 2 – DIÁRIO DE LUAS

### 2.1 – O *Künstlerroman* de Carmen Moreno

Duran, a protagonista-artista, vivencia ao longo de toda a sua trajetória experiências ligadas à arte. Em *Diário de luas* há dois caminhos inter-relacionados para se acompanhar o percurso de Duran: um que compreende o detalhamento da arte cênica da protagonista; o outro, em que a atriz aflora também como escritora. Para percorrer esses dois caminhos, o de Duran na posição de atriz de teatro, e depois, como escritora, considero as categorias narrativas – espaço, tempo, narradora, ponto de vista e, especialmente, o fato de que a protagonista é uma artista.

Campello (2003), nas considerações iniciais de *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, compreende por mulher-artista “a mulher de talento, que propõe significados novos por meio de uma ação criativa, a qual resulta em um objeto concreto, reconhecidamente uma obra de arte” (p. 18). A atriz é uma das várias facetas da mulher de talento – seja ela dançarina, cantora, intérprete – que expressa e ministra sua arte por meio da atuação para um público, enquanto a escritora é uma artista que transforma seus devaneios, desabafos, anseios, sonhos, sentimentos e reflexões no trabalho estético com a palavra.

Mas o que é um *Künstlerroman*? *Künstlerroman* é um termo alemão traduzido para o português como “romance de arte ou de artista”, em que é descrita a trajetória de uma personagem e, concomitantemente, a sua realização como artista, isso é, soluções no campo da arte devem servir também para resolver questões individuais.

Ainda que não seja o objetivo de meu trabalho realizar um histórico do romance de artista, considero fundamental para que se entenda o estudo explicitar, brevemente, o processo evolutivo e de transformação ao qual o gênero foi submetido.

O conceito de *Künstlerroman* ainda admite averiguação. Isso, por sua peculiaridade de fundir-se com outros gêneros literários, além de seu parentesco com outras formas narrativas como o *Bildungsroman* (romance de formação, aprendizagem ou

desenvolvimento), o romance de memória, o confessional e o autobiográfico, entre outros. Contudo, o *Künstlerroman* é um gênero autônomo, constituído a partir do enfoque específico na relação vida *versus* arte. *Diário de luas* é um *Künstlerroman*, mas inclui toda a vida da protagonista-artista desde sua infância, portanto também possui elementos do período de formação – *Bildungs*.

O *Künstlerroman* foi tradicionalmente vinculado ao domínio do masculino pela crítica e pela historiografia literária (tanto no que concerne à produção quanto à recepção); por séculos houve um vazio histórico em sua representação enquanto fonte de expressão das mulheres. Campello (2003) deixa claro que esse espaço despovoado pela mulher – no que concerne aos *Künstlerromane* de autoria feminina – ocorre por ser o cânone literário composto quase exclusivamente por obras de autoria masculina, que estabelecem os valores hegemônicos.

A mesma estudiosa esclarece que as obras de autoria masculina impunham à mulher apenas dois papéis preestabelecidos: ou musa – em que ela é submetida ao processo de idealização do artista/escritor –, ou o mero papel de texto – no qual a mulher é rele elemento da percepção e do desejo masculino. A abordagem androcêntrica do gênero *Künstlerroman* aprisiona a mulher sob o viés de objeto sagrado, não lhe cabendo nem o papel de sujeito (produtor de arte), nem o de profano (romper as tradições).

Ainda, o gênero literário é tratado pela crítica literária tradicional de forma universalizante, em que o conceito de artista e sua experiência é geral. Essa abordagem não dá conta das particularidades nem da mulher-artista, nem do universo (artístico) feminino no qual transita.

Com a consolidação da Crítica Literária Feminista, a partir dos anos 60 do século XX, incidem vários olhares sobre a categoria de gênero, o que favorece a percepção de peculiaridades relativas a esse gênero literário na autoria feminina.

A categoria de gênero ultrapassa os limites do corpo e da sexualidade. Em sua visão mais ampla, o gênero refere-se à personalidade e ao comportamento, ou seja, é moldado por aspectos culturais, sociais e psicológicos, seja de homens ou mulheres, conforme Nicholson (2000, p. 9-41). Segundo Rita T. Schmidt, o gênero constitui

o sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de idéias e comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Essas categorias desempenham papéis na sociedade, no conceito de poder patriarcal, moldando realidades e processos de significação, pois estão na base da ordenação

simbólico-conceitual do mundo de acordo com o princípio da Lei do Pai (1994, p. 31-32).

Já para Maria Consuelo Cunha Campos, “Não sendo, pois, sinônimo de sexo – que diz respeito à identidade biológica, à totalidade de uma orientação, de um comportamento e de uma preferência sexuais – gênero concerne à experiência social e pessoal de um e de outro sexos” (1992, p. 113). Similar é o pensamento de Susana Bornéo Funck, pois, para ela, o gênero “vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica” (1994, p. 20).

Com base nas evidências de várias conceituações de gênero, verifica-se que há um pensamento convergente entre as críticas, o que torna mais vigoroso o estudo do texto literário, na medida em que, no caso de *Diário de luas*, há uma conjunção entre gênero e gênero literário: o *Künstlerroman*.

À luz da Crítica Literária Feminista é que, por meio de trabalhos vinculados aos seus dois eixos – o de revisão e o de recuperação – questões de gênero relativas ao *Künstlerroman* também são problematizadas. Os conceitos tradicionais de herói/heroína e de arte/artista são questionados, a fim de neles se incluir a mulher e se preencher o vazio nas séries literárias. Além disso, haverá possibilidade de buscar um fim para o período de afasia da mulher, permitindo que ela comece a falar e, mais além, a criar e a re/criar-se. Via os estudos de gênero e com o auxílio de Schmidt (1996b, p. 145), pode-se chegar à denúncia de que

a mulher também contou histórias importantes da nossa cultura e que essas, por sua vez, desvelam um horizonte bastante específico de percepções (...) em relação à construção simbólica de sentidos com que a mulher representa (...) a sua condição de ser no mundo (apud CAMPELLO, 2003, p. 52).

Esses aspectos permitem que o romance de artista adquira novas proporções na apresentação e reconhecimento da mulher, agora, enquanto heroína-artista e gênio criador. Na desconstrução da visão tradicional dos *Künstlerromane*, nos séculos XVIII e XIX, surgem textos que apresentam a libertação de vozes femininas do domínio hegemônico e que influenciam o pensamento de outras mulheres. Cogita-se que Délia, escritora pioneira do *Künstlerroman* no Brasil, tenha lido Madame de Staël e George Sand, entre outras, recebendo suas influências diretas.

A narrativa inaugural que funda a figura da mulher-artista no imaginário do contexto brasileiro realiza-se em finais do século XIX, com a publicação *Lésbia* (1890), da

gaúcha Maria Benedita Câmara Bormann – de pseudônimo Délia. Esse romance inova em termos teóricos a análise da crítica literária a respeito da mulher-artista. Na obra, a jovem Lésbia, pseudônimo de Anabela, torna-se uma escritora financeiramente livre, distinta da maioria das mulheres até então, pois em finais do século XIX a protagonista passa a integrar a esfera pública, pela sua produção literária, além de ingressar na redação de um jornal.

Acerca desse romance, Daniela Pinto Barros, em *Na tradição do Künstlerroman de autoria feminina: Lésbia em diálogo com Corina e para além do intertexto* (2004), diz que “em vez de ficar insegura (...) e sufocar sua intelectualidade, Lésbia, envergonhada por ter escolhido esse marido, dedica-se inteiramente aos estudos a fim de esquecer tantas dores” (p. 45). E ainda:

Um novo nome marca o ingresso da protagonista-artista em uma outra esfera: o espaço público. No âmbito da crítica, há manifestações a respeito do espaço público ocupado pela mulher. A invasão desse espaço rompe com uma concepção arraigada na mentalidade do século XIX (p. 50).

Pioneira, a personagem Lésbia/Anabela não se curva ao domínio do esposo ou restringe seu conhecimento: aliada a este, sai das garras do marido e cria forças para, mais do que se tornar uma mulher culta, transformar-se em uma mulher reconhecida na sociedade. Para um romance do século XIX, a descrição do período de formação de Lésbia é inovador, pois esse é um tempo desfavorável para o desenvolvimento intelectual e/ou criativo da mulher. A originalidade desse romance está na evidência de uma personagem que se dedica ao universo artístico, em vez de permanecer à mercê do papel de esposa, ou de “mulher doméstica”.

Na tessitura do *Künstlerroman*, há a apresentação do envolvimento da mulher-artista no âmbito amoroso – seja no relacionamento homem-mulher *per se*, seja na paixão incomensurável da mulher pela arte. Tal implicação pode levar a heroína ou ao suicídio ou ao renascimento – respectivamente, condenando-a ou resgatando-a, mas sempre a considerando um sujeito produtor de cultura, pela arte. Explicito, na ótica de Campello, que, enquanto nas narrativas androcêntricas a mulher de talento é incapaz de se realizar artisticamente, porque remetida ao casamento, ou à loucura ou à morte, os *Künstlerromane* contemporâneos permitem a realização pessoal da heroína por meio de sua arte. Isso porque, em nossos dias, sabe-se que

o *Künstlerroman* trata de um/a personagem que compreende o mundo a partir de critérios artísticos, percorrendo a rota da criatividade, conciliar vida e arte torna-se o grande dilema do/a artista em um romance típico do gênero. Este mesmo dilema é redimensionado quando se refere a uma heroína-artista, pois a mulher não se restringe a uma dessas esferas (vida ou arte) unicamente. A mulher-artista não é dividida, ela é multiplicada, pois precisa, entre outros papéis, assumir a sua sexualidade, enfrentar os papéis sociais que lhe foram impostos e dedicar-se à carreira artística simultaneamente (BARROS, 2004, p. 32).

Campello (2003) ressalta alguns aspectos que são recorrentes em exemplares atuais do gênero literário *Künstlerroman* de autoria feminina. Entre eles, cito: 1) a presença de uma artista / de uma obra de arte; 2) a relação dessa artista com a arte – vida *versus* arte ou, ainda, arte-vida – em que a heroína busca a realização por meio da arte e, simultaneamente, defronta-se com os padrões sócio-comportamentais da sociedade patriarcal; 3) o caráter metaficcional da narrativa, 4) a existência de uma cadeia em abismo de significados – as construções *mise en abyme* em que se projeta o eu da artista e sua visão de mundo, e 5) o tema da viagem.

Ao encontro de *Lésbia*, o romance contemporâneo *Diário de luas* reafirma os parâmetros desse gênero no Brasil. Afinal, entre o romance precursor e o contemporâneo existem semelhanças fundamentais, tais como: o enfoque no trajeto da mulher-artista; o dilema vida *versus* arte, inerente ao gênero literário; a viagem – deslocamento necessário – em busca de aperfeiçoamento e as dificuldades vivenciadas a fim de alcançar a desejada autonomia e a recorrência a *flashbacks*.

Na trajetória rumo à liberdade – e satisfação – individual, as personagens Lésbia e Duran violam as pré-condições da mulher. O reconhecimento por parte do público, isto é, a migração do espaço privado para o espaço público, para ambas as personagens, só ocorre devido a anos de empenho, estudo e lutas persistentes contra o sistema.

O desenvolvimento da arte faz com que as personagens possam não apenas (re)conhecer o mundo, mas também mudá-lo. Assim, se por um lado o regime de educação tradicional/hegemônica prepara a mulher para um papel submisso, por outro a arte a liberta, dá autonomia e propõe a ruptura.

A obra de Carmen Moreno é representativa do romance de artista, no contexto do sistema literário brasileiro contemporâneo, na medida em que ela reafirma e acrescenta parâmetros à sua caracterização, quando comparado a *Lésbia*, como, por exemplo: o estatuto da narradora, que, enquanto na obra pioneira apresenta uma voz narrativa em terceira pessoa onisciente, na segunda, além de haver a marca da narradora em primeira pessoa, esta, por meio de um eu-lírico do poema de abertura do romance, sintetiza os

acontecimentos da prosa, desencadeando o lirismo por toda a narrativa. Um outro aspecto diz respeito ao destino trágico das protagonistas: em *Lésbia* há o anúncio da morte feito já no prefácio, ao passo que em *Diário de luas* o clima de suspense é estendido até o final da narrativa, o que o aproxima de um romance policial – conforme ensaio de Campello (2006), “Na tradição do romance de artista no Brasil”.

No Brasil, o estudo do *Künstlerroman* ainda é um tanto incipiente – como se percebe pelas histórias da literatura, em que nem sequer o termo técnico é citado. Acerca do gênero, em *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), primeiro livro que trata do romance de artista em âmbito acadêmico no país, Solange Ribeiro de Oliveira diz que “o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes” (p. 5).

A base narrativa de *Diário de luas* está centrada na figura de uma mulher-artista, e o período de autoconhecimento da protagonista, Duran, resulta na escritura de seu diário, a obra de arte ficcional inserida numa composição em *mise en abyme* no romance.

Conforme Campello, no *Künstlerroman*, “Tanto a mulher-escritora quanto a heroína-artista querem se afirmar na qualidade de sujeitos capazes de interferir na cultura por meio da arte” (2003, p. 69). Em *Diário de luas*, a dupla manifestação artística da protagonista – enquanto atriz e, depois, escritora – ratifica sua condição de interferir na realidade e modificá-la. A expressão artística, de ambas as maneiras, faz com que a mulher-artista influencie no meio em que atua pelo controle do corpo. No desempenho de suas duas vertentes artísticas incide a possibilidade de desestruturar a representação tradicional da mulher – ou seja, tanto a atuação como atriz quanto o desenvolvimento da escritura permitem que Duran mostre-se transgressora.

Barros diz que “No *Künstlerroman* com uma protagonista-artista estabelece-se um jogo de gênero e de poder vinculado ao exercício da arte e ao domínio do corpo. (...) a arte é vista como um instrumento de poder” (2004, p. 104). O romance de Carmen Moreno propicia a análise das possibilidades de expressão da artista. Nele, além de serem constantes as questões de gênero, as duas vertentes do potencial artístico de Duran lhe dão o poder de romper com estereótipos e preconceitos culturalmente atribuídos à mulher-artista.

Além de Barros, Ana Maria Roeber, em *Para uma análise do Künstlerroman de autoria feminina: o dilema procriação/criação em As doze cores do vermelho*, de Helena

Parente Cunha (2004), enfatiza o controle do corpo e a questão da escritura feminina. Baseada em “The laugh of the Medusa” (apud ROEBER, 2004, p. 35), diz Roeber que “Cixous defende a existência de uma escritura feminina (*écriture féminine*) e conclama as mulheres para que escrevam”. Mais importante para este momento do estudo, Roeber afirma:

Escrevendo a si mesma (...) a mulher realiza uma dupla conquista: em primeiro lugar, individualmente, ela retoma o domínio sobre o próprio corpo, que havia sido confiscado pela ordem fática; em segundo lugar, politicamente, já que, ao escrever sobre e para a mulher, ela reclama seu lugar na ordem simbólica, e confirma sua presença num espaço outro que aquele reservado para o patriarcado, um espaço outro que o silêncio.  
A mulher, ensina Cixous, fala com o seu corpo assim como fala com suas palavras (p. 35-36).

Esse controle do corpo feminino por meio da descrição do comportamento e da formação da heroína sustenta o enquadramento de *Diário de luas* como um *Künstlerroman*. Na obra, ocorre o relato das manifestações artísticas/vivências da artista, que, após o fracasso de sua carreira de atriz, (re)nasce para a arte da escritura sem que em momento algum essa personagem deixe de viver em meio à arte: durante toda a narrativa é reforçado o seu talento inato.

A respeito da importância do corpo, a teórica Elódia Xavier, em “O corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina” (2002), traça um breve histórico sobre a conceituação de corpo, indispensável para este momento.

Nesse estudo, Xavier diz que Platão considera o corpo uma “traição da alma, da razão e da mente” (p. 230), devido ao aprisionamento que a materialidade impõe a estas. Por sua vez, Aristóteles também discerne “a matéria da forma” (p. 230), noção que mais tarde o cristianismo ratifica quando relaciona a mente ao que é imortal e o corpo ao que é mortal.

Da mesma forma, o cartesianismo funda o pensamento ocidental até a contemporaneidade. O dualismo de Descartes é composto por mente (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*), que nas palavras de Xavier são “duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas; cada qual habita seu próprio domínio e apresentam características incompatíveis” (p. 230).

Tradicional, porém contrário à teoria feminista, o dualismo de Descartes aprisiona a mulher aos domínios do corpo e insere o homem no campo do conhecimento e da razão. Xavier percebe o estigma que esse pensamento produz e reconhece – com base no estudo



de Elisabeth Grosz (apud XAVIER, 2002, p. 232) – uma *subjetividade corporificada*, uma *corporalidade psíquica*, opondo-se ao dualismo mente/corpo.

Elódia Xavier diz que “Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades” (2002, p. 231-232).

Esse estudo embasa teoricamente a demonstração de que a mulher-artista de *Diário de luas* utiliza-se simultaneamente de seu corpo e mente para sua inscrição de sujeito produtor de arte. Sem essa sincronia entre um e outro, a protagonista Duran estaria condenada ao mero papel para o qual seu corpo de mulher, por força da imposição patriarcal, é determinado: a reprodução biológica.

A partir da temática dessa obra de Moreno – uma protagonista-artista que, após o trágico incidente que encerra sua carreira de atriz, é remetida à arte da escritura – evidencia-se a caracterização do romance *Diário de luas* como um *Künstlerroman*. Devido à sua inserção nesse gênero literário, a diegese é construída com a edificação de um universo no/do feminino habitado por Duran, uma mulher-artista.

## 2.2 – “Pelos palcos” em *Diário de luas*

*Diário de luas* é composto por duas partes: a primeira se apresenta em forma de poema<sup>37</sup>, e a segunda, em prosa. Na estrutura desse romance, o uso de gêneros literários distintos como, por exemplo, a mescla entre narrativa e lírica, o gênero policial e o romântico, faz com que esse texto ocupe um lugar de destaque entre as demais produções de Carmen Moreno. Entre os seus romances, é o único considerado um *Künstlerroman*.

Visto que o poema de abertura diz respeito apenas à atuação da protagonista enquanto atriz de teatro, ele sumariza parte da narrativa que o segue. Sob tal enfoque, pode ser considerado um poema narrativo, pois relata uma história que sintetiza a trama da prosa.

Essa estratégia narrativa – a articulação do poema com a prosa posterior – incita o/a leitor/a a perceber que ele funciona como prévia – sob o viés de outro gênero literário, o

---

<sup>37</sup> Embora em *Diário de luas* o poema se encontre sem o título, é intitulado de “Pelos palcos” na autobiografia inédita de Moreno, *A vida que se vê* e, posteriormente, publicado em *De cama e cortes* (1993), terceiro livro de poemas de Carmen Moreno.

lirico – da diegese. Essa coesão em que os significados imbricam-se tem um sentido próprio e conduz a possibilidades de interpretação que configuram a unidade da obra, instaurada pela presença de uma única narradora.

O poema inicial evidencia a reflexão por meio do eu-lirico – uma voz de mulher – e sua cobiça pelo prestígio diante do mundo que o cerca. Neste eu-poético prevalece o anseio pela carreira de atriz, e o meio selecionado para abandonar o anonimato é a representação teatral – sua atuação pelos palcos.

Seu desejo pelo estrelato é tanto que, para o sujeito lírico conseguir contracenar, enaltece as suas mais variadas características, além de exaltar a capacidade de transformação de seu corpo, sem, entretanto, desconsiderar suas emoções, sentimentos, índole e comportamento. Ao encontro dessa noção, Maria Bernadette Porto, em “O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade” (1997, p. 110), afirma que “as atrizes seguem o caminho das metamorfoses, pelas quais afirmam seu poder de adaptação a novas realidades”. A estrofe de abertura do poema já apresenta o caráter narrativo que o eu-lirico deseja impor, bem como a imagem recorrente de multiplicidade da atriz, conforme se verifica em:

*Acho que sou doida.  
De tantos que me habitam.  
A quem dou voz e corpo.  
Vizinhos famintos da vida breve, que poderosamente aconteço.  
Vida que magicamente me faz fantoche.*

Nessa primeira estrofe, a possibilidade de atuar no espetáculo cênico é, para o sujeito-lirico, um processo fácil e espontâneo – vista a quantidade das personagens que nele reside. Quando o eu-poético as incorpora, ou seja, as protagoniza – ato que é uma arte encantatória –, lhes dá voz e corpo. São consideradas *vizinhos* pela proximidade que mantêm com o eu-lirico e são *famintos da vida breve* porque, para que se constituam autônomos, necessitam viver. São personagens efêmeras, pois apenas durante o momento de atuação no palco é que vivem. Para isso, a atriz se faz indispensável, pois, como salienta Sônia de Carvalho, em “*A star escrita: considerações sobre o papel da mulher-atriz na obra nervaliana*” (1996), é a “personagem desdobrável que desliza (...) com máscaras e nomes diversos” (p. 288). Carvalho diz ainda que a existência da atriz “adquire a consistência da máscara; ela deixa de *ser* para *parecer* (...) Finge então *não ser* para melhor existir como

atriz” (p. 289). O eu-lírico, capaz de abstrair-se de si, concede vida às mais diversas figuras dramáticas.

O eu-poético denuncia a *Vida que magicamente me faz fantoche*, pois, como em um passe de magia, ele se transforma em outro ser. A respeito dessa capacidade de transformação, Porto diz que o ator, “Por encarnar personagens que dependem dele para existir totalmente, participa do ritual mágico que transforma ausências em presenças concretas diante do público” (1997, p. 113). Ele se deixa levar pelo dinamismo de suas personagens. O sujeito-lírico tem consciência de que equivale a um fantoche quando está representando suas múltiplas personagens – mero fantoche porque, no momento de interpretação ele é incapaz de ter ação própria: fala e procede orientado unicamente pelas personagens que lhe tomam o corpo. Nesses versos complementados pela segunda estrofe, que apresentam a abundância de faces e atributos físicos do eu-lírico, se explicita a imagem do corpo.

*Acho que sou doida.  
Falam por mim esses meus moradores,  
Amam e matam por mim – impostores.  
Revistam meus venenos e me desmascaram a cruza disfarçada,  
Me denunciam a beleza envergonhada, esses meus benfeitores.*

A possibilidade de incorporação das personagens permanece, e, desta vez, sua vastidão é explicitada por meio do vocábulo *moradores*. Existem várias personagens – *impostores* e *benfeitores* – que tomam emprestado o corpo do eu-lírico, umas de bom caráter, outras não – algumas amam, outras matam. A materialização das personagens que matam revela a crueldade que o eu-poético possui dentro de si. Essas personagens – tanto as que amam quanto aquelas que matam – denunciam a beleza que existe na capacidade de transmutação do eu-lírico. Ambas são benfeitoras na proporção em que, despudoradas, revelam a face oculta e inadmissível da artista: a beleza na celebração de incorporar – e, talvez, de ser – uma pessoa cruel.

No que concerne à variedade de personagens contraditórias que invadem o corpo do sujeito-lírico, enfatizo a próxima estrofe, em que tal mutabilidade e mobilidade se tornam mais evidentes.

*Acho que sou doida.  
De tantos que me assaltam:  
Meretriz e donzela, preservada por um triz,  
Menina, macho,*

*Santo-profano,  
Sou o matador da amante e a amante morta aos pés da cama,  
Sou a cama, o corte e a culpa do amante.*

O eu-poético acredita em sua loucura devido a tantas personagens antagônicas que lhe roubam o lugar: meretriz/donzela, fêmea/macho, sagrado/profano e réu/vítima. Prevaecem, ao iniciar essa nomeação e ao final da estrofe, respectivamente, a *meretriz* e a *culpa do amante*. No arrolamento das personagens, os lugares ocupados pela meretriz e pelo amante – um que inicia, outro que fecha a estrofe – reforçam a noção da crueza já denunciada anteriormente, fazendo com que predomine um sujeito-lírico que apenas quer aparentar ingenuidade. Há uma satisfação plena quando esse eu interpreta papéis em que se mostra transgressor, pois, como deixa claro, as personagens possuem vidas autônomas, não há comprometimento nas ações desempenhadas pelos *tantos que me habitam* – segundo o eu-poético na primeira estrofe.

Nesse poema, as emoções e sentimentos do eu-lírico, manifestações de seu mundo interior, desencadeiam suas ações, como, por exemplo, em

*Acho que sou doida.  
Doida por luzes.  
Tramo a fama (viver de drama)  
Mas nos saltimbancos das salas, fotos na mão, portas na cara,  
Esbarro com mil: só tem duas vagas.  
Uma é prometida. Pra outra, quem sabe, a sorte me viu?*

Reconheço, principalmente nessa estrofe, a existência e a persistência de uma mulher-artista (atriz), uma lutadora que tenta de todas as formas alcançar o estrelato. O eu-poético assume-se uma apaixonada pelas luzes dos palcos e sua aspiração à notoriedade. A expressão *viver de drama* indica esse desejo do eu-lírico de assumir seu espaço como uma artista e viver permanentemente contracenando.

O sujeito-lírico guarda muitas experiências frustrantes vividas nas salas de espera e da não-aceitação para papéis disponíveis. De acordo com os fatos expostos, há muitas mulheres interessadas em ocupar o papel e há apenas duas vagas – uma já comprometida. Assim, esse eu-poético tem que provar ser melhor do que todas as suas rivais, a fim de conquistar a segunda vaga. Para isso, vale-se do crédito em seu potencial, de um pouco de sorte, mas, acima de tudo, em sua capacidade de manifestação corporal, essencial à atuação teatral.

Por ser uma artista (logo, múltipla, com suas várias máscaras e personagens), o corpo transforma-se de acordo com a exigência das personagens representadas.

*Acho que sou doida.  
Só tem uma vaga.  
Talvez seja gorda, talvez seja magra.  
Se querem tipo alto – estico.  
Sou soprano, mas canto contralto.  
Falo grosso, fino, alto,  
Danço, faço careta, planto bananeira,  
Cerco todas (sou de circo).*

Todas essas características apontam para a transformação constante desse eu-poético com a vivência de infinitas outras vidas (que não a sua própria e, simultaneamente, a sua própria, como é característico das artistas) e com a ilimitada multiplicação das personagens. Acerca dessa particularidade da atriz e sua atuação no palco, diz Carvalho:

Livre de uma identidade (ela é virtualmente todas as mulheres), de um rosto (ela possui vários), de um corpo (ela é uma forma flexível) e de um nome, a atriz se mostra em cena como um artifício ou uma simples aparência que, entretanto, seduz, graças a sua versatilidade e a sua condição de poder parecer o que nenhuma mulher pode ser, ou seja: todas as mulheres ou a Mulher-Toda (expressão lacaniana para exprimir a completude feminina) (1996, p. 290).

A fim de obter a única vaga disponível, a importância do corpo e a apresentação de suas habilidades são fundamentais. O eu-lírico preocupa-se em elaborar a linguagem e a inventar o corpo, de acordo com as exigências das personagens disponíveis. Nas primeiras estrofes, a ênfase no corpo se dá por meio da infinidade de papéis figurados nas encenações, mas aqui a valorização do corpo passa a ser muito mais forte e evidente. O eu-poético ressalta a sua versatilidade: ela pode esticar; apesar de ser soprano, canta contralto; fala grosso, fino, alto; dança; faz careta e planta bananeira. Ao dizer *cerco todas*, o sujeito-lírico afirma que é melhor do que qualquer outra atriz, pois é *de circo* – ou seja, possui destrezas e habilidades que as outras atrizes não têm.

Dessa forma, o eu-poético explicita que conhece bem suas concorrentes, segura de sua potencialidade. Sua experiência no meio artístico é que garante esse conhecimento: não é uma iniciante, mas uma mulher que está acostumada aos testes de seleção para atriz, conforme se pode verificar em:

*Acho que sou doida.  
Doida de testes – celas de espera.*

*Coração anonimamente disparado.  
 Fulano de tal talvez tenha tempo  
 Beltrano promete uma ponta – Quem sabe protagonizo?  
 Sicrano quer ver meu talento atrás da coxia.  
 Será que eu devia?  
 É... sou doida.*

Nessa última estrofe, o trocadilho *celas de espera* pela subentendida expressão *salas de espera* ratifica a prática adquirida com o exercício constante de sua profissão – conhecedora de testes e expectativas. Caracteriza, ainda, o estado emocional do eu-lírico, que na comparação implícita das salas de espera com celas, equipara o ambiente com o espaço característico dos sentenciados. Denuncia e demonstra sentir-se, nesses momentos de expectativa, tão angustiado quanto os condenados nas celas; com o coração *disparado* porque sua possibilidade de contracenar é uma incógnita. Da mesma maneira que o eu-poético, os presidiários nada sabem de seus destinos, o que faz com que ambos – sujeito-lírico e enclausurados – compartilhem de um mesmo sentimento de ansiedade. A expressão *celas de espera* demonstra, então, o quanto as incertezas do anonimato são nocivas para o eu-poético.

Por meio dessa comparação implícita, verifico o forte vínculo que o poema estabelece com a cena inicial da prosa, onde as primeiras informações que se têm da protagonista são de que ela se encontra em reclusão em um presídio – embora nessa dimensão narrativa já se faça referência à personagem não apenas como atriz, mas também como escritora. Esse elo reforça minha percepção de que todo o poema desempenha o papel de uma espécie de sinopse do que acontecerá posteriormente.

Na esteira do poema, enfatizo que a atriz é erotizada, pois seu veículo essencial de expressão é o corpo. Na representação teatral, um corpo de mulher em movimento, o ato de contracenar, ser o alvo do olhar do público, expor-se sem restrições, é permeado de erotismo e está diretamente ligado ao mito de Eros, “o deus do Amor, da força vital” – nas palavras do professor Adolfo A. Franconi, em *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea* (1997, p. 24).

A contribuição de Angélica Soares para a compreensão do erótico – em *A paixão emancipatória* (1999) – se faz fundamental a este estudo, pois para ela o erotismo se constitui em uma força sempre insatisfeita e inquieta – caracterizadora da voz feminina na poesia contemporânea brasileira. Nessa obra, Soares apresenta mulheres ativas que objetivam permanentemente a satisfação de seu desejo – e, para alcançá-lo, o expressam

liricamente. O erotismo poético surge como fonte de liberação e autoconhecimento, que ultrapassa a liberação meramente erótica – que é o que observo no poema em análise.

O sujeito-lírico, protegido pela força vital de Eros, desempenha a energia e o poder de criação de suas personagens – no palco. Sobre este aspecto, Maria Bernadette Porto (1997) afirma que as atrizes “apropriam-se do território mágico do palco, escapando à invisibilidade dos bastidores sociais, espaço reservado, ao longo do tempo, à discrição feminina” (p. 106). O poder emancipatório desse eu-poético garante sua manifestação artística, sua liberação e sua transformação incessante. Tudo isso possibilita sua interferência no social, na medida em que se constata sua inegável criatividade feminina. Para Angélica Soares,

O discurso erótico (...) feminino, como temos visto, é sobretudo o da revalorização da mulher, pois esta se lança nos versos, com frequência, como agente da cena amorosa, participando da promoção do prazer e dele também usufruindo (p. 82).

Eros, o emancipador, afirma-se em imagens de liberdade que comprovam sua “força incomparável, vital” (p. 76).

Essas considerações de Soares se ajustam particularmente ao momento em que o eu-lírico mostra-se capaz de fraudar a seleção para atriz. Nesse momento, o sujeito-lírico apresenta-se potencialmente emancipador: interessado em dar prazer a fim de obter a vantagem a que aspira.

Franconi realiza uma importante abordagem para a apreensão do erotismo existente na linguagem:

Convém lembrar que há uma “semiótica do erotismo”, cuja linguagem é construída de variadíssimos e ambíguos sinais. Sua decodificação requer um estudo atento de forma e intenção, pois o que parece óbvio para um grupo social e/ou indivíduo pode não ser para outro. É, portanto, fundamental que, ao referir-nos aos “sinais”, adequemo-los à cultura, à história e ao lugar onde estão configurados: o “signo erótico” deve ser entendido dentro de uma relação espaço-temporal. Esses “sinais” são significativos especialmente a partir do momento em que a sexualidade é manifestada através de certos estímulos que geram certas reações esperadas. Há, por conseguinte, um discurso erótico que se aprende – portanto, ligado ao meio social –, e outro “instintivo” – protegido pelas “sombras” do inconsciente (1997, p. 28).

Os constantes empréstimos do corpo às personagens que o sujeito-lírico representa caracterizam o que Franconi chama de um discurso erótico “instintivo”, ou seja, é o produto da criatividade do eu-poético e atestam seu talento, sua genialidade. Em outras

palavras, a capacidade de incorporação das personagens, no momento da encenação no palco, permite que os espectadores, auditiva e visualmente, apreendam um discurso que é erótico (porque realizado no palco, cerne de todos os desejos) e instintivo (porque o corpo que as personagens tomam emprestado adquire vida própria; está alheio à razão por meio de um impulso instantâneo e inconsciente, o que faz do eu-lírico um mero fantoche).

Os sinais que Franconi considera significativos do signo erótico – isto é, aqueles que manifestam a sexualidade por meio de estímulos – estão evidentes de duas maneiras no poema de Moreno: em sua apreensão temática, em que é apresentado um corpo que vive em permanentes metamorfoses (visto que é um corpo de atriz) e também nos vocábulos que denotam vestígios de sexualidade, a citar: *meretriz*, *amante* e a expressão *Sicrano quer ver meu talento atrás da coxia* – que aponta para a atividade sexual e desvela atitudes que caracterizam o meio social. No poema, tal desvelamento chega a assumir um tom de denúncia.

Explicito a tensão entre erotismo e linguagem tomando por base a penúltima estrofe do poema, que diz *Falo grosso, fino, alto*. Baseada em Angélica Soares, evidencio que o verbo conjugado no presente do indicativo – primeira pessoa do singular – potencializa a ambigüidade do signo *falo*. Isso porque este pode se referir simultaneamente ao ato de falar, mas também “ao órgão genital masculino” (1999, p. 45), o que comprova minha percepção de uma linguagem erótica. Pertinente, essa consideração se efetiva no contexto, pelas adjetivações *grosso* e *fino*.

O poder erótico do eu-poético manifesta-se na linguagem de Moreno, por meio de expressões envoltas em lirismo, tais como *Acho que sou doida*, *A quem dou voz e corpo* e *Vida que magicamente me faz fantoche*.

Além da carga erótica presente no eu-poético, ressalto que a expressão “doida”, recorrente em todo o poema, é transgressora porque caracteriza um sujeito que não respeita as leis de um cotidiano organizado – ou, nas palavras de Porto, é aquela “que não foi educada para ser Penélope” (p. 115), isto é, não tem interesse pelas atividades passivas do lar. Esse eu-lírico está em permanente busca por uma identidade artística. De acordo com Campello, “Toda busca da artista é por uma identidade própria. Toda luta e labuta é desveladora de um ato de resistência. Porque dotada de criatividade, sua percepção da vida, das coisas, de si mesma e do outro é diferenciada” (2004).

A arte, emoção prazerosa, mantém o eu-lírico em constante criação e aperfeiçoamento perante o mundo e as oportunidades que este oferece. Logo, o



comportamento transgressivo da artista se faz necessário para a conquista de seu crescimento profissional, até porque

é sobretudo na cotidianidade dos palcos que reinventam o seu dia-a-dia: lá apelam para as astúcias da dissimulação e para o desempenho criativo da hipocrisia (termo que, em grego, designava o ator), explorando as virtudes da noção de *persona*. (...) percorrem e habitam provisoriamente significantes diversos, uma vez que seu desejo é viajar em outros desejos, em outros corpos, em outras vozes. Como se desconfiassem da ancoragem de um único nome próprio, buscam a desterritorialização ao se aventurarem nos caminhos da alteridade. Desdobráveis, fragmentadas em muitos rostos e papéis, repartidas entre diversos apelos, vivem sempre à beira de novas partidas (PORTO, 1997, p. 106).

Essa ruptura de uma ordem preestabelecida é o ato que permite que o eu-poético una-se a si mesmo e às suas próprias vontades. Seu desapego às normas do patriarcado cria uma nova ordem, na qual a artista é quem comanda, movida por suas personagens e suas emoções. Cria-se a possibilidade de livre arbítrio, isto é, de escolhas, em que o sujeito-lírico é quem determina o que pode fazer em sua vida pessoal e profissional. A união desses dois setores é caracterizada, por exemplo, pela possibilidade de visita à coxia, que denota uma opção desse eu que, se realizada, reflete-se e dá uma chance a mais para a conquista da vaga na carreira da atriz.

A capacidade de transformação via personagens é a criação que leva o sujeito-lírico à liberdade. Sob esse enfoque, cito novamente Porto (1997), pois essa estudiosa considera as atrizes “figuras exemplares do feminino enquanto construção sempre renovada” (p. 117), ou seja, suas metamorfoses e dissimulações no palco tornam a atriz o modelo ideal no/do feminino, porque, sempre pronta às transformações, constitui-se em um sujeito emancipador. Sua vida pessoal, unida à paixão criadora, a leva à libertação em todos os âmbitos – pessoal, social e cultural –, bem como ao seu desprendimento de valores pré-concebidos. Além do mais, seu constante processo criador a leva à denúncia. A atriz, em sua condição de transgressora, emite verdades e preconceitos, como ocorre quando o eu-poético delata que há um meio de burlar a seleção para atriz.

Essa denúncia desmitifica normas rígidas, cristalizadas e valores estereotipados contidos e ocultos na cultura. A capacidade de denúncia do eu-poético é libertadora e torna seu sonho realidade: embora no poema não se tenha a constatação de que a atriz foi aceita para o papel oferecido, sua liberdade – um sonho a que toda mulher artista aspira – é processada, pois o próprio ato de denunciar já lhe concede liberdade.

A liberação do corpo feminino e da arte nele impregnada torna possível a migração da esfera pública à atriz, como se pode observar no estudo de Maria Bernadette Porto:

Ao recusarem os limites de uma identidade singular e estável, as personagens embrenham-se em linhas de fuga que lhes permitem escapar a um destino predeterminado no âmbito das relações de gênero, abrindo-se para outras formas de ser e de estar no feminino. Por terem consciência de sua função social, rejeitam o papel de espectadoras de suas histórias, sugerindo múltiplas possibilidades de intervenção feminina no mundo. Mundo marcado pela pluralidade de palcos e pelos descentramentos (1997, p. 106).

Aliados, corpo e mente – respectivamente – conduzem o eu-poético rumo à emancipação tanto social quanto individual.

É necessário que eu retome o estudo de Elódia Xavier (2002) no que tange à subjetividade corporificada ou a corporalidade psíquica da mulher para enfatizar, que no hibridismo de *Diário de luas*, há um diálogo entre o eu-poético e a narradora da prosa, Duran, pois ambos mantêm corpo e mente sobrepostos. No primeiro caso, a atriz de teatro, ainda que dominada por suas personagens é convicta em relação ao desejo pela carreira artística. O sujeito-lírico, mais do que apenas fantoche, racionalmente, reconhece seu privilégio artístico e busca o benefício próprio de ser eleita para ocupar a vaga em aberto. O mesmo se passa na prosa, em que a capacidade de criação e a aptidão intelectual se fazem presentes.

Parece produtivo, para o aprofundamento da análise do poema, aproximar o olhar de seus componentes formais.

Visto que todas as seis estrofes do poema são marcadas, em seus primeiros versos, pela anáfora *Acho que sou doida*, é possível verificar a íntima relação entre a forma e a temática proposta no poema de Moreno. O sujeito-lírico, por meio do reconhecimento e aceitação explícita dessa sua loucura, viola todos os limites e rompe com estereótipos da mulher e quaisquer expectativas moralistas.

Para explicitar a relação que a loucura desencadeia no eu-poético, utilizo-me do recurso de efeito musical e rítmico que é a rima. Na segunda estrofe, as rimas são compostas pelos vocábulos *moradores*, *impostores* e *benfeitores* (rima externa) e, logo a seguir, há uma rima interna entre *disfarçada* e *envergonhada*. Na última estrofe, há mais uma rima externa com os termos *coxia* e *devia*.

A liberdade concedida à linguagem faz com que, na primeira estrofe do poema, a relação causa (ser doida, perder a razão) / efeito (ser habitada por inúmeras personagens)

seja rompida devido ao ponto final que introduz um novo verso: *Acho que sou doida. / De tantos que me habitam*. Na segunda estrofe, o último verso, *Me denunciam a beleza envergonhada*, ao começar com pronome fere a norma culta padrão. Esse desapego à norma aproxima o poema de um tom bastante coloquial e explicita uma linguagem próxima à cotidiana. Já na terceira estrofe, por exemplo, ocorre um *enjambement* que, embora pontuado, liga o segundo verso com o terceiro *De tantos que me assaltam: / Meretriz e donzela, preservada por um triz*.

Os aspectos evidenciados demonstram que a poetisa elabora uma *poiesis* nos moldes do movimento modernista brasileiro. Considerando que a intenção dos artistas modernistas é a de renovar e libertar as idéias artísticas à realidade do país, prima-se por um novo código artístico característico brasileiro, o qual Carmen Moreno ratifica.

De acordo com Abdala Junior e Samira Campedelli, o movimento modernista na Literatura Brasileira desencadeou

o conceito de modernidade artística: a idéia de que a liberdade formal que defendiam deveria levar a uma concepção crítica da realidade do país. A linguagem seria parte integrante e ativa dessa realidade e não um mero ornamento, como entendia a literatura acadêmica. Ao escritor modernista competiria trabalhar a linguagem de forma reflexiva. Não se admitia mais a separação entre forma e conteúdo, aspectos indissociáveis da palavra. Desenvolvido de maneira crítica e criativa, o trabalho artístico do escritor deveria propiciar uma nova visão do país.

(...)

Não poderíamos nos restringir apenas aos conteúdos, como aconteceu em parte no Romantismo, mas deveríamos considerar os processos formais de organização da palavra escrita (forma e conteúdo) (1986, p. 198-199).

Constato que no movimento modernista brasileiro a poesia apresenta características inovadoras. Visto que obedece à liberdade de criação, não lhe é mais exigido o apego a modelos ou regras: ela passa a respeitar a inspiração do/da poeta/poetisa – conforme fica claro no verso iniciado por pronome e os *enjambements*, que se constituem em recursos chamados de licenças poéticas.

Segundo Norma Goldstein, em *Versos, sons, ritmos* (1990), “(n)a segunda década deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos simétrico” (p. 13). Isso configura o sentido de o movimento modernista brasileiro apresentar, na poesia, tais características inovadoras. Ainda na conceituação de Goldstein:

Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas. Esse tipo de verso, típico do Modernismo, vem sendo muito usado a partir de nosso século. Num poema de versos livres, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer (p. 36-37).

Embora publicado em 1993, o poema de Carmen Moreno reafirma as características da poesia modernista, na medida em que apresenta versos livres, distribuídos em períodos que oscilam entre longos e curtos. O verso livre expressa a liberdade de linguagem sem a exigência de se estar presa às regras da gramática e da retórica. Domicio Filho (1994) diz que o verso livre

não significa ausência de ritmo, mas criar “o ritmo a cada momento”. (...) Já o que caracteriza o versolivrismo é, sobretudo, uma mudança de atitude: sua unidade de medida deixa de ser a sílaba, e passa a basear-se na combinação das entonações e das pausas. O ritmo decorre, pois, da sucessão dos grupos de força valorizados pela entonação, pela maior ou menor rapidez na enunciação (p. 305).

Em todo o poema percebem-se métricas irregulares ou, ainda, como diz Goldstein, assimétricas, “distanciados das regras da métrica tradicional” (1990, p. 16). Calcada na escansão do poema, constato que seu número de sílabas poéticas oscila de três até vinte sílabas. A assimetria recorrente em todo o poema só tem exceção no que concerne ao primeiro verso de cada estrofe, que segue o mesmo número de sílabas – sob o esquema rítmico 5(1-5). Em sua totalidade, a métrica irregular estabelece certo dinamismo na leitura do poema – o que contribui para a apreensão do assunto da parte em prosa.

No gênero lírico não há distância entre o sujeito (o eu-lírico *per se*) e o objeto (o mundo), pois a essência do fazer poético é transformar o poema em mediador da relação entre o eu e o mundo. Segundo Angélica Soares (2001), o sujeito poético não impõe distanciamentos entre o eu e o mundo, “porque filtrado pela emoção, porque construído por uma razão apaixonada, (...) aproxima sujeito e objeto” (p. 28).

Em todo o poema, evidencio a conjugação verbal no presente do indicativo, o que imediatiza o momento da leitura, como se pode ver, por exemplo, com os verbos da primeira estrofe: *acho, sou, habitam, dou, aconteço e faz*. Esse tempo verbal também denota o imediato anseio que o eu-poético tem em atingir sua realização pessoal.

O lirismo “é a emanação de um *eu*” (STALLONI, 2001, p. 151) e uma característica, em *Diário de luas*, comum tanto no poema quanto na prosa narrativa. O lirismo está intimamente ligado a Orfeu. Filho de Apolo e da musa da poesia épica,

Calíope, ganha de presente de seu pai uma lira. Aprende a tocar com maestria e, desde então, seduz com sua música a homens, deuses, animais, rochas e até árvores. Para Stalloni, “No sentido moderno do termo, o *lirismo* será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por vias ritmadas e musicais. O elo com o canto não é, portanto, rompido” (2001, p. 151, grifo no original).

No poema, o lirismo se apresenta por meio da subjetividade do eu-lírico, nas permanentes evocações aos seus anseios, entusiasmo e desejo pelo estrelato. Conforme aponta Stalloni, “Os grandes sentimentos individuais (o amor infeliz, o sofrimento, a tristeza, a melancolia ou, com menor frequência, a alegria ou o entusiasmo) serão seus temas privilegiados” (2001, p. 151).

Carmen Moreno, ao inserir um poema na abertura de seu romance, inova, pois sinaliza para a presença do lírico na prosa. Com isso, nos seduz. Nesta análise do poema constato que, além desse movimento de extensão entre as características fundamentais dos gêneros literários, o que assegura o hibridismo do texto, há a construção de um espaço típico habitado pela mulher-artista. Esse espaço é marcado por vocábulos que caracterizam o seu universo, especialmente representado pela *arte*, o *erotismo* e o *corpo*.

No romance *Diário de luas*, há uma vasta relação entre os signos da arte e da vida – caracterizadores do universo da mulher-artista. Para demonstrar de que forma esse mundo é representado na diegese, recorro à teoria de Elaine Showalter (1994). Explicito esse universo feminino por meio da criação do conceito das matrizes de significação, que constituem simbolicamente o espaço e o tempo percorridos pela protagonista-artista.

### 3 – AS MATRIZES DE SIGNIFICAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO DA ARTISTA

Típica de um *Künstlerroman*, a protagonista, Duran, compreende a si e aos outros por meio de seu corpo e alma de artista. Tudo o que ela percebe a sua volta possui uma roupagem artística, intrínseca a sua existência.

Carmen Moreno peculiariza o texto em prosa de *Diário de luas* por meio da apresentação da artista. Construído sobre a estrutura de um diário, a característica fundamental do romance é a ruptura com a linearidade dos eventos. Na trama, Moreno projeta a sua protagonista na prisão, onde esta começa a narrar a sua vida. Assim, a constituição dos fatos é apresentada ao/à leitor/a por meio de sucessivos processos de rememoração dessa mulher-artista e a narrativa é apreendida a partir de e dentro de um único *flashback* que engloba todos os fatos narrados no diário.

Diferentemente da construção temporal que Carmen Moreno dá à trama, em minha análise opto pela seqüência cronológica dos acontecimentos, ou seja, enfoco a infância/juventude e a maturidade de Duran – conforme a apresentação a seguir.

Na fábula, a artista é uma garota da cidade de Arigó<sup>38</sup>, que almeja atingir sucesso como estrela de teatro. Com quatorze anos de idade, ela assiste pela primeira vez a uma peça teatral e faz o primeiro curso de dramaturgia em sua cidade natal: *antes de o grupo Trágicus visitar Arigó, o teatro eram personagens que ganhavam vida apenas quando trancafiados em meu quarto. Eu os movimentava. Existiam a partir de mim* (p. 39). Essa característica já ressalta o talento inerente que a protagonista, Duran, possui, de utilizar a solidão de seu quarto como palco para o desempenho de seu dom artístico – o que sinaliza para sua alta criatividade e poder de atuação mesmo que em espaço limitado.

A protagonista desconhece seu pai, sumido quando soube que a mãe de Duran estava grávida. Ela fica sozinha, quando sua mãe foge com o mexicano da venda, embora conte com o apoio de seu amigo e professor de Literatura, Raul. Com a morte de sua mãe, Duran, após o término de seus estudos, muda-se para Santoluz – cidade em que vive seu

---

<sup>38</sup> A escritora informa (via e-mail) que as cidades de Arigó e Santoluz são meramente fictícias.

ídolo, a afamada atriz Cora Savini: *Uma mulher de teatro, jovem, admirável e bem-sucedida, como eu planejava ser em futuro próximo* (p. 49).

Duran acredita que nessa capital alcançará o mesmo sucesso que a atriz com a qual se identifica. Essa identificação chega a ser física: ambas possuem traços em comum, que Duran reforça, pois *copiava o estilo de seus cortes de cabelo e o traçado forte do lápis que contornava seus olhos, tornando-os arredondados e expressivos* (p. 47-48). Na capital, Duran faz cursos de teatro, protagoniza peças infantis aos finais de semana e confecciona bonecos para espetáculos teatrais infantis. Depois que perde o emprego como professor, Raul também se muda para Santoluz.

Cora Savini adoece e seu lugar na peça “Lucidamente” fica vago. Duran é selecionada para ocupar a vaga, porém, na noite da estréia, Savini retorna a tempo para reassumir o espetáculo e protagonizar a peça. Duran, colérica, da platéia dispara um tiro em Cora, que morre. Duran vai para a cadeia, onde passa dez anos, dos seus vinte e cinco anos de idade até os trinta e cinco, e compõe seu diário – o *Diário de luas*.

É nesse ponto, no dia dez de maio, que se inicia a narrativa de Carmen Moreno. Sabe-se de Duran e sua vida, a partir da escritura/leitura de seu diário, quando ela cumpre os últimos dias de reclusão, no aguardo de sua liberdade. Aliam-se à constituição circular da diegese os explícitos anacronismos, que são as constantes idas e vindas no tempo.

Ao longo de toda a análise focalizo especificamente a personagem Duran por dois motivos fundamentais: o primeiro, porque ela é a artista, a mulher habilidosa que sustenta o desenvolvimento de *Diário de luas* como um *Künstlerroman*; o segundo, porque todas as demais personagens são criações que servem como mero pano de fundo da obra.

A narração, realizada por meio da voz individual de Duran, reforça a caracterização de *Diário de luas* como um *Künstlerroman*, pois esse gênero literário mantém uma relação íntima com os romances autobiográficos, os romances confessionais e os de memória. Essa voz autodiegética atribui um tom à escrita que é valorizado no âmbito da Crítica Literária Feminista, visto que se constitui em uma marca da escritura no feminino.

Para caracterizar a trajetória da mulher-artista que protagoniza a obra, saliento o modo de elaboração do universo feminino, contextualizando seus elementos constitutivos com fundamento em conceitos teóricos extraídos de “A crítica feminista no território selvagem” (1994), de Elaine Showalter.

Segundo Showalter, a Crítica Literária Feminista e a escrita de autoria feminina, no seu início, não possuíam um embasamento teórico no qual se calcassem. A autora supõe que não haveria como abarcar suas variedades metodológicas e ideológicas. Entre as

problemáticas da construção de um quadro teórico específico encontrava-se a dificuldade em estabelecer-lhes limites, além da visão preconceituosa imposta à crítica feminista por se caracterizar como um ato de transgressão ao cânone e às tradições literárias.

Uma das formas da crítica feminista é a ideológica. Esta considera a feminista como leitora e “oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos” (SHOWALTER, 1994, p. 26). Adrienne Rich acredita que a leitura feminista deve ultrapassar a denominação de ser apenas isso; ela

pode ser uma ação intelectual libertadora (...) Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, trataria (...) do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto, viver – de novo (RICH, apud SHOWALTER, 1994, p. 26).

Também toda crítica feminista é revisionista em alguma medida, pois questiona a adequação de estruturas conceptuais aceitas como únicas e universais. Para Sandra Gilbert, a maior ambição da crítica feminista é “decodificar e desmistificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero<sup>39</sup>, identidade psicosssexual e autoridade cultural” (apud SHOWALTER, 1994, p. 27).

Dos estudos de textos de autoria masculina (crítica androcêntrica), a Crítica Literária Feminista passa para uma investigação da literatura realizada pela mulher enquanto escritora. Trata-se de um estudo crítico de suma importância, que Showalter denomina “ginocrítica” (p. 29).

A ginocrítica oferece inúmeros suportes e oportunidades teóricas e por meio dela os escritos de autoria feminina ganham definição, reconhecimento e prioridade – uma vez que estão conceituados dentro desse “discurso crítico especializado” (p. 29). A primeira crítica que percebeu a mudança de foco, de uma crítica feminista androcêntrica para uma ginocêntrica foi Patrícia Meyer Spacks, segundo Showalter. Ela observa que a preocupação com os escritos das mulheres abre uma nova fase à história, à história da literatura e à Crítica Literária Feminista. Na crítica feminista européia, por exemplo, surge uma questão

---

<sup>39</sup> Gênero concebido como uma construção cultural que especifica comportamentos e atitudes atribuídos aos sexos masculino e feminino. (N. da T., em Showalter, 1994, p. 27).



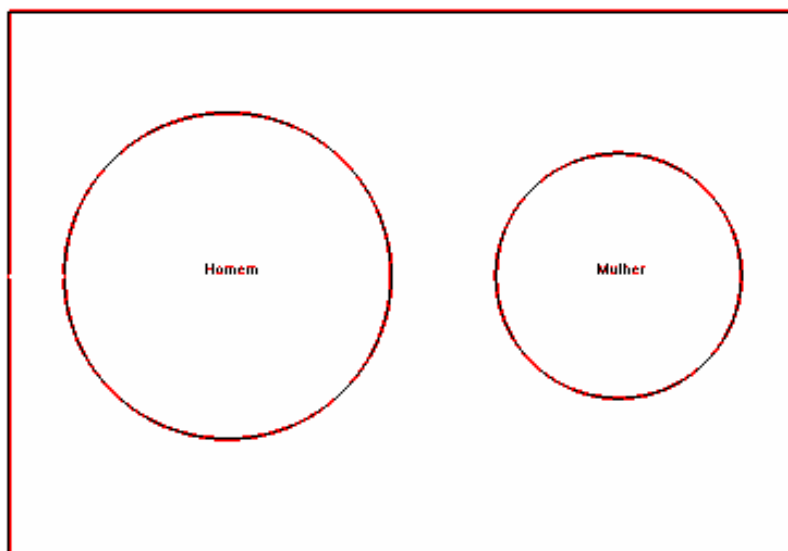
teórica significativa, que é a noção de *écriture féminine*, defendida por Hélène Cixous – conceito que fortalece valores do feminino e que se fundamenta na diferença. No entendimento de Nancy Miller, a *écriture féminine* “privilegia uma textualidade de vanguarda, uma produção literária do fim do século XX, e é, portanto, fundamentalmente uma esperança, se não um plano, para o futuro” (apud SHOWALTER, 1994, p. 30-31).

É preciso enfatizar que o destaque na crítica é distinto em cada país, sendo comum a busca por um feminismo que se desprenda das caracterizações de inferioridade a que as escritoras foram submetidas historicamente. Na atualidade, as teorias da escrita das mulheres utilizam-se de quatro modelos de diferença: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural. Cada um tenta definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher, constituindo-se em aspectos da crítica feminista ginocêntrica. Eles se sobrepõem e são mais ou menos seqüenciais. Showalter acredita que o modelo cultural pode abordar os escritos de autoria feminina de maneira mais satisfatória, por realizar as interpretações na perspectiva de seus contextos sociais, uma vez que esse modelo incorpora idéias acerca do corpo, da linguagem e da psique da mulher. Essa teoria percebe as distinções, tão relevantes quanto as de gênero, entre as mulheres escritoras – em que também estão questões como etnia, classe e nacionalidade.

Showalter ratifica que, tradicional e historicamente, considera-se cultura apenas o que diz respeito aos valores e papéis hegemônicos, isto é, aqueles desempenhados pelos homens. A cultura e o universo feminino são distintos daqueles estabelecidos pelo masculino, segundo a definição apresentada por historiadores, antropólogos e sociólogos. Estes distinguem os papéis de um e de outro, e, segundo Gerda Lerner (apud SHOWALTER, 1994), é necessário observar a experiência das mulheres, também:

Para retificar isto, e para iluminar áreas de escuridão histórica, devemos, por algum tempo, focalizarmo-nos numa indagação centrada na mulher, considerando a possibilidade da existência de uma cultura feminina inserida na cultura geral partilhada por homens e mulheres (p. 45).

Para que as diferenças entre os universos feminino e masculino possam ser comprovadas, menciono, primeiramente, os estudos realizados em finais do século XVIII e início do XIX, em que a “esfera feminina” é regida sob o molde da visão vitoriana, apresentando papéis separados para os homens e as mulheres, com pouca ou nenhuma sobreposição e com as mulheres subordinadas, como se pode observar no diagrama a seguir:



Nessa representação da esfera da experiência masculina e da feminina são mostrados universos distanciados, sem ligação entre si. Além disso, o universo feminino é sustentado pelo primeiro – culturalmente mais forte. Na totalidade, percebe-se a constituição de universos à parte, sendo o da cultura masculina – hegemônica/patriarcal – maior do que o da feminina. Esse indício já retrata a posição de dominância e desigualdade entre os gêneros.

Os antropólogos Shirley e Edwin Ardener, da Universidade de Oxford, apresentam um outro modelo para a cultura e o universo das mulheres. Edwin Ardener, em ensaios datados de 1972 e 1975<sup>40</sup>, afirma que as mulheres formam um grupo silenciado, “as divisas cuja cultura e realidade sobrepõem-se ao, mas não são totalmente contidas pelo grupo (masculino) dominante” (apud SHOWALTER, 1994, p. 47).

Existem, na proposta de Ardener, imbricações com a teoria literária feminista, uma vez que esta evidencia conceitos centrais de silêncio, silenciar e de percepção. Ardener sugere com a noção de “silenciado” problemas de poder – o dominante cala o dominado – e de linguagem – o dominado consente com as exigências do dominante.

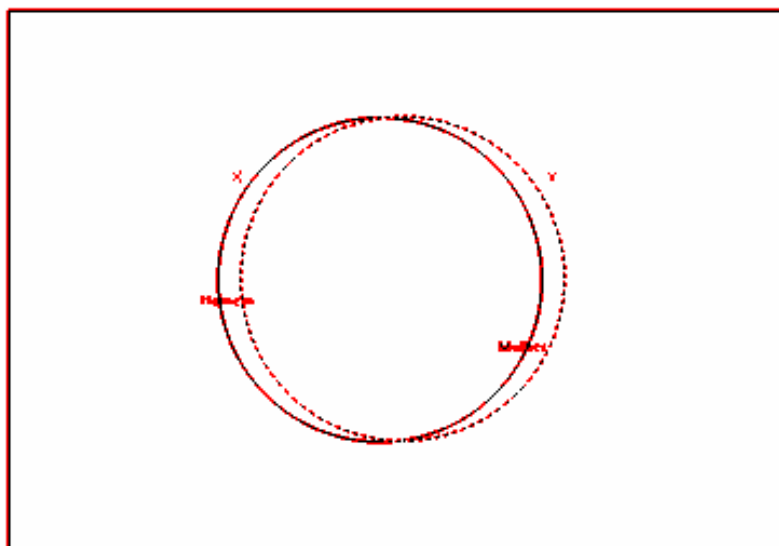
Os grupos silenciados medeiam suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes: “toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem”, diz Showalter, “devem falar através dela” (1994, p. 47). Crucial para o entendimento do modelo cultural de Ardener é o questionamento que o próprio autor conduz:

<sup>40</sup> Os ensaios são intitulados “Belief and the problem of women” (1972) e “The ‘problem’ revisited” (1975).

Como então, “o peso simbólico daquela outra massa de indivíduos expressa-se?” Sob este aspecto, as crenças das mulheres encontram expressão por meio do ritual e da arte, expressões que podem ser decifradas pelo etnógrafo, mulher ou homem, que quer fazer o esforço de perceber através dos filtros da estrutura dominante (1994, p. 47).

Com o estudo de Ardener, surge uma outra noção dos universos masculino e feminino. O diagrama de Ardener, contrariamente ao modelo vitoriano, apresenta e representa intersecções entre os grupos dominante e silenciado. Neste, é reconhecido o “território ou zona selvagem” ou o “espaço feminino”, espaço de tudo o que é reprimido, no qual prevalece uma crítica, uma teoria e uma arte centrada na mulher, “cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”<sup>41</sup> (SHOWALTER, 1994, p. 48-49).

Distinto do modelo precursor, o diagrama de Ardener possui esferas que se encontram imbricadas, isso é, círculos intersecutivos. De acordo com Elaine Showalter, “muito do círculo silenciado Y recai nas divisas do círculo dominante X; existe também uma parte de Y crescendo por fora do limite dominante e é, portanto (na terminologia de Ardener), ‘selvagem’” (SHOWALTER, 1994, p. 48), conforme pode ser verificado no diagrama a seguir:



<sup>41</sup> A noção de Elaine Showalter sobre o território selvagem mantém correspondência com o que Teresa de Lauretis, em *A tecnologia do gênero* (1994), denomina universo feminino gendrado ou *space off* (um “outro lugar”). O termo *gendrado*, que designa “marcado por especificidade de gênero”, é traduzido para o português por Susana Bórneo Funck.

Para as críticas feministas, a zona selvagem torna-se o lugar da linguagem revolucionária da mulher. Aqui, a escritora, voluntariamente, pode escrever e explorar seus pensamentos genuínos, fora “dos limites do espaço patriarcal”, na expressão de Mari McCarthy (apud SHOWALTER, 1994, p. 49).

Contudo, deve ser entendido que não há escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante. Em consequência, a noção do texto da mulher no território selvagem, um “jogo de abstração”, constitui-se em um “discurso de duas vozes”, que carrega as “heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50), isto é, vincula-se a duas tradições.

Vital para meu estudo, a crítica ginocêntrica tem como tarefa estabelecer o local cultural da literatura de autoria feminina e apresentar a individualidade e variedade cultural das escritoras, situando-as. A ginocrítica poderá fornecer um outro ponto de vista da história literária – diferentemente das conceituações tidas de periodização literária cronológica e embasada apenas em escritos de autoria masculina.

Fundamentada tanto pela ginocrítica – com o reconhecimento da produção das mulheres – quanto pelo gráfico de Ardener, percebo que é justamente no espaço sem sobreposição – denominado “território selvagem” – que insiro o romance *Diário de luas*. Isso, porque a obra caracteriza um universo feminino, que compreende exclusivamente a cultura da mulher, desenvolvida fora do limite dominante. No pensamento de Elaine Showalter, especialmente, encontro esse respaldo teórico de que necessito para abordar *Diário de luas*, a partir da trajetória e da voz da protagonista no espaço e no tempo.

Em minha leitura do romance observo a constituição de uma narrativa em que há a possibilidade de a mulher transgredir os princípios hegemônicos preestabelecidos. E, visto que na diegese trata-se de uma mulher-artista, todas as suas contravenções estão a serviço de sua arte.

Esse território selvagem em que a mulher é dona das suas vontades, em *Diário de luas*, é permeado por componentes que caracterizam o universo feminino, identificados por significados que apontam para o universo gendrado da protagonista-artista, Duran. Chamamos matrizes de significação.

Considero uma matriz de significação o grupo de vocábulos que remete para um significado outro ou outros, além do que pode estar explicitado na literaridade do texto. Dizendo de outro modo, esses vocábulos podem estar explícitos no texto ou ser apreendidos pelo contexto da obra. Seleciono vocábulos pertencentes ao mesmo campo

semântico dentro do texto, isto é, termos que dizem respeito à semelhança e ao propósito temático de suas significações.

Em minha formulação das matrizes de significação, parto da hipótese de que existe um universo feminino gendrado, constituído por meio da escritura. O levantamento das matrizes surge como um objeto de investigação para o exame desse universo do sujeito no/do feminino. Para a conceituação e avaliação dessas matrizes e sua relação com o universo feminino, o artigo de Marta Traba intitulado “Hipótesis sobre una escritura diferente” (1985) fornece subsídios que amparam essa noção.

A primeira reflexão de Marta Traba, que considera a existência de uma escritura peculiar da mulher e os pressupostos específicos da autoria feminina, refere:

outra coisa é também situar esta pequena hipótese em algum lugar, e este lugar não está contra a literatura masculina (...), nem está acima da literatura masculina, nem está abaixo da literatura masculina. É uma literatura diferente, quer dizer que seu território ocupa um espaço diferente (1985, p. 21-22, minha tradução).

Ao propor as matrizes de significação, pretendo torná-las úteis para explicar esse espaço diferenciado a que alude Traba:

a literatura feminina está em um lugar *distinto* ao que se convém chamar o espaço literário, e simultaneamente repudiar todas as relações do feminino com uma natureza, sensibilidade, sistema glandular e experiência de vida, não porque não sejam certos, mas porque são óbvios e porque deslocam a hipótese do campo onde quero situá-la, ou seja, do mero espaço do texto (p. 22, minha tradução).

Não discuto, em minha análise de *Diário de luas*, o exame da escrita feminina, do universo feminino e das matrizes de significação em relação ao espaço literário, considerado no seu todo, isto é, em comparação com a produção literária masculina, nem com a de outras escritoras, mas o faço em relação ao texto de Carmen Moreno – ao seu próprio espaço narrativo. De acordo com Traba (1985),

Pierre Bourdieu, em seu livro intitulado *La distinction*, afirma que o acesso à obra de arte requer instrumentos que não estão universalmente distribuídos... (...) seja para gente que “se quer” à margem, que se sabe à margem, que se sabe dominada e que não pode sair de sua dominação; seja desde a contracultura constituída por marginais sociais, aí coloca o popular, o contestatório e incrivelmente Bourdieu coloca também o feminino (p. 25, minha tradução).

A alusão de Traba a Bourdieu salienta que o feminino – neste caso, o espaço narrativo próprio do *Künstlerroman* de autoria feminina em análise – é tradicionalmente marginalizado e confundido com um modelo de contracultura. Como o feminino e os textos de autoria feminina são considerados contestatórios, meu estudo das matrizes de significação almeja demonstrar a possibilidade da existência de um universo e de uma escritura que são, naturalmente, oriundos de um “outro lugar” (TRABA, 1985, p. 25, minha tradução), intrínseco à natureza e à experiência da protagonista-artista.

O conjunto das matrizes, em sua plurissignificação, virá a caracterizar o espaço e o tempo da protagonista-artista, bem como permitir uma melhor compreensão de seu modo de expressar-se por meio da arte.

Para tal, seleciono seis vocábulos para compor cada uma das duas primeiras matrizes de significação. Na terceira, elejo três vocábulos, visto que estes são pervasivos, além de no estudo das duas matrizes anteriores, também em toda a diegese. A primeira matriz inclui os seguintes vocábulos: *bonecos*, *encenação*, *aplausos*, *espelho*, *loucura* e *morte*; o segundo grupo é composto por *diário*, *escritura*, *noite*, *luz*, *cela* e *silêncio*; no terceiro grupo, incluo *arte*, *erotismo* e *corpo*.

As noções e idéias contidas nos vocábulos estão inter-relacionadas. Os grupos de matrizes são, portanto, além de inter-relacionados, interdependentes.

Proponho essa divisão a fim de estabelecer significados simbólicos de acordo com as etapas cronológicas que, em minha abordagem, reconheço na diegese: duas fases distintas na vida da protagonista. Primeiramente, explico a pretensão da protagonista em tornar-se artista de teatro e sua obsessão pelo reconhecimento público. Esse período compreende a infância de Duran até o momento em que Cora Savini é morta (abarca, assim, a vida da menina, que se transforma em mulher e atriz de teatro). Tal fase denomino a “edificação da atriz” e é caracterizada apenas pelo primeiro grupo de matrizes de significação.

A segunda etapa ocorre quando Duran vai para o cárcere e inicia a escritura do diário: momento da (trans)formação ou metamorfose da atriz em escritora. Esse estágio, que denomino a “edificação da escritora”, é revestido pelo segundo grupo de matrizes de significação.

Saliento que, embora eu realize a diferenciação de dois momentos na vida da artista, na trama de Carmen Moreno a junção dos dois tipos de arte – teatral e literária – é apresentada ao/à leitor/a por meio do discurso único e amalgamado do diário construído na prisão.

### 3.1 – A obsessão pelo reconhecimento

A primeira fase da vida de Duran, ou a mulher-atriz em seu momento de edificação, é representada pelo primeiro conjunto de matrizes de significação, composto pelos vocábulos *bonecos*, *encenação*, *aplausos*, *espelho*, *loucura* e *morte*, que passo a analisar individualmente.

#### 3.1.1 – Bonecos

Anagrama de *obsceno*, o vocábulo *bonecos* é característico da representação teatral, pois cada ator/atriz é, em certa medida, simbolicamente, um boneco/boneca quando entra no palco. A obscenidade em Duran está ligada à escolha de uma carreira profissional que tradicionalmente é marcada por preconceitos que a associam a desregramento moral. O obsceno que associa aos bonecos – e a Duran – está vinculado ao desprendimento ante o pudor, a castidade e o recato, e é estritamente ligado ao erótico. Nesse sentido, os/as atores/atrizes, no palco, exalam sensualidade – obscenidade – sem qualquer constrangimento pessoal, afinal estão vivenciando uma personagem.

Para Duran, são os bonecos que lhe servem, logo ao mudar-se de Arigó para Santoluz, como uma forma de sobrevivência: *confeccionar bonecos para lojas e espetáculos teatrais. Maneira de permanecer em Santoluz* (p. 61).

Recordo que, já no poema que introduz o romance, o eu-lírico expressa *Vida que magicamente me faz fantoche*, termo que pode ser tomado como sinônimo de *boneco*. Essa menção aos bonecos é mais uma aproximação estabelecida entre o eu-poético e a narrativa em prosa. No poema, o fantoche/boneco caracteriza a função, a atuação da atriz: ela é incapaz de tomar decisões e de ter ações próprias. Quando o sujeito-lírico apresenta-se como um fantoche, ele declara que fala e se porta orientado ou comandado por outrem – as personagens que tomam seu corpo, conduzindo-o.

O vocábulo *boneca* (feminino, singular) também é utilizado no texto. No aniversário de quatorze anos de Duran, o *presente de aniversário, segundo o desejo de minha mãe, seria um vestido de cetim cor-de-rosa...* (p. 41). Mas seu presente desejado é poder assistir à primeira peça teatral de sua vida: *Romeu e Julieta pela visão do Trágicus*

(p. 42). *A emoção de ver de perto “artistas de verdade” superou qualquer constrangimento que aquela roupa de boneca me causaria em situação comum* (p. 41).

No teatro, entretanto, a roupa de boneca não influencia Duran, porque se dilui a importância sobre si mesma e sua aparência física diante da contemplação dos atores.

Quanto ao caráter intertextual da narrativa, saliento as várias referências a pessoas reais. Cronologicamente, no percurso da protagonista, a primeira vez em que observo a recorrência a um dado real é na comparação que Duran estabelece entre a professora de matemática, Dona Carlota, e Fred Astaire: *Possuía uma vareta-bengala com a qual caminhava pela sala, marcando monótonas batidas na palma da mão, ou manipulando-a em malabarismos giratórios a la Fred Astaire* (p. 51). Tal comparação com o ator norte-americano, coreógrafo e compositor, Fred Astaire (1899-1987) que, no ramo teatral, estreou em quinze musicais nas casas de Nova York e Londres reforça a importância que a atuação teatral tem para Duran.

A seguir, essa liga entre a protagonista e o teatro se revigora com a menção à ação interior de Stanislavski: *Sem saber, experimentava o que Stanislavski chamou de ação interior* (p. 39). Diretor, ator e crítico teatral russo, Stanislavski (1863-1938) é lembrado, sobretudo, por seu método de interpretação usado mundialmente nas escolas de teatro. De acordo com Carmen Moreno, a ação interior

é o mundo invisível, porém vivo e dinâmico, que se processa na mente, no espírito, na emoção do ator/personagem, em cena. Suas intenções, idéias, pensamentos, sentimentos, imagens, a história daquele ser que o ator representa, seu mundo interior. Mesmo que o personagem não se mova, precisa haver um rebuliço interior, uma vida subterrânea, que ele acabará expressando através de um olhar, de um movimento sutil, ou de um grande gesto. Se a ação interior não for trabalhada, o personagem está morto em cena<sup>42</sup>.

Quando Duran vai assistir à peça teatral “Romeu e Julieta” (p. 42), do poeta e dramaturgo William Shakespeare (1564-1616), o intertexto corrobora a importância do conceito de “ação interior” para Duran.

Além do mais, os bonecos/atores do “Trágicus” que protagonizam “Romeu e Julieta” a levam, aos quatorze anos de idade, a *descobrir os caminhos que a partir daquela noite me conduziriam* (p. 42): tornar-se uma futura boneca, ou seja, uma atriz assim como eles.

---

<sup>42</sup> Carmen Moreno gentilmente enviou-me esse conceito por e-mail.



### 3.1.2 – Encenação

Encenar faz parte da vida de Duran. Essa é uma habilidade que ela desenvolve desde menina. A encenação<sup>43</sup>, intrínseca à atriz de teatro, abarca o ato de Duran transfigurar-se em múltiplas facetas, com várias outras personalidades. Sua encenação é apresentada ora para um *público solitário* (p. 17) – Raul –, ora nos palcos, para pequenas platéias.

Em Santoluz, Duran descobre por meio dos jornais que, por motivo de moléstia, Cora Savini será substituída na grande estréia da peça “Lucidamente”. Ao saber que buscam por uma atriz para ocupar o lugar de Cora, Duran procura o diretor da peça, certa de que é uma das poucas pessoas que conhecem as falas do papel destinado a Cora. Visto que é prática de Duran ensaiar e encenar para Raul as peças que Savini está a protagonizar, *Exercício que já se tornava habitual* (p. 75), sua atuação torna-se favorecida. Tanto que, após apenas uma apresentação, ela é aceita pelo diretor para substituir Cora Savini.

Nesse momento de sua vida, a confecção de bonecos fica sob a total supervisão de Raul: Duran entrega-se à personagem Cândida. Ela é procurada por conhecidos e vizinhos que tomam conhecimento, em pequenas notas nos jornais, de que ela será a substituta de Savini: *Dois dias antes da estréia, recebi em meu apartamento alguns jornalistas. A matéria seria publicada com destaque. Ainda não era meu grande sonho de entrevista, mas representava um estágio de especial importância* (p. 78).

Na noite da estréia, no camarim de Cora, Duran prepara-se para sua grande encenação, quando subitamente depara-se com Savini, que, recobrada de sua moléstia, volta para reassumir seu lugar: *Disse-me que estava pronta. (...) Tentou desculpar-se dizendo: “Nessa carreira a gente tem que pensar no bem do espetáculo em primeiro lugar”* (p. 80).

Quando Duran prepara-se para ocupar o papel da afamada atriz, a súbita recuperação e retorno desta desfazem a maior oportunidade de ascensão da protagonista. Decepcionada, ela sai do teatro, como se verifica em: *Cruzei com Mário, um ator do elenco, ao atravessar a rua. Lembro que me perguntou para onde estava indo. Perdi as palavras* (p. 81).

---

<sup>43</sup> Segundo Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro* (1999), “a noção de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820 (VEINSTEIN, 1995:9). É nesta época que o encenador passa a ser o responsável ‘oficial’ pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de *marcação* dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes” (p. 122).

Duran, de táxi, vai ao apartamento de Raul, que está viajando, pega seu revólver, toma outro táxi para ir para casa e *às nove horas estava em frente ao teatro* (p. 83). Ela entra, mas *Não era Cora quem vivia Cândida. Quem estava sob o palco, todo o tempo, era eu. Balbuciava o texto* (p. 83) da platéia – o que a faz manter sintonia com o espetáculo cênico.

Enquanto Cora Savini protagoniza no palco o suicídio de Cândida, a personagem que representa, Duran, em um arrebatamento de violência, do *canto do chão, paralelo à primeira fila* (p. 83), dispara um tiro no coração da atriz. Para os espectadores, a veracidade da encenação é tanta que, quando Savini cai, realmente morta, muitos pensam que é apenas representação, parte do *script* – conforme deveria ser. Outros percebem a realidade do fato: um tiro mortal foi desferido pela mulher da platéia.

O clímax da encenação – a consumação da cena – é efetuado com a simultaneidade entre o momento da morte da personagem Cândida e a morte de Cora, a atriz. A espera de Duran pela representação da cena do suicídio denuncia sua astúcia, pois sua finalidade específica é matar a atriz no momento em que ela protagoniza sua própria morte. Duran poderia escolher outro momento qualquer, mas opta pela espera do ato teatral para matar – ela interage com o espetáculo cênico. Nesse momento, Duran realiza uma espécie de catarse, em que seus sentimentos mais íntimos, como o desejo de eliminar sua rival, são purificados.

Com esse evento é perceptível que ocorre a interação entre atriz – Cora – e a espectadora – Duran. A protagonista torna real uma cena que deveria ser meramente protagonizada, mas *a cena era real. E o sangue não era cena. A loucura, senhora absoluta do ato, anesthesiava a dor, tornando a morte plasticamente bela* (p. 30).

Sobre essa fusão entre cena protagonizada – suicídio no palco – e fato – tiro desfechado da platéia –, Ruth Silviano Brandão, em “O impossível desejo no possível do texto”, na obra *Mulher ao pé da letra* (1993, p. 62) diz que o espectador é protegido de sua “alienação” e da perda da fronteira existente entre ele (espectador) e o palco (ator) – possibilidade de se confundirem espectador e ator. O “palco psíquico” e o “palco teatral” estão imbricados apenas pela possibilidade de serem “espaços imaginários”, logo ator e espectador sofrem um mecanismo catártico desencadeado pela encenação.

Em *Diário de luas*, Duran, furiosa, ultrapassa a linha tênue existente entre palco teatral e palco psíquico. Não há um espaço imaginário em que o momento de catarse da protagonista se prenda: fundem-se no palco – Cândida, personagem/Cora a atriz – com Duran, na platéia. Esse limite não é respeitado, uma vez que Duran, tomada pela ira, repete

juntamente com Cora Savini as falas da peça – confundindo seus lugares e seus papéis – e em manifestação de vingança e de alienação, mata a atriz.

Ruth Silviano Brandão, em “O discurso da morte encenada”, na obra citada (1993), esclarece que

nos romances e contos analisados, se está sempre encenando a morte da mulher. Figura idealizada ou marginalizada, a mulher se mata, ou se mata a mulher, ou morre a mulher, ou é morta a mulher, na superfície mesma da escrita. De algum lugar do texto, produz-se uma morte e essa morte é realizada pelo sujeito da *escritura*<sup>44</sup> [grifo acrescentado], o sujeito da enunciação, que é, como dissemos, antes um efeito da escrita, um lugar, do que uma subjetividade (p. 229).

A encenação da morte de Cora Savini é supervisionada por Duran – nessa ocasião, detentora do destino de seu ídolo. Duran, que encena a destruição de Savini, também determina sua própria morte. Não a morte factual, mas figurada, pois ao se tornar uma assassina elimina qualquer possibilidade de vir a ser uma atriz de sucesso. A morte do ídolo faz com que Duran mate a si própria, uma vez que fica privada de atuar e é conduzida a uma penitenciária, um palco solitário. A fusão e a identificação entre Duran e Cora é total: *Quem estava sobre o palco, todo o tempo, era eu* (p. 83).

O intertexto recorrente na obra, desta vez, auxilia Duran a ampliar seu conhecimento a respeito de Savini. A passagem a seguir é cronologicamente anterior ao assassinato da atriz:

*Cora estava em temporada com a peça Casa de bonecas. Já havia lido o texto: um dos preciosos presentes de Salomão, na época: “Meu dever, meu sagrado dever é em relação a mim mesma” – essas últimas palavras, ditas por Nora a Helmer, antes de abandoná-lo...*<sup>45</sup> (p. 48).

Quando Duran assiste a essa peça, revela que é a primeira vez que vê Cora de perto, pois *Só conhecia seus movimentos através das raras novelas que aceitava fazer. Não me bastava* (p. 48). *Casa de bonecas*<sup>46</sup> é uma das peças do maior dramaturgo norueguês, o chamado “pai do teatro moderno”, Henrik Ibsen (1828-1906). Seus dramas destacam-se devido à crítica e análise da sociedade, além de retratarem com destreza os conflitos existenciais e psicológicos. Como referência extraliterária percebo que *Casa de bonecas*

<sup>44</sup> Escritura é um dos vocábulos que analiso posteriormente, no segundo conjunto de matrizes de significação.

<sup>45</sup> As citações – tanto as incluídas nos parágrafos como as destacadas em bloco – extraídas de *Diário de luas* estão grafadas em itálico, de modo a diferenciá-las de outras obras.

<sup>46</sup> Título original: *Ett Dukkehjem* (1879).

possui relevância por tratar explicitamente de questões de gênero – por meio da apresentação do casal Nora e Torvald Helmer.

A frase de Ibsen que Duran menciona significa a quebra da subordinação a um papel ao qual, semelhante a uma boneca, Nora estava submetida. Duran identifica-se com Nora porque, assim como ela, Duran tem um dever para consigo mesma: encenar, que é o seu projeto de vida. Ela recusa o papel de boneca por saber que merece mais do que ser apenas um objeto manipulável: quer ser sujeito, uma transgressora, assim como Nora.

### 3.1.3 – Aplauso

O aplauso, que é sinônimo de sucesso, o retorno público pela atuação exitosa no palco, liga o eu – a artista – ao/à espectador/a. É por meio do aplauso, aclamação de aprovação coletiva, que o/a artista reconhece que seu desempenho e encenação no palco são satisfatórios.

Um dos momentos em que percebo os aplausos diz respeito aos dezessete anos de idade de Duran, quando ela e Raul vão até Santoluz para assistir à peça *Casa de bonecas*, que Cora Savini estrearia: *a voz de Helmer, no último instante da peça, se misturava aos aplausos que não consegui compartilhar: experimentava uma espécie de formigamento nas mãos, fincadas nos braços da cadeira* (p. 49).

Nesse episódio há um indício da fusão entre espectadora e atriz, pois, encantada pela misteriosa Cora Savini, Duran revela: *Durante a peça, nos últimos minutos, eu estava interpretando Nora. Sem perceber, transportei-me para o palco: Cora, que era Nora, era eu. Os aplausos foram uma ducha me conduzindo à realidade* (p. 50).

Raul, amigo e espectador fiel de Duran, assiste às peças protagonizadas na quitinete da artista, sempre lhe garantindo aplausos: *Emocionado, aplaudia insistentemente, após ouvir a última frase* (p. 69). O aplauso constitui-se na narrativa como a busca de realização. Para Duran, o aplauso é mais do que uma afirmação de sua capacidade intelectual, é a garantia de sua sobrevivência:

*O aplauso é um prazer posterior – nem por isso menos necessário. Sem o aplauso, o ator me faz imaginar a humanidade sem o espelho. Sem a devolução da imagem: por mais prazerosa e palpável que fosse a vida, restaria sempre uma dúvida sobre a própria existência* (p. 38).

Duran anseia pelo aplauso. Ao comparar sua necessidade para a atriz com a precisão do espelho para a humanidade, faz do aplauso uma força vital. Essa comparação com o espelho é de suma significância para o universo feminino da artista, conforme é visto a seguir.

### 3.1.4 – Espelho

Duran encontra no aplauso uma força narcísica que a faz julgá-lo tão essencial à atriz quanto o espelho o é ao ser humano: *Sem o aplauso, o ator me faz imaginar a humanidade sem o espelho. (...) restaria sempre uma dúvida sobre a própria existência* (p. 38) – esse é o primeiro momento em que o vocábulo *espelho* é apresentado.

O mito de Narciso está diretamente ligado ao espelho. Na fábula, Duran desconstrói o mito, pois, embora mate o seu outro eu – imagem em que se espelha, Cora Savini – e a possibilidade de ter uma carreira renomada, ela não morre: segue movida por outra força narcísica que se reflete em um novo dom artístico. Apesar da admiração que Duran sente por Savini, é mais forte a paixão que nutre por si mesma. E é esse enamoramento por si que lhe dá vida e forças de renovação, pois, não podendo exercer a arte teatral, dedica-se a uma outra manifestação de arte que a mantém viva.

Em “A incompreensível encarnação”, Ruth Silviano Brandão (1989, p. 73-83) alude a obras especificamente do século XIX, mas suas informações servem de embasamento para esta análise, mesmo que, diferentemente, *Diário de luas* seja um livro do século XX. Brandão reconhece que a “insistência da imagem feminina” (p. 82) – por meio da loucura das personagens femininas da época – resulta na “impossibilidade da produção do desejo feminino, pois negação de toda uma ordem de poder” (p. 82). Em *Diário de luas*, é exatamente a persistência de Duran em conquistar sua postura de mulher e artista, com toda a loucura e transgressão que isso acarreta, que faz com que a protagonista-artista atinja o poder e o reconhecimento.

Duran torna-se uma mulher livre. Realiza seu sonho de menina. Atriz de teatro, mantém firme a sua quimera, sem perder sua identidade artística e sem sucumbir às expectativas da sociedade. Duran, nem por um único momento, é protótipo da submissão à hegemonia.

Em *Mulher ao pé da letra* (1993), Ruth Silviano Brandão diz que “o discurso masculino sobre a mulher é autoritário e funda-se sobre um narcisismo opressor que a rejeita, caso ela não se condicione a ser a imagem refletida do homem” (p. 183). Duran não

busca seu reflexo no espelho de Narciso enquanto imagem idealizada do homem, nos conceitos do patriarcado. Duran quebra o mito de Narciso, pois se coloca frente ao “espelho masculino” não “como reduplicação de sua imagem”, ou seja, apenas como mero estereótipo dos anseios masculinos, mas como “insistência da presença feminina”, no dizer de Brandão (1989, p. 58), absoluta e autônoma.

Biruté Ciplijauskaitė em *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (1994), assim como Brandão, esclarece: “O Narciso masculino se olha na água e se admira: já tem seu discurso feito. A mulher se olha buscando; a água que a reflete é móvel. Isso dita (...) muitos dos procedimentos usados na narrativa feminina de hoje” (p. 206, minha tradução).

Na segunda ocasião em que o vocábulo *espelho* se faz presente, Duran está no camarim quando Cora volta ao teatro para ocupar seu lugar na peça “Lucidamente”: *de repente outra imagem, além da minha, refletida no espelho. Outro rosto* (p. 79). Quando Duran observa-se no espelho, ela não vê a sua imagem, mas a de Cora, o que conduz à peculiaridade das imagens em espelhos: o duplo – eu/Duran e a outra/Savini. A relação narcísica estabelecida no romance acontece entre Cora Savini e Duran, na reduplicação da imagem original, pois a protagonista vê atrás de si Cora Savini, que é ela mesma, refletida pela imagem do espelho. Ao mesmo tempo em que as atrizes são iguais, são também diferentes; isso indicia uma relação que é paradoxal.

Conforme Maria Bernadette Porto, as atrizes, “longe de exercerem o papel de Eco, reprodutora da fala de Narciso na mitologia grega, reivindicam o lugar de produtoras, na sua qualidade de leitoras-consumidoras do discurso de outrem” (1997, p. 109).

Essa é a importância do mito de Narciso para Duran: ela, uma atriz, por meio de seu papel de produtora de cultura o desconstrói e transgride, na medida em que não reproduz o estereótipo tradicional de mulher.

Por sua vez, o espelho é um objeto que está vinculado à lua: sua proximidade existe por apresentarem, ambos, caráter refletor – assim como o espelho reflete imagens, a lua reflete a luz do sol, pois é desprovida de luz própria.

Há, tradicionalmente, uma visão dicotômica do mundo em que a lua está ligada à mulher – a natureza – e o homem ao sol – o herói iluminado. Essa concepção tradicional do mundo costuma considerar a mulher como dependente do sol para sobreviver devido a sua falta de luz própria.

Essa interpretação imbrica-se ao pensamento patriarcal, pois reproduz o modelo de mundo vitoriano do século XVIII e início do XIX, em que não há igualdade entre homem e

mulher. O sol e a lua são considerados duas instâncias distintas, em que a primeira – o sol/homem – faz dependente a segunda – a lua/mulher. Marta Traba (1985) desfaz essa noção: “descarta-se de antemão que tenha que se dividir o campo entre o masculino como o intelectual ou o inteligente, o feminino como o passional e o sensível” (p. 21).

Carmen Moreno mostra que a lua está ligada ao poder de criatividade da protagonista, reestruturando e ressignificando, dessa forma, a concepção mítico-simbólica tradicional da lua. Simbolicamente, a lua está associada a todos os demais vocábulos das matrizes. O termo está no título da obra e a escritura do diário está diretamente vinculada a ela. A lua, no romance, adquire um poder próprio, na medida em que se vincula à atividade artística.

### 3.1.5 – Loucura

Duran expressa dúvidas acerca de sua própria sanidade mental e atesta: *a loucura sempre me atraiu* (p. 30). Neste momento recorro ao poema, pois o sujeito-lírico diz constantemente: *Acho que sou doida*. Esse eu-poético segue apresentando as possibilidades pelas quais se julga doida e, finalmente, consente na afirmativa final *É... sou doida*, atestando sua conveniente insanidade. Conveniente porque serve para justificar o ato de entrega de seu corpo a um homem influente – o que pode fazer o seu anseio de tornar-se atriz selecionada transformar-se em realidade.

Na narrativa em prosa, a respeito dessa (in)sanidade, há uma ocasião em que Duran relembra ter ouvido sua própria mãe acreditar em sua loucura. Há também um episódio que aponta para sua falta de senso: *Aos 19 anos resolvi que moraria em Santoluz. Raul ainda não se desvencilhara de sua paixão por mim. Mais parecia meu endeusamento de Cora. No dia da minha formatura, levei-o a um canto no auditório para lhe revelar que deixaria Arigó* (p. 53-54). Diante da reação de Raul, que não a incentiva, Duran grita perante todos com o professor. Esse fato não necessariamente atesta um ato de loucura, mas já aponta para a ausência de equilíbrio da protagonista.

A ocasião de maior evidência do domínio da loucura sobre Duran revela-se com o ato calculista da protagonista, ao matar Cora – ou seja, com seu maquiavelismo de sair do teatro, ir à casa de Raul e pegar seu revólver, ir ao seu apartamento e vestir sua capa lilás e só então retornar ao teatro: nem um ato antes ou depois. A perda do equilíbrio e da razão faz com que Duran ultrapasse os limites do bom senso e assassine a mulher que, para ela, roubou sua possibilidade de glória como atriz. O desequilíbrio de Duran é evidente. Da

platéia, ela aguarda pela cena do suicídio da personagem Cândida para manifestar seu descontentamento com um fato que frustra sua carreira.

A busca e ambição pela fama é tanta que Duran não percebe que é ela mesma quem quer roubar o papel de Cora Savini; não o contrário. Contudo, a atitude de matar Cora deixa a protagonista em foco diante dos jornais e da imprensa: *Duran todos sabem quem é. Não foi a maneira pela qual planejei construir minha popularidade* (p. 38). Duran reconhece que consegue atingir a desejada notoriedade, porém da maneira menos almejada: no papel de uma assassina.

No ensaio intitulado “O romance de artista: um espaço de confluência entre a literatura & as outras artes”, Campello (2006, inédito) observa:

Quando Duran percebe que não vai estrelar no lugar de Cora Savini, na peça nomeada “Lucidamente”, decide se tornar famosa por outro meio. Há um contraste nítido entre o significado do título da peça e a “loucura” de Duran. Por um lado, o termo *lucidamente* representa, simbolicamente, um estado mental de domínio pleno, racional de uma situação. Por outro, a loucura esfumaça as fronteiras da moralidade e ela mata Savini, porque “quem mata um mito nunca morre” (p. 19). Em consequência, é assediada pela imprensa, dá entrevistas, torna-se famosa, finalmente (p. 5).

A loucura feminina é, segundo o enfoque de Brandão (1989, p. 57-73), tradicionalmente vista como uma consequência da feminilidade. A normalidade – ou sanidade – é o “modelo ideal masculino” (p. 57) da hegemonia. Logo, quem transcende os padrões preestabelecidos (re)cai em loucura. É justamente por meio de sua loucura que Duran consegue ocupar seu espaço, demarcar seu território de atriz – mesmo que atue pouco e sem grandes reconhecimentos, ela evolui frente ao seu perfil inicial de estudante arigoense.

A feminista mexicana Marcela Lagarde, doutora em antropologia, professora e pesquisadora da condição da mulher, em *Los cautiverios de las mujeres, monjas, putas, presas y locas* (1997), afirma que

a loucura feminina definida como tal na cultura patriarcal é aquela que se soma à renúncia e à opressão política. É o conjunto de dificuldades para cumprir com as expectativas estereotipadas do gênero: ser uma boa mulher, fazer um bom matrimônio, criar bem aos filhos, ter uma família feliz, e tudo o que se some segundo a situação das mulheres, é base para a loucura das mulheres (p. 701-702, minha tradução).



Nesse sentido, a loucura de Duran se justifica devido ao seu não-cumprimento de expectativas prescritas pela sociedade: a artista não se casa, não tem filhos, não possui família – sua mãe morre quando ela ainda é adolescente – e rompe com os preceitos patriarcais por adotar uma filosofia de vida peculiar. Duran não se prende à vida doméstica nem às lides cotidianas de uma dona de casa. Ao contrário, é uma mulher liberta, que vive exclusivamente para a arte.

Duran desafia a cultura patriarcal, pois sua liberdade lhe permite tocar Eros. Ao mesmo tempo em que os preconceitos patriarcais só consideram sãs e vivas as mulheres que a eles se submetem, Duran ganha vida por meio de sua constante ação criadora. Toda a criatividade e poder de invenção da artista constituem uma loucura que a leva à vida: loucura necessária à mulher produto(ra) e sujeito da arte.

Lagarde, em “Las locas” (1997), afirma que

a cultura reconhece como negativas as mulheres que não cumprem com seu dever ditado a partir da racionalidade patriarcal (...). São verdadeiramente loucas para a cultura patriarcal aquelas mulheres que por impossibilidade, desobediência ou rebeldia transgridem as qualidades da feminilidade. As mulheres falidas atuam e vivem a parte negativa da feminilidade e do mundo: aquelas que não se conjugam – não são noivas, amantes, esposas, quando e como o devem ser –, que não têm filhos – quando e como devem, e as estéreis forçadas ou voluntárias –, aquelas que não vivem em família, aquelas que desfrutam eroticamente de seu corpo e dos outros, aquelas que atuam e pensam de maneira autônoma, aquelas que são sábias, aquelas que não são femininas, aquelas que gostam de Eros e do amor das mulheres, aquelas que vão pelo mundo laicamente e não se guiam pela fé e o preconceito, aquelas que reivindicam como trabalho seu trabalho, e aquelas que se constroem um espaço, um tempo e um território no mundo. São reconhecidas como loucas as mulheres ao mudar a relação de propriedade e o sentido de suas vidas: por ser para elas mesmas, na medida em que o são (p. 770, minha tradução).

Ainda conforme essa feminista, para o mundo patriarcal são tomadas por loucas as mulheres que são sedutoras e que não seguem o padrão do comportamento emocional feminino – isto é, são desvoltas, agressivas ou inteligentes. São loucas as que têm profissões – e nessas trabalham desenvolvendo atividades que não são femininas – que lhes satisfazem tanto quanto ou mais do que a casa, os filhos e o marido. São ainda loucas as mulheres que rejeitam o casamento, bem como a maternidade. Para fechar o comentário, nas palavras de Lagarde, “Mas as mais loucas de todas as mulheres são as que, por estes e por outros caminhos, se propõem conscientemente como ação política, mudar o conteúdo de ser mulher, e do mundo. Estas sim estão dementes, não se medem” (p. 771, minha

tradução). Todas essas observações caracterizam Duran: potencialmente uma mulher ameaçadora.

A loucura de Duran é a insanidade de uma mulher-artista: necessária e com sentido positivo para o exercício de sua criatividade. Sua loucura é o impulso vital à criação. Para Norma Telles, em “As mulheres loucas da literatura” (1988), a louca opera

Uma tentativa de auto-articulação, de representação dessa figura enraivecida e destruidora de dentro para fora e de uma maneira nova (...) na literatura feminina a louca não é meramente, como poderia ser na literatura masculina, um desafio ou uma antagonista da heroína. Bem ao contrário, em geral é, em algum sentido, o duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e raiva (p. 24).

A louca não é antagonista da heroína, mas o duplo da autora-personagem do diário, Duran. Um lado de si mesma precisa enlouquecer para que sua ansiedade e raiva lhe proporcionem a ação criadora.

### 3.1.6 – Morte

A morte, último vocábulo da primeira matriz de significação, tem grande relevância, pois aponta para o final de uma situação – o contracenar – e indica a possibilidade de renovação e nascimento de um novo período na vida da artista. Na narrativa, a morte funciona como uma espécie de rito de passagem que Duran é, (in)diretamente, obrigada a enfrentar, para que vivencie uma nova experiência vinculada à arte.

No poema de abertura do romance, a morte é explicitada em *Amam e matam por mim – impostores* e *Sou o matador da amante e a amante morta aos pés da cama* (p. 11). Já no início da diegese, a idéia de morte logo se faz presente: *Quando menina, me distraía afogando baratas* (p. 15). A morte é também evidenciada quando Rosa – a mulher do mexicano com o qual a mãe de Duran foge – anuncia o recebimento de uma carta do marido, contando que a mãe da protagonista morreu de ataque cardíaco:

*O mexicano escrevera que ela teria sofrido um ataque cardíaco. Qualquer outra coisa me surpreenderia menos. Uma mulher impenetrável poderia morrer de doença tão emocional? Hoje, não penso assim. Compreendo que, quanto mais resguardado, mais vulnerável o coração* (p. 32).

*Naquela noite, eu lia Édipo pela primeira vez* (p. 31) – assim Duran se refere à noite em que toma conhecimento de que sua mãe morrera. Essa é outra ocasião em que a intertextualidade é expressa. Essa obra de Sófocles (496?-406 a. C) explicita a impotência humana diante da moira.

O vocábulo *morte* tem seu sentido maior devido ao homicídio de Cora Savini. Por matar Cora Savini, Duran é encarcerada por dez anos. Com o assassinato que a protagonista comete e com seu aprisionamento origina-se o período de modificação rumo à nova vida que lhe está por vir. Ocorre o encerramento da busca frenética pelo sucesso teatral da protagonista e a aceitação dessa impossibilidade de realizar o seu desejo – pelo menos, nesse momento. Mas a artista nunca morre: está por vir uma próxima etapa que abrandará o desejo pelo estrelato de atriz, mas não o apagará de todo. Em sua próxima fase, a nova ocupação de Duran é também ligada ao intelecto e funciona como uma perpetuação e probabilidade em aberto de seu desejo de atuar.

O vocábulo *morte* é anagrama de temor. Certamente, temor que Duran sente por ser enclausurada e ter que se subordinar a um modo de vida completamente distinto do que ela possui. Afinal, qualquer presídio tem suas regras: seus horários para comer, ir para o pátio e o apagar das luzes. Duran precisa adaptar-se, principalmente, ao cubículo-palco que é sua cela e ainda a dividir esse pequeno espaço.

Por meio deste grupo de seis vocábulos que apresento para esta matriz de significação fica explícita a aspiração, a ambição e a pretensão de Duran em tornar-se uma atriz de teatro, custe o que custar.

### **3.2 – O encarceramento como (re)construção da arte**

O segundo grupo de matrizes de significação, composto pelos vocábulos *diário*, *escritura*, *noite*, *luz*, *cela* e *silêncio*, sinaliza para a segunda e nova etapa da vida de Duran: a edificação da escritora.

#### **3.2.1 – Diário**

O relato do somatório das experiências vivenciadas por Duran em seu diário íntimo compõe a narrativa maior: criação que dá origem à obra *Diário de luas*. Encarcerada, a protagonista compõe um outro tipo de arte, distinto da atuação teatral: *Escrever... duvidava*

*um pouco dessa face do meu talento* (p. 19). É o espaço da cela o recinto em que o silêncio ganha voz por meio da escritura realizada por Duran – a escritura do diário é o ato que permite sua metamorfose de atriz para escritora. As sucessivas evocações do passado, contidas no diário, apresentam traços constitutivos do mundo que cerca a protagonista.

Considerado uma “literatura menor, de escasso valor literário” (FERRÉ, 1986, p. 40, minha tradução) o diário é por inúmeras vezes um gênero desvalorizado dentro dos parâmetros da literatura. No presente caso, o diário é resultado das experiências de uma mulher pertencente ao cenário da arte. Logo, é distinto do diário de uma adolescente ou de uma dona de casa desconhecida, que sabe que seus escritos ficarão relegados às escrivatinhas. Distingue-se, também, por não contemplar os fatos no ato de seus acontecimentos, como é peculiar na maioria dos diários íntimos, em que são relatados os eventos nas datas de sua ocorrência e dia após dia. Visto que se trata do diário de uma mulher que é atriz, há um cuidado especial com a forma e é a criação sóbria – isto é, intencional – de uma mulher que sabe que seus escritos não passarão em branco, mas lhe servirão de alicerce, um dia, para seu regresso como escritora e atriz de sua própria obra.

Logo, seu diário possui “sentido dramático”, uma categoria dessa forma de escritura valorizada por Ferré (1986, p. 42, minha tradução), mas nem por isso deixa de expressar ansiedades e de ser uma maneira de aliviar a solidão pela qual está passando a protagonista, no cárcere. Este não é o motivo da existência do diário, mas um meio pelo qual sua escritura se constitui.

O diário de Duran é uma preparação, um período de reflexão, sobretudo de sua capacidade de atriz. É o período em que a artista reflete sobre si mesma e se mostra não-inocente no que está revelando, pois deixa claro que aquilo que diz pode não ser verdadeiro – manifestando sua consciência da dramaticidade e da destreza intelectual, como se pode ver em:

*Meu diário é mais do que um relato, mais que o ato de despir-me. Poderão chamá-lo de autobiografia, ou qualquer coisa comprometida com a verdade, caso me julguem ingênua o bastante para entregar-me tão clara. Ou se imaginarem que seria pouco criativa a ponto de traduzir-me ao pé da letra: pois se o melhor foi inventar-me (p. 84).*

O diário de Duran possui duas peculiaridades que o distinguem de um diário comum. Primeiro, porque o *Diário de luas* é resultado do cotidiano da prisão – em que Duran tanto retrata os seus dias atuais de encarceramento quanto recorda acontecimentos de sua adolescência e de antes de sua prisão. Ora ela relembra episódios de sua

infância/juventude, ora se refere ao presente da própria escritura, como se observa no trecho: *as imagens, nessas últimas noites, se embaralham numa colagem louca de presente e passado, verdade e fantasia. O futuro não deixo entrar* (p. 14). O segundo motivo é porque Duran tem plena convicção de que seu diário será lido por muitas pessoas, logo, expressa seus propósitos – quando, por exemplo, se mostra duvidosa sobre o que diz. Assim, não há nenhuma intenção de Duran em ser honesta, isto é, comprometida com a verdade. O diário é utilizado como um espaço privilegiado em que suas incertezas reveladas visam a acirrar a curiosidade de seus/suas futuros/as leitores/as – fato que, segundo seu ponto de vista, pode abrir-lhe portas trancafiadas: *Que dramaturgo não se entusiasma por meu enredo?* (p. 39).

O intento de Carmen Moreno fica claro: instigar os/as leitores/as a darem ou não crédito à sua personagem, Duran. O diário, que é o *Künstlerroman* de Duran, é uma obra literária que tem por objetivo ultrapassar a narração: há um compromisso estético.

Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos* (1992), ao aludir à obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago, diz:

o diário define-se pela crença em um eu soberano que o diarista busca conhecer e consignar no papel, a fim de perceber-se como um todo unitário. (...) o diarista termina por ver-se desdobrado entre sujeito e objeto do seu discurso e duplamente personagem, enquanto escritor e enquanto matéria do diário, o qual se revela insincero desde o início como toda a escrita (p. 114).

Esse mesmo fenômeno ocorre com o diário de Duran, que permite sua dupla inscrição na condição de personagem, ou seja, ela é sujeito e objeto de seu próprio discurso. A auto-reflexão de Duran resulta na construção *mise en abyme* do romance. O *mise en abyme* diz respeito à transmutação da atriz, na prisão, em escritora do diário. A protagonista, que é atriz de teatro e que está encarcerada, transforma-se, por sua vez, na escritora que compõe seu próprio diário ficcionalizado: a obra *Diário de luas*. Em outras palavras, o texto superpõe duas instâncias de enunciação: Duran, escritora do diário, e o *Diário de luas, per se*, obra de Carmen Moreno.

Relembro que a construção *mise en abyme* é mais uma das características do *Künstlerroman* e diz respeito a uma composição encapsulada que caracteriza o espaço textual simbólico dentro da obra, conforme se lê em: *meu caminho não renego. Reconstruo-o com os instrumentos que tenho: caneta, papel, lanterna e imaginação. Planejo protagonizar esse espetáculo, narrado por mim, nessas noites que me foram impostas* (p. 38-39).

Por se tratar de um diário, os escritos de Duran desencadeiam um ato sem respostas: um monólogo. No *Diccionario de términos literarios*, Estébanez Calderón explica que o termo *monólogo (mono-logos)* representa a “palavra de um só, solilóquio. Designa o ato de exteriorizar um personagem, seus pensamentos e sentimentos, sem esperar resposta de um possível interlocutor” (1999, p. 692-694, minha tradução).

No diário, as ações são enunciadas de modo subjetivo, ou seja, sob o prisma e ótica unicamente de Duran. Biruté Ciplijauskaitė (1994) enfatiza que “a mudança do modo ‘objetivo’ para o ‘subjetivo’ é freqüente aos princípios deste século. Por um lado permite penetrar mais profundamente na protagonista; por outro, é um indício do desejo de experimentação” (p. 205). Essa relação com as vivências subjetivas da artista instaura o tempo psicológico, de modo que tudo o que se sabe sobre o tempo cronológico é que o diário busca reproduzir toda a vida de Duran. Sobre o tempo, diz Ciplijauskaitė:

O tempo, um dos elementos integrantes da estrutura do romance, também adquire características particulares. Quase todos os críticos coincidem em assinalar que a mulher o percebe – e o vive – de um modo diferente do homem. Em seu atuar se destaca o aspecto progressivo (p. 208-209, minha tradução).

A narrativa realizada no diário ocorre de maneira circular, pois o primeiro e o último fato são os mesmos: Duran, às vésperas do dia de sua liberdade, realiza sua escritura. Para Ciplijauskaitė (1994),

Na busca da identidade se descartam o apolíneo, o logocentrismo, o procedimento ordenado, preferindo a associação livre de inspiração dionisíaca. Com isto se introduz também uma diferente percepção do tempo: em vez de uma exposição linear, dentro de cânones racionalmente estabelecidos, vai-se até a sugestão/insinuação quase poética ou mística e a repetição cíclica (p. 17, minha tradução).

Essa crítica também esclarece que “a maioria das escritoras hoje falam da necessidade de anular o tempo linear” (p. 39, minha tradução), o que acontece de maneira eficaz em *Diário de luas* pelo uso dos recursos da memória e da recordação.

A marca da narradora é evidenciada por meio dessa única voz, a da artista já adulta. Estes são relatos originados em um tempo presente, característico da escritura do diário – momento em que a atuação da protagonista no palco já não é mais possível devido ao seu encarceramento. Ciplijauskaitė (1994) esclarece:

O uso do “eu” permite grande variedade de enfoques: concentrar-se em transmitir uma visão imediata do que está ocorrendo – intenção que predomina no romance atual – ou criar uma relação retrospectiva, que implica superposição temporal e acumulação intensificada do significado (p. 18-19, minha tradução).

Enfatizo a apresentação de um jogo temporal – caracterizado pelas anacronias – em que reina a presentificação dos eventos. A auto-apresentação de Duran, durante todo o tempo do diário, é fruto de seu saudosismo. Nessa trilha, Pratt (apud CIPLIJAUSKAITÉ, 1994) afirma que o romance é para a mulher “uma restauração através da recordação” (p. 24, minha tradução).

A narradora autodiegética revela seu olhar acerca do mundo, enunciando a trama de um ângulo central, limitado aos seus pensamentos, percepções e emoções, sem ter acesso ao estado mental das demais personagens.

Há o presente da escritura – que é o presente de Duran – e o presente da recordação – que trata do passado da protagonista – assumidamente descompromissado com qualquer realidade. Acerca do processo de consideração do passado sob o viés do presente, observa Ciplijauskaité (1994):

Poder-se-ia considerá-lo [o romance moderno] como o ponto de partida do romance de conscientização, que se desenvolve como uma espécie de *Bildungsroman*, mas usando técnicas mais inovadoras. Desloca a ênfase do acontecer social, ativo ao questionamento interior. Para saber quem sou devo saber quem fui e como cheguei ao estado atual. Daqui a abundância de *romances que reavaliam o passado desde o presente* [grifo acrescentado], quer dizer, desde uma consciência já despertada (p. 34, minha tradução).

Na obra, Carmen Moreno elege uma narradora que relata a sua vida de dentro de um presídio, a partir de um estado de conscientização atual. A narrativa de suas (des)venturas, o reconhecimento de sua trajetória e a revisão de seu passado acontecem na atualidade do cárcere.

Biruté Ciplijauskaité (1994), ainda, esclarece que:

em romances nos quais a atenção se centra em uma personagem, a alternância se estabelece entre os “eus” diferentes que esta contém, e (...) os tempos passados se atualizam sobreimpondo-lhes uma avaliação presente, descobrindo neles a raiz do contemporâneo atual, mostrando a equivalência de certas emoções em todos os níveis temporais (p. 208, minha tradução).

Ainda que Duran se compromettesse em ser fiel às suas recordações, por natureza, o diário redundaria em uma forma de pensamento corrompida – isto é, já influenciada pelas suas vivências atuais, perdendo seu tom original. Sob esse prisma, Rosario Ferré (1986) alerta que apesar de todo diarista dizer ser o mais verdadeiro possível, “a escritura no diário se encontra sempre deformada por uma lente artística” (p. 40, minha tradução). Acerca dessa inevitável adulteração, diz Leyla Perrone-Moisés, em “A criação do texto literário” (1990): “A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la” (p. 105).

Tem-se uma trama que é totalmente fragmentada – quer pela impossibilidade de transposição dos eventos, quer como um ato consciente. Duran sabe que, no diário, a memória desempenha um papel fundamental:

*pude perceber que a memória só passa por onde quer. (...) Descobri que quando nos lembramos de um fato ele já se torna uma invenção, uma caricatura. Dessa distorção vive a imaginação dos escritores. Falsificadores da história, acrescentamos e suprimimos da lembrança o que nos convém (p. 20).*

Pode-se considerar que o diário criado por Duran toma os moldes de uma autobiografia ficcional, na qual estabelece com proeza um jogo entre realidade e fantasia. Na introdução do artigo de Alba Olmi “O arquivo das ausências: aspectos e funções da escritura autobiográfica feminina” (2005), fica claro que

*Quem fala de si mesmo nas páginas de um diário ou nas páginas de uma autobiografia se espelha em sua escritura para reconhecer-se, para assumir um ponto de vista a respeito de si mesmo, como se observasse a outro. O(a) autor(a) encontra assim seu próprio herói/heroína com quem sempre viveu, para reconhecê-lo(a), julgá-lo(a), defendê-lo(a), descrevê-lo(a) enquanto age (p. 38).*

No diário, Duran reconhece a consideração que tem por Raul: *Sua importância em minha vida talvez seja maior do que admiti até hoje. Caso contrário, não lhe reservaria tanto espaço nos meus escritos* (p. 55). A esse respeito, diz Ciplijauskaitė: “Um aspecto destacado por vários críticos quanto à mudança na estrutura do romance feminino é a escassa importância da figura masculina, que já não ocupa o centro, nem abre ou fecha os romances como acontecia no século XIX” (p. 208, minha tradução). Apesar de tal constatação, na diegese de *Diário de luas*, Duran não deixa de abrir espaço para seu amor por Raul.



Com destreza, Carmen Moreno demonstra que o *Diário de luas* (o seu e o de Duran) comporta vários gêneros literários: é um *Künstlerroman* que tem seu início fundado no eu-poético, depois se fixa nas memórias da narradora-protagonista – o que pode caracterizá-lo como uma autobiografia da autora-personagem – além da proximidade que mantém com o romance policial.

Por sua vez, Biruté Ciplijauskaitė (1994) afirma:

estabelecida a prioridade do “eu” sobre a norma coletiva e a voz impassível, cada autora apresenta o romance de um modo particular. Se ataca a estrutura tradicional, não se admitem nem princípio nem fim fixos ou desejáveis. Renuncia-se a uma trama linear, clara, que *contava* os acontecimentos. A ênfase cai hoje sobre *fazer sentir* a mensagem e reagir/resistir frente a ela. Para provocar uma resposta global se mesclam os gêneros (p. 206-207, minha tradução).

Essa mescla de gêneros, o hibridismo do texto, é evidente em *Diário de luas*. Mais ainda, em todo o diário/romance o lirismo, instaurado na obra por força do poema inicial, é pervagante.

No diário, o eu da protagonista manifesta-se para tornar aparentes sentimentos e desejos e para assumir posições em que fica marcado o lugar de onde fala – de onde se projeta o discurso. Nessa perspectiva, a escritora dá total visibilidade a Duran, uma vez que permite que esta se afirme como sujeito da narrativa.

Mais do que sujeito da narrativa, Duran é sujeito do feminismo. De acordo com Rita Schmidt, o feminino passa a adquirir a postura de sujeito, no feminismo:

um sujeito que, se colocando no centro do discurso, resiste aos códigos lingüísticos, teóricos e ideológicos dominantes para construir um conhecimento interessado ou comprometido com formas de ver e pensar o mundo que desestabilizam o quadro epistêmico referencial concebido pela cultura dominante (1996, p. 13).

O respaldo para essa acepção é encontrado por Schmidt em “A tecnologia do gênero” (1994), de Teresa de Lauretis, que enfatiza: o sujeito feminino do feminismo estabelece “um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento” e que é “múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (p. 208).

Patrizia Violi, no artigo “Sujeto lingüístico y sujeto femenino” (1990), lança considerações pertinentes para a questão do sujeito feminino. A autora atenta que a experiência do nosso ser é global, onde todos os elementos interferem com os outros, sendo a diferença sexual uma destas. Nossa experiência de sermos mulheres (como gênero)

não é experiência do universal, mas ligada à individualidade, à “corporeidade de cada uma de nós”. E ainda: “O conceito de ‘gênero’ [*gender*] é, deste ponto de vista, muito complexo, porque é duplo” (p. 139, minha tradução). Violi ainda ressalta:

por um lado, é individual, porque as mulheres, enquanto *gendered*, quer dizer, sexuadas, não podem ser reduzidas à transcendência “do Semelhante”, para usar a feliz expressão de Luce Irigaray. No entanto, por outro, sua forma individual é também geral, enquanto o conceito de *gender* é justamente o que liga e faz semelhante toda a experiência de individualidade (p. 139, minha tradução).

Violi salienta que o universal-particular é um paradoxo na reflexão feminista, pela falta de categorias adequadas para adentrá-lo. Visto que a natureza do sujeito feminino é a paradoxal “conjunção de particular e universal”, há conseqüências acarretadas à linguagem: “O sujeito da enunciação, entendido como instância abstrata, deverá conectar-se com e ‘ancorar-se’ no indivíduo real, com todas as suas determinações biológicas, físicas, psíquicas e com todo o peso de sua história e experiência” (p. 139, minha tradução).

No diário – apesar de a memória ser importante na constituição do jogo narrativo – o discurso é o ponto ápice dessa construção, o que caracteriza o recurso metaficcional, assunto que aponta para o próximo vocábulo.

### 3.2.2 – Escritura

Por meio do vocábulo *escritura* busco legitimar a trajetória da artista, em que a narrativa ficcional funciona como um documento autêntico: tem-se um diário que trata das lembranças de Duran – mulher “real” dentro da diegese, que joga com os tênues limites entre a ficcionalidade e a verdade de seu eu. O diário é um livro de recordações em que a memória é a fonte da escritura, na medida em que Duran escreve o que recorda de maneira desordenada – o que autentica seus relatos e confissões.

A escritura funciona não só como o resultado do poder de criatividade da mulher, mas também como fuga do cotidiano da prisão. Por meio da escritura é proporcionado o encontro com o próprio eu da protagonista, pois ela se volta, primeiro, para dentro de si mesma – por meio da evocação de suas lembranças e de seu passado. A escritura também possibilita seu encontro com o sublime – que é sua conjuntura com a arte.

Duran, uma assassina, em vez de remoer seu crime encontra uma forma produtiva de passar seu longo período de reclusão quando se refugia na escritura. Como enfoca

Rosario Ferré, “O diário tem servido a muitas mulheres para superar suas circunstâncias trágicas” (1986, p. 45, minha tradução). Ferré persiste na idéia de que o diário é o “lugar secreto onde ela [a mulher] encontra sua autenticidade, livre dos prejuízos dos quais sempre foi vítima” (p. 48, minha tradução).

Utilizar-se de seu encarceramento como um espaço para o exercício da criatividade é uma atitude solitária e faz com que Duran se reencontre com a arte sob uma nova perspectiva. Esse é um indício do otimismo presente em sua personalidade. O idealismo também a caracteriza, pois Duran crê que pela arte pode sair de seu estado atual e alçar-se futuramente no mundo artístico.

Um dos temas marcantes da literatura de autoria feminina é a memória – pois por meio dela a mulher conta sua história e a história das mulheres. A memória é o registro vivo – e ao mesmo tempo oculto – de experiências e vivências caladas e recalçadas.

Sobre o discurso da memória, diz Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra* (1993):

O discurso da memória, entretanto, é fantasmagórico e as lembranças são sempre substitutos de impressões vividas, processo de deslocamento e não uma reprodução direta, o que encontraria uma resistência para se manifestar. Às vezes, é um fato indiferente, que eclode na memória, escondendo outro afetivamente mais importante que foi recalçado (p. 275).

Brandão alude a um ponto essencial para o discurso de Duran. A partir dessa abordagem, compreendem-se quaisquer esquecimentos ou lapsos cometidos pela narradora. Por outro lado, Duran tem consciência disso e faz questão de se mostrar duvidosa a respeito do que diz. Sob a mesma perspectiva de Brandão, Nélida Piñon em “O gesto da criação: sombras e luzes” (1997), afirma:

a memória humana, que engendra a memória da criação, não é forçosamente confiável. E isso porque a memória do homem, sob a forma da arte, é caótica, enigmática. Desobedece aos princípios rígidos, até como garantia da arte. E graças a essa natureza fragmentária, dispersa, essa memória está em todas as instâncias humanas (p. 85).

Duran reflete sobre o ato narrativo em seu diário, como se pode evidenciar em: *poderão pensar que o que escrevi acima pretende desdizer o que registrei até agora. Que se multipliquem as reticências* (p. 84). O romance apresenta muitas passagens em que há

um comentário explícito da ficção sobre a ficção, o recurso conhecido como metaficção, e tal particularidade é um dos aspectos recorrentes nos romances de artista.

Em “Patrícia Bins: nos caminhos da paixão” (1999), Campello explica que a metaficção

refere-se à ficção sobre a ficção – isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário, explícito ou implícito, sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística (...). Essas narrativas são consideradas um gênero mimético narcisista autoconsciente, apresentando um caráter auto-refletivo, auto-informativo, auto-reflexivo, auto-referencial e auto-representativo (p. 45).

Um outro exemplo que ocorre na obra reforça o caráter metaficcional da narrativa de Duran e o jogo lingüístico-ideológico que a protagonista propõe: *Talvez não me devesse deixar levar pelo fluxo do pensamento, revelando esse sonho sem filtrá-lo ou distorcê-lo. Não tenho compromisso com a verdade. Não escrevo um documento. Quem quiser que caia na armadilha de minhas histórias* (p. 73).

Duran, escritora/narradora do diário, considera seus/suas leitores/as como bonecos, como alude em: *quem tiver acesso a ele [o diário] será marionete das minhas vontades – e como não conheço todas as minhas vontades, serei, igualmente, marionete* (p. 20). Com essa noção, Duran joga com seus/suas leitores/as e instaura uma natureza de imprecisão a respeito do que revela. Ela coloca seus relatos sob suspeita, pois os/as leitores/as são manipulados/as pelas informações – verdadeiras ou não? – que apresenta. Tal incerteza culmina com a desconfiança da própria narradora sobre si mesma, uma vez que evidencia não se conhecer totalmente – quando se considera, igualmente aos/às leitores/as, marionete.

Quando se alude ao termo *marionete* deve-se ter em mente que este representa um boneco que é articulado: suspenso por fios – presos a sua cabeça e membros – que lhe dão movimentos. Ao considerar seus/suas leitores/as e a si como marionetes, Duran exhibe duas possibilidades imbricadas: na primeira, demonstra sua capacidade de conduzir os/as leitores/as de acordo com as suas vontades e intenções; na segunda, a protagonista coloca-se na mesma proporção em que estão os/as leitores/as: manipulada pelos próprios escritos do diário – o labirinto e as armadilhas de sua autoria.

A astúcia desempenhada por sua escritura também é evidenciada quando Duran revela: *Meu diário está subjugado à imagem que eu queira difundir de mim mesma* (p. 20). Esse jogo de dubiedade estabelecido com o/a leitor/a, por parte da narradora, coloca em

xeque a confiança de sua narração, de modo que não há indícios para que se possa conhecer qual é sua verdadeira versão.

O artigo de Campello (1999) esclarece, em nota, o esquema proposto por Linda Hutcheon acerca do conceito de metaficção:

O esquema elaborado por Hutcheon (p. 154) inclui o que ela nomeia de “overt narcissism” e “covert narcissism”. O primeiro caso caracteriza-se por tematizar o processo de produção do texto, revelando, no nível diegético, o poder de o/a autor/a criar universos e, no lingüístico, o poder e limites da linguagem ficcional, o que resulta na ampla liberdade do/a leitor/a. O segundo caso visa à atualização de modelos diegéticos como a história de detetive e de fantasia, onde o jogo e o erótico são elementos importantes, e, no nível lingüístico, a charada e o anagrama (p. 45-46).

Na obra *Diário de luas* evidencia-se, em âmbito diegético e lingüístico, a liberdade de expressão da narradora, além da complexa composição de Duran – o que atrai o/a leitor/a para o jogo textual entre realidade e ficção.

Por meio da metalinguagem a narradora parece querer atingir um espaço que se vai além do universo ficcional/imaginário: o universo mítico, do sublime, da arte, como se pode ver em: *continuo inacessível, como todos os mitos. Por mais que me exponha experimento o prazer de saber que nunca serei verdadeiramente tocada. Nem por mim mesma* (p. 20-21).

Há a intenção da protagonista em narrar um episódio factual – sua vida até os trinta e cinco anos de idade. A auto-reflexibilidade da escritura é um processo que questiona a sua própria existência – o diário – e mostra que há duas vertentes de um mesmo princípio: realidade e ficção coexistindo a serviço da criação da obra. Assim, Duran deixa a critério do/da leitor/a crer ou não em seus relatos.

### 3.2.3 – Noite

Duran compõe seu diário à noite. A protagonista aguarda que sua companheira de cela, Gil, adormeça para começar a escrever.

Para Chevalier e Gheerbrant (1991) a noite é o momento que anuncia o “começo do dia (...). Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (p. 640). Nesse sentido – em que a noite é o período das germinações do amanhã –, Duran, presa, prepara seu retorno ao sistema, ao meio social. E, cobiçosa, prepara seu diário.

Duran anseia por cada noite para escrever. Na voz da própria artista: *Há duas noites não escrevo. Gil produziu uma insônia conveniente, para interromper meu ritual* (p. 19). A escritura à noite funciona como um rito ao qual Duran se submete para ingressar em uma nova esfera da arte: de atriz a escritora.

A composição noturna de Duran é reforçada quando ela ressalta que dirá *apenas que um lobo urrou histórias sob as noites: que aguardem, então, seu diário de luas* (p. 85). O diário é seu grito. A escritura do diário se passa em várias luas, mas não se tem a data exata de seu começo. O diário possivelmente foi produzido quando a liberdade de Duran ainda estava distante, pois ela almeja poder voltar a dormir e sonhar à noite. O indício que aponta para isso é o dia dez de maio, a data provável de sua soltura, explícito na primeira página da prosa: *Dia dez de maio... talvez eu consiga* (p. 13). Depois, percebe-se que a data está cada vez mais próxima: *Dez de maio aproxima-se* (p. 53), e por fim, *Mais uma semana e me desatam esses nós* (p. 70). No final de seu diário, há a informação de que nessa data passará sua última noite na prisão, como se observa na penúltima página do romance: *Minha última madrugada. Amanhã limpo o limo dessas asas* (p. 84). Duran estará pronta para viver sua liberdade.

### 3.2.4 – Luz

Duran escreve à luz de sua lanterna: *A luz da lanterna está cada vez menos eficiente para que eu conduza este diário noturno* (p. 20). Essa iluminação escassa e artificial é simbólica, pois remete a situações cotidianas vivenciadas pelas mulheres escritoras de séculos anteriores. As mulheres que se arriscavam ao mundo literário, à noite, trancafiavam-se em seus quartos de dormir e, à luz de velas, deixavam-se transportar pelas asas da imaginação.

No século XIX, era muito comum as escritoras utilizarem seus aposentos como locais de trabalho, onde o toucador desempenhava função essencial. Para ilustrar, recordo que a protagonista do romance *Lésbia*, de Délia, transforma seu toucador em gabinete.

A iluminação artificial da lanterna de Duran reflete seu imaginário e testemunha, a cada noite, mais um de seus encontros com o sublime.

Para que a obra possa ser realizada no cárcere, a luz da lanterna de Duran tem papel fundamental: *Uma lanterna, como esta, sobre a cama, que me permite relatar o diário que será responsável pela reconquista de minha dignidade* (p. 54). O fato de Duran esperar a companheira de cela dormir para escrever o diário e então acender a luz da lanterna é uma

espécie de ritual que ela segue noite após noite. Nunca realiza a escritura de seu diário sob a luz do dia, nem quando Gil está acordada: *Enquanto escrevo, Gil dorme. Procuo direcionar melhor o foco da lanterna sobre o papel, protegendo seu rosto de alguma luminosidade que escape* (p. 13). A escritura do diário nasce com o adormecer de Gil e com a noite, sob o mais absoluto mistério. Não apenas momento enigmático, a noite também aumenta a introspecção e ativa as memórias de Duran.

A luz que rege a escritura do diário não é uma luz natural: a lanterna contribui para que o processo de criação seja efetivado. É como se Duran forçasse o conhecimento por meio da iluminação artificial. Parece que ela não se conhece, mas obriga-se ao próprio conhecimento para garantir sua liberdade e possibilidade de retorno ao prestígio público.

Na interpretação de Chevalier e Gheerbrant, “A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” (1991, p. 567). Assim, o lado desconhecido e misterioso de Duran revela-se na busca de seu desenvolvimento e autoconhecimento – que, exposto por ela mesma, torna-se, evidentemente, duvidoso.

A luz indica um progresso no âmbito do conhecimento e da intelectualidade. Ela atua na narrativa como uma energia criadora e motivadora da ex-atriz, que tem sua obsessão controlada e atenuada – pelo menos durante o encarceramento – rumo à arte da escritura: *O cárcere apenas domesticou minha ambição de fama* (p. 19). Digo que esse abrandamento só ocorre devido à possibilidade futura que o diário concede a Duran: obter reconhecimento e, a partir daí, utilizar-se de sua própria história para retornar ao estrelato: *Revigorar energias para torná-lo um romance acreditado. Adaptado para o teatro, permitirá que viva no palco minha própria história* (p. 84-85).

Francine Masiello, em “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia” (1985), observa que “vemos nos romances de vanguardia uma preocupação incessante por firmar a voz da mulher, por buscar a forma necessária para contar uma história nova” (p. 820, minha tradução). Mesmo encarcerada, Duran encontra uma maneira de se manter fiel ao seu talento e criatividade intrínsecos – quando produz seu discurso e conta a sua história. À luz de uma lanterna (re)cria-se no papel de escritora, mantendo seu elo com o dom artístico. Duran acredita que sua história lhe trará ascensão à carreira de atriz – único objetivo de toda a sua vida. A capacidade criadora da artista é mais do que apenas uma necessidade de expressão.

### 3.2.5 – Cella

O espaço em que ocorre a composição do diário de Duran é a cela, seu *exílio provisório* (p. 33). A diegese começa e termina com Duran encarcerada e aguardando pelo dia de sua liberdade: *Começo a ousar a contagem regressiva* (p. 70).

Assim como Teresa de Lauretis exemplifica o espaço gendrado com o “quarto de mulheres” (1994, p. 206), a cela é o espaço marcado por especificidade de gênero – que ganha a estrutura de um escritório, por ser o espaço da escritura. Além disso, Duran mantém alguns de seus livros nesse lugar. Entre eles, Duran ressalta um em especial: *Observo o Diário de um ladrão sobre a pia* (p. 35).

Nesse momento, mais uma vez a intertextualidade se apresenta, pois *Diário de um ladrão*<sup>47</sup>, do francês Jean Genet (1910-1986) – uma autobiografia lançada em 1949 – é também uma fonte verídica aludida. Duran não só explicita seu título, também alude ao conceito que esse autor emprega para os presidiários: *O sentimento de superioridade mantém minha dignidade, tão fragilizada por esse convívio com os “forçados”*: assim os presidiários foram batizados por Genet (p. 35). Em *Diário de um ladrão*, Genet usa o termo *forçados*, o que atesta o conhecimento da protagonista de *Diário de luas* acerca da obra do parisiense.

Essa é a última referência extraliterária que se evidencia na obra *Diário de luas*. Os intertextos apresentados no diário fortalecem a constatação de que Duran é uma mulher pertencente ao cenário da arte. Carmen Moreno faz do intertexto uma eficaz estratégia, uma *armadilha* (p. 73) que reforça a verossimilhança interna da ficção – o diário como construção da mulher-artista, no cárcere. Todas essas referências influenciam a construção que os/as leitores/as realizam da protagonista e atestam a intelectualidade de Duran: *Mesmo aqui (...) posso conservar pulsante meu interior. As leituras e o exercício deste diário noturno me protegem da ferrugem mental* (p. 33).

A cela, esse espaço de confinamento de Duran, sinaliza para um espaço físico que vai ficando mais e mais restrito. Tão restrito que se chega ao espaço psicológico da memória – que permanece ao longo de todo o romance. Essa restrição do espaço físico vai ficando explícita e se reproduzindo na obra que Duran compõe. Paradoxalmente, o espaço

---

<sup>47</sup> Título original: *Le journal du voleur*.



se restringe à memória e se amplia infinitamente pelo exercício da escritura – afinal, a memória é o lugar da liberdade.

No capítulo intitulado “Las Locas”, de Lagarde (1997), há a seguinte abordagem sobre o cárcere:

Em uma comparação entre o cárcere e o manicômio, Franca Basaglia (1979:17) destaca que tanto um quanto o outro protegem a sociedade do delinqüente e do louco: “... o cárcere não serve para a reabilitação do encarcerado, assim como tampouco o manicômio serve para a reabilitação do enfermo mental. Ambos respondem a uma exigência do sistema social (...) que tem como último fim a marginalização de quem rompe com o jogo social. A marginalização de quem não aceita a violência institucionalizada de quem governa a sociedade” (p. 697, minha tradução).

O comentário ilustra a narração de Duran: *Os doentes e os encarcerados sofrem a mesma pena: esperam* (p. 16). Na trilha da feminista mexicana, a protagonista coloca na mesma dimensão tanto os enfermos – sejam de males físicos ou de psicológicos – quanto os marginalizados. Duran também denuncia o encarceramento: *Uma prisão é alguma coisa impossível de ser definida. Nem toda a pintura ou o teatro, nem toda a poesia conseguiriam* (p. 14). Outro momento em que explica sua condição de presidiária é: *Dividir com Gil o oxigênio deste apartamento celado, de um só cômodo, é um desafio à mais estável sanidade* (p. 20).

O sentido do vocábulo *cela* está imbricado com o de liberdade. No começo da obra já se tem essa evidência: *quem, ali embaixo, perto da privada, teria escrito liberdade?* (p. 14). A ligação que existe entre os dois termos diz respeito à privação por que passa Duran e aos seus três únicos modos de contato com o lado de fora de sua cela: a ginástica realizada *sob o sol do pátio* (p. 34), as visitas *às quintas-feiras* (p. 16) e a pequena visão que a janela do cárcere lhe proporciona.

Além da citada privação de liberdade no espaço físico, visto que está expurgada da sociedade, paradoxalmente Duran encontra na cela seu espaço de liberdade. Mesmo com sua restrição no espaço físico – no ir e vir da comunidade – a liberdade intelectual impera. Prevalece a liberdade espiritual, pois *Ninguém aprisiona o espírito criador* (p. 33), ou seja, na cela, Duran tem seu encontro espiritual com a arte.

A liberdade da criação artística é uma dádiva concedida a Duran, que afirma: *Minha arte tem fôlego de gato. Não morre aqui. Burla a putrefação desses anos se alimentando dela* (p. 37). A putrefação remete à inércia da protagonista, que está encarcerada. Quando Carmen Moreno cria uma personagem que afirma que sua arte se

alimenta de si mesma, a autora está novamente enfocando o movimento modernista brasileiro no que tange ao canibalismo – ou antropofagia – e o autodevorar-se – ou autofagia.

No modernismo, o ato antropofágico consiste em incluir em si os atributos positivos do outro. Já que come, culturalmente, o que lhe é adverso, o diferente de si, a noção de antropofagia é a de completar-se. A arte de Duran é capaz de alimentar-se de sua própria decomposição para sobreviver. A protagonista consome-se e é, simultaneamente, consumida por si mesma. Duran alimenta-se de sua reclusão sorvendo o que é positivo, ou seja, aproveitando-se de seu período de enclausuramento para a criação do seu diário e garantir, futuramente, o seu retorno ao cenário artístico.

O canibalismo cultural proporciona relações com o diferente, compactuando com elas. Nessa medida, Duran compactua com um espaço desconhecido – o presídio – ajustando-o à sua necessidade de não se perder da trilha da arte. Esse é um processo antropofágico e autofágico, pois a escritura do diário, na cela, permite a Duran seu autoconhecimento. Sobre esse aspecto, Maria Bernadette Porto (1997) explicita: “Para as atrizes, a travessia nas searas da alteridade se manifesta também enquanto busca do outro interior” (p. 110).

Essa mesma estudiosa, em análise de Rosa Ambrósio, personagem de *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, enfoca a atriz sob um aspecto que vai ao encontro de minhas observações. A crítica esclarece que, no desempenho de sua encenação, “Como o gato, a atriz se nutre de vidas mais ou menos fictícias, de cacós de todos os papéis desempenhados ao longo de sua trajetória” (1997, p. 112). O que Duran faz em seu processo de reclusão é exatamente alimentar-se de todas as lembranças de sua vida de atriz, por isso sua arte *tem fôlego de gato*: a protagonista não pode desempenhar suas personagens, mas as relembra, e com isso sua arte renasce – agora sob a forma de diário, que só existe devido às circunstâncias que caracterizam sua cela.

### 3.2.6 – Silêncio

A escritura do diário de Duran é realizada no momento de maior silêncio da penitenciária. À noite, Duran expressa sua arte: *Gil acabou de dormir. Já posso escrever. Tudo é silêncio neste bueiro* (p. 23). Anteriormente, no palco, Duran desempenhava a arte de transformar-se em novas personagens; agora, o novo cenário escolhido para a

manifestação de seu talento também necessita de silêncio e, como o palco, requer a incidência de um foco de luz – a lanterna.

Com o auxílio de Chevalier e Gheerbrant (1991) embaso minha interpretação, pois eles esclarecem que “O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação (...) O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui” (p. 833-834). É justamente o que acontece com Duran: as palavras utilizadas na escritura de seu diário resultam de sua voz silenciada registrada nos papéis – logo está longe da mudez. A voz de Duran ganha mais valor ao ser palavra escrita – silenciosa – do que proferida, pois essa última correria o risco de perder-se no vazio da cadeia – caso fosse contada à sua companheira de cela, Gil, ou para as outras prisioneiras conhecidas de Duran. É por meio da escritura silenciosa que a protagonista revela-se, contrariando o que se poderia esperar do aprisionamento: o mutismo e impedimento de sua exteriorização. Em torno de Duran há o silêncio, nunca a mudez da artista.

À noite, enquanto todas as prisioneiras dormem envoltas por um silêncio nada peculiar para aquele ambiente, Duran observa uma barata que *continua esperneando ao pé de minha cama* (p. 15). Reflete sobre a existência do inseto: *Para onde iria? Uma barata teria caminhos?* (p. 15). Duran identifica-se com o inseto que possui hábitos noturnos, igual ao seu ritual de composição. Nesse momento, a atenção da protagonista volta-se para sua própria existência e sua silenciosa solidão. Duran é, de certa forma, a barata acuada que observa Gil dormir. Estaria a autora fazendo um intertexto com a obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarisse Lispector?

Este último grupo de vocábulos desta segunda matriz de significação converge em direção a uma nova etapa, uma fase de auto-reconhecimento e de solidificação da arte/artista. Aqui a atriz (re)nasce, transformando-se em escritora:

No caso da artista (a escritora e a heroína), o ato criativo sai da esfera do cotidiano para receber reconhecimento público. A trajetória da mulher-artista, da destruição ao renascimento, apresenta contornos nítidos e faz parte do processo de conscientização (...). Destruir-se significa anular preconceitos, estereótipos, medos, frustrações, opressões, enfim, romper com um *status quo* onde os papéis são predefinidos e as relações sociais estão organizadas de acordo com os valores masculinos, hegemônicos numa sociedade patriarcal. O re/nascimento está vinculado à ousadia de assumir riscos que, sabemos, podem resultar ou em conquistas grandiosas, ou em danos irreparáveis (CAMPELLO, 2003, p. 73).

Conforme salienta Campello, Duran cria o seu diário com o intuito de obter de volta – e, talvez, até com maior força – o reconhecimento público. Visto que faz parte da vida da protagonista romper preconceitos, opressões e todas as demais considerações masculinas, sua conscientização já advém de outra época: de quando ela era atriz. A persistência de sua audácia lhe concede o êxito de um verdadeiro (re)nascimento. Dessa forma, este grupo de matrizes de significação evidencia o período de reclusão da protagonista, mas, com ela, a oportunidade da escritura do *Diário de luas* – pelo qual a arte de Duran renova-se.

### 3.3 – O *Diário de luas* de Duran

Para compor esta terceira matriz, seleciono a *arte*, o *erotismo* e o *corpo*, porque são termos e significados que perpassam toda a obra e estão presentes tanto no universo da atriz quanto no da escritora. Quanto a estes três vocábulos, caracterizo-os, respectivamente, como a capacidade de representar/criar; a vida/o poder e a manifestação corporal da artista/a revelação do corpo na escritura de autoria feminina.

#### 3.3.1 – Arte

A peculiaridade de todo o universo diegético de *Diário de luas* é manifestada pela arte. A arte revela-se, em primeira instância, como a capacidade que Duran possui de incorporação e representação de personagens – com outras vozes, corpos e rostos – sem que deixe de ser ela mesma. Posteriormente, a arte se apresenta como a manifestação do ato de escrever, a *vocação de escritora* (p. 14), até então desconhecida por Duran. A arte é, em ambos os casos, fruto do domínio da mulher sobre o seu corpo. Conforme Biruté Ciplijauskaitė, “a mulher insiste na necessidade de escrever com o corpo e as emoções. A marca pessoal (...) se consegue através dos sentidos, não do intelecto” (1994, p. 205-206, minha tradução). Mas Duran é uma mulher-artista, logo o intelecto está intrinsecamente imbricado ao processo e a protagonista evidencia esse conhecimento, quando diz: *O cérebro deve ser o grande líder. Mesmo nas situações de desespero é preciso que o racional saiba administrá-lo com habilidade* (p. 54).

A arte, anagrama de *tear*, é caracterizada por Duran enquanto uma construção em andamento. Quando Duran capacita sua arte teatral por meio dos estudos, bem como ao

habilitar-se como escritora, o que se parece ter é a construção de uma tela que pouco a pouco é tecida e, ao final, pode-se reconhecê-la enquanto um objeto de arte.

De acordo com Berenice Sica Lamas (1997), a arte

é uma parte inseparável de nossa capacidade de ser consciente, de pensar. A arte valoriza a dimensão fabricadora da atividade humana, a imaginativa, simbólica e dialógica (p. 102).

Através da arte o indivíduo torna-se uno com a humanidade, é o caminho do indivíduo para a plenitude, refletindo a infinita capacidade humana para a associação, para troca de experiências e idéias. A arte é necessária para que as pessoas tornem-se capazes de transformar o mundo, e também em virtude da magia e fascínio que lhe são inerentes (1997, p. 103).

Vista de maneira geral, a arte é o meio pelo qual o sujeito desvencilha-se de sua unidade enquanto indivíduo e se torna coletivo, capaz tanto de sofrer quanto de originar transformações significativas. Em *Diário de luas*, Duran sofre alterações advindas do grupo “Trágicus” e de Cora Savini – quando é espectadora.

A arte de Duran manifesta-se logo cedo, quando a protagonista imagina-se contracenando com outras personagens na solidão de seu quarto:

*Falar sozinha foi um hábito que conduzi até a adolescência, substituindo-o, mais tarde, pelo exercício teatral. Era urgente libertar meus personagens. Preferia os tipos rebeldes aos submissos. Os papéis masculinos me imbuíam de uma energia agressiva fundamental à infância subjugada aos desejos de minha mãe. Às vezes, escolhia cenas de luta livre, onde protagonizava o vencedor – a infância me atribuía o poder de escolher os papéis. Minha mãe achava esquisito que uma “mocinha”, como costumava se referir a mim, passasse horas trancada no quarto falando sozinha. Não poderia aceitar que eu estivesse em tão boa companhia (p. 22).*

Francine Masiello (1985) afirma: “para o órfão do romance de vanguarda sempre existe a possibilidade de definir-se mediante o trabalho; desde a juventude até a maturidade, o mundo do trabalho ajuda o herói em busca de sua identidade” (p. 812, minha tradução).

Um dos aspectos que enfatizo acerca dessa citação é que o romance de autoria feminina será, em geral, um romance marginalizado pela crítica e pela história da literatura ou considerado de vanguarda – no sentido de contestação ao próprio sistema literário. A outra questão que surge é a do trabalho. Duran sempre quis definir-se por meio da profissão, seja como atriz, seja como escritora.

No caso de Duran, seu trabalho é o artístico e a aspiração pelo reconhecimento público – que nem sempre nos *Künstlerromane* brasileiros é efetivado. Masiello observa que “os romances femininos *nunca* [grifo acrescentado] prometem o reconhecimento por obra da imaginação” (p. 812, minha tradução). Não que os romances femininos nunca prometam reconhecimento, há casos em que ele acontece – por exemplo, a protagonista de *Lésbia* consegue sair da esfera privada e atingir a esfera pública.

A busca e o tema da viagem, peculiaridades do *Künstlerroman* de autoria feminina, apresentam-se pelo anseio de Duran em alcançar o prestígio público, e, para tanto, há necessidade de sair da pequena cidade de Arigó para tentar a vida em Santoluz. Observo que essa viagem se apresenta em dois níveis: o primeiro espacial, na mudança de cidade, e em segundo plano, a viagem simbólica – pois Duran está presa e viaja para dentro de sua memória e de sua criatividade em um espaço interior.

De acordo com Rosario Ferré (1986),

O amor é também o trabalho profissional feito com amor, a possibilidade de desenvolver ao máximo as capacidades humanas (p. 36, minha tradução).  
As escritoras (...) sabem que se desejam chegar a ser boas escritoras, terão que ser mulheres antes de qualquer coisa, porque na arte a autenticidade é tudo. Terão que aprender a conhecer os segredos mais íntimos de seu corpo e falar sem eufemismos dele. Terão que aprender a examinar seu próprio erotismo (p. 37, minha tradução).

E é isso que Duran realiza em *Diário de luas*: devota de seu trabalho como atriz, almeja e busca cegamente o sucesso. Quando impedida de exercer a teatralização, transforma-se na autora-personagem de sua escritura e continua, como na primeira faceta de seu talento (como atriz), explorando o seu corpo e o seu erotismo – e assim, mantendo-se na esfera da arte.

Duran leva sua arte para onde quer que vá. No passado, atua em seu quarto; já na nova cidade, Santoluz, a quitinete de Duran se transforma em seu novo palco. É na quitinete que Duran decide, por conta própria, incorporar suas personagens: seu apartamento *dividido por um grande armário forjando sala e quarto, receberia outra divisão: um biombo-camarim* (p. 69). A quitinete de Duran é revestida mais do que apenas por apetrechos de mulher: também por fotos de Cora Savini, com um porta-retratos na estante contendo foto montada das duas – Duran e Savini – lado a lado.

Marcela Lagarde (1997) alude à consequência que a escolha da mulher em tornar-se artista ocasiona:

Os sujeitos enfrentam crises desestruturadoras também, quando por sua vontade ou sem ela indagam opções diferentes da norma, ou quando sobressai em seu particular modo de vida o lado negativo de sua existência. A ideologia da culpa encontra um grande espaço nos sujeitos diferentes, para introduzir-se e provocar a eles e *aos outros*, sofrimentos e conflitos que os ultrapassam e são ademais incompreensíveis (p. 700, minha tradução).

Ao mostrar-se avessa às atitudes usuais de uma “mocinha”, Duran agride o pensamento de sua mãe – fundado na hegemonia. Afinal, a protagonista escolhe um comportamento diferente do que é comum à maioria das garotas de sua idade e, com isto, nas palavras de Lagarde, sofre “crises desestruturadoras”, devido ao comentário preocupado de sua mãe acerca de sua sanidade e a repressão por parte de Raul quando ela decide que vai mudar-se para outra cidade. Ao contrário do previsto, Duran não encontra na culpa um refúgio pelo seu comportamento intransigente, mas busca cada vez mais bases para justificar e exteriorizar seu talento.

Lagarde continua com uma explicação fundamental acerca das mulheres: “Muitas delas não se casam porque são diferentes: sua inserção no estudo, no trabalho, o desenvolvimento de conhecimentos não-tradicionais, fazem delas mulheres não casáveis que ficam solteiras e, em muitas ocasiões, sós” (1997, p. 702, minha tradução).

De fato, a dedicação de Duran pela ampliação e reconhecimento de seu talento faz com que a protagonista se aprofunde em cursos de teatro, no investimento da confecção de bonecos e todas as oportunidades que lhe aparecem. Esse aprofundamento no ramo do teatro acontece desde cedo – aos seus quatorze anos de idade –, quando o grupo “Trágicus” visita Arigó. Duran é perspicaz, pois nutre afetividade com o ator Salomão, para ter acesso a mais conhecimentos:

*Absorvi tudo o que Salomão pôde me dar. Junto com as cartas chegavam livros e textos que contribuíram de forma especial para que eu deixasse o interior, aguçando intensamente minha paixão pela fama – impulso essencial que joga o artista no meio da roda, na fogueira da luta (p. 43).*

Outro aspecto relevante no que diz respeito à arte relaciona-se à mudança de Duran para Santoluz e à troca de seu nome: *Inventei um nome artístico. Minha popularidade crescia e, de acordo com a visão de adolescente ambiciosa, Virna Savini cairia melhor (p. 47)*. A protagonista revela que chegando a Santoluz resolveu recuperar sua identidade, porque *Virna, àquela altura, parecia-me um nome vulgar. Na nova cidade voltaria a*

*chamar-me Duran* (p. 60). Duran realiza tudo o que considera importante para impulsionar sua carreira de artista. Para a protagonista nada é um sacrifício, pois Duran, em nome da arte, tudo faz, sem medir ou reclamar esforços.

Recordo que a arte, que é o poder de representação e criação, é recorrente desde o início do poema por meio da riqueza de metamorfoses/transfigurações do eu-lírico. Duran ambiciona que sua arte atinja o patamar da representação teatral. Essa evidência se torna explícita, além de no percurso e na narração da protagonista, no desfecho de *Diário de luas*, por meio da expressão *Black-out* (p. 85), que o encerra – ratificando que o diário da protagonista-artista pode ser, segundo sua pretensão, adaptado para o teatro.

Toda a crença e fé de Duran são depositadas na arte. O encontro com o sublime para a protagonista é desencadeado por sua realização na e pela arte. A ênfase à arte é constante e a protagonista chega a questionar-se: *O que é arte?* (p. 64), logo em seguida dando a entender que a essência da arte consiste em reconhecer a beleza, mesmo na dor.

### 3.3.2 – Erotismo

O erotismo, como já foi visto no poema que abre o romance *Diário de luas*, é o impulso vital. A sexualidade, por sua vez, está diretamente vinculada ao erotismo e a toda a loucura e criatividade da protagonista.

Para o professor Adolfo A. Franconi (1997),

O étimo da palavra *erotismo* aponta para “eros”, palavra de origem grega que significa “amor”. [...] O dicionário enciclopédico *Larousse* define-o como: “Descrição e a exaltação do amor sensual, da sexualidade” e a *Enciclopedia Europea* como “atitude que privilegia, na vida social e nas manifestações culturais, as formas da vida sexual, considerando-as como valores absolutos” (p. 16-17).

O corpo de Duran é, naturalmente, permeado de eroticidade, que Carmen Moreno cria por meio da “linguagem literária [que] também gera vida, porque lhe dá um novo sentido: múltiplo”, conforme afirma Soares (1999, p. 48). A linguagem empregada para a representação e apresentação deste corpo, por si, já se faz erótica, pois o adjetiva e qualifica como um corpo dotado de atributos além de artísticos, especialmente eróticos.

A mesma força erótica que se vê no corpo da atriz se vê no corpo da escritora. Mas uma é no palco e a outra dentro da cela, acanhada na cama, encolhida. Contudo a força erótica que emana do corpo dessa mulher tem a mesma força: na cela, é como se ela estivesse em um palco, atuando (escritora).



Soares (1999) afirma: “no trabalho de emancipação, a mulher busca, sobretudo, a afirmação de sua identidade” (p. 77). É preciso lembrar, ainda, que

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria.

A criação e divulgação, pela mulher, de uma poesia que radicalize os modos libertários de vivenciar conjuntamente o prazer integram, portanto, a consciência (...), no seu sentido mais globalizante, visto que as imagens do corpo, em harmonia com a Natureza e livre para o gozo, contrapõem-se aos mecanismos repressores da subjetividade e conseqüentemente aos da socialidade (p. 58).

O discurso erótico (...) feminino, como temos visto, é sobretudo o da revalorização da mulher, pois esta se lança nos versos, com frequência, como agente da cena amorosa, participando da promoção do prazer e dele também usufruindo (p. 82).

Eros, o emancipador, afirma-se em imagens de liberdade que comprovam sua “força incomparável, vital” (p. 76).

As palavras de Soares se ajustam, particularmente, ao momento em que o eu-lírico mostra-se capaz de fraudar a seleção para atriz. Nesse momento, o sujeito-lírico apresenta-se potencialmente emancipador – interessado em dar prazer a fim de obter a vantagem desejada.

Alia-se ao erotismo o poder, que “tem vasta aplicação em todas as situações em que haja relações humanas” (FRANCONI, 1997, p. 24). Nesse sentido, a exposição de Duran é erótica. Franconi ressalta o propósito de “relacionar poder e erotismo, pois entendemos que o enfoque social que sustenta sua definição de poder permite aplicá-lo a questões específicas do relacionamento humano” (p. 26). A atuação de Duran está imbuída de erotismo e poder – erotismo em sua representação e o poder de desejar e de se fazer desejada, aliado ao poder de persuasão, característico das atrizes.

Franconi aprofunda sua reflexão ao afirmar:

Ao debruçar-nos sobre a relação erotismo e poder, devemos ter em conta, portanto, que o “individual” e o “social” estão interagindo no que cada um tem de mais específico. (...) Esse dado levou-nos a introduzir na análise dos discursos erótico e do poder os conceitos de *perversão* e *transgressão* (p. 29).

Diferentemente da perversão, que na relação erotismo e poder manifesta-se com mais evidência, a transgressão dissimula-se de modo a não se expor à punição/penalidade. *Poder e erotismo não estão necessariamente vinculados um no outro na transgressão; contudo, tanto o erotismo encontra formas de desviar-se das “normas” como o poder de infiltrar-se no âmago das relações eróticas,*

*movimentos esses que nem sempre são fáceis de serem detectados* (p. 32-33, grifo acrescentado).

O erotismo acarreta poder que se manifesta no coletivo e no social quando a atriz interpreta. A associação da paixão do eu-lírico pela arte com, inclusive, sua doideira, vários corpos e inúmeras vozes constitui o veio erótico do texto, a carga erótico-poderosa constituída pela linguagem, que desencadeia (in)diretamente a transgressão. A vivência das infinitas outras vidas (que não a sua própria e, simultaneamente, a sua própria, como é característico das artistas) e a ilimitada multiplicação de personalidades do eu-poético são atos transgressores. Nessa mulher atriz, o erótico apresenta-se enquanto um elemento de ruptura sob os olhos da sociedade patriarcal. Afinal, o que o patriarcado espera da mulher é a submissão às suas regras, o recato e o enclausuramento. Expor o corpo em um palco iluminado é transgredir as normas da boa conduta, do comportamento adequado e recomendado à mulher.

Mais uma vez o aporte de Angélica Soares é oportuno, pois:

No exercício erótico de sobreposição da transgressão à proibição, a mulher vem investindo fortemente, na busca de constituição de sua identidade. Isto porque, como já tivemos oportunidade de ressaltar, “o autoconhecimento (erótico) leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria” (SOARES, 1989, p. 1-2). Assim, a ruptura com o modelo dominante (da superioridade do masculino), ao se dar no espaço da experiência erótica (no direito ao prazer e não na obrigação de procriar), dá-se também no espaço social (na ação da mulher, enquanto construtora da sociedade) (1999, p. 102).

A liberação do corpo feminino vem agenciando uma liberação da linguagem. A transmissão poética do erotismo feminino, através de uma percepção também feminina, vem-se impondo como uma manifestação da face contestadora da literatura. (1999, p. 103).

A transgressão da atriz diz respeito à sua capacidade de ação – como já abordei, ao torná-la ativa no contexto social, permite a construção de sua identidade – e não a sua banalização como simples reprodutora de estereótipos – o que faria dela passiva no que concerne aos determinantes socioculturais. Ferré, em “El diario como forma femenina” (1986), esclarece que mais do que permitir uma construção de identidade, o diário é uma “prova irrefutável de sua identidade” (p. 40, minha tradução).

Em sintonia com Ferré, Biruté Ciplijauskaitė esclarece:

O procedimento mais comum e mais amplamente usado no romance escrito por mulheres que conscientemente querem criar um discurso feminino diferente é a subversão. À medida que mudam as estruturas sociais se faz mais evidente a necessidade de refleti-las – ou inclusive antecipá-las – na escritura. A subversão se estende a todos os níveis e aspectos: temas, tradições literárias recolhidas, modelos estilísticos e lingüísticos. As modalidades que se manifestam com mais frequência são a inversão e a ironia, que abrem caminho até a ambigüidade. Nisto coincidem com os princípios elementares da desconstrução (1994, p. 205, minha tradução).

De acordo com Berenice Sica Lamas, em *As artistas: recortes femininos no mundo das artes* (1997), “A arte é uma parte inseparável de nossa capacidade de ser consciente, de pensar. A arte valoriza a dimensão fabricadora da atividade humana, a imaginativa, simbólica e dialógica” (p. 102).

A violência de Duran está relacionada ao erotismo. Essa força vital (fúria, decepção) é que a faz agir de diferentes maneiras: primeiro, levando-a a cometer um assassinato, depois encaminhando-a novamente ao ato original do processo criativo.

Assim como a arte, o erotismo feminino existe como a capacidade da atriz em desempenhar suas constantes metamorfoses: *Realizar o irreal, fazê-lo pulsante brinquedo da existência, é a única e plena forma de vida. Não há outra que não seja o momento da transmutação. Tornar-se outro, e outro, e outro... infinitamente* (p. 56).

Lúcia Castello Branco, em “As incuráveis feridas da natureza feminina” (1989), afirma que “alguns acreditam ser a linguagem feminina essencialmente erótica ou erotizada, em distinção à aparente frivolidade da linguagem masculina” (p. 90). A crítica esclarece que o erotismo “difuso ou canalizado para um objeto de prazer (o amante, o filho ou o próprio *corpo* [grifo acrescentado]) é tema recorrente na literatura feminina” (1989, p. 90). Em *Diário de luas*, além da linguagem erótica empregada no eu-lírico do poema e na diegese, o erotismo de Duran estende-se ao seu próprio corpo.

A feminista, professora universitária, militante e escritora americana Audre Lorde, em *Uses of the erotic: the erotic as power* (1984), afirma que “Há muitos tipos de poder” e que o “erótico é um recurso que está dentro de cada uma de nós” (2000, p. 7, minha tradução). Visto esse poder do erotismo concedido às mulheres, reconheço na voz narradora confessional de Duran uma diarista que escreve com o corpo, incidência repleta de erotismo sensual, vida e poder – com seu hábito noturno de, sob a luz da lanterna, acomodar-se para escrever o diário de punho próprio.

Lorde afirma ainda:

Como mulheres, precisamos examinar os modos pelos quais nosso mundo pode ser verdadeiramente diferente. Estou falando aqui da necessidade por reavaliar a qualidade de todos os aspectos de nossa vida e de nosso trabalho, e de como nos movemos para e por eles (2000, p. 9, minha tradução).

Audre Lorde une-se ao pensamento da feminista mexicana Marcela Lagarde e esclarece a importância do trabalho na vida das mulheres. Lagarde demonstra que, para o patriarcado, as mulheres são consideradas loucas se renunciam à vida de esposas e mães, e explicita a importância da atividade feminina. Essa tarefa é uma constante na vida de Duran (recordo que a protagonista trabalha em uma boutique a fim de juntar dinheiro para visitar Santoluz). Nessa cidade, ela trabalha em peças infantis e na confecção de bonecos. Além do mais, sua própria atuação como atriz é uma forma de atividade que a move, que transforma suas circunstâncias e experiências de vida.

### 3.3.3 – Corpo

A maior evidência em *Diário de luas* é o corpo, visto que ele é o meio que possibilita a manifestação da arte e, por consequência, do erotismo. Por meio de sua expressão corporal Duran encarna as mais variadas personagens e também escreve seu diário. No poema “Pelos palcos”, o corpo é o responsável pelas mais variadas adjetivações do eu-poético, que, em busca da vaga em aberto, é capaz de transfigurar-se em qualquer outra pessoa.

O corpo de Duran, veículo de sua arte, possui uma especificidade que o distingue de um corpo masculino: este corpo repleto de erotismo é um corpo que menstrua – um corpo de mulher. O que se tem aqui é um corpo que é sexuado – ou gendrado, ou seja, marcado por especificidade de gênero – o que desencadeia em um olhar o mundo conhecendo os preconceitos que esse fato acarreta.

A protagonista fala acerca da menstruação em dois momentos distintos: primeiro, permeado de sensualidade, quando apresenta sua iniciação sexual com Sirilo, um rapaz da capital que descansava em Arigó. A mudança de seu estado de menina para mulher não deixou de se concretizar pelo tabu do ciclo menstrual: *A menstruação, visitante indesejada de minha mulherice, não estancou nosso desejo* (p. 25).

O sexo indica a busca pela unidade, completude e realização do ser. Duran, adulta, vive exclusivamente para a arte e parece deixar de lado a questão sexual – ela se satisfaz em viver da arte. Sua vivência sexual teve importância no momento em que a protagonista ainda não se tinha como uma mulher-artista. O aprofundamento da arte faz com que Duran

obtenha prazer por meio de seu próprio talento. A esse respeito, diz Maria Bernadette Porto (1997): “Na sua vida cotidiana (...) não há lugar para outros amores, a atriz atinge o âmago do prazer teatral...” (p. 116). De fato, para Duran, o sagrado – que é a busca pela perfeição e o encontro do sublime – habita o cotidiano de sua arte.

Mais adiante, Duran refere novamente a menstruação, quando, já aprisionada, diz estar com cólicas menstruais e relembra os mitos em torno da primeira menstruação: *O modess há algum tempo ultrapassou seu limite de absorvência. É o último. (...) Na infância, a idéia de sangrar não era simples como a de liberar da bexiga o ácido líquido desbotado de todos os dias* (p. 24).

Ligado à menstruação, está o fato de a menopausa estar próxima e Duran não demonstrar nenhum interesse por ter tido ou vir a ter filhos: *Trinta e cinco anos – a fertilidade me abandona aos poucos. Que venha logo a menopausa. (...) Posso conviver com o sangue, racionalizar sua beleza, admirar sua mágica importância, mas para que me serve se não quero parir?* (p. 71).

Ao encontro disso, Duran afirma que *bonecas funcionam como propagandas subliminares. Assim como todos os ingênuos acessórios domésticos que jogam em nossos braços* (p. 71). Duran utiliza o vocábulo *bonecas* para denunciar como usualmente os adultos acostumam as meninas a se prepararem desde muito cedo para a maternidade e os afazeres de esposas – papéis que a sociedade impõe, como se não houvesse outra justificativa para a existência da mulher. A protagonista contesta esse fato e, como atriz independente, admite seu desinteresse em desempenhar o papel de mãe: *optar por mim foi mais sensato do que ter filhos. Um filho é preciso querer* (p. 71).

Na passagem em que trata das bonecas, é utilizado o plural: *tentam nos fazer acreditar que todas nós nascemos com um insuspeito desejo de maternidade* (p. 71). Nesse caso, com o recurso de uma voz que prima pela coletividade, há a tentativa de reforçar a noção da importância pessoal que o tema possui para sua enunciadora.

Duran estende seu posicionamento para um grupo – o das mulheres –, o que funciona como uma forma de minimizar seu comprometimento apenas individual com a idéia expressa. O plural (*nós*) aqui empregado permite a noção de um compartilhamento de opiniões, e dessa forma é suavizada a intimidade que seria concedida se fosse utilizada a primeira pessoa do singular.

Não acredito que esse recurso seja empregado como uma máscara, como um mero escamoteamento daquilo que Duran pensa. Estou certa de que o uso do pronome no plural serve como um esforço de conscientização, a fim de angariar forças para que as mulheres

estejam cientes de seus valores, tão cedo entorpecidos pela maternidade e os afazeres cotidianos.

Desde criança a natureza de Duran é transgressora, pois em vez de brincar com bonecas *gostava de jogar bola* (p. 71), e *Sabendo que não receberia uma bola de presente, burlava a proibição [de sua mãe] roubando laranjas da fruteira para fazê-las de bola e jogar no quintal vizinho* (p. 71). A opção de Duran por não ter descendentes é a escolha de uma mulher que vive plenamente para a arte e que, diferentemente das mulheres de gerações como a de sua mãe, não se importa em constituir uma família – preferência que ataca diretamente os limites impostos pela sociedade à mulher.

A lua também se junta à menstruação para remeter ao ciclo fisiológico da mulher e de sua fecundidade. Como se observa, a fertilidade de Duran, ainda que presente, não remete para o surgimento de uma nova vida. Sua eleição pela arte a faz renunciar a maiores compromissos que a vida de mãe exigiria.

Lamas (1997) também alude a essa questão bastante polêmica: “Para a mulher, contemplada pela natureza com os imperativos da criação biológica, aventurar-se na área de criação privilegiada dos homens significa ousar uma nova leitura do feminino, que sugere que criar para a mulher não é só parir” (p. 103).

Renunciar à procriação inerente ao papel da mulher e aventurar-se no caminho da arte sugere uma afronta dupla: primeiro, porque a sociedade espera da mulher o papel de mãe e esposa. Em segundo lugar, porque é prática comum o patriarcado considerar que exista criação artística por parte do homem, não da mulher. Assim, Duran rompe com as expectativas da hegemonia por três vezes: quando se lança como atriz, quando se arrisca como escritora e por sua opção em não parir.

Afirma Lagarde (1997):

A menopausa é a suspensão da menstruação e significa o término da fecundidade das mulheres; forma parte da síndrome do climatério, se caracteriza pela vivência de mal-estares físicos, emocionais e intelectuais. Alguns deles ocorrem porque incluem fatos que na cultura dominante, em particular na ideologia patriarcal da feminilidade, definem essencialmente a mulher.

A menopausa é na realidade a morte do amor porque não há a quem amar, a morte do erotismo concebido para ser vivido com o dono da mulher, a morte da casa como território, e do lugar como espaço vital; finalmente é a morte de um modo de vida dependente *dos outros*, aqueles aos quais a mulher esteve subordinada (1997, p. 717-718, minha tradução).

Duran apenas anseia pela menopausa, mas não está no climatério. Saliento que, mesmo se estivesse nesse período, sua capacidade de amar ultrapassa o limite do amor carnal, e seu erotismo, da mesma forma, é canalizado à arte – um amor que lhe garante jamais abandoná-la e tocar o sublime, uma eterna cumplicidade, visto que é uma manifestação corporal intrínseca à protagonista.

Sônia de Carvalho (1996) explica que:

Pura vitalidade, forma disforme, oca e mutante, a atriz oferece seu corpo (...) a outras mulheres – personagens – que podem então, nele encarnar. Corpo feminino por excelência (sua plasticidade é notória) sem ser necessariamente maternal (não devemos nos esquecer de que se trata de um corpo oco), este corpo recebe e acolhe outros que se presentificam e se ausentam num gerar contínuo de novas formas que se tecem, entretanto, no fora, na superfície, colados à pele da atriz, criando uma espécie de segunda pele (ou máscara) fundadora da representação teatral (p. 290).

No cárcere, a menção ao próprio corpo é uma constante na artista. Duran costuma observar-se no espelho e percebe que *duas bolsas de pele arroxeadas pendiam sobre as pálpebras* (p. 33). Momentos depois, Duran confessa: *Desci a mão pelo pescoço, os seios, interrompendo bruscamente meu auto-reconhecimento ao contornar, por baixo da blusa, meu abdômen bem mais volumoso – mulher barriguda* (p. 34). Por meio do espelho, Duran percebe o andar do tempo no seu rosto e corpo. Posteriormente, há o momento em que, acidentalmente, a protagonista quebra o espelho: *Escorregou de minha mão, hoje de manhã, quando examinava o velho inchaço sob os olhos (...) Só desse modo acabo de uma vez com o hábito de ficar me inspecionando* (p. 46). A quebra do espelho está vinculada à fragmentação de seu processo criativo, pois o diário de Duran é resultado da fragmentação de sua memória.

O espelho simboliza a conscientização de si mesma. A quebra do espelho, implicitamente, indicia o descontentamento de Duran em relação à sua aparência. Ainda que se trate de uma quebra acidental, esta aponta para um rompimento com a verdade refletida pelo espelho: o corpo de Duran em metamorfose, envelhecendo e criando formas não-desejadas – *A velhice é a maior arrogância do corpo* (p. 34).

O diário de Duran possui temáticas que caracterizam seu universo não apenas de artista, mas também de mulher. No diário de Duran, são narrados a ambição pela fama, a fixação a Cora Savini e o seu assassinato. Aqui, também são expostos os sentimentos mais íntimos da protagonista, desvelados em sua confissão: *Arrisco-me à pieguice. Sempre cuidei para não me deixar asfixiar pela emoção* (p. 59). Outras emoções que são reveladas

por Duran dizem respeito à sua iniciação sexual; os mitos compartilhados com meninas de sua idade em torno da primeira menstruação; o explícito reconhecimento de sua solidão – *Não tive família (...) Não constituí família até agora* (p. 63) – e, por fim, a crítica social. Primeiramente, no poema “Pelos palcos”, constato a denúncia de assédio sexual que sofre em troca da vaga de atriz, conforme a expressão utilizada pelo eu-lírico: *Sicrano quer ver meu talento atrás da coxia* (p. 12). Depois, a crítica social é evidenciada por seu olhar à maternidade e “à violência que atinge o corpo e o espírito da protagonista e das demais prisioneiras” (CAMPELLO, 2006).

Esta última matriz de significação, particularmente, expressa a inter-relação entre todos os vocábulos estudados nas matrizes anteriores. Há a ratificação da importância da mulher-artista no desenvolvimento de seu talento e a inegável presença e revelação do corpo na escritura de autoria feminina. Com essa matriz fica explícito que a obra *Diário de luas* é mais do que a narrativa da vida de Duran, mas um universo próprio à mulher-artista.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das obras de Carmen Moreno mostra-se importante para caracterizar a figura da mulher na contemporaneidade. Essa imagem fica ainda mais explícita com a análise de *Diário de luas*, no qual se evidencia a presença da mulher como uma artista.

*Diário de luas* mostra-se uma composição encapsulada, porque, junto ao *Künstlerroman* de Carmen Moreno, simultaneamente, tem-se o romance de artista de Duran – narradora-protagonista de seu *Diário de luas* – o que aponta para duas instâncias pelas quais o discurso é enunciado.

Esse aspecto da narrativa exige que seja avaliada uma das características do gênero, o *mise en abyme*, e, visto que Duran discute acerca da própria escritura, tal particularidade leva à auto-reflexão ou ainda à metaficcionalidade – outro aspecto característico desse gênero literário. Nesta trilha, também são demonstrados na estruturação do gênero, o questionamento da protagonista em relação à arte, o conflito vida *versus* arte e, principalmente, a absorção da heroína-artista pela arte – pois, erigida sob duas vertentes, atriz e escritora, Duran sonha obsessivamente com a fama.

No Brasil, os estudos teóricos e críticos acerca do *Künstlerroman* não são muitos. A contribuição de Carmen Moreno para compor um *corpus* consistente em termos desse gênero literário no país é de grande valor, pois esse gênero exige que a protagonista encontre uma forma de expressar sua visão de mundo. Conseqüentemente, a arte passa a ser o elemento mais importante no trajeto da heroína.

Carmen Moreno reafirma os princípios e a caracterização do romance de artista, especialmente quando *Diário de luas* é comparado ao romance precursor *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Bormann, que introduz a figura da heroína-artista no cenário da História da Literatura Brasileira.

O romance de artista *Diário de luas* é importante para as questões de gênero na medida em que, por meio da escritura de um diário, realizado por uma mulher marginalizada – uma assassina –, dentro de uma cela, prevalece a arte. O confinamento social da mulher-artista, Duran, não sufoca sua voz, pelo contrário, possibilita que sua

vocação artística seja registrada em um domínio tradicionalmente povoado pela produção de autoria masculina. Sua identidade de “mulher-artista” já constitui uma forma de transgressão, característica explicitada no romance.

Este enfoque que Carmen Moreno dá à obra *Diário de luas* reafirma novos paradigmas para a composição contemporânea da artista. Além disso, a construção híbrida do romance – primeiramente introduzido por um poema, e depois, pela prosa narrativa – é uma peculiaridade em termos de estrutura formal que Moreno utiliza em seu *Künstlerroman*.

O poema “Pelos palcos” abarca as atividades artísticas da atriz. No que diz respeito à sua temática, é evidente o almejar do sucesso do eu-lírico, que escolhe o espetáculo cênico/a representação teatral para essa finalidade.

Carmen Moreno tematiza a fascinação originada pelo palco e a busca do eu-lírico pelo reconhecimento público no âmbito das belas-artes. A paixão pelo tablado ocorre porque ser atriz de teatro permite a transformação de Duran em um sujeito plural, ou seja, ela incorpora personagens variadas e fala em nome de cada uma dessas figuras dramáticas – impostores, como também benfeitores, além de meretriz, donzela, menina, macho, santo-profano, entre outras. Nessa incorporação que veste a atriz de outras personagens, seu eu se mistura com os papéis desempenhados, levando-a a perder a dimensão de si mesma.

O poema é construído com base em elementos que se repetirão na narrativa, que enfoca a história da protagonista, Duran, e sua passagem de atriz para escritora.

No momento em que o sujeito-lírico é estendido para a figura de Duran, são desveladas as dificuldades da mulher em se tornar atriz – que vão desde os preconceitos sofridos pela escolha de uma carreira ainda considerada marginal, até o assédio, que no texto de Carmen Moreno tem sabor de denúncia.

Moreno mostra a protagonista-artista maravilhada pelo tablado e materializa esse encantamento ao introduzir Cora Savini, o modelo em que Duran quer se transformar para realizar o seu sonho de ser uma atriz reconhecida. Savini, o sonho a ser tocado, transforma-se, para Duran, em pesadelo. Para livrar-se dele, precisa eliminá-lo, mas não é tão simples quanto acordar-se: precisa matar aquela que até poucos minutos fora sua fonte de inspiração.

Com o assassinato, Duran é condenada a dez anos de prisão. Isso, por um lado, simbolicamente falando, representa a sua morte como atriz, mas ao mesmo tempo lhe abre uma outra possibilidade no terreno da arte.

Além da recorrência de aspectos que caracterizam o romance como um *Künstlerroman* e que atualizam esse gênero literário na contemporaneidade, suas dimensões narrativas levam ao estudo de características presentes no universo da mulher-artista que não podem deixar de ser observadas.

Toda a ação se passa em um espaço que é marcado por especificidades de gênero. Nessa medida, Elaine Showalter, no ensaio “A crítica feminista no território selvagem” (1994), explicita o reconhecimento de um “território selvagem” que, aliado à idéia de *gender*, caracteriza a trajetória e um universo próprio ao feminino – constituído como um mundo à parte pelo privilégio de estar fora do domínio hegemônico. O *locus* da enunciação mapeia o percurso da artista no espaço-tempo gendrados, a partir do eixo do gênero até seu re-surgimento nas brechas e nas fronteiras, nas margens dos discursos canônicos.

A complexidade acarretada pelo percurso de Duran requer a utilização de uma metodologia de análise que abarque todos esses aspectos. Construo essa metodologia a partir de um conjunto de elementos que se associam no nível da significação e que eu chamo de matrizes de significação.

Considero eficaz para a seleção de tais matrizes o enfoque cronológico dos episódios narrativos. Para tanto, elejo duas fases na vida da heroína: sua infância/juventude e sua maturidade.

A partir do estudo feito acerca da protagonista, são importantes as duas fases na vida de Duran. O primeiro momento, no qual atua no ramo teatral, corresponde à voracidade pela fama; o segundo estágio diz respeito ao aprisionamento que transforma Duran em escritora, regido pela criação literária. Os dois períodos estão imbricados, respectivamente, com o primeiro e o segundo grupo de matrizes de significação. O terceiro grupo de matrizes perpassa os dois momentos anteriormente citados e também toda a obra (entenda-se, o poema e a prosa narrativa).

Na primeira matriz, “A obsessão pelo reconhecimento”, o conjunto de termos é formado pelos vocábulos *bonecos*, *encenação*, *aplauso*, *espelho*, *loucura* e *morte*. Apresento a vocação artística de Duran, desde menina, e todos os estágios pelos quais passa até que apareça a oportunidade de se tornar uma atriz afamada. É evidente sua evolução ao longo dos anos: quando era garota, Duran encenava sozinha em seu quarto; já estudante normalista, tem acesso a textos dramáticos, e por fim há a sua iniciativa de sair do interior de Arigó para alcançar a notoriedade.

Duran crê que sua viagem, no nível espacial, propiciará maiores oportunidades de adquirir sucesso como atriz, mas, paradoxalmente, esse é o motivo que impossibilita

cumprir essa aspiração. Duran, enlouquecida por não poder desfrutar sua maior chance de estrelato, mata a atriz Cora Savini, que até então era a sua inspiração. Retira o obstáculo de seu caminho, sem pensar que seria punida por tal atitude. Simbolicamente Duran também morre por não poder atuar, mas ao mesmo tempo ressuscita sob a nova vocação que, por ironia, garante remetê-la para seu ponto de origem: o espaço teatral.

“O encarceramento como (re)construção da arte”, segunda matriz de significação, compõe-se pelos vocábulos *diário*, *escritura*, *noite*, *luz*, *cela* e *silêncio*. Nessa fase de sua vida, Duran não pode exercer sua atuação como atriz, fato que advém de seu aprisionamento, mas que simultaneamente possibilita uma ligação com a arte que ela desconhece possuir. Nasce, na cela do presídio, uma escritora: Duran, narradora-personagem de seu *Diário de luas*.

A escritura do diário, ritualisticamente, é feita durante as silenciosas noites do presídio. Em certa medida percebo que Duran brinca de teatro, pois, encolhida com apenas o foco de luz da lanterna sobre seus escritos, observo e comparo o papel com o palco; a lanterna é o holofote e a caneta é ela mesma – a caneta funciona como, outrora, Duran (atriz) em movimento. Digo brinca de teatro porque, nos escritos que ela prepara por meio dos instrumentos que possui, ambiciona atingir a esfera pública. Por meio da nova vocação da protagonista-artista, a escritura torna-se uma esperança para o seu retorno aos tabladros. Ela pretende protagonizar no palco sua própria vida, registrada por dez longos anos no diário.

A terceira matriz de significação, “O *Diário de luas* de Duran”, constitui-se pelos vocábulos *arte*, *erotismo* e *corpo*, que são veículos dos temas pervasivos em todo o romance e estão presentes tanto no poema “Pelos palcos” quanto nas duas matrizes de significação anteriores. Unidos, o poema e a primeira fase de vida de Duran abarcam sua rotina de atriz. A segunda fase da vida de Duran, na qual ela compõe o seu diário, mantém imbricação com a arte, o erotismo e o corpo, sob um novo prisma, pois sua arte e seu palco são outros – trata-se de uma escritora encarcerada.

O erotismo que emana do corpo do eu-lírico e de Duran – quer em sua atuação como atriz, quer como escritora – é o mesmo, independente da arte que desempenha. O impulso erótico é o poder que se manifesta coletivamente, seja para a atriz ou para a escritora. O constante amor que Duran nutre pela arte e a doideira do eu-lírico com, inclusive, a incorporação de inúmeros corpos e várias vozes resultam na transgressão.

Por sua vez, o corpo da artista ajusta-se de acordo com sua instalação – antes, liberto no palco, agora, contraído na composição/escritura do diário. Com essa última

matriz de significação é ratificado um universo intrinsecamente feminino: a capacidade de (re)criação por meio da arte – tal qual a ave mitológica Fênix, que renasce das cinzas –, bem como a revelação do corpo na escritura de autoria feminina e a importância dessa manifestação corporal no processo de expressão da artista. A articulação entre a protagonista e a arte lhe assegura a associação entre experiências vividas e a história, e essa associação garante um espaço de resistência e de sobrevivência para a protagonista. Em outras palavras, Duran entra na história, isso é, torna-se um sujeito histórico por meio da arte.

A autora, não apenas no que diz respeito às significações evidenciadas em *Diário de luas*, mas no todo de sua produção literária, traz à tona questões importantes aos seus textos, pois coloca suas protagonistas no “território selvagem”, o que deságua em temas relevantes aos estudos de gênero.

Os temas detectados não apenas em *Diário de luas*, mas em todas as obras de Moreno são objeto de interesse da Crítica Literária Feminista. Isso porque a autora compõe sua escritura a partir de um olhar oblíquo, que dá ênfase às questões de gênero. Carmen Moreno questiona os papéis sociais preconcebidos, e nessa dimensão o erotismo e a sexualidade da mulher surgem como temas recorrentes em sua obra.

Devido à sua numerosa produção (em campos de gêneros diferenciados), às várias premiações em concursos literários e aos temas fundamentais à constituição de um universo feminino, a autora se alinha com escritoras brasileiras da maior importância para a nossa Literatura.

Moreno persegue a trilha da protagonista, evidenciando heroínas que subvertem a ordem patriarcal na busca de suas identidades. São protagonistas que rompem as barreiras da submissão e conseguem uma voz própria para falar do “território selvagem”, ou seja, da zona não dominada pela ideologia de gênero que aponta Showalter (1994); do “universo feminino gendrado” ou do *space-off*, isto é, os espaços à margem dos discursos hegemônicos conceituados por Lauretis (1994); ou ainda do “espaço do texto de autoria feminina” vislumbrado por Traba (1985).

Por esse motivo, no primeiro capítulo desta dissertação apresento a vida e as obras de Moreno e realizo o comentário de contos, poemas e dramaturgias que ratificam que a escritora aborda temas caracterizadores do universo feminino. Além disso, as matrizes de significação aplicadas ao texto reforçam essa idéia da existência de um universo feminino, espaço fora da ideologia de gênero, evidenciando-se uma protagonista que não está sujeita às imposições da voz e das regras hegemônicas.

O mapeamento das matrizes de significação dá conta de um grande número de significações da obra e comprova que a metodologia empregada é eficaz para a sua compreensão. Entretanto, o conjunto da produção de Carmen Moreno está aberto a novas explorações. Como esta dissertação é uma primeira proposta de leitura de *Diário de luas*, certamente futuros trabalhos complementarão esta interpretação ou trarão novas luzes ao romance.

Espero que meu trabalho possa contribuir para a divulgação da produção moreniana, pois, à medida que suas obras forem estudadas no âmbito acadêmico, seus textos poderão vir a ser objeto de investigação importante para a série literária brasileira, na perspectiva da Crítica Literária Feminista.

## REFERÊNCIAS

Da autora:

- MORENO. Carmen. *De cama e cortes*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Diário de luas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. Erosão de Eros. In: CONCURSO LITERÁRIO STANISLAW PONTE PRETA. Rio de Janeiro: RioArte, 1996, p. 47-70.
- \_\_\_\_\_. *Sutilezas do grito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. Nasceu! Ih... É menina. In: POESIA NA ESCOLA: Coletânea de Poemas dos Profissionais da Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: Empresa Municipal de Artes Gráficas – Imprensa da Cidade, 2000, p. 12.
- \_\_\_\_\_. *A delicadeza das facas* (2001). Adaptação do romance Diário de luas. Inédito.
- \_\_\_\_\_. Machão 2001. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/p01/p010313.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. *O primeiro crime*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Col. Elas São de Morte.
- \_\_\_\_\_. E ela nem sabe. *Rioletras*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 25, p. 6, 2004.
- \_\_\_\_\_. Dora. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. São Paulo: Record, 2005. p. 165-178.
- \_\_\_\_\_. *Rubro*. (poemas; inédito, 1983).
- \_\_\_\_\_. *Beijo de cobra*. (poemas; inédito, 1985).
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. (contos; inédito).
- \_\_\_\_\_. *A vida que se vê*. (autobiografia; inédito).
- \_\_\_\_\_. *Casa insana*. (romance; inédito).
- \_\_\_\_\_. *A formatura do burro*. (história infanto-juvenil; inédito).
- \_\_\_\_\_. *Morango encantado* (peça teatral; inédito).
- \_\_\_\_\_. *Sagrada Família* (peça teatral; inédito, 1986).
- \_\_\_\_\_. *De Cabral a Cabral* (peça teatral; inédito).

Material crítico sobre a autora:

A POESIA de Carmen Moreno. *Rioletras*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 6, 2004.

- AJZENBERG, Bernardo. Quando o crime compensa. Carmen Moreno rejeita exibicionismo estético em romance sobre a trajetória de uma presidiária. *Folha de S. Paulo*, 06 ago 1995, p. 10. Livros. Novos Autores/Prosa.
- BOECHAT, Ricardo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1993. Swann.
- \_\_\_\_\_. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 maio 1995. Swann.
- CIDADE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1994, p. 18.
- DIÁRIO de luas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 maio 1995, p. 6B. Roteiro.
- ÉPOCA, n. 289, 01 dez. 2003.
- EVENTO. Encontro com leitores. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19/08/95. RioShow.
- GIANNETTI, Cecilia. Crimes femininos. Saem os primeiros títulos e coleção de livros policiais assinados por mulheres. *Jornal do Brasil*, 26 nov. 2003. Caderno B, B5.
- GRUPO Márcio Vianna encena poemas femininos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1995, p. 25. Teatro Rio Show.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 06 maio 1995, p. 3. Danuza.
- LANÇAMENTOS – Romance Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1995, p. 3. Idéias. Livros.
- LEITOR virado pra lua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 23 jun. 1995. Programa. Ofertas da Programa.
- LEITURA dramatizada de A Erosão de Eros de Carmen Moreno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1998, p. 3.
- LIMA, Ricardo Vieira. Romance registra as íntimas relações entre o arrivismo e a arte. O diário filosófico de um crime. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 19 mar. 1997, p. 6. Tribuna Bis.
- LUIZ, Macksen. Contracena – Entreato. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 maio 1995. Teatro.
- MENEZES, Carlos. Eletropoesia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1994. Rio Show. Livros.
- MINC divulga os nomes dos vencedores de bolsa literária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1994.
- NA AGENDA. *Jornal do Brasil*, 19 ago. 1995, p. 2. Idéias/Livros.
- O ESTADO DE S. PAULO, 22 dez. 2003, n. 5.989. Caderno 2.
- O GLOBO, Rio de Janeiro, 21 nov. 1992. Swann.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 608, 31 mar. 1994. Ipanema.
- O QUE eles estão lendo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1995, n. 461. Idéias. Livros.
- OBSESSÃO e crime em livro de poesias. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 52, 01 jun. 1995. Zona Sul.
- PESSOAS. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1994.
- POESIA sai da praia até o verão voltar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1986. Ipanema.
- POESIA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1993, p. 3.
- \_\_\_\_\_. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Rio Show.
- \_\_\_\_\_. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1993. Rio Show.
- QUINTA é dia de poesia na UERJ. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1992. Tijuca.



RODRIGUES, Sérgio. Com a marca da delicadeza. Escritora jovem recusa os truques da moda e mostra uma rara reverência pela literatura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1998. Idéias/Livros.

SAVARY, Olga. O romance do ego em jogo de espelhos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1995. Livros.

\_\_\_\_\_. Contos que convidam o leitor a sonhar. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06 dez. 1997. Prosa & Verso.

\_\_\_\_\_. Diary of moons (Diário de luas) by Carmen Moreno. *The Brazilian Book Magazine*. n. 10, p. 9-10, Aug. 1995.

SILVA, Beatriz Coelho. Nas histórias policiais, elas são de morte. *O Estado de S. Paulo*, 22 dez. 2003. Caderno 2, D7. Literatura.

TARTAGLIA, César; NEVES Tânia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1995. Pessoas.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 28 mar. 1997. Pessoas.

TAVARES, Braulio. Da paranóia ao assassinato. Novela policial feminina reconstitui um crime praticado ao fim de um tortuoso processo mental. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1995, p. 5. Literatura Brasileira.

VIEIRA, Márcia. Dividida entre duas paixões. *Veja Rio*, 22 a 28 maio 1995. Beira-Mar.

Sites relacionados à autora:

[www.klickescritores.com.br](http://www.klickescritores.com.br)

<http://www.klickescritores.com.br/lvilela00.htm>

<http://www.klickescritores.com.br/carmen00.htm>

[http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirLivro.asp?Livro\\_ID=85-325-0524-4](http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirLivro.asp?Livro_ID=85-325-0524-4)

[http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirAutor.asp?Autor\\_ID=81](http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirAutor.asp?Autor_ID=81)

<http://www.brazilianbooks.com/brazilian.storefront/EN/Product/1525>

<http://www.brazilianbooks.com/brazilian.storefront/EN/Product/1089>

[http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirLivro.asp?Livro\\_ID=85-325-0524-4](http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirLivro.asp?Livro_ID=85-325-0524-4)

<http://acbr.luky.com.br/agatha/diversos/diversos/artigos/artigo15.php>

[http://www.frila.blogger.com.br/2003\\_11\\_01\\_archive.html](http://www.frila.blogger.com.br/2003_11_01_archive.html)

<http://dcc.unilat.org/DCC/Litterature/indexPt.asp?id=227&archive=Normal&annee=2003>

[www.acd.ufrj.br/pacc](http://www.acd.ufrj.br/pacc)

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/p01/p010313.htm>

Antologias em que constam obras da autora:

BARCELOS, Cleide de Aguiar (org.). *Santa Poesia*: antologia poética do Casarão Hermê. Rio de Janeiro: Centro Cultural e Artístico, 2001.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (dir.); COUTINHO, Graça; MOUTINHO, Rita (coord.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001. v. 2.

- MORENO, Carmen. A dor. In: III PRÊMIO ESCRIBA DE CONTOS. Piracicaba, 2001.
- \_\_\_\_\_. A idade da loba. In: VII PRÊMIO ESCRIBA DE POESIAS. Piracicaba, 2002.
- ROCHA, Helena (org.). *Mulheres (in) Versus*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- RUFFATO, Luiz. *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. São Paulo: Editora, 2005.
- SAVARY, Olga. *Antologia da Nova Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Hipocampo; Rioarte, 1992.
- VELLOSO, Mabel (org.). *Poemas fora da ordem*. Prêmio Caetano Veloso. Salvador: STIEP, 1993.

Geral:

- ABDALA JUNIOR, Benjamim; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, Daniela Pinto. *Na tradição do Künstlerroman de autoria feminina: Lésbia em diálogo com Corina e para além do intertexto*. Rio Grande, 2004. Dissertação [Mestrado em História da Literatura] – Fundação Universidade Federal do Rio Grande.
- BORBA, Francisco da Silva. *Pequeno vocabulário de lingüística moderna*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- BORMANN, Maria Benedita da Câmara (Délia). *Lésbia*. Atualização e introdução por Norma Telles. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- BRANCO, Ruth Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC, 1989.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1993.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPELLO, Eliane T. A. Patrícia Bins: nos caminhos da paixão. *Cadernos Literários*, NPL-DLA-FURG, v. 4, p. 45-53, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.
- \_\_\_\_\_. De gênero a gênero: o *Künstlerroman* feminino na literatura brasileira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL – BRASIL: 500 ANOS DE DESCOBERTAS LITERÁRIAS. *Anais...* Brasília, 2004. CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. Na tradição do romance de artista no Brasil. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (org.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Mulheres, 2006. p. 35-45.
- \_\_\_\_\_. O romance de artista: um espaço de confluência entre a literatura & as outras artes. (inédito; 2006).

- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Sônia M. M. de. A *star* escrita: considerações sobre o papel da mulher-atriz na obra nervaliana. In: XAVIER, Elódia (org.). *VI Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p. 288-294.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos; Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demétrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999. p. 692-694.
- FERRÉ, Rosario. *Sitio a Eros: quince ensayos literários*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- FRANCONI, Adolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.
- FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão de gênero. In: \_\_\_\_\_. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994, p. 17-22.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução de Jacqueline Laurence. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1990.
- GONSALVES, Denize Gomes. Absolutamente sós. In: PICARÉ – uma dúzia de poetas: antologia poética. Santos: Grupo Picaré, 1982. p. 18.
- GRAVES, Robert. *Mitos gregos*. São Paulo: Madras, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. *Nuevo Texto Crítico*, v. 2, n. 14-15, jul. 1994/jun. 1995.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Veredas, 2004.
- LAGARDE, Marcela. Las locas. In: \_\_\_\_\_. *Los cautiverios de las mujeres, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. p. 687-782.
- LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Susana Bórneo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América latina*. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 20 dez. 2004.
- LORDE, Audre. *Uses of the erotic: the erotic as power*. Tucson: Kore Press, 2000.
- MASIELLO, Francine. Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iboamericana*. Número especial dedicado a las escritoras de la América hispánica. N. 132-133, p. 807-822, jul.-dic. 1985.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Ed. da UFMG, 1992.

- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*. CFH-CCE-UFSC, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Ed. da UFOP, 1993, p. 5-12.
- OLMI, Alba. O arquivo das ausências: aspectos e funções da escritura autobiográfica feminina. *Signo*. Santa Cruz do Sul, Centro de Estudos e Pesquisas Linguísticas e Literárias, UNISC, v. 30, n. 48, p. 37-57, jan.-jun. 2005.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PIÑON, Nélide. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997. p. 81-94.
- PORTO, Maria Bernadette Velloso. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade. *Gragoatá*. Niterói, EDUFF, n. 3, p. 105-118, 2. sem. 1997.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1994.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.
- ROEBER, Ana Maria. *Para uma análise do Künstlerroman de autoria feminina: o dilema procriação/criação em As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. Rio Grande, 2004. Dissertação [Mestrado em História da Literatura] – Fundação Universidade Federal do Rio Grande.
- SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Do lugar da teoria à teoria do lugar: ficções e/ou subjetividades em questão. In: FAZENDO GÊNERO: seminário de estudos sobre a mulher. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 1996, p. 13-17.
- \_\_\_\_\_. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 23-32.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2001.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- TELLES, Norma. As mulheres loucas da literatura. *Escrita – Revista de Literatura*, a. 13, n. 39, p. 22-26, 1988.
- TRABA, Marta. Hipótesis sobre una escritura diferente. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; González; CETEGA, Eliana. *Lasartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán, 1985, p. 21-26.

VIOLI, Patrizia. Sujeto lingüístico y sujeto femenino. In: COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.

XAVIER, Elódia. O corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: MUZART, Zahidé L. (org). *A mulher na literatura*. Boletim do GT. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 230-246. v. 9.

**ANEXO I****ENTREVISTA COM A ESCRITORA:****Carmen por Carmen**

Por *Lilian Gonçalves de Andrade*.



**Lilian** – Desde jovem, você escreve poemas. Qual a origem de tanto amor pela literatura?

**Carmen** – Comecei a escrever poesia aos 14 anos, influenciada pela admiração que sempre senti por meu irmão Tanussi Cardoso, grande poeta. Minha ligação e meu amor pela literatura perpassam diversos planos, inclusive o espiritual. Como romancista e contista, descobri que a narrativa é uma expansão da minha poesia, o espaço em que ela pode espreguiçar... esparramar-se pelo universo dos enredos. Minha narrativa aprendeu, com a poesia, a concisão e a busca apaixonada pela imagem original e a palavra precisa.

*Minha ligação e meu amor pela literatura  
perpassam diversos planos, inclusive o  
espiritual.*

**L: Quais os seus escritores favoritos?**

**C:** Entre poesia e prosa, Tanussi Cardoso, Chico Buarque, Adélia Prado, Mário Quintana, Astrid Cabral, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Rubem Fonseca, Lima Barreto, Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Naum Alves de Souza, Marguerite Yourcenar, Kafka, Gogol e Dostoievski.

**L: Em que medida seus cursos de graduação em Artes Cênicas e Educação Artística contribuíram para o seu interesse pela escrita?**

**C:** Meu interesse pela escrita é anterior, remonta à fase da escola primária, quando minhas redações eram elogiadas pelas professoras. No entanto, os cursos de graduação despertaram meu interesse pela dramaturgia, quando pude perceber, de forma menos intuitiva, aspectos importantes da construção do personagem e da estrutura cênica.

**L: Você acredita na incidência de uma escrita feminista?**

**C:** Acredito que a literatura pode ser ou não de boa qualidade, independentemente do gênero sexual do criador. Contudo, homens e mulheres sofrem influências educacionais e culturais específicas, têm características anatômicas e comportamentos diferentes, que determinam um olhar também diferenciado com relação à vida. Portanto, assim como esses traços se apresentam em outras áreas do cotidiano, de alguma forma também são refletidos na produção literária, sem que isso justifique qualquer tipo de rótulo.

*... homens e mulheres sofrem influências  
educacionais e culturais específicas, têm  
características anatômicas e  
comportamentos diferentes, que  
determinam um olhar também  
diferenciado com relação à vida.*

**L: Como surgiu a idéia de compor a obra *Diário de luas*?**

**C:** O esboço do enredo surgiu num momento de forte inspiração. Quando o livro foi concluído, percebi algumas influências: do livro *Narcisismo*, de Alexander Lowen, terapeuta de bioenergética, que relata casos de pacientes extremamente cerebrais, que subjagam a emoção à razão, em detrimento da felicidade. Duran, a protagonista do romance *Diário de luas*, é uma mulher com esse perfil. Envergonha-se dos próprios sentimentos e se mostra-se capaz de cometer qualquer insanidade para alcançar a fama. Percebi que também havia sido influenciada pelo filme *A outra*, de Woody Allen, cuja personagem principal é uma senhora com sérios problemas afetivos. Minha experiência como atriz, e o universo ingrato dos testes, também serviu como base para a criação da trama, embora o livro não seja autobiográfico. Minha necessidade era tornar o desejo de fama de Duran algo incomum, que a conduzisse a um plano de obsessão, destacando-a, assim, das inúmeras atrizes que lutam por uma projeção saudável e necessária à carreira.

**L: Finalizada a escritura de *Diário de luas*, você inseriu nele o poema “Pelos palcos” – do livro *De cama e cortes* – ou por meio deste último é que surgiu a idéia da composição do romance (e de uni-los)? Como ocorreu esse processo?**

**C:** O poema é anterior ao romance. Resolvi inseri-lo na abertura do livro, pela semelhança temática entre os gêneros, e porque ambos foram escritos em primeira pessoa.

**L: O Projeto de Lei nº 4641, apresentado em setembro de 1998 pelo deputado federal Antônio Carlos Pannunzio (PSDB), “dispõe sobre o exercício da profissão de escritor”. No texto da proposta, questões literárias como *criação* e *autoria* são tratadas no mesmo patamar regulador de medidas protecionistas referentes à *habilitação profissional, tributação e associações de classe*.**

**Na esteira do Projeto, a PUC-RJ já ofereceu seu primeiro vestibular para o curso de Bacharelado de Produção Textual. Em sua opinião, as oficinas literárias não poderiam atingir o anseio de escritores – renomados e/ou futuros – ou, neste caso, o prestígio universitário é o grande alvo a ser conquistado?**

**C:** As oficinas literárias e as universidades são importantes, na medida em que oferecem o acesso a técnicas e conteúdos que podem complementar a bagagem de escritores e (quem sabe?) até ajudar a criar alguns. Agrupam pessoas com interesses afins, promovendo espaços para reflexão e diálogo, que podem estimular o imaginário e a criação literária. No entanto, acredito que o genuíno escritor possa prescindir desses recursos, quando se dedica à leitura, ao exercício solitário de escrever e, fundamentalmente, disponibiliza-se a perceber seus próprios sentimentos e os das outras pessoas, renovando seu olhar, atitudes... integrando-se ao movimento da arte e da vida.

**L: De acordo com o *site* da Câmara dos Deputados ([www2.camara.gov.br](http://www2.camara.gov.br)), desde 15 de agosto de 2003 o Projeto de Lei nº 4641 está estacionado na Comissão de Trabalho, Administração e Serviço Público (CTASP), à espera de mais um parecer. Você acha que a profissão dos escritores está em jogo devido à possibilidade de sua regulamentação pelo Estado?**

**C:** A regulamentação da profissão trará benefícios à classe, mas nenhum escritor necessita de leis (essencialmente) para criar e ter sua obra acolhida pelo leitor, embora determinadas diretrizes possam contribuir bastante em diversos aspectos. Da mesma forma, acredito que nenhuma lei pode abalar a força maior que é o desejo de criar, o ato de escrever... de ser escritor.

**L: Você acredita que a Crítica Literária Feminista dá uma nova abordagem às questões de gênero?**

**C:** Não tenho conhecimento suficiente sobre a Crítica Literária Feminista a ponto de avaliá-la nesse aspecto.

**L: Para você, qual a posição da mulher na literatura contemporânea?**

**C:** A mulher tem ampliado seu campo de atuação no mercado de trabalho, na vida social e familiar e nas artes em geral. Sobretudo a mulher urbana, por ter maior acesso à educação e à cultura. Essa evolução reflete-se na literatura atual, em que alguns nomes têm-se destacado. O escritor Luiz Ruffato, interessado no tema, organizou duas antologias de contos: *Vinte e cinco mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (da qual faço parte), publicadas pela Record. A Editora Rocco lançou a Coleção *Elas São de Morte*, de romances policiais escritos por mulheres. Meu livro *O primeiro crime* (2003) foi um dos três primeiros a serem lançados.



*A mulher tem ampliado seu campo de atuação no mercado de trabalho, na vida social e familiar e nas artes em geral. Sobretudo a mulher urbana, por ter maior acesso à educação e à cultura. Essa evolução reflete-se na literatura atual...*

**L: Você acredita que está havendo uma revalorização dos escritos das mulheres nas universidades?**

**C:** Acredito e espero que as conquistas das mulheres estejam realmente alcançando o universo acadêmico. Aliás, o fato de meu livro ser objeto de estudo na FURG já é uma resposta significativa, além de ser, para mim, motivo de orgulho e alegria. Contudo, meu olhar distante, portanto sujeito a distorções, incita-me a dizer que o mundo acadêmico, de forma geral, valoriza sobretudo os escritores consagrados, independentemente de serem homens ou mulheres. Acho que as universidades ainda se mostram tímidas diante do autor novo.

**L: Para você, o que é Literatura?**

**C:** A arte de utilizar a **palavra** como encantamento, magia, alegria, e, ao mesmo tempo, instrumento de dor e corte. A arte de utilizar a palavra como revelação, que transforma e une leitor e criador. Literatura é a linguagem que, servindo-se da palavra, pode transformar a dor em leveza e extrair beleza de qualquer lixo humano. Pode abordar a morte, fazendo pulsar no escritor e no leitor os aspectos mais vibrantes de suas vidas.

*Literatura é a linguagem que, servindo-se da palavra, pode transformar a dor em leveza, e extrair beleza de qualquer lixo humano.*

**L: Em 1995, ano de publicação de *Diário de luas*, a famosa cantora texano-mexicana Selena Quintanilla Perez foi assassinada por uma fã – Yolanda Saldivar. Houve, em alguma medida, a influência desse caso de divulgação internacional para a sua idéia de compor *Diário de luas* que, coincidentemente, enfoca a fã que mata seu ídolo?**

**C:** Meu livro foi escrito entre 1993/94, embora só tenha sido publicado em 95.

**L: Carmen, há um público-alvo que você deseja atingir quando escreve a sua obra ou todos são leitores em potencial?**

**C:** Escrevo, antes de tudo, para mim mesma, atendendo ao desejo inicial de compreender uma idéia ou emoção, expulsando-a de mim no jorro da criação. Durante meu processo de escrita, compartilho o texto com algumas pessoas nas quais confio, para que me ajudem a manter um distanciamento crítico do que está surgindo. Depois do livro pronto, o entrego à editora, e seja o que Deus quiser! Em nenhum momento penso no leitor, enquanto escrevo. Meu interesse, como pessoa e escritora, é falar sobre sentimentos. Nossas contradições,

alegrias, medos, amores, sonhos, neuroses, loucura, o aspecto sombrio de cada um de nós, nossos dejetos. Portanto, se o que escrevo tem um forte componente universal, o público leitor que desejo alcançar é a humanidade.

*... se o que escrevo tem um forte  
componente universal, o público leitor que  
desejo alcançar é a humanidade.*

**L: A saber de seu talento tanto como atriz, quanto com escritora, em qual dos dois há sua maior realização?**

**C:** Não sou atriz há alguns anos, mas, o fato de ter experimentado na pele algumas vidas ajuda-me a compreender melhor a condição humana dos personagens de meus livros, distanciando-os dos estereótipos. O que faz um profissional merecer determinado título é sua dedicação à carreira, amor, estudo, atualização de conhecimentos, persistência e atuação no mercado de trabalho. Não desenvolvo, por escolha, nenhum desses elementos, essenciais à profissão de atriz. No entanto, as mesmas características que me fazem recusar esse título no universo da cena levam-me a afirmar, com emoção, que sou uma escritora.

*O que faz um profissional merecer  
determinado título é sua dedicação à  
carreira, amor, estudo, atualização de  
conhecimentos, persistência e atuação no  
mercado de trabalho.*

## ANEXO II

### 1. DADOS PESSOAIS

Nome em citações bibliográficas: ANDRADE, L.G.

### 2. FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

- 2004 - 2006 Mestrado em Letras (História da Literatura).  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande do Sul, Brasil.  
Título: *Diário de luas: um Künstlerroman* no universo literário de Carmen Moreno.  
Orientador: Eliane Terezinha do Amaral Campello.
- 2000 - 2003 Graduação em Letras.  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande do Sul, Brasil.

### 3. FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

- 1999 - 1999 Espanhol Básico. (Carga horária: 340h)  
Instituto Universal Brasileiro, IUB, São Paulo, Brasil.
- 2006 História da Arte I.  
Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, EBAHL, Rio Grande do Sul, Brasil.

### 4. ATUAÇÃO PROFISSIONAL

#### Vínculo institucional

2003 – 2003. Vínculo: Livre, Enquadramento funcional: Estágio de docência obrigatório.

#### Outras informações

Concluído.

2004 – atual. Vínculo: Livre, Enquadramento funcional: Participação em Projeto de Pesquisa.

#### Outras informações

LER - núcleo comum que integra grupos de pesquisa da área de Letras; é uma sigla criada a partir dos seguintes eixos relacionados à Literatura: leitura, ensino e recepção.

Coordenação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Hilda Lontra (UNB-DF)  
 Grupo: Ler: Vozes Femininas  
 Líder: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Maria Teixeira Stevens (UNB-DF)  
 Vice-Líder: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG-RS)  
 Projeto: O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil  
 Responsável: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG-RS)  
 Endereço eletrônico: <<http://ler.literaturas.org>>

### **Atividades**

03/2005 – atual. Participação em projetos.

## **5. ÁREAS DE ATUAÇÃO**

- |   |   |
|---|---|
| 1 | Teoria Literária, História da Literatura. |
| 2 | Letras, Teoria Literária.                 |
| 3 | Letras, Literatura Brasileira.            |
| 4 | Letras, Literatura Comparada.             |
| 5 | Letras, Língua Portuguesa.                |

## **6. IDIOMAS**

Compreende: Espanhol (Bem), Inglês (Razoavelmente).  
 Fala: Espanhol (Bem), Inglês (Pouco).  
 Lê: Espanhol (Bem), Inglês (Bem).  
 Escreve: Espanhol (Bem), Inglês (Razoavelmente).

## **7. PRODUÇÃO CIENTÍFICA, TECNOLÓGICA E ARTÍSTICA/CULTURAL**

### **7.1 PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA**

#### **7.1.1 Resumos simples em anais de eventos**

1. ANDRADE, L.G. *Diário de luas* (1995): um *Künstlerroman* no universo literário de Carmen Moreno. In: IV MOSTRA DA PRODUÇÃO UNIVERSITÁRIA, 2005, Rio Grande. VII Encontro de Pós-Graduação. 2005.

#### **7.1.2 Artigos completos publicados em periódicos**

1. ANDRADE, L.G. Narrativa histórica e narrativa literária: pontos e contrapontos. Biblos: revista da Faculdade de Letras, Editora da FURG, v. 17, p. 23-31, 2005.

## **7.2 PRODUÇÃO TÉCNICA**

### **7.2.1 Demais tipos de produção técnica**

1. ANDRADE, L.G. Auxiliar na organização do II Seminário Nacional de História da Literatura e coordenadora das sessões de comunicação "Literatura e Recepção" e "Questões de História da Literatura II". FURG. 2005. (Organização de evento/Outro).

## **7.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA/CULTURAL**

1. ANDRADE, L.G. Discussão sobre mitologia (Projeto Leia Livro). 2006. (Apresentação de obra artística/Literária).

2. ANDRADE, L.G. Entrevista com o escritor Luiz Ruffato (proporcionada pelo Leia Livro). 2005. (Pergunta selecionada para ser respondida pelo escritor).

3. ANDRADE, L.G. Indicação de leitura do livro *Diário de luas*, de Carmen Moreno (Ed. Rocco, 1995). 2005. Boletim Rádio Cultura AM/FM, São Paulo. (Apresentação em rádio ou TV/Outra).

4. ANDRADE, L.G. Indicação de leitura do livro *Dias & Dias*, de Ana Miranda (Ed. Companhia das Letras, 2002). 2005. Boletim Rádio Cultura AM/FM, São Paulo. (Apresentação em rádio ou TV/Outra).

## **7.4 DEMAIS TRABALHOS**

1. ANDRADE, L.G. O eu-lírico em *Diário de luas* (1995), um romance de Carmen Moreno. 2005. (Comunicação).

## **8. DADOS COMPLEMENTARES**

### **8.1 PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS**

1. Processo Seletivo 2006 (fiscalização de provas). FURG – COPERVE. 2006. (Participação em eventos/Outra).

2. V Ciclo de Literatura em Vídeo. FURG. 2006. (Participação em eventos/Outra).

3. II Seminário Nacional de História da Literatura. FURG. 2005. (Participação em eventos/Seminário).

4. IV Mostra da Produção Universitária. FURG. 2005. (Participação em eventos/Congresso).

5. 1ª Jornada Sul-Riograndense de Literatura e Psicanálise. FURG. 2004. (Participação em eventos/Encontro).
6. I Seminário Nacional de História da Literatura. FURG. 2003. (Participação em eventos/Seminário).
7. II Colóquio de Letras. FURG. 2001. (Participação em eventos/Encontro).
8. I Colóquio de Letras. FURG. 2000. (Participação em eventos/Encontro).