UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Simone Damasceno Guardalupe

Entre a sobrevivência e a transgressão: as personagens femininas em contos de

Caio Fernando Abreu e Tania Faillace

Rio Grande,

2019

Simone Damasceno Guardalupe

"Entre a sobrevivência e a transgressão: as personagens femininas na literatura de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace"

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Mairim Linck Piva
(FURG) – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Verbena Maria Rocha Cordeiro
(UNEB)

Prof. Dr. João Luiz Pereira Ourique
(UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Fabiane Rosende
(FURG)

Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz
(FURG)

Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia. A gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor. E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas. E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz. E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplidão. [...] A gente se acostuma para não se ralar na aspereza, para preservar a pele. Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma.

Marina Colasanti – "Eu sei, mas não devia"

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo carinho e dedicação.

A minha orientadora, professora drª Mairim Piva.

Aos meus colegas Márcia Veras Quintanilha, Daiane Glaeser e Marco Antonio M. Filho.

Resumo

Nesta tese, propomos duas direções para interpretar as personagens femininas das obras literárias de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace. A primeira direção compreende as personagens de Caio Fernando Abreu como mulheres sobreviventes, tanto em relação ao mundo, quanto em relação a si mesmas. A segunda direção corresponde à interpretação das personagens de Tania Faillace como transgressoras, que buscam a quebra de estereótipos. Ao longo deste trabalho, buscamos elencar característica da obra e do contexto de produção de ambos autores que confirmam a relação entre imaginário, sociedade e literatura. Tal relação é fundamental para estabelecer as análises das personagens dos dois escritores sul-rio-grandenses. Utilizamos como base teórica os estudos do imaginário na linha de Gilbert Durand com o objetivo de analisar as imagens que constituem o universo simbólico do feminino nos contos enfocados. O *corpus* de análise é constituído pelos contos "Fotografias", do livro *Morangos mofados* (1982), "Até oito: minha polpa macia", da obra *Pedras de Calcutá* (1977), "O príncipe sapo" e "Noites de Santa Tereza", da obra *Ovelhas negras* (1995) e os contos "Fotografia", e "O coração de Alzira", da obra *Inventário do ir-remediável* (1995), de Caio Fernando Abreu. Da escritora Tania Faillace, a proposta é analisar os contos "O 35º ano de Inês" e "A filha", do livro de contos *O 35º ano de Inês* (1971), o conto "Dorceli" da obra *Vinde a mim os pequeninos* (1977) e os contos "Discípulo de Hipócrates", "Secretária comercial" e "Propriedade", do livro *Tradição, família e outras estórias* (1978).

Palavras-chave: conto, literatura sul-rio-grandense, feminino, imaginário.

Abstract

In this thesis, we propose two directions to interpret the female characters of the literary works of Caio Fernando Abreu and Tania Faillace. The first direction encompasses the characters of Caio Fernando Abreu as survivor women, as in relation to the world, as in relation to themselves. The second direction corresponds to the interpretation of the characters of Tania Faillace as transgressors, who look for the stereotypes breakdown. In this paper, we search to show the literature characteristics and the context of both authors that confirm the relation among imaginary, society and literature. This relation is fundamental to stablish the analysis of the characters of the two southern writers. We used as a theoretical basis the studies of imaginary in the Gilberto Durand approach with the objective of analyzing the images that constitute the symbolic universe of the female in the short stories focused. The *corpus* is constituted by the short stories "Fotografias", from the book *Morangos mofados* (1982), "Até oito: minha polpa macia", from the book *Pedras de Calcutá* (1977), " O príncipe sapo" e "Noites de Santa Tereza", from the book *Ovelhas Negras* (1995), and the short stories "O coração de Alzira", from the book *Inventário do ir-remediável* (1995), by Caio Fernando Abreu. By Tania Faillace, we analyze the short stories " O 35° ano de Inês" and "A filha", from the short story book *O 35° ano de Inês* (1971), the short story "Dorceli", from the book *Vinde a mim os pequeninos* (1977) and the short stories "Discípulos de Hipócrates", "secretária commercial" and "Propriedade", from *Tradição, família e outras estórias* (1978).

Key-words: short story; southern literature; female; imaginary.

Sumário

Tecendo possibilidades..... 8

1. Caio/Tania - Brasil.....22

1.1 Caio F. – O rosto atrás do rosto.....32

1.2 Tania Faillace – a mulher e a crítica social 44

2. Entreolhares: o imaginário, sociedade e literatura.....54

2.1 O trajeto teórico do imaginário.....55

2.2 Entre o celestial e o profano: o feminino e o imaginário.....71

3. As sobreviventes de Caio F. 92

3.1 O desencanto das fadas... 94

3.2 O inventário da sobrevivência.....114

3.3 Felizes para sempre?.....140

4. As transgressoras de Tania Faillace.....153

4.1 A coroação de Inês... 155

4.2 Secretária comercial ou secretária comercializada?.....167

4.3 Tradição, família e expropriação.....186

4.4 A dor: a experiência da maternidade 199

Tessituras do Imaginário: tramando fios de sobrevivência a fios de transgressão.....218

Referências.....234

Tecendo possibilidades

Me ha dado por creerme Penélope
hermosa y bienamada [...]
y aventurera inmóvil trascendías
como rayo de luz
sobre la tela confiscada a los dioses:
tejida sueño a sueño
Juana Rosa Pita – *Viajens de Penélope*

O tecer pode ser comparado ao ato de escrever, como uma arte que traça caminhos, constrói, engendra e une, sejam fios ou letras, tecidos ou mundos imaginários. Sendo assim, ao iniciar este capítulo de introdução, evocamos a figura mitológica de Penélope, uma mulher que tece seu destino, que é sobrevivente em relação a sua espera e transgressora ao tramar/escolher seu destino.

Na tese apresentada, procuramos tecer uma possibilidade de interpretação das personagens femininas dos escritores Caio Fernando Abreu e Tania Jamardo Faillace. Para "tecer" os argumentos deste trabalho, procuramos estabelecer as características dos dois autores que contribuíram para o direcionamento da construção do imaginário feminino nas respectivas obras. Ambos compartilharam um mesmo período de produção, são conterrâneos e apresentaram um olhar crítico em relação à sociedade, às relações sociais, amorosas e familiares. Podemos destacar ainda, na literatura de Caio F[1]. e de Tania Faillace, a presença de temas ligados ao contexto político e histórico em que suas obras foram produzidas como, por exemplo, as transformações sociais referentes à figura feminina a partir dos anos de 1960. Tais características são relevantes para aprofundarmos a análise sobre como se constitui o universo simbólico das personagens dos doze contos que compõem o *corpus* desta tese.

O primeiro fio que utilizamos para tecer esta tese é o fio da história. A partir da segunda metade do século XX, principalmente com o advento dos estudos da filósofa Simone de Beauvoir, há uma maior reinvindicação pela igualdade de gênero e pelos

[1] Caio Fernando Abreu também utilizava a assinatura Caio F., e a crítica tem considerado tanto o nome Caio F. como somente o primeiro nome deste escritor. Nesta tese utilizaremos três formas para designar o escritor: Caio Fernando Abreu, Caio F. ou Caio.

direitos da mulher; ademais, esse período também é caracterizado pela conquista do direito do divórcio, no Brasil, e da invenção da pílula anticoncepcional, promovendo uma nova forma de a mulher pensar a sua função e o seu espaço na sociedade, na família e nas relações conjugais.

Entre a primeira e a segunda onda feminista, conforme Verônica Ferreira, no artigo "Entre emancipadas e quimeras - imagens do feminismo no Brasil" (1996), aconteceram muitas mudanças e avanços na estrutura social do país. Soma-se a este período, que compreende as décadas entre 1930 e 1970, a industrialização brasileira, o período entre as guerras, a Guerra Fria, o movimento de contracultura, o movimento *hippie* e a mudança de comportamento sexual:

> Entre as décadas de 30 e 70 muitas águas rolaram. O sufrágio feminino foi obtido gradativamente em todos os países do mundo, o que provocou o arrefecimento do movimento sufragista; o anarquismo, altamente reprimido e perseguido na maioria dos países, inclusive no Brasil, entrou em progressivo refluxo; a participação feminina no trabalho, nas universidades e na vida social cresceu consideravelmente; houve a Segunda Guerra Mundial, uma guerra na Coréia e outra no Vietnã; além de diversos movimentos de independência nas colônias européias na Ásia e na África; surgiram os *Beatles* (e os *Rolling Stones*!), o movimento *hippie*, a mini-saia, a pílula anticoncepcional (e com ela a Revolução Sexual). O feminismo que emergiu no Brasil a partir da década de 70 nesse novo contexto teve características muito distintas do(s) feminismo(s) do início do século. Entretanto, as auto-imagens das feministas nos dois momentos apresentam semelhanças muito peculiares. (FERREIRA, 1996, p.170).

Segundo Ferreira, no Brasil, na segunda metade da década de 1970, houve um cenário de grande exclusão social da população pobre, da eclosão de diversos movimentos populares que questionavam essa exclusão e da entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho. Nesse contexto, diversas mulheres da esquerda, que participavam de círculos feministas "fechados" de reflexão, viram na decretação do Ano Internacional da Mulher pela ONU (1975) uma oportunidade de voltar a militar politicamente e atuar junto aos movimentos de mulheres (clubes de mães, associações de donas de casa, etc.) com a finalidade de integrar esses movimentos à luta por liberdades democráticas, por melhorias das condições sociais e pela obtenção de diversos direitos (igualdade salarial e creches).

Considerando o panorama sócio-histórico, podemos observar que as personagens femininas dos contos de Caio Fernando Abreu representam a mulher dessa época, imersa em conflitos de identidade e em questões comportamentais e existenciais, como a transição entre o lar e o trabalho, entre a dependência e a independência financeira e

emocional, entre o desejo de viver um "grande amor" e a desilusão amorosa. De modo semelhante, percebemos que uma grande parte dos contos produzidos por Tania Faillace também representa a mulher desse período, só que de uma maneira um tanto diferenciada, mais contestadora, desafiando a constituição dos papéis e lugares até então destinados à mulher. O olhar das personagens femininas, de ambos ficcionistas, sobre o mundo e sobre si mesmas revelam os sentimentos, os desejos e ainda o que está no entorno dessas mulheres.

É através da experiência perceptiva que as personagens femininas de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace descobrem o que está por trás das aparências e ilusões da sociedade, seja no que se refere à família, ao amor ou, ainda, a questões políticas e sociais. Através do estudo da literatura dos dois escritores sul-rio-grandenses, pode ser constatado um "des-velar" das aparências das relações e das atitudes dos indivíduos, principalmente no que se refere às figuras femininas e ao imaginário presente na sociedade representada.

O fio da teoria é o segundo entrelaçamento utilizado nessa trama/tese. Conforme o teórico do imaginário Gilbert Durand coloca na sua obra *A imaginação simbólica,* a consciência dispõe de duas maneiras de pensar: uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como na percepção ou na sensação, e a segunda forma de pensar é indireta, quando o objeto não pode se apresentar à sensibilidade, como as lembranças, a imaginação, a inteligência e a representação de um além-morte. Para Gilbert Durand (1988, p.11-12), em todos os casos de consciência indireta, o objeto ausente é "re-(a)presentado"[2] à consciência por uma imagem.

A imaginação simbólica está dentro da consciência indireta de cada indivíduo e é através dela que o homem cria seus mitos, explicações para fenômenos e acontecimentos que lhe causam angústia; que exacerba seus sonhos, desejos e impulsos. Nesse sentido, podemos estabelecer relações entre imaginário, sociedade e literatura. Na obra de ambos ficcionistas gaúchos estudados, percebemos a presença de imagens e de

---

[2] O termo foi transcrito conforme é referenciado por Gilbert Durand em *A imaginação simbólica* (1988, p.12). Optou-se pela transcrição, pois infere-se outros sentidos atribuídos pelo autor à palavra reapresentação. Conforme podemos constatar, a "re-(a)presentação" significa a apresentação de algo que já está presente em nossa mente, já é presente e apresentado, mas está em nosso inconsciente.

mitos que exprimem os modos de pensar que poderiam ser representativos de uma sociedade e de uma determinada época.

Além disso, o imaginário possui uma função de equilibrio psicossocial, ou seja, a representação simbólica se distingue ao longo dos tempos, pois acompanha a evolução das civilizações e, portanto, a visão antropológica proposta por Gilbert Durand sobre a imagem permite compreender a variação das manifestações psicossociais da imaginação simbólica ao longo da história. A partir desse conceito, o filósofo separa sua análise das imagens em dois regimes, que são agrupamentos de símbolos. O primeiro regime constitui as teorias presentes na primeira parte do livro *As estruturas antropológicas do imaginário* e é denominado de "Regime Diurno da imagem", o segundo regime, na segunda parte da obra, é denominado de "Regime Noturno da imagem".

Ao fazer a relação entre os regimes estabelecidos por Durand e os textos literários, podemos dizer que na obra de Tania Faillace e de Caio F., encontramos os conflitos existentes dentro de um período histórico no qual a imagem da mulher e do seu papel dentro da sociedade passam a sofrer alterações devido às quebras de padrões sociais tradicionalmente estabelecidos, impulsionado, por exemplo, pelo feminismo e pelos movimentos de contracultura e *hippie*.

Desse modo, percebemos como na criação artística, principalmente no que se refere à literatura, observam-se os símbolos que se fazem presente em uma sociedade ou que significam para o autor da obra. Sendo assim, constatamos o que Durand conceitua como a propriedade caracterizadora dos símbolos, pois é a partir do poder de repetição que este ultrapassa a sua inadequação fundamental, a de um significado inapreensível. Ou seja, a redundância do símbolo lhe proporciona um significado dentro de um determinado contexto. Logo, ela se faz presente através dos gestos que constituem os símbolos rituais, através das relações linguísticas presentes no mito e seus derivados e também através da imagem pintada, ou do símbolo iconográfico.

Ao pensarmos a relação entre Imaginário e literatura, percebemos que esta se faz presente nos contos de Caio F. e Tania Faillace. Conforme postulado anteriormente, as personagens, através da observação e reflexão, desvelam situações, comportamentos e maneiras de pensar sobre o feminino. Há, portanto, um processo de desconstrução e reconstrução de uma identidade feminina na literatura de ambos autores.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Durand, o Imaginário, segundo Wunenburger e Araújo (2003, p.23), não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens, mas uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica. A imaginação desempenha na espécie humana um papel essencial na adaptação vital. É através da arte, da religião e da fabulação ou da criação de um meio cultural, que o ser humano tenta encontrar uma compensação das dificuldades de viver. O Imaginário torna-se fonte de pesquisas em várias disciplinas, pois se articula com as relações sociais, históricas, culturais e psicológicas de cada indivíduo, o que Gilbert Durand denominou como "trajeto antropológico do imaginário".

Um exemplo de estudo realizado que leva em consideração o Imaginário pode ser encontrado na obra *O segundo sexo,* de Simone de Beauvoir, que investiga como o imaginário sobre as representações femininas influencia a sociedade e a formação dos indivíduos. É no segundo volume de *O segundo sexo* que encontramos a famosa frase da filósofa francesa: "ninguém nasce mulher: torna-se mulher." (BEAUVOIR, 1967, p.9). Segundo a autora, nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, e que é qualificado de feminino.

Para Beauvoir (1967, p. 9), a mediação de outrem é o que constitui um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, e das mãos, e não das partes sexuais, que apreendem o universo.

História, mitologia, religião, política e economia são alguns dos aspectos que vêm formar o conjunto de imagens que constitui a figura feminina. Os aspectos analisados por Simone de Beauvoir evidenciam a realidade que influencia os indivíduos e que propicia a difusão de alguns mitos em relação a outros pois, de acordo com a filósofa, projetam no mito adotado as instituições e os valores a que estão apegados:

> Como as representações coletivas e, entre outros, os tipos sociais definem-se geralmente por pares de termos opostos, a ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do Eterno Feminino. A mãe santa tem como correlativo a madrasta cruel; a moça angélica, a virgem perversa: por isso ora se dirá que a Mãe é igual à Vida, ora que é igual à Morte, que toda virgem é

> puro espírito ou carne votada ao diabo. [...] Assim, o paternalismo, que reclama a mulher no lar, define-a como sentimento, interioridade e imanência; na realidade, todo existente é, ao mesmo tempo, imanência e transcendência; quando não lhe propõem um objetivo, quando o impedem de atingir algum, quando o frustram em sua vitória, sua transcendência cai inutilmente no passado, isto é, recai na imanência. (BEAUVOIR, 1970, p.299-300).

As características sobre os usos de imagens em cada sociedade presentes na obra de Beauvoir dialogam com a teoria de Gilbert Durand. Na obra *O Imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, o filósofo do imaginário aponta os efeitos de manipulação e nivelamento de valores que certos usos do imaginário podem causar. No caso da sociedade patriarcal, conforme Beauvoir, imagens como a da mãe e da moça angelical são utilizadas como forma de "reter" a mulher em um espaço privado e de manipular a sua essência:

> O destino da mulher, no patriarcado; não se trata, porém, da mesma vocação tal como a escravidão não é a vocação do escravo. Percebe-se claramente, em Comte, o desenvolvimento dessa mitologia. Identificar a Mulher ao Altruísmo é garantir ao homem direitos absolutos à sua dedicação, é impor às mulheres um dever-ser categórico. (BEAUVOIR, 1970, p.299-300).

De modo semelhante ao estudo feito por Beauvoir, a pesquisadora Clarisse Ismério propõe em sua obra *Mulher:* a moral e o imaginário (1889-1930), um estudo sobre a influência dos ideais positivistas e católicos para a formação do imaginário sobre o papel da mulher na República Velha no Rio Grande do Sul.

Clarisse Ismério aponta como a filosofia positivista de Comte, que elegeu a mulher como a "rainha do lar" e guardiã da moral e dos bons costumes, anulou a participação feminina no espaço público. Uma das características dessa doutrina é a negação dos direitos em favor dos deveres, reafirmando a imposição de uma conduta feminina:

> A partir dessas determinações o espaço da mulher ficava restrito à casa, onde deveria dedicar-se, exclusivamente, ao trabalho doméstico e à educação dos filhos [...] o sustento da mulher era considerado por Comte a principal norma para ordenar a sociedade, porque só assim cada um estaria ocupando o seu devido lugar e cumprindo o seu dever para com a sociedade. [...]. A mulher deveria ser sustentada primeiramente pelo pai, com o casamento esta responsabilidade passava para o marido e com a morte deste, para os filhos. [...] na ausência de familiares, o Estado assumiria o encargo. (ISMÉRIO, 1995, p.23).

Conforme Ismério, as ideias do Positivismo e da Igreja Católica eram opostas, mas no que se referia a questões relacionadas à família, à propriedade e à moral, ambos possuíam discursos semelhantes. O imaginário religioso soma-se à doutrina de Comte

nesse período da República Velha no Rio Grande do Sul para manipular as representações femininas no imaginário social e contribuir para os interesses de "resguardo" moral, político, cultural e social da mulher desse período.[3]

Apesar de o estudo de Clarisse Ismério compreender um período que vai do final do século XlX até o início do século XX, a investigação sobre moral, representação feminina e imaginário desse período revela-se interessante para pensarmos como essas imagens de mulher "pura, mãe e rainha do lar" se configuraram no Rio Grande do Sul ao longo do tempo e como ainda estão presentes no imaginário, principalmente se considerarmos as décadas compreendidas entre 1960 e 1980.

Portanto, os estudos de Simone de Beavoir e de Clarisse Ismério reafirmam o que Gilbert Durand aborda em sua crítica do imaginário, pois o contexto social, cultural e histórico influencia os símbolos que de certo modo também refletem a sociedade. Os símbolos funcionam como uma via de mão dupla, são disseminadores de ideias bem como são produtos de uma forma de conceber o mundo. Para Durand, além de proporcionar a adaptação vital do homem com o meio, o Imaginário também possui um funcionamento social de marginalização:

> Todavia uma sociedade não é fotografia imobilizada e instantânea de um certo estado social. Como todo o ser vivo ou todo o ser pensante, ela dura, inclui-se numa duração concreta que ela segrega, por assim dizer, ou afirma a sua identidade ao adaptar-se às diversas mudanças (intrínsecas ou extrínsecas). Somos, portanto, obrigados a passar de um modelo estático para um modelo dinâmico. E é aqui que a marginalização vai desempenhar um papel positivo e não ser apenas uma abandonada à sua sorte [...] As margens são uma espécie de reserva cultural e social, enquanto as transformações do tempo desgastam, provocam fissuras na sociedade dominante. (DURAND, 1996, p.175).

Essa característica do Imaginário pode ser associada à questão do feminino na obra de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace. Assim, na obra de ambos ficcionistas temos a questão da imagem da mulher sendo construída e desconstruída a partir de

---

[3] A pesquisadora Clarisse Ismério salienta que é nesse período histórico da República Velha que a mulher passa a figurar num espaço privado. No período que compreende as primeiras décadas do século XlX temos a participação da mulher ativamente no espaço público. Nesse período, temos a presença de uma produção intelectual feminina, como a publicação pioneira de *Versos heroicos,* da rio-grandina Maria Clemência da Silveira Sampaio em 1823. Ao longo desse século, outras intelectuais se destacaram: Ana Eurídice, Luciana de Abreu, Maria Josefa Barreto Pereira Pinto e Rita Barém de Mello. A presença de diversas intelectuais na sociedade sulina é um fator relevante, segundo Ismério, principalmente em uma época em que grande maioria da população brasileira era analfabeta.

identidades sociais estigmatizadas: a esposa, a mãe, a solteira, a louca, a artista e a sedutora. Esses estigmas relacionados ao feminino se apresentam nos textos analisados principalmente em relação ao embate entre a visão "tradicional" que se tem sobre a mulher e sobre o ideal de felicidade alcançado através da união conjugal e da maternidade, e a visão "moderna" de uma mulher solteira e independente financeira e emocionalmente.

Além do imaginário feminino, que está dentro do imaginário social, torna-se relevante pensarmos na questão do olhar e suas relações com a subjetividade e a reflexão. Para Durand, o Imaginário perpassa a vida do ser humano em todas as suas instâncias, nesse aspecto, o filósofo aproxima-se do que o psicanalista Antonio Quinet (2004) fala sobre a pulsão escópica e a relação da imagem e suas funções para o ser humano:

> A imagem domina a aparência de nosso corpo, nosso eu, nossa imaginação e até mesmo nossos sonhos noturnos e diurnos. A imagem reina sobre as relações entre indivíduos no palco do mundo, e da mundialidade, em que, como num baile à fantasia, cada um se veste como persona. Por trás da máscara não há nada. Brilha apenas o olhar: o olhar-desejo [...] É a pulsão escópica a responsável pelo gozo especular; o objeto olhar, intangível, faz da imagem o espetáculo do mundo. (QUINET, 2004, p.126-127).

Para Quinet, o ser visto é o desejo de todo sujeito e a expectativa do olhar do outro é causa de apreensão. Conforme o psicanalista: "nesse mundo que vejo, sou antes de tudo visto" e isso significa a importância do olhar do outro para o sujeito. Podemos afirmar que no ato de olhar e de ser olhado está em atividade um "jogo de aparências" entre imagens e imaginários que irá refletir na maneira como cada indivíduo percebe e atua no mundo. Em outras palavras, podemos dizer que o Imaginário tem a função de adaptação vital do homem com o meio, mas essa função é desempenhada principalmente a partir do olhar do sujeito[4].

---

[4] O olhar é tema de investigação da filosofia, da psicanálise e da sociologia. O olhar como metáfora do conhecimento, presente no *Mito da Caverna* de Platão, o olhar como fonte do desejo e da angústia, presente nos estudos psicanalíticos de Freud, Lacan e Quinet, bem como a cegueira associada à alienação e à insensibilidade diante do outro, presente na obra *Cegueira Moral* (2014) de Zygmunt Bauman, são conceitos que podem ser associados, por exemplo, ao olhar como símbolo da percepção intelectual, ou ainda, à imagem do olhar para o alto, como desejo da elevação moral, ou à vigilância moral, entre tantas outras simbologias que podemos associar ao Imaginário, muitas delas podendo ser encontradas na obra de Gilbert Durand intitulada *As estruturas antropológicas do imaginário*. Todas as definições sobre o olhar, sejam filosóficas, psicanalíticas ou da ordem do simbólico, convergem para a análise da obra de Caio Fernando Abreu e da obra de Tania Faillace, colaborando para desvelar o modo como seus personagens se revelam e são revelados através da experiência perceptiva, como estes são afetados pela imagem do olhar do outro ou pelo olhar a si próprio.

Os símbolos referentes ao tema do feminino podem ser encontrados nos dois regimes de imagens propostos por Gilbert Durand. Tanto o Regime Diurno da imagem quanto o Regime Noturno podem ser também investigados na literatura a fim de estabelecer uma relação entre o imaginário de uma época e as relações históricas e culturais, como podemos perceber nos textos de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace utilizados nessa tese. Percebe-se inicialmente uma predominância dos símbolos ligados ao Regime Diurno, no qual há o desejo de ascensão e superação de aspectos negativos da vida. A presença das imagens transcendentes é relacionada ao embate entre as imagens tradicionais e as novas configurações simbólicas do feminino referentes ao contexto da produção literária dos ficcionistas.

Desse modo, justificamos a análise dos textos literários presentes no *corpus* desta tese, pelo viés da Teoria do Imaginário. O referencial teórico servirá como base para a análise dos símbolos e das representações femininas bem como para a delimitação do ponto de intersecção entre imaginário, sociedade e representação feminina na literatura do Rio Grande do Sul.

Após a leitura das obras completas dos dois autores, fez-se uma seleção de alguns textos cujo foco recai sobre o viés temático pretendido. A análise proposta nesta tese versa sobre os seguintes contos: "Fotografias", do livro *Morangos mofados* (1982), "Até oito: minha polpa macia", do livro *Pedras de Calcutá* (1977), "O príncipe sapo" e "Noites de Santa Tereza", da obra *Ovelhas negras* (1995) e os contos "Fotografia" e "O coração de Alzira", da obra *Inventário do ir-remediável* (1995), de Caio Fernando Abreu. Da escritora Tania Faillace, a proposta é analisar os contos "O 35º ano de Inês" e "A filha", do livro *O 35º ano de Inês* (1971), o conto "Dorceli" da obra *Vinde a mim os pequeninos* (1977) e os contos "Discípulo de Hipócrates", "Secretária comercial" e "Propriedade", do livro *Tradição, família e outras estórias* (1978).

O objetivo da análise proposta é verificar as relações entre configurações do imaginário considerando representações de figuras relacionadas à noção do "feminino" e a sociedade representada, procurando identificar como são construídas as personagens femininas na literatura dos dois autores sulinos.

Esta análise dos dois autores sul-rio-grandenses torna-se ainda mais relevante ao investigar também como o olhar crítico de um escritor sobre questões femininas se aproxima do olhar de uma escritora sobre as questões de gênero e sociedade.

As vivências da geração de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace são refletidas em seus textos e, nesse sentido, podemos fazer uma analogia entre as personagens femininas e a condição das mulheres da segunda metade do século XX, que se inserem tanto no imaginário de "dona de casa" ou de "mãe de família e esposa dedicada" quanto no imaginário de "mulher independente e feliz". Nos dois casos, tanto de dona de casa quanto de mulher independente, observamos nos contos dos escritores o desvelamento das aparências e da realidade que cercam as personagens femininas. Há, nos textos de ambos os autores, uma crítica em relação aos estereótipos e uma urgência em buscar mudanças no imaginário da/e sobre a mulher. Tais semelhanças temáticas bem como a postura crítica são observadas pelas pesquisadoras Zinani e Polesso, que consideram a escritora menos cultuada pela crítica em relação a Caio F.:

> Por exemplo, podemos observar que, contemporâneo de Faillace, e com prosa muito similar no que tange ao intimismo e à narrativa curta e psicológica, Caio Fernando Abreu estaria em justaposição com a autora [...] Em sua prosa, ela se interroga sobre os papéis sociais castradores e estanques, fazendo com que o leitor desperte para, também, se interrogar sobre processos culturais, sobre a hipocrisia do falso moralismo que assola a humanidade. Todo escritor é também um ator social, e sua responsabilidade, de acordo com a autora, é dialogar com o outro. Em especial, chamamos a atenção para a mulher da sua ficção, que, situada nas décadas de 60 e 70 do século recém-findo, começa a repensar a sua própria identidade como ser humano. Isto é, começa a repensar e, talvez, a reconstruir ou redefinir o seu lugar, saindo das margens, para figurar no seio da vida social, mesmo que invisível. (POLESSO; ZINANI. 2010B, p.107).

Dentre o olhar crítico da escritora sobre o imaginário social, destaca-se a perspectiva sobre as representações femininas em sua obra: no texto de estreia, a novela *Fuga* (1964), por exemplo, a protagonista abandona as expectativas depositadas por um professor em relação ao futuro acadêmico e acolhe um comportamento passivo, referente a uma visão tradicional sobre a obediência e a anulação de personalidade. No romance *Mário/Vera* – Brasil (1983), temos uma protagonista que, mesmo sendo influenciada por ideais tradicionais e moralistas de comportamento feminino, busca sua identidade e o seu espaço na sociedade. Vera não se anula como a protagonista de *Fuga*, pelo contrário, busca o que deseja e encara sua maternidade sozinha em um contexto social e histórico no qual ser "mãe solteira" não era bem visto pela sociedade. Esses embates entre uma visão de mundo tradicional e uma moderna, entre a transição da mulher do espaço privado para o público, entre o confronto de imaginários sobre "filha obediente", "mãe dedicada" e "esposa honrada e submissa" e de "mulher independente"

são também encontrados nos contos que constituem a obra o *35º ano de Inês* e nos contos pertencentes à obra *Tradição, família e outras estórias*.

Caio Fernando Abreu também aborda a questão da obediência feminina e da anulação da personalidade em prol de costumes e padrões. Tais características são principalmente encontradas nas protagonistas dos contos como "Até oito: minha polpa macia", em "O príncipe sapo" e em "O coração de Alzira". Se, na literatura de Faillace, ser mãe solteira é uma transgressão, na literatura de Caio F., ser uma mulher separada, como intenta Alzira, ou que procura saciar seus desejos sexuais, mesmo não estando casada, como ocorre com Dorvalina e Teresa, também são transgressões. No entanto, observamos que, nos textos do escritor, não há uma concretude da transgressão, apenas o pensamento, a vontade, o sonho e a imaginação. As personagens de Caio sobrevivem às pressões da sociedade e da família e reprimem seus impulsos.

Observa-se, no último livro de contos de Faillace, principalmente nos contos "Discípulo de Hipócrates", "Secretária comercial", "Propriedade", a crítica social fortemente representada na situação em que se encontram as personagens femininas. No primeiro conto, observamos a divergência entre a secretária e uma jornalista, duas mulheres com idades diferentes e com atitudes divergentes: uma passiva, outra questionadora. No segundo conto, observamos uma situação de assédio sexual no ambiente de trabalho da protagonista, que se esforça para desviar dos assédios. No conto "Propriedade", observa-se a crítica em relação às condições sociais, econômicas e políticas às quais a protagonista é submetida: esta, por ser mulher, pobre e estar à "margem" da sociedade, não possui expectativa e não lhe são dadas condições para modificar a sua condição de excluída.

Tania Faillace problematiza temas como a exclusão, o aborto, o assédio sexual, utilizando-se de uma linguagem simples, direta e crítica. Em contrapartida, Caio F. se utiliza de ironias e de linguagem simbólica para expor problemas existenciais e, também, sociais. Do mesmo modo que temos "Mantinha Gorda", de Faillace, como uma personagem marginalizada por não atender a um padrão de corpo feminino e por ser pobre, temos em contos como "O coração de Alzira", de Caio, a problematização de mulheres casadas, que se sentem inferiores ao marido, seja por não atenderem a um padrão físico, seja por não terem sido educadas para ser outra coisa que não mãe e esposa.

Ao comparar as obras de um escritor consagrado pela história da literatura e uma escritora que ocupa um espaço ainda pequeno nos estudos acadêmicos e trabalhos de crítica literária, este trabalho também abordará a questão do espaço ocupado por Tania Faillace na literatura sul-rio-grandense. Para Caio Fernando Abreu, a escritora e amiga, ao produzir suas obras, evita cair no sentimentalismo "barato"; suas personagens são fortes e dignas, como a protagonista do romance *Mário/Vera* – Brasil, que vai em busca do que deseja, mesmo que contrarie a família, a sociedade e a educação que recebeu. A escritora desvela através de suas personagens femininas uma crítica social e ao próprio comportamento humano, como podemos constatar no prefácio do romance *Mário/Vera* – Brasil, escrito por Caio Fernando Abreu:

> Este é um livro vivo. [...] Duro, cru, seco – como a própria vida, infeliz e que frequentemente, costuma ser. [...]. O universo de Tania Faillace, de alegrias minguadas e estreitas esperanças, embora pareça paradoxal, é fortemente transformador. Depois de emergir dessa leitura [...] passei a olhar as pessoas de maneira diferente: eram todas Mários/Veras pelas ruas. Tania nos dá um dado a respeito delas. Ficamos mais humanos. (ABREU, 1983).

Tania Faillace possui uma produção literária de reduzido volume, sendo um romance, duas novelas, três livros de contos e uma peça teatral, porém seu nome destaca-se entre alguns estudiosos de literatura sul-rio-grandense. Apesar de ser destacada em alguns textos de crítica e historiografia regionais, contudo, a obra dessa escritora ainda é pouco conhecida e alvo de esparsos trabalhos acadêmicos.

Em relação ao destaque da obra de Tania Faillace na literatura do Rio Grande do Sul, podemos dizer que ela faz um caminho inverso ao de seu conterrâneo Caio Fernando Abreu. Embora reconhecida por alguns críticos, Faillace, assim como muitas mulheres escritoras, ocupam um espaço "marginal". Essa questão envolvendo a relação entre a escrita e o gênero na literatura sul-rio-grandense é abordada por Zinani e Polesso (2010), que conferem um lugar da mulher à margem na literatura sul-rio-grandense. As pesquisadoras traçam um paralelo entre o reconhecimento da importância da obra de Caio Fernando Abreu e do quase desconhecimento da obra de Tania Faillace, que se igualaria ao escritor em questão de estética e temática:

> Caio Fernando Abreu estaria em justaposição com a autora na literatura. Porém, Tania não é tão veementemente tratada quanto o autor, em compêndios de literatura, historiografias, nos cursos de literatura em universidades e, fundamentalmente, em circulação entre o público leitor. Não se questiona a competência e a genialidade de patrimônio cultural de Caio Fernando, mas se questionam os mecanismos de legitimação e parâmetros críticos que sustentam a formação do projeto literário do Rio Grande do Sul. Pois não é apenas de uma autora, especificamente de Tania Faillace, que aqui

> se fala, mas de tantos outros esquecimentos e silêncios marginais de que é feita a nossa história da literatura. (POLESSO; ZINANI 2010B, p.106).

No levantamento da fortuna crítica dos escritores analisados nesta tese, confirmamos o inexpressível número de trabalhos de crítica sobre a autora sul-rio-grandense. Conforme veremos no capítulo de fortuna crítica desta tese, a proposta de investigação da relação entre imaginário, feminino e sociedade amplia os estudos já realizados.

Questões de identidade e de crítica social relacionadas às personagens femininas de Caio Fernando Abreu e Tania Faillace já foram abordadas; no entanto, a investigação de como essas figuras femininas percebem o entorno, como elas conseguem, através da reflexão, modificar o seu modo de percepção sobre si e sobre o outro, ou seja, como o imaginário é desconstruído e construído, ainda não foram estudadas. Ademais, a teoria do Imaginário, que é a base teórica para as análises propostas, também é pouco considerada em relação ao estudo das temáticas e personagens dos dois autores.

Identidade e imaginário, nesta tese, compreendem as múltiplas construções que se fazem sobre o que é "normal" ou "semelhante" e o que é "anormal" ou "diferente". Nesse jogo de construção e reconstrução, estão em voga o que Durand chamaria de "reserva cultural e social", que mais tarde retomaremos. Há, nos contos de Caio F. e de Tania Faillace, uma simbiose entre uma configuração tradicional do feminino e as novas perspectivas advindas da sociedade, da política, da cultura e da economia.

Ao problematizar como se constroem novas visões sobre o feminino e se desconstroem as imagens estigmatizadas, estamos nos aproximando do conceito de identidade que Stuart Hall (2004) define como sendo algo fragmentado e em constante mutação:

> A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formadas"[...]. A identidade surge tanto na plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de interireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2004, p.38-39).

Afirmamos que o objetivo desta tese é a análise das imagens de mulheres na literatura de ambos os escritores. Como já mencionamos anteriormente, não temos o objetivo de fazer uma crítica feminista sobre os textos de Caio F. e Tania Faillace.

Todavia, não podemos analisar as personagens femininas sem olhar para a história das mulheres, suas opressões e conquistas.

Objetiva-se também investigar temáticas como o amor, a solidão, o casamento, a família, a independência, o autoconhecimento e a identidade feminina e qual a relação desses temas com o simbólico que compõe as personagens de cada autor. Assim, a partir das análises das relações entre Imaginário, sociedade e representações feminina, na literatura de Caio F. e Tania Faillace, podemos também questionar o perfil das personagens.

Inicialmente, pretendemos "tecer" questionamentos relativos à relevância dos autores perante a crítica acadêmica. Além disso, o capítulo "Caio/Tania – Brasil" apresenta um resumo sobre o tema do feminino e a escrita feminina no Rio Grande do Sul. Tanto a pesquisa da fortuna crítica de Caio F. e de Tania Faillace, quanto a observação do feminino no contexto literário sul-rio-grandense são relevantes para a análise e a formulação dos argumentos que esta tese defende. A terceira e quarta etapa deste trabalho referem-se ao estudo sobre o Imaginário, nas linhas de Gilbert Durand, principalmente no que concerne à relação entre imaginário e sociedade e o *corpus* de análise.

Por fim, este trabalho de tese apresenta, no capítulo "Tessituras do Imaginário: tramando fios de sobrevivência a fios de transgressão", a comparação da literatura de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace referente ao foco escolhido de análise bem como as conclusões que este estudo propiciou.

1. Caio/Tania - Brasil

Somos todos Mário/ Vera Brasil

Caio F.- *Mário/Vera: Brasil*

Neste capítulo de fortuna crítica dos dois autores selecionados, intenciona-se primeiramente traçar um percurso da escrita feminina dentro da literatura sul-rio-grandense. Partindo deste percurso, podemos estabelecer parâmetros para a comparação do lugar de Tania Faillace dentro da historiografia literária do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Ademais, é relevante também atentarmos para o contexto em que Tania Faillace e Caio F. produziram suas obras. Os dois escritores sulistas, conforme já exposto no capítulo de introdução, viveram e produziram na mesma época; no entanto, a escritora ainda é pouco conhecida – ou quase desconhecida – no meio acadêmico e pelo público leitor.

Regina Zilberman, no artigo "Brasil: cultura e literatura nos anos 80" (1991), apresenta um panorama político, econômico e histórico da literatura brasileira dos anos de 1960, 1970 e 1980. A pesquisadora caracteriza as manifestações artísticas e culturais do país e delimita perfis dos personagens explorados pelos escritores. Para Zilberman, o contexto que abarca a literatura dos anos de 1960-1970 colabora para a compreensão sobre a produção literária dessa época. Segundo a pesquisadora, o escritor dos anos 1960 e 1970 interagiu com seu tempo e sociedade, representada por classes sociais diferenciadas, que até então eram ausentes ou ocupavam uma posição secundária na literatura. Nesse cenário, figuras e temas secundários, por exemplo, a mulher e os temas femininos, passam a figurar na literatura. A perspectiva nacional sobre os sujeitos e temas literários se coaduna com a literatura produzida no Rio Grande do Sul, como veremos mais adiante.

Na análise do espaço atribuído às escritoras nas histórias literárias do Rio Grande do Sul, verifica-se que os primeiros registros relativos à produção feminina indicam, no século XIX, a poesia de Maria Clemência e a poesia de Delfina Benigna da Cunha. No entanto, conforme a pesquisadora Clarisse Ismério (1995, p.23), no início do século XX, quando as mulheres já ocupavam um maior espaço na sociedade, a escrita

feminina nesse estado brasileiro apresenta poucos registros formais. Ao que parece, durante a República Velha, o feminino passa a figurar de forma menos efetiva no espaço público no Rio Grande do Sul, visto que, como ressalva a historiadora, no período anterior, esse estado brasileiro registrava a participação da mulher em diversos âmbitos.

Somente a partir dos anos de 1960 é que a escrita feminina sul-rio-grandense obtém maior destaque no meio acadêmico e cultural. Conforme veremos mais adiante, nesse período ainda existiam "ecos" dos ideais do século XlX e do início do século XX na cultura sul-rio-grandense. É nesse período de retomada que se tem os textos de Tania Faillace e Lya Luft. Mais precisamente, Tania Faillace é a escritora que "impulsiona" os trabalhos literários femininos no Rio Grande do Sul e, talvez por isso, sua literatura seja caracterizada pela necessidade de transgredir padrões sociais e culturais e caracterizada pela crítica social e política.

No que tange à luta pelos direitos femininos, é mister comparar a significação da obra de Faillace com a obra de outra escritora sul-rio-grandense. Ao se verificar o panorama literário da segunda metade do século XX, causa estranheza perceber a ausência de Carmen da Silva[5] nas histórias da literatura sul-rio-grandense. De modo inverso, Tania Faillace está presente em várias obras de crítica e história da literatura sul-rio-grandense além de ter contos publicados em antologias gaúchas. No entanto, ambas as autoras estão "desaparecendo" na crítica literária atual, seja pela negação de sua produção literária, como no caso de Carmen da Silva, seja pela falta de publicação dos textos de Faillace.

A ausência de escritoras em histórias da literatura também é analisada pelas pesquisadoras Natália Borges Polesso e Cecil Zinani. No artigo "Da margem: a mulher escritora e a história da literatura", em que elas comparam a presença de escritores e escritoras na história da literatura do Rio Grande do Sul.

Polesso e Zinani (2010, p.5) apresentam uma investigação sobre a produção escrita feminina no Rio Grande do Sul, analisando obras como a de Regina Zilberman e

---

[5] Carmen da Silva nasceu em 1919, na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Foi jornalista e escritora de destaque durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Foi colunista da revista *Cláudia*, tornando-se conhecida do público pelos seus debates ligados à temática feminista. Dentre suas obras destacam-se *Setiembre* (1957), *Sangue sem dono* (1964), *Histórias Híbridas de uma senhora de respeito* (1984).

de Guilhermino César. Para as pesquisadoras, o fato de as histórias da literatura pouco referenciarem as escritoras não se deve somente à pouca participação da mulher no espaço público, mas sim porque os "modos de pensar, agir e sentir de um povo são o seu próprio *ethos*".

As duas pesquisadoras apontam que, no decorrer da formação do processo literário no Rio Grande do Sul, as mulheres desempenhavam papéis de suma importância, tendo em vista que as primeiras publicações do estado foram de mulheres. Porém, conforme as conclusões das pesquisadoras, a historiografia literária do Rio Grande do Sul, em geral, não aponta a importância das mulheres nessa construção cultural:

> As autoras recebem apenas atenção cronológica e análises tendenciosas, quando não alguns insultos. Por exemplo, Guilhermino Cesar em sua obra *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1957), dedica sete páginas para falar de Delfina. Infelizmente, o que se lê é uma série de afirmações preconceituosas, como quando o autor a acusa de ter aquele "oportunismo lamuriento e pegajoso dos cegos" (p. 96) e, mais adiante, quando a reduz a uma humilde "poetisa de ocasião" que, no cômputo de defeitos e qualidades, fica com saldo favorável e, portanto, deve ser admirada com "ternura e compaixão". (p. 102). Da forma como essas e outras mulheres foram tratadas, acentua-se a crença de um desinteresse por parte delas pelo exercício intelectual e se cria uma falsa tradição de miséria intelectual feminina, à qual as mulheres foram confinadas. Por muito tempo, essa ignorância forçada manteve-se sob o singelo nome de inocência, podendo ser sistematicamente utilizada como desculpa para desvalorizar, com certa censura jocosa, tanto o pensamento feminino, quanto as produções artísticas femininas, ou mesmo qualquer outra produção marginal. (POLESSO; ZINANI, 2010B, p.104).

O que Zinani e Polesso apontam em seu artigo diz respeito a um grau de preconceito ou rejeição à escrita feminina por parte dos historiadores da literatura[6]. Todavia, ao analisar as obras de historiografia da literatura, podemos desconstruir os argumentos das duas pesquisadoras. Certamente ao escrever uma história da literatura, o autor não está despido de seus ideais, mas não podemos ser contundentes ao julgar autores pela ausência de escritoras, pois, como já dissemos, ainda temos pouco

---

[6] Zinani e Polesso são contundentes ao declarar o "preconceito" do historiador Guilhermino Cesar, que segundo elas, insulta as primeiras poetisas sul-rio-grandenses. Ao lermos a obra do historiador e principalmente ao compará-lo com os demais historiadores, percebemos o trabalho de resgate e de valorização da escrita feminina sul-rio-grandense. Um exemplo que podemos encontrar na obra de Guilhermino César é o caso da escritora Ana Eurídice, no capítulo, intitulado "Preparação para o Romantismo", no qual a define como talentosa: "como ficcionalista procede de vinte anos, com o seu livro, a *Iracema* de José de Alencar e a grande parte da obra de Macedo, vale dizer – surgiu antes de haver sido verdadeiramente criado, entre nós, o gênero romance. Só por esse motivo merece destaque, além de que trabalhou uma prosa de boa categoria". (CESAR, 1971, p.104-105).

conhecimento por parte da academia em relação à produção escrita feminina nesse estado.[7]

Convém para início deste capítulo de fortuna crítica retomar quatro obras de historiografia literária no que se refere à presença de Tania Faillace e Caio Fernando Abreu: *A literatura no Rio Grande do Sul:* aspectos temáticos e estéticos (1985), de Luiz Marobin, *O conto sul-rio-grandense:* tradição e modernidade, de Gilda Bittencourt, (1999), *Literatura Gaúcha*, de Luís Augusto Fischer, (2004) e *A literatura no Rio Grande do Sul*, de Regina Zilberman, (1992)[8].

Como já mencionamos no capítulo introdutório, tanto Caio Fernando Abreu quanto Tania Faillace são escritores referenciados nas obras de historiografia literária do Rio Grande do Sul[9]. Constatou-se que a obra *O 35º ano de Inês* é bastante referenciada pelos historiadores de literatura em relação à maioria das obras produzidas pela autora. De modo divergente, Caio Fernando Abreu tem suas obras referidas e analisadas por todos os autores da história da literatura.

Na obra *A literatura no Rio Grande do Sul:* aspectos temáticos e estéticos, de Luiz Marobin, raras são as considerações sobre a presença feminina na literatura sul-rio-grandense. Marobin apresenta as origens da literatura nesse estado brasileiro, apontando, além do desenvolvimento histórico, os percursos temáticos e estéticos. A obra apresenta-se em vinte e um capítulos, sendo seis destes dedicados a escritores como Simões Lopes, Erico Verissimo, Raul Bopp, Mario Quintana, Armindo Trevisan e Carlos Nejar, não havendo nenhum capítulo dedicado exclusivamente à escrita e/ou temática feminina. Entretanto, o autor põe em evidência a escritora Tania Faillace,

---

[7] Existe uma grande gama de periódicos literários e revistas literárias, como a do grupo Partenon Literário, que tem uma grande contribuição de escritoras. Muitos desses periódicos e revistas literárias não estão disponíveis para todos ou são de difícil acesso, mas sabe-se da relevância da escrita feminina no Rio Grande do Sul. Jornais foram produzidos por mulheres durante o século XlX e início do século XX. O jornal *A Violeta*, da cidade do Rio Grande, é um bom exemplo de meio de divulgação de textos literários que são de pouco conhecimento; tal periódico possui poucos exemplares guardados na Biblioteca Rio-grandense. Nesse sentido, não podemos responsabilizar somente os historiadores pelo desconhecimento e/ou ausência das escritoras na historiografia literária sul-rio-grandense e brasileira.

[8] A primeira edição de *A literatura do Rio Grande do Sul* é de 1982, para este trabalho, utilizaremos a edição ampliada de 1992.

[9] Apesar de Tania Faillace e de Caio Fernando Abreu estarem presentes nas histórias da literatura do Rio Grande do Sul, ambos estão ausentes das principais histórias da literatura brasileira. A ausência é mais notada em relação ao reconhecimento de Caio Fernando Abreu, mesmo que seus textos sejam material para inúmeros estudos acadêmicos.

apontando-a como uma precursora da literatura intimista no Rio Grande do Sul, comparando a estética de Faillace com a de Clarice Lispector:

> Damos aqui, apenas alguns delineamentos do perfil intimista de Tania Faillace. Sem os mergulhos, em profundidade, de Lya Luft e Clarice Lispector, a autora de "Fuga" leva as personagens até os bordos do limiar da consciência e aparecem os fenômenos da fuga, obsessão, angústia, ânsia de libertação de alguma coisa que a amarra e a machuca. (MAROBIM, 1985, p. 234).

Caio Fernando Abreu também ocupa um espaço limitado dentro da obra de Marobin, sendo atribuída à sua literatura o estilo intimista e a temática urbana. Contudo, ressaltamos que esta história da literatura do Rio Grande do Sul foi escrita no período em que ambos os escritores ainda eram pouco conhecidos pela crítica.

A obra de Bittencourt, *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade é de grande valia para a pesquisa sobre a literatura no estado sulino, pois além de elencar inúmeros escritores, a autora também apresenta as vertentes temáticas e o desenvolvimento literário sul-rio-grandense.

Desse modo, em textos que abordam a temática da literatura sul-rio-grandense, como a obra de Bittencourt, podemos também pensar nas temáticas e nas personagens femininas da literatura sul-rio-grandense. Sabe-se que no Rio Grande do Sul, especialmente no que se refere ao contexto literário, a figura masculina é a mais referenciada, personagens masculinos que demonstram bravura e heroísmo são constantes desde suas origens. Podemos dizer que um dos fatores que contribuem para uma literatura marcadamente construída por personagens másculos "fortes, aguerridos e bravos" é a história desse estado, construída através dos conflitos civis, da defesa das fronteiras, das guerras e disputas territoriais e políticas.

Na segunda metade do século XX, temos mudanças sociais e políticas que influenciaram a literatura sul-rio-grandense. O declínio do trabalho no campo e a evasão para a cidade, o quadro de desigualdade social, os conflitos familiares e de formas de pensar são temas mais explorados a partir de então. A ditadura militar no Brasil em 1964, a expansão dos direitos feministas e o modelo de literatura intimista desenvolvido no Brasil dos anos 1960 são outros fatores influenciadores da literatura no Rio Grande do Sul. Deste modo, não há apenas o personagem campeiro em evidência, mas o filho, o desempregado, o marginalizado, a mulher, entre outros.

Gilda Bittencourt, ao propor quatro vertentes temáticas, presentes nos contos produzidos a partir dos anos 1960, evidencia a importância de três escritores: João Gilberto Noll, Tania Faillace e Caio Fernando Abreu.

Das quatro vertentes propostas, as produções de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace se destacam igualmente em pelo menos três: na vertente de cunho social, na vertente existencial-intimista e na vertente memorialista ou de reminiscência da infância. A presença de ambos os ficcionistas nas vertentes elencadas por Bittencourt indica uma possível pluralidade de temáticas e a relevância dentro da literatura produzida no Rio Grande do Sul.

Regina Zilberman, ao longo de sua obra *A literatura do Rio Grande do Sul,* destaca a produção de Tania Faillace e a iguala a outros dois escritores, Caio Fernando Abreu e Lya Luft, apontando aproximações quanto às expressões temáticas e ao viés intimista:

> Nos anos de 1960, Tania Faillace se destacou por centrar suas narrativas no âmago das personagens femininas. *Fuga* e o *35ª ano de Inês* investigam a intimidade da heroína [...]. o conto de Faillace centra-se no âmbito interno das figuras humanas, processo verificável em Caio Fernando Abreu. (ZILBERMAN, 1992, p. 139).

Zilberman destaca a aproximação entre a estética intimista da obra de Tania Faillace e a obra de Caio Fernando Abreu. A crítica aponta para a relevância da produção dessa escritora dentro da literatura sul-rio-grandense, principalmente no que tange à literatura de autoria feminina:

> Antes dos anos 70, poucas foram as escritoras atuantes no Rio Grande do Sul, embora no século XlX tenha sido pródigo em poetisas, [...]. Elas, todavia, não tiveram tantas sucessoras, talvez por sua arte não ser permeável ao Regionalismo, hegemônico até os anos 30 [...] Foram poucas as escritoras que o estado leu, até a afirmação da prosa de Tania Faillace. Desde 1964, ano de lançamento de *Fuga* suas novelas são protagonizadas por mulheres em busca de sua emancipação. (ZILBERMAN, 1992, p.145).

Segundo Regina Zilberman, antes dos anos de 1970, foram poucas as mulheres atuantes no Rio Grande do Sul, e uma das justificativas apontadas sugerem a hegemonia da literatura regionalista. A autora considera Tania Faillace como uma renovadora da escrita feminina no estado.

Tal como Bittencourt, para Zilberman, o regionalismo e a grande presença de temas ligados ao homem gaúcho heroico e bravo eram latentes na literatura sulina; porém, passam a ter menos espaço a partir das mudanças sociais e políticas da segunda

metade do século XX. Nesse mesmo contexto de mudanças, a partir do desenvolvimento da literatura de cunho intimista e da publicação das obras de Faillace, a voz feminina e suas questões passam a ter maior destaque.

A partir de 1960, a mulher ganha maior espaço na sociedade e no trabalho. De modo semelhante, as escritoras e as questões femininas também ganham maior destaque. Assim, posteriormente às publicações de Faillace, surgem novas escritoras no Rio Grande do Sul, trazendo um novo fôlego e voz a personagens antes caladas ou sombreadas pelo "brilho heroico do gaúcho". Como Zilberman destaca em sua obra, a partir de 1970, temos a produção literária de Patricia Bins, Lya Luft, entre tantas outras escritoras:

> A ascensão da escrita feminina no Rio Grande do Sul sugere que novos segmentos participam, no Estado, do processo de produção literária, enquanto autores e leitores. Renova-se, assim, a prosa gaúcha e, também por esse ângulo, apresenta alternativas ao projeto centenário, mas não mais excluso, do Regionalismo e do ruralismo. (ZILBERMANN, 1991, p.148).

Luís Augusto Fischer também apresenta uma síntese sobre as manifestações literárias no Rio Grande do Sul. O autor de *A literatura Gaúcha* apresenta um amplo panorama sobre os escritores, a crítica e a temática sulina. Esse panorama se sobressai às demais obras de história da literatura sul-rio-grandese ao tentar traças características da literatura produzida a partir dos anos de 1990 em diante.

Fischer, no último capítulo de sua obra, delimita um mapa geral da narrativa gaúcha, dividido em cinco períodos. O primeiro período, refere-se aos anos de 1870 e 1890, em que se destacam autores como Apolinário Porto Alegre e Caldre Fião. Como questões e temas desse primeiro tempo da literatura sul-rio-grandense, Fischer destaca a imagem do gaúcho como "monarca das coxilhas", sendo a vida campeira o elemento mais figurativo. Entre os anos de 1910 e 1920, destacam-se João Simões Lopes Neto, Alcydes Maya e Amaro Juvenal. Nesse segundo período, temos uma expressiva representação do gaúcho como peão; além disso, surgem as primeiras temáticas urbanas do estado sulista. No terceiro período, compreendido, entre os anos de 1930 e 1950, destaca-se as obras de Erico Verissimo, Cyro Martins, Dyonélio Machado e Reynaldo Moura. Esse período tem como base representativa a figura do gaúcho como coronel, a vida campeira, os primórdios da história su-rio-grandense, bem como as guerras permeiam o imaginário dos autores desse período. No entanto, o terceiro período também abre espaço para a temática urbana na literatura sulista.

O quarto período elencado por Fischer compreende os anos de 1960 e 1980, caracterizado pela expansão do êxodo rural, a decadência agropecuária e a Ditadura Militar. Nesse período, destacam-se autores como Luiz Antonio de Assis Brasil, Tabajara Ruas, Alcy Cheuiche, Laury Maciel, Aldyr Garcia Schlee, Josué Guimarães, Charles Kiefer, Moacyr Scliar, Caio Fernando Abreu, Tania Faillace, João Gilberto Noll e Lya Luft. Os autores exploram temáticas como a desconstrução da figura de "monarca das coxilhas", as etnias componentes do povo sul-rio-grandense, a vida nos grandes centros urbanos, a solidão e a Ditadura. No último período, correspondente aos anos de 1990 em diante, não há hegemonia no que tange às temáticas abordadas pelos escritores sulistas. Fischer aponta nomes de escritores que estavam se destacando e que ainda despontariam na crítica literária, como Vitor Ramil, Juremir Machado da Silva, Max Mallmann, Claudia Tajes, Daniel Galera, Cíntia Moscovich, entre outros.

Fischer destaca a escritora Tania Faillace como um dos escritores de maior relevância no período dos anos de 1960 e 1970: "Tania Faillace [...] com *o 35º ano de Inês* (1971) apresenta uma competente mescla do debate feminista, uma de suas marcas, com as questões sociais, sempre presentes em sua obra que nunca parou de demonstrar indignação social" (FISCHER, 2004, p.119).

Apesar de reconhecer a qualidade estética de um dos livros da escritora Tania Faillace, o autor de *A literatura gaúcha* destaca a qualidade e a produção dos escritores João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu e Lya Luft. Esse trinômio é eleito como sendo os escritores de maior destaque no período de 1970 a 1980.

Na obra de Fischer, encontramos um embasamento sobre a evolução histórica e temática da literatura sul-rio-grandense. Nesse aspecto, o autor complementa com dados e análises as demais obras de história da literatura, como a de Marobin, a de Bittencourt e a de Zilberman. Todavia, assim como os demais autores, Fischer não se detém na análise do tema ou ainda da escrita feminina.

Zilberman e Bittencourt elegeram a escrita de Faillace como uma representante do feminino no Rio Grande do Sul. Ademais, as duas autoras demonstram que fora a partir dessa escritora e do período pós 1960 que há uma maior participação das mulheres literatas no Rio Grande do Sul. Em contrapartida, Fischer, ao apontar características temáticas do quarto período, deixa de lado as escritoras que estão falando sobre as questões femininas.

Ao investigar essas quatro histórias da literatura sul-rio-grandense, constatamos que embora Tania Faillace seja destacada por Zilberman e por Gilda Bittencourt, sua obra ainda é pouco valorizada dentro da história da literatura do Rio Grande do Sul, pois há constantemente a referência à obra *O 35º ano de Inês* em detrimento a outras obras da ficcionista. Diferentemente da escritora, Caio Fernando Abreu tem quase todas as suas obras literárias destacadas por sua qualidade estética pelos quatro estudiosos da literatura gaúcha.

A valorização da obra *O 35º ano de Inês* em relação a outras produções também é constatada através da pesquisa acerca da fortuna crítica da escritora na Plataforma *Lattes*.

Em um levantamento que apontou doze trabalhos acadêmicos, tem-se oito artigos publicados em anais de eventos ou como capítulo de livros, duas monografias, uma dissertação e uma tese. Observou-se que sete desses trabalhos (cinco artigos, uma monografia e uma tese) analisam o *O 35º ano de Inês* ou alguns contos presentes nessa obra. A novela *Adão e Eva* é alvo de estudo em um artigo acadêmico. Há também uma dissertação sobre a obra *Tradição, família e outras estórias* e uma dissertação de mestrado em andamento sobre *Mário/Vera – Brasil*, além de uma monografia sobre a escrita intimista de Tania Faillace e um artigo sobre a temática feminina da autora sul-rio-grandense. Verifica-se que, na maior parte dos trabalhos encontrados na pesquisa do banco de dados do *Lattes*, a análise das obras parte da investigação de temas ligados ao feminino e, principalmente, às questões que envolvem o tema da maternidade presente no conto "A filha" na obra *O 35º ano de Inês*.

Sobre os estudos acerca da obra de Tania Faillace, contribuirão para esta tese três trabalhos que envolvem a análise de personagens femininas no que se refere à identidade e à crítica social. Selecionamos o ensaio "Imagem da "solteirona" na obra e vida da escritora Tania Jamardo Faillace", de Deise Mara Balieiro, publicado em 2010, e a dissertação *As relações de poder e espaço urbano como região nos contos de Tania Faillace*, defendida em 2011, por Natália Borges Polesso, cuja análise tem como foco os contos presentes na obra *Tradição, família e outras estórias* e o artigo "A representação dos silêncios: A crítica na personagem Inês, de Tania Jamardo Faillace", de Natália Borges Polesso e Cecil Zinani, publicado em 2010.

Diferentemente do resultado da pesquisa sobre a fortuna crítica de Tania Faillace, o levantamento sobre o estudo da obra de Caio Fernando Abreu constatou cerca de trezentos e quarenta trabalhos entre artigos acadêmicos, ensaios, monografias, dissertações e teses. Esse resultado confirma o maior conhecimento e divulgação da obra do escritor sul-rio-grandense, tanto no âmbito regional quanto nacional.

As principais temáticas analisadas na obra de Caio Fernando Abreu são a solidão, a identidade, o espaço urbano, a homoafetividade, o amor, a crítica social, a Ditadura Militar, entre outros. Sendo assim, para formar o conjunto de textos da fortuna crítica dos dois autores, optou-se pela seleção de temas que se aproximam da proposta apresentada por esta tese, principalmente em relação à fortuna crítica de Caio Fernando Abreu.

Sobre o escritor sul-rio-grandense, destacamos três dissertações que envolvem a identidade feminina. O primeiro desses trabalhos, realizado por Flávia Merighii Valenciano, denomina-se *Travessias solitárias:* um estudo sobre as personagens de João Antonio e Caio Fernando Abreu. O segundo trabalho selecionado denomina-se *Identidade, estigmatização e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu*, de Ana Paula Trofino Ohe. O último trabalho que destacamos é a dissertação *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*, de Milena Mulatti Magri.

Portanto, observamos, tanto nos livros sobre literatura sul-rio-grandense quanto na pesquisa de trabalhos acadêmicos, que a análise sobre a escrita e temática feminina ainda é incipiente.

De um modo geral, a pesquisa em livros sobre literatura sul-rio-grandense apontou semelhanças na forma de elencar os destaques literários. Nesse aspecto, constatou-se que, no que se refere às escritoras, Tania Faillace é a mais referenciada, mas a maioria dos historiadores e críticos elenca as mesmas qualidades estéticas e características de estilo. Ainda podemos acrescentar que Faillace é sempre referida como uma feminista, associada a temas femininos, embora veremos que ela também pratica uma crítica social mais ampla.

A escrita de Caio Fernando Abreu é associada aos dilemas de sua geração e ao existencialismo. O escritor é mais citado do que Faillace; sua obra é analisada mais

profundamente pelos autores de histórias da literatura, não sendo apenas repetidas características e estilos, como no caso da escritora aqui estudada.

1.1 Caio F. – O rosto atrás do rosto

Nascido em 1948, na cidade de Santiago, no interior do Rio Grande do Sul, o escritor gaúcho consegue ultrapassar as barreiras do seu território, tendo publicado obras em outros países. No ano de 1991, o livro os *Dragões não conhecem o paraíso* foi traduzido para o inglês sob o título de *Dragons,* publicado pela editora Boulevard Books e traduzido por David Treece e, em Paris, foi traduzido sob o título: *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, pelas edições Complexe e traduzido por Claire Cayron. Nesse mesmo ano, *Onde Andará Dulce Veiga?* recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor romance do ano.

Em 1992, voltou à Europa para morar três meses na França, em Saint-Nazaire, como escritor/residente na Maison des Écrivains et des traducteurs Étrangers (MEET), onde ele escreveu a novela *Bien loin de Marienbad*. Em 1993, participou de leitura de sua obra em cidades como Amsterdam, Utrecht e Haia. Em Milão, lançou, em italiano, de *Dov'è Finita Dulce Veiga?,* pela editora Zanzibar, traduzido por Adelina Aletti. Representou o Brasil na III Interlit, Encontro Internacional de Escritores, em Erlangen, na Alemanha, junto dos escritores Rubem Fonseca e Sonia Coutinho.

Já em 1994, lançou, no Salão do Livro de Paris, *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, publicado pelas edições Autrement; *Bien loin de Marienbad,* publicado pelas edições Arcane 17 e *L'Autre voix,* publicado pelas edições Complexe. Nesse mesmo ano, em Amsterdam, lançou de *Waar zit Dulce Veiga*?, traduzido por Maartje de Kort, e participou da 46° Feira Internacional do Livro de Frankfurt, que tem o Brasil como país-tema.

Percebemos que Caio F. é um autor reconhecido internacionalmente. No cenário nacional, desde jovem, o escritor do interior gaúcho se destacava tanto na literatura quanto no jornalismo. Aos vinte anos, participou de um concurso nacional, no qual foi selecionado para integrar a primeira redação da revista *Veja.* O ano de 1968 também é

marcado pela menção honrosa do Prêmio José Lins do Rego, que o ficcionista recebeu pela publicação do conto "Três tempos mortos".

Entre 1969 e 1970, participou da antologia de autores gaúchos *Roda de fogo* e publica a primeira versão da obra *Inventário do irremediável*, que lhe proporcionou o prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores (UNEB). Já em 1972, tornou-se redator do jornal *Zero Hora* e colaborador do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Recebeu o prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto "Visita", que seria publicado posteriormente na coletânea *O ovo apunhalado.*

No ano seguinte, Caio F. se mudou para a Europa, principalmente por suas posições contrárias à Ditadura Militar. Nesse período se sustentou exercendo vários tipos de trabalho, como modelo, faxineiro ou lavador de pratos.

De volta ao Brasil, ainda no final dos anos de 1970, Caio F. participou das antologias *Assim escrevem os Gaúchos* e *Teia (*1976); *História de um Novo Tempo* (1977) e *Antologia de Literatura Rio-Grandense Contemporânea* (1978).

Na década de 1980 recebeu o Prêmio *Status* de Literatura para o conto "Sargento Garcia" e o prêmio *Jabuti* pelo livro *Triângulo das águas.* Em 1989*,* recebeu o Prêmio Molière junto com Luiz Artur Nunes, pela autoria do melodrama *A maldição do Vale Negro.*

Além de ser um cosmopolita e de ter recebido importantes prêmios literários, como o *Jabuti* de Literatura (em 1984, 1989 e 1996) e o Prêmio da Revista *IstoÉ* (1982) pela publicação de *Morangos mofados*, Caio F. ainda hoje é referenciado como um dos melhores escritores do século XX. Uma parcela expressiva de sua produção literária tem sido adaptada para o cinema e para peças teatrais. Podemos citar, como exemplo, a adaptação cinematográfica do romance *Onde andará Dulce Veiga? (*2009), a adaptação dos contos "O príncipe sapo" e "Creme de Alface" para o espetáculo teatral Duas mulheres de Caio, produzido pelos atores Evandro Soldatelli e Hermes Bernanrdi, no ano de 2000. Ainda podemos citar as adaptações dos contos para o cinema como os curtas "Sargento Garcia"(2000), produzida por Tutti Gregianin e "Dama da noite", (2000), de Mário Diamante, e a produção do filme de Sérgio Amon, intitulada "Aqueles dois" (1987), baseada no conto homônimo.

Caio Fernando Abreu ao longo de sua carreira produziu romance, peças teatrais, literatura juvenil, crônicas, novelas e poesia. A sua produção mais conhecida e analisada pela crítica refere-se à narrativa curta. Foram inúmeros contos publicados em periódicos literários ou coletâneas. No entanto, conforme o próprio autor afirmava em suas entrevistas, estava sempre em busca de melhorar sua escrita. Talvez por isso tenha reeditado alguns de seus livros, modificando finais, títulos, ou ainda excluindo alguns de seus textos, como percebemos nas reedições de 1995 de *O inventário do Irremediável* e de *O ovo apunhalado.*

Além de ser reconhecido como escritor, Caio F. também participou como redator de jornais e editor de revistas, como a *Revista Manchete* e *Pais e Filhos* (1971), o Jornal *Zero Hora*, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, as revista *Pop* (1978), *Leia Livros* (1981) e *IstoÉ* (1983); e o jornal *Estado de São Paulo* (década de 1980 e 1990).

A qualidade estética do escritor é reconhecida pela crítica, conforme percebemos nas palavras Fischer (2006), ao declarar que Caio F. foi desbravador da ficção confessional:

> Tem coisa mais moderna do que relato que mistura depoimento com ficção, a suada vida real com o ameno sonho de amor? Mais atual que a narrativa estilhaçada a meditar sobre a falta de alternativas para as almas sensíveis e, às vezes, sobre uma festa daquelas de consumir todas as energias, tudo isso que se vê hoje de maneira meio errática pelos *blogs*? [...] Na fronteira entre esses dois mundos marcados pelo contraste entre o atual e o arcaico está a obra de Caio Fernando Abreu. [...]. esse gaúcho nascido em 1948 na remota cidade de Santiago, perto da Argentina, foi ao mesmo tempo herdeiro da tradição literária e desbravador da ficção confessional meio beat, meio *hipppie*, no clima do que se convencionou chamar (muitas vezes de maneira superficial) de "desbunde", que seria característica de uma geração desiludida com os sonhos libertários dos anos 60. (FISCHER, 2006, p. -).

A afirmação de Fischer nos revela o quanto a obra de Caio Fernando Abreu está próxima de nossas vivências cotidianas. A desilusão, a crítica, a desesperança e a procura por um significado para a vida também marcam nossos tempos, cada vez mais marcados pela fragmentação, pela solidão. Tal afirmação confirma o sentido da análise proposta nesta tese, baseada na relação entre sociedade, literatura e imaginário. As configurações do feminino, bem como os temas que compõem as narrativas de Caio F., podem ser aproximadas com nossas vivências, conforme demonstraremos no capítulo de análise.

Neste subcapítulo vamos elencar algumas características da escrita de Caio Fernando Abreu. Para isso, citaremos alguns dos textos literários do ficcionista bem como os trabalhos acadêmicos sobre sua obra, no que se refere ao feminino.

Desse modo, analisamos neste subcapítulo como o tema da sobrevivência e algumas figuras femininas (personagens históricas ou literárias) influenciaram o escritor. Essas considerações se fazem necessárias já que, no capítulo de análise, procuramos demonstrar como as mulheres de Caio Fernando Abreu possuem uma construção simbólica ligada à ideia de sobrevivência.

O livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* é fruto do doutorado de Letícia Costa Chaplin, que fez um trabalho de crítica genética, recuperando os escritos do Caio F. e trazendo à luz do público leitor uma vertente da produção do escritor antes desconhecida. A pesquisadora, ao reunir diversos materiais contendo poesias ou rascunhos feitos pelo escritor, também busca uma "essência" do autor em suas poesias, conforme percebemos na passagem que ela nomeia os manuscritos como um documento:

> Caio Fernando Abreu deixou-nos mais de cem poemas inéditos. Sua poesia está impregnada da dinâmica e da fluidez próprias do manuscrito, aqui entendido como todo documento que, contém em si a ideia de registro; compreende rascunhos, diários, anotações, rasuras, a lápis, à caneta, à máquina ou digitados no computador, que foram alterados pelo autor.[...] As rasuras encontradas em seu material decorrem dessa procura: pela melhor palavra, pelo verso adequado, pelo pensamento oculto. (CHAPLIN,2013, p.158).

Em seu trabalho, Chaplin pergunta por que o escritor sul-rio-grandense nunca publicou suas poesias. A resposta não encontraremos; contudo, a pesquisa nos manuscritos de Caio F. aponta que o trabalho em fontes primárias, neste caso, manuscritos de poesias, além de resgate e preservação, também pôde proporcionar revelações e o (re)conhecimento da estética do romancista, contista e cronista:

> Por que motivo, então, Caio nunca publicou sua poesia? À exceção de poucos poemas, como "Gesto" e "Prece", publicadas no jornal *Cruzeiro do Sul,* de Sorocaba, no final dos anos de 1960, e "Oriente" e "*Press to open*", publicadas na década de 1970 no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nunca o escritor trouxe a público a totalidade de sua produção poética. No entanto, os manuscritos preservados por ele mesmo comprovam que, desde o início de sua carreira literária, escreveu poesia. [...]. durante toda a sua vida, o Caio Poeta coexistiu ao lado do Caio Prosador. (CHAPLIN, 2013, p.158).

Ao analisar as poesias publicadas no livro de Chaplin, podemos constatar que muitas destas se encontram nos textos narrativos de Caio Fernando Abreu. Um exemplo

que confirma a semelhança entre a poesia e a narrativa de Caio F. é o poema "Os sobreviventes". O tema da sobrevivência é algo recorrente na obra desse escritor, diversos são as personagens que lutam para conseguir sublimar os problemas da sociedade, da solidão e do caos urbano. O poema tem o mesmo título do conto "Os sobreviventes", do livro *Morangos mofados*, e ambos trazem como assunto principal a desilusão em relação a uma forma de pensar o mundo ultrapassada ou utópica. Tanto o poema quanto o conto fazem alusão também ao movimento *hippie* e à geração dos anos de 1970, conhecida geração do "desbunde", atravessada por ideais de liberdade e pelas consequências de um período histórico marcado entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, bem como os conflitos políticos do país.

O testemunho dessa geração, conforme afirma Fischer (2006), é. realizado por Caio F.. Essa característica ficcional – ou autoficcional – pode ser constatada principalmente nas crônicas publicadas nos jornais em que trabalhou. Suas crônicas foram reunidas e publicadas após o falecimento do escritor; a primeira reunião de crônicas corresponde ao livro *Pequenas epifanias,* de 1996, e a segunda reunião de crônicas, realizada em 2012, foi publicada no livro *A vida gritando nos cantos*, trazendo muitas crônicas inéditas.

Caio Fernando Abreu foi um jornalista e escritor de intensa atividade durante os anos de 1980 e início dos anos de 1990. Nas crônicas reunidas no livro *Pequenas epifanias* pode-se observar o olhar aguçado do ficcionista sobre o homem moderno. Nessa perspectiva, podemos dizer que o autor vai além de questões existenciais, tratando também de problemas sociais, como a situação política e econômica do país, a AIDS, o desencantamento do homem moderno com o mundo, a solidão, o caos urbano das grandes cidades.

Pode-se notar também uma mudança entre a forma de ver o mundo em diversas épocas, pois *Pequenas Epifanias* reúne crônicas publicadas entre os anos de 1985 e 1995, período em que a vida de Caio Fernando Abreu sofreu grandes mudanças. Em crônicas escritas nos anos de 1980, como "Zero Grau de Libra," estão presentes a preocupação com a situação política do país, a desilusão com o mundo e com Deus:

> Ilumina o cotidiano dos funcionários públicos ou daqueles que, como funcionários públicos, cruzam – se nos corredores sem ao menos se verem – naqueles lugares onde um outro ser humano vai-se tornando aos poucos tão humano quanto uma mesa. (ABREU, 2006, p.40).

A mudança de perspectiva de Caio em relação ao homem e em relação a Deus é realizada principalmente a partir de 1990. Nas crônicas desse período há uma reconciliação com o mundo material e o mundo espiritual. A morte, a solidão, a falta de fé e a desesperança são trocadas pela esperança das amizades e pela alegria das pequenas conquistas do dia a dia, como o nascimento de uma flor.

Nas crônicas escritas entre agosto de 1994 e dezembro de 1995, publicadas primeiramente no jornal O *Estado de São Paulo*, período em que Caio Fernando Abreu descobre que é portador de vírus HIV, observa-se que há a descrição de um ambiente hospitalar, cujo narrador expressa suas percepções sobre o ambiente e sobre o que está sentindo:

> Agora vejo construções brancas e frias, além de grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. [...] Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras – e elas, doem, uma por uma, para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas e frias. (ABREU. 2006,p. 107).

Ler a obra de Caio Fernando Abreu, principalmente *Pequenas Epifanias,* permite conhecer um pouco a vida do escritor, suas impressões e também alguns de seus hábitos, pois o jornalista e escritor parte de experiências pessoais para a construção de sua obra literária, levando à construção de um mundo imaginário repleto de valores simbólicos. Um exemplo disso é a presença de temas ligados à jardinagem em crônicas, como, por exemplo, "A morte dos girassóis", inspirada no fato de que Caio, no fim de sua vida, passou a cultivar flores em sua casa[10]:

> Mudando de assunto sem mudar propriamente, tenho aprendido muito com o jardim. Os girassóis, por exemplo, que vistos assim de fora parecem flores simples, fáceis, até um pouco brutas. (ABREU. 2006, p. 145).

O cultivo de flores, descrito pelos narradores das crônicas, pode ser entendido como uma construção simbólica da vida, pois assim como o narrador aprendeu com o jardim que os girassóis são flores simples e brutas, estas podem ser também belas e preciosas. A ideia de sobrevivência também está contida na simbologia das flores das

---

[10] Sabe-se que o escritor revelou ser portador do vírus HIV através da crônica "Carta para além dos muros"; depois da primeira carta, Caio F., publicou mais três "Cartas para além dos muros" que, de certo modo, se relacionam com a rotina vivida pelo escritor no hospital. Além disso, pode-se estabelecer uma relação entre as crônicas de jardinagem com o *hobby* adquirido pelo escritor ao voltar para Porto Alegre.

crônicas de Caio F., pois a flor nasce, resiste às pragas e intempéries climáticas, enfeita as casas e jardins por um período e morre para renascer novamente, revelando os ciclos da vida de nascimento, morte e retorno à terra:

> Durou pouco, girassol dura pouco, uns três dias. Então peguei e joguei-o pétala por pétala, depois o talo e a corola entre as alamandas da sacada, para que caíssem no canteiro lá embaixo e voltasse a ser pó, húmus misturado à terra, depois não sei ao certo, voltasse à tona fazendo parte de uma rosa, palma – de – santa – Rita, lírio ou azaleia, vai saber que tramas armam as raízes lá embaixo no escuro, em segredo. (ABREU, 2006, p. 147)

A ideia de renascimento ou de regeneração presentes nas crônicas sobre jardinagem se somam às imagens de sobrevivência presentes na literatura do escritor. Essas imagens podem ser relacionadas ao que Durand afirma no Regime Noturno de imagens de *As estruturas antropológicas do Imaginário*, como símbolos que expressam a reconciliação do homem com o espaço e o tempo.

Além de publicar crônicas nos jornais em que trabalhou, Caio Fernando Abreu também participou periódicos literários. Entre os periódicos que o escritor mais publicou, destaca-se o *Suplemento Literário de Minas Gerai*s, periódico que publicou vários textos de escritores sul-rio-grandenses na década de 1970, inclusive de Tania Faillace. Nele, Caio F. publicou dois poemas e a primeira versão do conto "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim e Robô", eleito o melhor conto no ano de 1972. Nesse conto, podemos encontrar semelhanças com o poema e o conto "Os sobreviventes", pois há uma necessidade de adaptação e resiliência ao contexto de alienação e manipulação do Poder[11] em relação à sociedade representada.

O conto de Caio Fernando Abreu posteriormente foi publicado na primeira versão do livro *O ovo apunhalado,* sendo reeditado e publicado em 1995. Na segunda versão, também há a epidemia que assola a sociedade, mas os indivíduos que dela padecem não são mais denominados como "os doentes", mas como "os contaminados". Na segunda versão de "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim e Robô", percebemos uma alusão à infecção pelo vírus HIV, fato que também está presente na biografia do escritor, como percebemos nas crônicas publicadas na *Estado de São Paulo.*

---

[11] "Poder" é a designação dada no conto de Caio F. que faz alusão aos governantes, à mídia, aos empresários e demais organizações e indivíduos que na narrativa exercem uma influência no pensamento e comportamento da sociedade representada.

Na comparação entre os trabalhos de Caio Fernando Abreu, percebemos as diversas possibilidades de análise e de desvelamento das temáticas e estéticas empregadas pelo escritor em sua obra. Temas e imagens se repetem ao longo de sua produção, sendo entendido como fruto de uma reflexão sobre a condição humana na contemporaneidade.

No livro de correspondências do escritor publicado em 2002, que foi organizado por Italo Moriconi, podemos confirmar a relação entre os temas e as imagens que se reptem ao longo da literatura de Caio F.. As cartas que o escritor escreveu para seus amigos trazem um pouco do universo simbólico presente em seus textos literários. A partir do trabalho organizado por Moriconi, surgiram inúmeras pesquisas sobre a relação entre a correspondência e a autoficção.

Com relação à autoficção na correspondência de Caio Fernando Abreu, podemos apontar que o modo como o escritor escreve suas vivências e se descreve é semelhante ao processo de criação de um personagem. Um exemplo que pode comprovar isso é a influência da leitura da obra *Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*, pois o escritor passa a assinar seu nome como "Caio F.", sugerindo-nos um processo de inspiração ou de identificação com essa personagem.

De modo semelhante ao trabalho com cartas, o trabalho com textos de fortuna crítica, nos quais também se enquadram as entrevistas do escritor, revela como Caio Fernando Abreu procura estabelecer um elo entre as vivências de sua geração e sua estética. Segundo o próprio escritor se descreve, é um fotógrafo de seu tempo, procurando aproximar a sua escrita da poesia:

> Penso no escritor sempre como fotógrafo de seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. [...] Por outro lado, sinto-me extremamente comprometido com as coisas que minha geração conheceu. Vivi os anos 50, o existencialismo, o movimento *beatnik*. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento *hippie*, profunda e sonhadoramente. […]. Muitas vezes o que torna digna a vida de um homem é o fato de ele olhar para o céu e dizer: "Meu Deus, que coisa imensa..." E perguntar: "Por que eu estou aqui?" Toda forma de criação artística é uma maneira de procurar essas respostas. Nesse sentido, minha literatura busca um caminho cada vez mais "solar", o caminho da clareza, da concisão, da beleza. É vaidoso dizer isso, porque acho que a poesia é a linguagem mais nobre, mas eu gostaria que meu trabalho se aproximasse da linguagem poética. (ABREU, 1996, p.2).

Ao comparar as cartas de Caio Fernando Abreu com algumas entrevistas do escritor, podemos confirmar que, além de fazer o testemunho de sua geração, Caio F.

apresenta, em suas cartas, temas e ideias que se fazem presentes em sua obra literária. A imagem de Christiane F., que assombra o escritor em suas cartas, também está na personagem Márcia F., do romance *Onde andará Dulce Veiga*, ou na história do conto "Ascenção e Queda de Robhéa, manequim e robô". Logo, a ideia de uma existência sem perspectivas, em uma sociedade corrompida, e da necessidade de sobrevivência ao dia a dia, é reiterada nas cartas e nos contos, romances, crônicas e na poesia de Caio F.

Outra característica presente nas cartas de Caio F. é a menção de obras literárias, canções, filmes que o escritor apreciou. Nessas citações, percebemos a maneira como o escritor é atravessado por suas leituras e a influência destas em sua obra. Além de Christiane F., temos a menção das irmãs Brönté[12] e de Marilyn Monroe, que foram referidas em contos como "Fotografias", de *Morangos mofados,* "Noites de Santa Tereza", de *Ovelhas negras*, entre outros. Evidencia-se também a referência de escritoras como Virgínia Woolf e Clarice Lispector:

> Escrevo, escrevo, escrevo. Quando paro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, alamandas, petúnias e gladíolos — está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádia B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas) Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Litteraire* disse que meu texto parecia "o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock'n'roll* e tomado algumas drogas". Fiquei lisonjeadérrimo. (ABREU, 2002, p. 294).

Além de observamos a proximidade de temas ligados ao universo feminino e a influência de figuras e autoras femininas, outro aspecto importante da obra de Caio F. que podemos encontrar nas correspondências é a influência dos contos de fadas na literatura desse escritor. São vários os textos que abordam temáticas femininas e que

---

[12] Podemos fazer uma intersecção entre as personagens solteiras e as biografias das irmãs Brönté. As três irmãs escritoras tem um final trágico, morrem de tuberculose em pouco espaço de tempo, quando estavam na faixa etária dos 30 anos. Emily, a autora de *Morro dos ventos uivantes,* é a escritora de que se tem menos informações, pois vivia reclusa, tendo falecido em 1828, aos 30 anos. Anne falece em 1849, aos 29 anos e Charlotte, a autora de *Jane Eyre*, falece em 1855. A família Brönté residia em uma casa no morro de Yorkshire, no Reino Unido. As três irmãs, juntamente com os demais filhos do casal Brönté receberam educação. Anne e Charlotte foram governantas e professoras, antes de se tornarem escritoras. A relação que podemos fazer entre a biografia das três escritoras e as personagens de Caio F. é a solidão, a tragédia e a idade. Sabemos que a literatura do escritor gaúcho é, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, atravessada pelo pessimismo e pela crítica em relação à existência humana. Assim, temos personagens sendo descritas como pessoas que vivem isoladas em suas casas e que esperam a chegada da morte, para pôr fim às tristezas. A chegada aos 30 anos, conforme veremos nos contos analisados, é um marco, no qual o estigma de "solteirona" vai se confirmando e anulando os sonhos e expectativas daquelas personagens. A morte está para as escritoras como a maturidade está para estas personagens, para as quais restam somente a intimidade da casa e o espreitar a rua da janela.

trazem como aspecto a desconstrução dos contos de fadas. Em determinada carta, observa-se o desejo de Caio F. de publicar um livro com versões de contos de fadas:

> Tem um cineasta inglês, Simon não sei quê, querendo fazer um curta de *The red little shoes*, aliás me dei de Natal uma edição completíssima, com ilustrações originais, das histórias de Andersen — e um projeto novo meu é um livro de contos chamado *Malditas fadas*, com essas histórias reescritas adultamente, bem como o *Red shoes*. Ah: tô lendo super em inglês, jornal, literatura. Andei lendo uns contos de Grahan Greene lindíssimos, e um cara chamado Roald Dahl, que morreu há um mês e ninguém conhece aí. (ABREU, 2001, p. 176).

O projeto de Caio F. não foi finalizado, embora a sua produção literária apresente traços dos contos de fadas. Ao conhecer a obra desse escritor, podemos dizer que as "malditas" fadas são seres que apresentam uma luz, uma esperança de vida, mas são tolhidos pela frustração. Há no universo simbólico dos contos de fadas de Caio uma crítica aos estereótipos e aos ideais de comportamento, de sociedade e de felicidade. Nos textos, o comportamento do ser humano, ao mesmo tempo que deve obedecer aos padrões para o alcance do sucesso e da felicidade, também é o próprio produtor da infelicidade, através do egoísmo, da hipocrisia e da falta de sensibilidade. É assim em contos como o "Príncipe Sapo", no qual a personagem se vê em uma relação amorosa à maneira dos contos e novelas que lia, mas em que todo o encantamento se desfaz. A ironia deste conto está na personagem central Teresa, que volta ao começo da narrativa sentindo a inveja de suas irmãs e esperando a vida passar, não há um "felizes para sempre". É assim também em contos como "Sapatinhos vermelhos", no qual a personagem também não encontra a felicidade idealizada. Podemos citar ainda, o conto "Joãozinho e Mariazinha", ou ainda, o conto "O coração de Alzira", nos quais há uma referência direta ou indireta ao universo simbólico dos contos de fadas.[13]

As considerações sobre as constantes temáticas e símbolos utilizados por Caio ao longo de sua obra são pertinentes para a posterior análise do *corpus* desta tese.

---

[13] Os contos "Sapatinhos vermelho" e "Joãozinho e Mariazinha" além de fazerem referência no próprio título às histórias infantis, apresentam um olhar moderno sobre as relações humanas. Não há uma união harmoniosa, mas a superficialidade ou a incomunicabilidade entre as pessoas. As personagens não estão em castelos ou em bosques, não há encantamento nem mágica, apenas seres humanos confinados em seus apartamentos. Em "Joãozinho e Mariazinha", não temos os doces da bruxa que pretende devorar as crianças, mas as máscaras, os produtos de consumo como isca (o vinho, o rádio relógio) para seduzir e "jogar". Em "Os sapatinhos vermelho", temos uma mulher que é abandonada pelo seu "príncipe" e que procura nos encontros sexuais a compensação pela perda amorosa. Já em "O coração de Alzira", temos a referência do dormir, à espera pelo despertar do beijo do príncipe.

Nesse sentido, podemos pensar nos três trabalhos acadêmicos que aqui utilizamos como embasamento para a análise das personagens de Caio. O primeiro, realizado por Flávia Merighii Valenciano, em 2010, na Universidade de São Paulo, denomina-se *Travessias solitárias:* um estudo sobre as personagens de João Antonio e Caio Fernando Abreu, e traz em um capítulo intitulado "Sem carinho, sem descoberta: a mulher às margens", no qual aborda questões de identidade e sexualidade. Segundo Valenciano, as personagens femininas desse escritor são representadas de maneira que estão à margem e cabe a elas romper com os rótulos e preconceitos sobre a sexualidade feminina.

Neste trabalho, observamos a mulher sendo construída como um sujeito social que deve portar-se em relação a determinados padrões. A autora utiliza como exemplos, tanto a protagonista do conto "Dama da Noite" quanto a protagonista de "Ascensão queda de Robhéa, manequim e robô". A análise está em consonância com a ideia de imagens e imaginários que tolhem a sociedade e a visão sobre a mulher.

Conforme demonstraremos no capítulo de análise, as personagens femininas do escritor são sobreviventes, não transgressoras, pois procuram conciliar seus conflitos e seus desejos com os padrões sociais, além de estarem sempre procurando uma identidade, um "lugar" no espaço. As personagens de Caio também são sobreviventes ao "lutar" não por sua sexualidade, mas para continuarem vivas em meio a decepções, sejam amorosas, sejam sociais.

Na dissertação *Identidade, estigmatização e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu,* de Ana Paula Trofino Ohe, defendida em 2010, na Universidade Estadual Paulista, temos também a investigação entre identidade e feminino. Nesse trabalho, o objetivo é investigar a relação entre identidade, estigmatização e exclusão social. A exclusão social apontada pela estudiosa está vinculada ao processo de estigmatização das personagens, projetando-lhes uma identidade social. O *corpus* de Ohe é constituído por onze contos, organizados em quatro núcleos temáticos em que exclusão se dá em relação à orientação sexual, ao estrangeiro, à mulher e, por fim, ao estilo de vida não integrado ao *status quo*.

Esse trabalho acadêmico torna-se uma relevante fonte de consulta ao abordar a questão da exclusão social e da estigmatização de mulheres em relação à idade e ao estado civil.

No capítulo intitulado "Estigmatização por idade e sexo: mulheres de meia idade, solteiras", Ohie analisa as personagens dos contos "O príncipe sapo" e "Dama da noite". Nesse trabalho, o olhar da pesquisadora sobre a figura feminina da protagonista de "O príncipe sapo" problematiza o estigma da mulher solteira:

> O narrador enfatiza três dados importantes e interligados de Teresa: o ser mulher de meia-idade, o estar solteira e sua feiúra. Os fatos de Teresa estar solteira e ser virgem indicam que ela não realizou um destino comum a boa parte das mulheres: não se casou, não constituiu família. No conto, a falta de beleza física de Teresa é um elemento que pode ser tomado como um estigma, algo que parece ser crucial na manutenção inalterada do estado civil da personagem principal. (OHE, 2010, p. 116).

Ana Paula Ohe afirma que a personagem Teresa pertence a uma sociedade patriarcal convencional, na qual, para as mulheres, o casamento é "destino", e não "escolha". A solteira passa a ser vista como aquela que não casa "na hora certa", aquela que "passou da idade de casar", restando-lhe, apenas, a opção de conformar-se com a condição de "solteirona", o que ela faz com redobrada angústia.

Na dissertação *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu,* de Milena Mulatti Magri, defendida em 2010, na Universidade de São Paulo, o olhar está associado a temas como o desencontro, a identidade e a experiência urbana na obra do escritor sul-rio-grandense. Questões que envolvem identidade e personagens femininas estão relacionadas à busca de si e ao uso das "máscaras sociais" ou estereótipos como forma de defesa pelas personagens femininas.

Magri divide sua análise em quatro eixos temáticos. Na quarta parte da dissertação, denominada "Desencontro consigo mesmo", temos a análise do conto "Fotografias", da obra *Morangos mofados*. Segundo a pesquisadora, o desencontro ocorre em função de uma perda amorosa das personagens. O conceito de máscara social utilizado por Magri considera que as personagens Gladys e Liége se relacionam ao estereótipo de mulher sedutora, cada uma a seu modo. Essa máscara se faz necessária para as personagens de "Fotografias", pois possui uma função de proteção às perdas amorosas, à solidão e às frustrações:

> O desencontro em função de uma transformação será vivenciado, também, pelas protagonistas do conto "Fotografias". Aqui também o processo de transformação das protagonistas ocorre em função de uma promessa, de uma perspectiva satisfatória para o futuro que não necessariamente será concretizada. Este dado faz com que as protagonistas sofram alterações em seus modos de ser e de pensar, agindo em desacordo com seus valores e

> referenciais iniciais, vivenciando a experiência do desencontro consigo mesmas. (MAGRI, 2010, p. 148).

Desse modo, podemos perceber que tanto a fortuna crítica quanto as obras de Caio Fernando Abreu revelam-se como importantes instrumentos para a análise proposta nesta tese. Ao longo do capítulo de análise, procuraremos estabelecer elos entre a teoria do Imaginário, a literatura de Caio Fernando Abreu e sua fortuna crítica a fim de observar como as personagens femininas do escritor são construídas.

1.2. Tania Faillace – a mulher e a crítica social

Tania Jamardo Faillace nasceu na cidade de Porto Alegre, em 30 de janeiro de 1939. Além de escritora, era jornalista e pintora. A produção artística e literária desta sul-rio-grandense abrangeu o universo de suas vivências, conforme veremos ao longo deste subcapítulo.

Em 1964, publicou sua primeira novela, *Fuga*, concluindo no mesmo ano a sua segunda novela. Na década de 1970, a artista publicou o livro de contos *O 35º ano de Inês* (1977) e o livro *Vinde a mim os pequeninos* (1977) e, em 1978, publicou seu último livro de contos, *Tradição, família e outras estórias.* Já em 1983, publicou o romance *Mário/Vera Brasil*. Nesse período de vinte anos de produção, Tania Faillace também escreve peças de teatro, como *Ivone e sua Família.*

Em 1958, aos 19 anos de idade, realizou sua primeira exposição de pintura a óleo, no Grande Hotel em Porto Alegre. Dessa exposição, temos como resultado a novela *Adão e Eva* (1964), originada do quadro de mesmo nome. A gaúcha trabalhou como jornalista no jornal *Zero Hora* e no *Jornal Hoje.* A partir de meados da década de 1960, participou de diversas antologias, passando também a publicar seus contos na revista *O Globo* e no jornal *O Estado de São Paulo.* A primeira aparição dos contos da escritora em jornais foi em 1962, no jornal *Expressão*. Nesse ano também publicou na antologia *Nove do Sul.* Em 1969 foi publicada na *Antologia do Conto Gaúcho*, sendo referenciada pela crítica. Em 1971, participou da antologia *Porto Alegre: ontem e hoje*, e, em 1973, da antologia *24 textos de ficção*, organizado pelo *Suplemento Literário de Minas Gerais.* No fim da década de 1970 e início da década de 1980, participou das antologias *Assim escrevem os gaúchos* (1976), *Cinco contistas* (1976), *Malditos Escritores* (1977), *O moderno conto brasileiro (*1978), *Antologia da Literatura Rio-*

*Grandense (1978), Antologia da mulher brasileira (*1978), *Contos Brasileiros* (1981), *O prazer é todo meu* (1984) e *Rodízio* de escritores (1986).

Em seu trabalho como jornalista no *Zero Hora,* dedicou-se especialmente a reportagens sobre os moradores das vilas marginais da cidade de Porto Alegre. Sobre o seu engajamento político e o jornalismo voltado às classes menos favorecidas, podemos dizer que a escritora reflete uma crítica social ao longo de sua obra, como observamos em *Tradição, família e outras estórias.* Nessa obra, estão presentes textos com temáticas sobre a repressão, a desigualdade e a exclusão social.

A relevância da produção escrita de Faillace é apontada por Bittencourt (2004). No panorama literário sul-rio-grandense que vigorava antes de 1960, se constata que a literatura reproduz a mesma situação de inferioridade da mulher. Segundo Bittencourt (2004), as personagens femininas na literatura sul-rio-grandense, até o início do século XX, desempenhavam função subsidiária, gravitando em torno dos homens como meros objetos – de uso, de posse, de prazer. O seu papel, quando eventualmente destacado, era o de motivar as ações violentas e as disputas que terminavam em morte, confirmando, assim, a função demoníaca e destruidora, enraizada na cultura machista dominante naquela sociedade, que as relacionava, invariavelmente, ao mal e à tentação. O surgimento de escritoras que encararam mais aberta e profundamente a problemática da mulher, desvendando os seus desejos mais íntimos e trazendo à luz as inquietações e percepções, aconteceu somente a partir dos anos 60, não mais com as poetas, mas com as ficcionistas:

> A primeira escritora aqui focalizada é Tânia Faillace, que escreveu, ao longo dos anos 70 do nosso século, três livros de contos que se destacam justamente por tratarem a questão da feminilidade sob uma ótica renovada, trazendo à tona problemas ancestralmente reprimidos, relacionados, sobretudo, às condições de inferioridade e opressão da mulher. (BITTENCOURT, 2004, p.1-2).

De modo semelhante à literatura de Caio F., a escrita de Tania Faillace é relacionada a fatos de sua vida e ao contexto dos escritores de sua geração. Assim, da mesma forma que uma grande parte de mulheres da geração da escritora estavam em conflito tanto em relação ao seu espaço no núcleo familiar ou quanto na sociedade, observamos na obra de Tania Faillace temas que se aproximam das reinvindicações e conflitos dessas mulheres:

> Eu acho que não conto minha vida, mas minhas experiências e minha reflexão sobre o mundo. Posso ainda contar a vida de outra pessoa que conheço, por que não tenho escrúpulo algum com isso. Realmente, tiro tudo da vida real, embora as coisas tenham que ser processadas. Mas parto das coisas que conheço. E, na medida que se parte de coisas que se conhece, tem experiências pessoais e experiências de pessoas. Comecei escrevendo de forma muito intimista porque tinha uma vida social muito reduzida, embora eu tivesse preocupações intelectuais, culturais e filosóficas que minha geração tinha. (FAILLACE, 1988, p.6).

De certo modo, Tania Faillace viveu os "dilemas" das suas personagens e de grande parte das mulheres de sua geração. Além das questões de identidade feminina e de desejo de ocupar um espaço na sociedade que vão além dos que são papéis marcados para a mulher (filha, esposa, mãe e dona de casa), há outra semelhança entre as personagens e a escritora, pois ela também enfrentou a maternidade sozinha, numa época em que a "mãe solteira" era discriminada. Essas características autoficcionais são percebidas na entrevista da escritora quando esta foi indagada sobre a proximidade entre a história do romance *Mário/Vera* – Brasil e a sua biografia:

> Sim. Escrevi seis capítulos para mim, sem qualquer preocupação literária. Apenas para colocar as coisas e contar para o meu filho. Mário/Vera foi escrito para o Daniel. Mas não consegui ir além desses seis capítulos. Passaram-se dez anos e, nesse tempo, eu esqueci tudo, até que ele tinha existido. Um dia encontrei aqueles capítulos e levei para o Carlos Jorge Appel, que me animou a continuar, sugerindo ampliar o alcance do meu romance. Em vez de ficar circunscrito a dois personagens, abranger a sociedade. Fiz muita pesquisa. O ato de escrever não só levantou a lembrança, mas fez reviver a história novamente. Foi um livro extremamente sofrido, escrito com muita sinceridade, sem nenhum disfarce. (FAILLACE, 1988, p.6).

Percebemos semelhanças entre os temas e os dilemas vivenciados pelas mulheres da literatura de Tania Faillace desde a sua novela de estreia. Em *Fuga*, a autora apresenta como tema principal a busca pela identidade através dos conflitos da protagonista que se anula em detrimento ao papel atribuído à mulher em sua família. Há nessa obra um conflito entre o desejo de autonomia feminina e a obediência e passividade de uma boa "moça de família". Em *Adão e Eva*, temos uma reconstrução da identidade feminina alicerçada através do mito de Eva. A escritora sugere em seu segundo trabalho um novo caminho de igualdade e reciprocidade entre homem e mulher.

No romance *Mário/Vera – Brasil,* temos a história de uma jovem que trabalha como secretária, desagradando aos seus familiares. Vera tem uma relação com um homem casado e engravida, o que ocasiona a sua saída de casa. Ela enfrenta o preconceito e o medo ao se tornar uma "mãe solteira". De modo semelhante, temos os

mesmos conflitos e temas nos contos de *O 35º ano de Inês,* em *Tradição, família e outras estórias* e em *Vinde a mim os pequeninos*.

Apesar de a autora ser rotulada como "escritora feminista", percebemos questões que ultrapassam os dilemas femininos de sua geração, porque traduzem uma forte crítica à sociedade, às condições econômicas dessa época, à desigualdade social e à hipocrisia:

> De modo geral, posso dizer que tudo que faço, embora em menina não tivesse esta consciência, é uma forma de militância. [..]. A agressividade faz parte do homem, mas não é a agressividade ruim. Ruim é a falsidade, a opressão, a exploração, o engano, a hipocrisia. São os nossos demônios. (FAILLACE, 1988, p.5).

Na obra *Tradição, família e outras estórias,* podemos constatar que, ao abordar questões sociais, a escritora consegue dar "voz" às personagens marginalizadas pela sociedade, como a prostituta, os drogados, os pobres. O livro de contos é dividido em quatro partes ou eixos temáticos: tradição, família, propriedade e terror. Em todas elas, percebemos que há uma desconstrução de imagens atribuídas seja à família, à tradição (seja de um povo ou de lugares ocupados dentro de núcleos familiares ou sociais) e ainda uma problematização da moralidade e das estruturas sociais e econômicas no Brasil.

A terceira parte do livro de 1978 pode ser comparada ao que hoje é denominado por alguns críticos de "literatura marginal". Essa parte, intitulada "Propriedade", evidencia os indivíduos que não têm propriedade - muitos desses não são donos nem de seu corpo. Há nesses contos a história dos excluídos, dos sem propriedade. Podemos acrescentar que em *Tradição, família e outras estórias* também estão presentes imagens (fotografias, representações) que demonstram a miséria, o abandono e a solidão de uma parcela da população que não tem rosto, que não tem voz, que não tem acesso a políticas públicas, que não é respeitada ou considerada e que não tem esperança ou expectativa de mudar o seu destino.

Desse modo, em *Tradição, família e outras estórias*, a ficcionista antevê algumas discussões que seriam postuladas no século XXl, principalmente no que tange às condições sociais e de melhoria de vida para mulheres das camadas mais pobres da população. Podemos dizer que, de todas as produções literárias de Tania Faillace, esta obra é a que mais se destaca, principalmente ao desvincular-se, mesmo que

timidamente, dos temas e histórias exaustivamente repetidos pela autora em outras obras.

No depoimento da escritora presente na obra *Tradição, família e outras estórias*, ela declara a sua necessidade da troca com o outro; a necessidade de expressar-se através de sua literatura:

> Fui trabalhar. Não casei e tive um filho. Acabei em jornal. Fiz correio do coração, reportagem geral, reportagem policial, radioteatro. Tudo isso me deixou as coisas bastante claras. [...]. A emoção, o desejo de comunicação com o outro (o lado ator/atriz) constituem a motivação do estado "desejo compulsivo de escrever". Sobre isso, organizo, analiso, descubro, brinco muitas vezes [...]. *Tradição, Família e Outras Estórias* foi escrito exatamente desta maneira porque achei que devia usar em cada tema a linguagem que eu acho que ele merece: deboche ou lirismo, empatia ou frieza. Não tem nada de imparcialidade, a gente sempre está de um lado ou de outro (mesmo estar em cima do muro já é uma tomada de posição). E são coisas que eu conheço. (FAILLACE, 1978, p. 6).

Nas palavras da escritora evidencia-se uma preocupação com a realidade ao seu entorno e sua motivação para problematizar as estruturas sociais e familiares em sua obra[14]. Podemos dizer que o combate à hipocrisia é a questão central dos contos, como percebemos nas palavras de Faillace, quando questiona o que lhe foi ensinado desde a escola e o espaço que é atribuído às pessoas na sociedade:

> Desde criança, sempre odiei os bandeirantes – os caçadores de esmeraldas, os caçadores de escravos... nunca aceitei, nem na escola primária, o papo clássico: a escravidão foi necessária para a colonização do Brasil. E o escravo com isso? [...]
>
> Então é essa desgraça básica de nossa cultura que me interessa, que me obriga a pesquisá-la e investigá-la. Os preconceitos contra o corpo [...], os moralismos hipócritas, os elitismos pedantes. E atrás de tudo, aquela explicação que me deram no curso primário: a pobreza é necessária. A autoridade é necessária. A mortalidade infantil é necessária. A obediência é necessária. O servilismo é necessário. A poluição é necessária. O progresso (tecnocrático) é necessário. O mercado é necessário. (FAILLACE, 1978, p.4-6).

Tradição, família e outras estórias, apesar de ter elementos que o diferenciem das demais obras da escritora, ainda é pouco estudada e conhecida pela crítica literária. Na dissertação realizado no ano de 2011 por Natália Borges Polesso, intitulada *As*

---

[14] O título do livro de contos de 1978 sugere uma alusão à Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), idealizada por Plínio Correia de Oliveira em 1960. Essa entidade civil era norteada pelos princípios de valorização da tradição, da família e da propriedade privada como bases de um processo cristão de civilização e sociabilidade.

relações de poder e o espaço urbano como região nos contos de Tania Jamardo Faillace, e se constitui de uma investigação acerca das relações no espaço urbano em cinco contos do livro de 1978. Segundo Polesso, relações de poder e a não adaptação dos indivíduos a uma nova realidade são características dos contos de Faillace, ainda mais acentuada no contexto das cidades:

> A maneira como Tania Jamardo Faillace articula os eixos temáticos do livro, tradição, família, propriedade e terror, demonstra uma construção complexa de relações que apenas poderia tomar lugar, dentro do tempo da modernidade e num espaço que comporta isso, ou seja, o urbano em pleno desenvolvimento. A reinvenção das identidades é ponto interessante na obra da autora, pois nos cinco contos analisados os conflitos surgem pela falta de capacidade de uma ou outra personagem se adaptar a novas maneiras de ser, pensar e agir no espaço em que habita, e, essa crise não é apenas ficcional. [...]. As relações entre personagens e entre as personagens e o espaço são relações de tradição, de família, de propriedade e de terror que vão, no decorrer do livro, atribuindo valores às vivências, bem como, aos modos de ser, pensar e agir, para, por fim, evidenciar a construção de uma região urbana e de relações interpessoais que se entrelaçam com ela. (POLESSO, 2011, p.90-94).

A dissertação de Polesso constitui-se como uma investigação das relações de poder em relação aos entraves sociais e culturais de gênero em espaço urbano. De certo modo, a dissertação aproxima-se em alguns pontos do que estamos postulando nesse trabalho de tese, principalmente no que se refere aos conflitos gerados pela inadequação com os modos de pensar e agir. No entanto, Polesso está analisando o espaço urbano e a modernidade como causador/disseminador dos conflitos.

Esta dissertação é relevante à medida que ao analisar a obra *Tradição, família e outras estórias*, apresenta como a escrita de Faillace vai além da temática feminista. Polesso propõe que os contos podem ser analisados sobre cinco aspectos referentes ao título da obra. Assim, Polesso divide sua análise da narrativa da referida escritora em: "Tradição: modernizar é destruir", "Família I: a dominação do discurso patriarcal", "Família II: angústias privadas", "Propriedade: pertencimento no espaço" e " Terror: percursos invisíveis".

Constata-se, na dissertação, que a análise dos contos "Secretária comercial" e "Propriedade" está em consonância com o que pretendemos apresentar no capítulo de análise desta tese. No que se refere ao primeiro conto, analisado no subcapítulo intitulado "Família l: a dominação do discurso patriarcal", Polesso afirma que por se passar em um ambiente urbano, o conto reflete as transformações sociais e econômicas

da época em que fora escrito. Nesse aspecto, temos o conflito do pai e do irmão da personagem Darlina em relação à sua profissão:

> A cidade, a modernização, a própria economia e o desenvolvimento do espaço urbano, geraram a possibilidade (e a obrigação) de uma convivência mais ampla e ao mesmo tempo mais próxima entre homens e mulheres. Ampla, porque não se restringe apenas ao ambiente familiar, e, próxima porque as relações de trabalho também exigem um contato maior e mais assíduo. Evidentemente, a mudança afeta a todos, porém, o choque maior é para a mulher que começa a procurar uma nova identidade funcional na sociedade. Seus papéis exercidos em casa, sob o olhar do pai, dos irmãos e/ou do marido, não encontram consonância com as experiências que o espaço social urbano propõe. Assim como o papel de guardião que o pai, o irmão ou o marido exerce, também fica deslocado. (POLESSO, 2011, p. 50).

Apesar de verificarmos a análise sobre os conflitos familiares e de gênero no trabalho da pesquisadora, constatamos que ao analisar o aspecto urbano e as relações de poder que aí se produzem, Polesso se afasta da análise que propomos nesta tese.

O artigo "A imagem da 'solteirona' na obra e vida de Tania Jamardo Faillace", de autoria de Deise Mara Balieiro, constitui-se em uma importante fonte de referência para a análise das personagens "solteironas" da escritora sul-rio-grandense. A autora do artigo afirma que Faillace dialogava com a época em que estava inserida e que os textos refletiam a condição da mulher de meados do século XX, que vivia sob situações limitadoras em muitos aspectos da vida social.

O trabalho de Balieiro visa estudar como os ideários femininos forjaram determinadas imagens sobre as mulheres, principalmente no que se refere à imagem de mulher solteira. Esse estudo é relevante ao resgatar questões históricas e da ordem do simbólico.

Segundo Balieiro (2010, p. 120), que retoma algumas teorias, como a de Michel Foucault, para abordar o tema da "solteirona", afirma que houve um "dispositivo da sexualidade", que desde o século XVII centralizava a sexualidade no interior da família como forma de produzir corpos sexuados que não excedam ao regime de controle, os quais requerem relações com base na reprodução, condenando-se outras formas de relação com a sexualidade que escapem da esfera regulatória. A mulher solteira não escapa ao "dispositivo da sexualidade", ela é inserida em uma condição de neutralidade sexual, a fim de não transgredir as regras sociais a que "uma mulher de família" deve obedecer. Pelo fato de a "solteirice" indicar um "estar fora", a conduta da "solteirona" passa a ser consideravelmente vigiada pelos olhares e discursos dos outros.

A afirmação de Balieiro está em concordância com os objetivos de análise desta tese, no que se refere às aproximações entre obra e biografia de Faillace, como já expostos neste capítulo. Além disso, a análise sobre as personagens "solteironas" são relevantes para o que pretendemos mostrar nesta tese: como as mulheres de Faillace são transgressoras em relação aos padrões sociais.

Em relação à análise das personagens solteironas, contribui para esta tese o artigo "A representação dos silêncios: a crítica na personagem Inês, de Tania Jamardo Faillace", de Natália Borges Polesso e Cecil Zinani. Ambas as pesquisadoras analisam o tema do silêncio relacionado à situação feminina em um mundo de artifícios dominatórios e reguladores. Há, nessa personagem, segundo as pesquisadoras, um silenciamento ou um "amortecimento" relacionado à noção de identidade e subjetividade feminina. Inês é a mulher que transgride, a partir do momento em que percebe o seu direito de pensar-se como ser humano:

> Na sua ficção, a autora reconstrói um discurso velado de silêncios de maneira muito competente e delicada e, através da personagem Inês, expõe as vicissitudes do sexo feminino. Assim, ela toca em questões como emancipação emocional, intelectual e sexual das mulheres, opressão, repressão, relações familiares e morte. "Era preciso definir-se" (p. 11), diz a personagem, Inês, ao completar seus 34anos. Contudo, as vontades não estão de acordo com as exigências do seu meio social e familiar, que apontam o dito certo e que, em alguma escala, a agridem. Não havia mais tempo para pensar no que faria, teria que agir, mesmo que não soubesse como ou não quisesse. Era um imperativo. Assim, Inês embarca numa sucessão de conflitos e transgressões que a mortificam, não tanto pelos atos em si. Bem mais pela culpa inculcada e tão arraigada em si. (POLESSO; ZINANI, 2010A, p. 8).

O estudo de Polesso e Zinani se coaduna com a proposta de análise apresentada nesta tese. As pesquisadoras apontam as atitudes transgressoras de Inês e o silenciamento da personagem, principalmente através da morte. Entretanto, esse estudo não analisa a construção simbólica da personagem, os elementos simbólicos (espaço, roupas, imagens sobre o feminino, entre outros) que colaboram para a compreensão de uma personagem transgressora.

A partir da pesquisa sobre a biografia de Faillace e da investigação sobre a fortuna crítica de sua obra, percebemos o quanto esta escritora é esquecida pela academia. Constatamos que sua obra e o contexto em que a autora produziu são relevantes para o resgate/preservação da história da literatura e, também, da história das mulheres escritoras.

Caio Fernando Abreu, em entrevista declara que tenta fazer uma fotografia de sua geração. De modo semelhante, Faillace também faz uma "fotografia" de sua geração. Observamos que o escritor se detém no olhar sobre os conflitos íntimos e sobre o humano, enquanto Faillace detém seu olhar nas situações de conflitos e nas relações sociais.

Holfeldt (1988) afirma que Faillace distancia-se da perspectiva romântica e neorromântica sobre o homem corrompido pela sociedade. As personagens da escritora vivem uma situação-limite, pondo em jogo a resistência e a dignidade:

> Não se pode esquecer, além do mais, que Tania Faillace não tem qualquer propensão a um tratamento maniqueísta de suas personagens. Embora trabalhe quase sempre com duplas de figuras opostas, como bem observa Malcolm Silverman, do tipo homem-mulher, adulto-criança, branco-preto, jovem-idoso, patrão-empregado, rico-pobre, individual-social, etc... não existem mecanismos rígidos: a vontade da personagem, sua capacidade de apreensão e análise estão intactas, cabe-lhes apenas decidir. (HOLFELDT, 1988, p. 17).

Ainda sobre a obra de Faillace, Holfeldt declara que a ficcionista apresenta sempre os mesmos temas, mas que estes estão em processo de evolução na sua literatura. Os assuntos explorados pela autora representam as vivências de sua geração e os conflitos sociais:

> O extraordinário, nessa escritora, é a mais absoluta coerência entre a vida e a literatura, a coesão total de toda a obra até aqui desenvolvida, marcada por uma permanente evolução e amadurecimento. A literatura de Tania Faillace é um desenvolvimento permanente, abordando sempre os mesmos temas cada vez mais profundamente. Da síntese ao detalhamento, seus seis livros e a peça de teatro até o momento conhecida, dão-nos uma dimensão objetiva da vida brasileira das três últimas décadas, sem disfarces e sem piedade. [...]. Eu diria que Tania Faillace visualiza personagens em situação, para usar uma lição de Sartre, aliás, uma de suas influências literárias na adolescência. (HOLFELDT, 1988, p. 16).

Holfeldt afirma que a escritora descreve em sua literatura os problemas brasileiros da segunda metade do século XX. Essa descrição está presente na análise proposta por essa tese, consoante o capítulo "As transgressoras de Tania Faillace". As problemáticas exploradas pela autora sempre impõem uma situação de conflito entre o sujeito e os modos de comportamento impostos pelos costumes e valores sociais.

Faillace declara que o indivíduo que está confortável em relação ao sistema de normas e valores é tão doente quanto o próprio sistema. Essa afirmação corrobora a interpretação de suas personagens, as quais não estão em harmonia com o ambiente, com a família ou com a sociedade:

> A mim pouco importa a gênese individual da neurose ou psicose individual. O que me importa nessa problemática toda é a que vivemos numa sociedade geradora de neuroses e psicoses. As soluções a nível individual, portanto, são ineficazes e paliativas. Porque, a partir de um determinado esquema de divisão do trabalho, economia de mercado, relações de propriedade, et.. foi criada uma vasta rede de valores convencionais, destinada a sujeitar o homem dentro de uma situação social objetiva. Uma rede de valores que entra em conflito não apenas com a natureza humana (enquanto animal) mas com a própria eficiência do grupo social em prover sua subsistência harmoniosamente. Assim, para mim, uma pessoa perfeitamente ajustada é uma pessoa perfeitamente doente, já que o sistema em si é doente. (FAILLACE, 1988, p. 16).

Portanto, percebemos a relação entre os modos de pensar da autora e a sua produção literária. Faillace, assim como suas personagens, não se enquadrava nos "moldes" feitos para as mulheres de sua geração.

Na literatura dessa escritora, percebemos que as figuras femininas não se ajustam ao sistema e intentam transgredir os símbolos sociais sobre a feminilidade. Se para a autora, o indivíduo que se encontra ajustado em relação ao mundo é um doente, percebemos em sua obra que suas personagens tentam quebrar os padrões, transformar os modos de agir e pensar sobre o feminino. Ao não se ajustarem ao sistema de normas e símbolos sociais, suas personagens tentam se reajustar ao mundo e reajustar o mundo à sua maneira.

2. Entreolhares: o imaginário, sociedade e literatura

A mulher é uma construção
Deve ser
A mulher basicamente é pra ser
Um conjunto habitacional
Tudo igual
Tudo rebocado
Só muda a cor.

Angélica Freitas – "O útero é do tamanho de um punho"

Nos versos de Angélica Freitas utilizados na epígrafe, observamos o quanto o imaginário está presente no cotidiano das pessoas. No poema há uma crítica ao imaginário que se tem sobre a mulher e a tentativa de padronização em uma única imagem, algo que se aproxima ao que Caio F. e Tania F. apresentam em suas personagens. O ser humano se veste, se comunica e pensa em função dos símbolos que atravessam sua rotina, seu lazer e seu estudo. Se a mulher é uma construção, como aponta o eu-lírico do poema, cabe a nós, nesta tese, percebermos como ocorre a construção no imaginário dos dois autores sulinos. Nada está fora de um contexto, tudo é reconstrução de mitos, símbolos, imagens. Devemos ter consciência sobre como os estereótipos, as "modas" e as concepções de mundo fazem parte de uma estrutura complexa que envolve a história da civilização e a história do pensamento.

Os estudos do Imaginário compreendem muitas vertentes e abrangem várias áreas do saber. Desse modo, procuramos delimitar uma linha de pesquisa para nortear esta tese. Ressalvamos que, ao apoiar o estudo no pensamento de Gilbert Durand, não estamos excluindo as demais vertentes e os teóricos que estudaram o Imaginário. Aliás, o próprio filósofo fez referência a outros estudiosos para formular sua linha de pesquisa.

Imaginário e imaginação simbólica, assim como os seus correlatos, serão tópicos discutidos neste capítulo teórico. Em um primeiro momento, faz-se necessário estabelecer funções, classificações e definições sobre a imaginação e o imaginário para o ser humano. Tais funções e definições se apoiam no que Gilbert Durand apresenta ao longo de seus estudos, principalmente nas obras *A imaginação simbólica* (1988) e *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem (1998). Nas duas obras elencadas, bem como em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012), Durand apresenta a evolução histórica e as correntes de pensamento que influenciaram os

estudos sobre o imaginário. As citações apresentadas ao longo de sua obra revelam um percurso teórico onde o filósofo buscou uma linha a seguir.

2.1 O trajeto teórico do imaginário

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?
Cecília Meireles – "Retrato"

A imaginação simbólica restabelece o equilíbrio do ser humano, em pelo menos quatro setores: biológico, psicossocial, social e antropológico. Gilbert Durand (1988), citando os trabalhos de outros estudiosos, como Bergson, René Lacroze e Freud, refere-se à função biológica e psicológica da imaginação, como formas de eufemização da morte e de melhora da situação do homem diante do mundo. A partir dessa função, constatamos que a utilização e a revitalização dos mitos atravessam os tempos e as civilizações para "re-ajustar" o sujeito em relação ao mundo. O filósofo afirma que imaginário perpassa a vida do ser humano em todas as suas instâncias, influenciando seu modo de pensar e perceber o mundo.

Na introdução do livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand apresenta um panorama do estudo e da classificação da imagem simbólica. Ao longo do texto, o autor articula uma discussão acerca das diversas visões que os pesquisadores adotaram sobre a imaginação e sua função. As definições sobre a imaginação simbólica também refletem os modos de pensar o mundo ao longo do tempo. Assim, percebemos que no período da Antiguidade, por exemplo, a filosofia e o pensamento racional foram amplamente valorizados, havendo uma desvalorização da imagem e da imaginação. A lógica, a razão, o "real" reinaram sobre a criatividade e a fabulação durante um bom período.

Gilbert Durand também comparou a obra de Bergson à de Sartre, ambas pertencentes à corrente do Associacionismo, uma vertente da psicologia clássica que relaciona a imagem a um misto de solidez de sensação e de pureza de ideia. A obra de

Sartre se oporia à de Bergson, no que se refere à redução da imaginação a uma recordação. Para Durand (2012, p.27), "As posições associacionistas, bergsonianas ou sartrianas tendiam igualmente, em sentidos diferentes, para um monismo da consciência psicológica, de que o imaginário não era mais que uma ilustração didática". Logo, percebemos o quanto pensadores diminuíram a importância da imaginação e do uso da imagem para a existência humana. O filósofo, ao longo de suas pesquisas, revê as definições sobre a imaginação simbólica, apontando equívocos e preconceitos, e ressaltando a importância da imaginação para a humanidade.

O filósofo do imaginário explica que os símbolos da imaginação foram classificados em categorias motivantes distintas, por diversos pensadores, como fez Krappe, que subdividiu os mitos e os símbolos em dois grandes grupos: um, referindo-se ao celeste e outro, aos símbolos terrestres. Outro exemplo citado é a teoria de Bachelard, que se deteve a quatro elementos: quente, frio, seco e úmido.

Conforme Durand (2012), além de motivações físicas ou cósmicas, os símbolos também foram agrupados em categorias com motivações sociológicas e filosóficas. Dumézil, em seu trabalho, mostra que, nas sociedades indo-europeias, o sistema mítico depende de uma tripartição funcional relacionada à ordem das castas sacerdotal, guerreira e produtiva. Piganiol, por sua vez, acrescenta que, além da motivação sociológica, existe uma motivação histórica nos sistemas míticos indo-europeus, apontando os dados históricos, a adoração a divindades femininas e telúricas.

Para Durand, todas as explicações dadas em relação ao imaginário e as tentativas de agrupar os símbolos em categorias motivantes são equivocadas ou inacabadas:

> Fenômenos astrais e meteorológicos, elementos de uma física grosseira de primeira instância, funções sociais, instituições de etnias diferentes, fases históricas e pressões da história, todas essas explicações que, por a rigor, podem, legitimar esta ou aquela adaptação de comportamento, da percepção ou das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semióticos. (DURAND, 2012, p.38).

Na obra *A imaginação simbólica* (1988), o filósofo revisa os conceitos e preconceitos sobre a imaginação simbólica. Desde o surgimento do movimento iconoclasta, passando pelo Renascimento e pelos estudos da psicologia, o conceito de

imaginário e de sua função para o homem tem sido fonte de diversas teorias. Para Durand, a imaginação simbólica se confunde com o desenvolvimento de toda a cultura humana, com a história das religiões, com a mitologia, com a literatura, com a psicopatologia e com a etnologia.

Durand (1988) demonstra que o movimento iconoclasta surge com a crise no Império Bizantino e perdura até o século IX. O símbolo voltaria a ser utilizado pelos renascentistas e pelos góticos, mas de forma ornamental. Várias correntes de pensamento também se opuseram à simbólica, como o cartesianismo, o cientificismo, o conceptualismo aristotético e o ockhmismo.

No final do século XlX e início do século XX, o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo foram movimentos de resistência ao cientificismo racionalista, defendido principalmente a partir de Descartes. A resistência desses movimentos fez com que o sonho, o onírico e a alucinação fossem reavaliados positivamente:

> A ideia e as experiências do "funcionamento concreto do pensamento" comprovam que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. (DURAND, 1988, p. 35).

Nesse mesmo período, com o desenvolvimento da psicanálise e da psicologia social, a simbólica passou a ser mais valorizada no meio científico. Porém, os estudos de Freud reduziram o símbolo em dois métodos: um associativo e outro simbólico. O primeiro método refere-se à biografia individual e o segundo, a uma causa libidinal.

A partir de seus estudos sobre a evolução da psicanálise, Durand (1988) dividiu os estudos sobre a simbólica em hermenêuticas redutoras e hermenêuticas instauradoras. As hermenêuticas redutoras, que englobam os estudos psicanalíticos e da psicologia social, limitam o símbolo a um efeito e a um sintoma. As hermenêuticas instauradoras ampliam o símbolo, se deixam levar por sua função de integração, para ter acesso a uma espécie de supraconsciente do indivíduo. Essa visão ampla do símbolo é observada nos estudos de Cassirer, Jung e de Bachelard.

Com base nas pesquisas sobre estudiosos da imagem, Gilbert Durand estabelece uma teoria geral do imaginário, na qual a imagem simbólica não é mais vista como um

déficit ou uma pré-história do pensamento sadio[15], conforme alegam as concepções clássicas e de Ernest Cassirer, ou um fracasso do pensamento, como para Freud. A função simbólica se revela como o fator geral de equilíbrio psicossocial.

Segundo Durand (1988), a desvalorização da imaginação simbólica, bem como as inúmeras vertentes de pensamento sobre a imaginação, contribuíram para o estabelecimento de confusões entre os termos que definem os constituintes do imaginário.

De modo semelhante, René Alleau (1976, p.9) define em sua obra, que não há teoria mais difícil de delimitar do que o simbólico. Para o filósofo, o processo de simbolização intervém em múltiplos níveis de experiência, desde o jogo mais complexo de nossas percepções até os mais elaborados níveis de elaboração e sistematização das nossas representações de mundo.

As considerações de Alleau sobre a complexidade da definição das categorias do imaginário podem ser equiparadas ao que Gilbert Durand discerne sobre a nomenclatura e definição dos componentes do imaginário.

A partir da apresentação do panorama sobre a evolução dos estudos sobre a imaginação simbólica, Gilbert Durand também define os seus conceitos de imaginário.

Na obra *A imaginação simbólica*, o autor propõe um estudo das motivações simbólicas que se afasta das concepções da maioria dos psicólogos clássicos e fenomenologistas. O estudo proposto é realizado com base em um "trajeto antropológico do imaginário", conforme observamos na seguinte passagem:

> O imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência por um outro aspecto de outra. (DURAND, 2012, p.18).

---

[15] Conforme Durand (1988), Platão desconsiderava a imaginação simbólica, sendo conceituada pelo filósofo clássico como uma cópia ou decalque. Segundo Chauí (2002), Platão apresenta modos e graus do conhecimento distribuídos em um diagrama, em duas partes desiguais: a primeira parte corresponde ao mundo sensível e a segunda ao mundo inteligível. No mundo sensível, o primeiro grau do conhecimento apresentado por Platão é o *eikasia* (imaginação), indicando aquelas coisas que são apreendidas numa percepção de segunda mão, ou seja, que são cópias, ou as imagens de uma coisa sensível, como os reflexos do espelho ou da água, as narrativas dos poetas, as pinturas, as esculturas e as imagens na memória.

O imaginário entendido como um trajeto antropológico nada mais é do que o conjunto de imagens inseridas em um plano de estudos que vai do nível biológico ao cultural. Logo, não temos como falar em imaginário, mitos, crenças, imagens, símbolos, sem considerar a psicanálise, a história do pensamento, ou a história dos povos e das religiões. Constatamos que Durand, ao citar cada estudo ou fonte de pensamento sobre o imaginário está, de certo modo, fazendo também um "trajeto antropológico" da história do pensamento.

Para Gilbert Durand (1988), o objeto ausente é "re-(a)presentado" à consciência por uma imagem. O filósofo, ao partir desse conceito, realiza sua própria concepção de imaginação, delimitando e exemplificando o que ele denominou de vocabulário do simbolismo.

A consciência, conforme Durand, apresenta diferentes graus de imagem e os seus extremos pela adequação total (signo) ou a inadequação mais acentuada (símbolo). A maioria dos signos são subterfúgios de economia linguística remetendo a um significado; desse modo, temos a palavra, a sigla e o algoritmo substituindo uma longa definição conceitual. Esse tipo de signo, utilizado como meio de economia mental, é escolhido de maneira arbitrária (ou seja, não há uma relação direta entre significante e significado). Além desse tipo, existem os signos que são forçados a perder sua arbitrariedade, esses são denominados por Durand como signos alegóricos (alegoria e símbolos).

Quando o signo remete a abstrações, especialmente qualidades espirituais ou morais, temos os signos alegóricos e, desse sistema de signos, surgem os emblemas, a alegoria e o apólogo:

> Para designar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode entregar-se ao arbitrário, pois esses conceitos não são tão evidentes quanto os que repousam em percepções objetivas [...]. A idéia de Justiça será figurada por um personagem que pune ou absorve e terei, então, uma *alegoria,* esse personagem poderá estar rodeado de vários objetos e utilizá-los: tábuas da lei, gládio, balança e, nesse caso, eu estaria tratando com *emblemas*. Para abranger ainda melhor essa noção de Justiça, o pensamento poderá escolher a narração de um exemplo de fato judiciário, mais ou menos real ou imaginário e, nesse caso, temos o *apólogo*. (DURAND, 1988, p.13).

Alegoria, emblema, apólogo traduzem uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. De maneira inversa à alegoria, os símbolos não apresentam um significado diretamente apreensível. Segundo Durand, a alegoria parte de uma ideia

abstrata para resultar numa figura enquanto o símbolo é a figura, servindo como fonte de ideias.

Durand, (1988, p.16), citando Paul Ricoeur, afirma que todo o símbolo possui três dimensões concretas: uma cósmica, que retira toda a sua figuração do mundo que nos rodeia; uma dimensão onírica, que se enraíza nas lembranças e nos gestos que emergem de nossos sonhos e, por último, uma dimensão poética, apelando para a linguagem. Nesse sentido, o filósofo indica o que depois ele viria a desenvolver nos capítulos finais de *A imaginação simbólica,* pois o imaginário, na condição de produto das interações sociais, psicológicas e biológicas do homem, tem como principal função a adequação do homem ao meio. Sendo assim, imagens que se formam a partir da interação com o mundo e da reminiscência servem como um reestruturador do equilíbrio vital.

René Alleau (1976, p.10) ao falar das várias maneiras de se definir um símbolo, afirma que um símbolo não significa, mas que evoca e focaliza, reúne e concentra de forma analogicamente polivalente, uma pluralidade de sentidos que não se reduzem a apenas um significado. A analogia é o que impera no ser humano e nos demais seres vivos. Nesse processo de fazer associações é que se encontra a imaginação e o imaginário:

> Não devemos separar, penso eu, o homem enquanto "animal simbolizante", das condições concretas, corporais e materiais da sua existência quotidiana e tende-se demasiadas vezes a esquecê-las, considerando apenas as relações com o simbolismo com a vida cultural, artística, religiosa e iniciática, ou então, com a psicologia individual e coletiva. (ALLEAU,1976, p.13).

Para Alleau, o imaginário está em todas as manifestações humanas, cabendo ao homem adentrar no mundo dos símbolos e perceber suas vibrações harmônicas. Tais afirmações de Alleau, de certo modo, estão em conformidade com o que Durand aponta sobre os usos de imagens e suas funções para a existência humana e para as relações na sociedade.

No entanto, René Aleau se opõe à teoria de Durand no que tange à forma de abordar o simbolismo. Conforme Alleau (1976, p. 15), o autor de *A imaginação simbólica* deixa de considerar em seus estudos a semiologia em detrimento de uma abordagem tipológica do símbolo:

> Mais importante parece ser o esquema, generalização dinâmica e afetiva da imagem, o símbolo funcional, de Piaget, o símbolo motor de Bachelard.

> Efetivamente são os esquemas que formam a mola dinâmica e estruturada da imaginação. Os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas. [...]. G. Durand sublinha o papel essencial dos arquétipos que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. (ALLEAU, 1976, p.15.16).

Os arquétipos, na linha de pensamento de Gilbert Durand, são imagens primordiais e constituintes dos esquemas de imagens. Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, define dois regimes de constelações de imagens: o diurno e o noturno, nos quais arquétipos vêm a se agrupar em esquemas de imagens, como, por exemplo, no Regime Diurno da imagem, temos o esquema ascensional, no qual funcionam como arquétipos determinadas imagens, a exemplo da elevação e do voo, cujos símbolos seriam a asa e a escada. Os arquétipos são as bases dos mitos, do símbolos e demais manifestações da imaginação simbólica. São ideias/imagens que vem a somar-se e a determinar-se. Logo, entendemos o que Alleau (1976) aponta sobre os usos de esquemas generalizantes de imagens.

Além de falar de esquemas e arquétipos, Durand afirma que redundância é uma propriedade caracterizadora dos símbolos, pois é a partir do poder de repetição que o símbolo ultrapassa a sua inadequação fundamental: a de um significado inapreensível. Ou seja, a redundância do símbolo proporciona-lhe um significado dentro de determinado contexto. Ela se faz presente nos gestos que constituem os símbolos, os rituais e nas relações linguísticas, presentes no mito e seus derivados e na imagem pintada ou no símbolo iconográfico[16].

Ao definir o que é redundância do símbolo, Durand acrescenta o conceito de imaginário individual e imaginário coletivo. Os dois conceitos fazem referência aos estudos do psicanalista Carl Gustav Jung sobre inconsciente coletivo e sobre o imaginário.

A definição dos arquétipos que Durand realiza em sua obra também apoia-se na teoria de Jung. Para o psicanalista, os arquétipos são como protótipos de conjuntos simbólicos (imagens) que estão enraizados no inconsciente humano:

---

[16] Em relação ao símbolo iconográfico, Durand, na obra *O imaginário,* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem, aborda a questão da imagem na sociedade após o desenvolvimento de aparelhos receptores e reprodutores de imagem. O uso ou a repetição excessiva de uma imagem pode ser empregado a fim de manipular ou de nivelar valores de uma sociedade. Inferimos que é através da disseminação de certas imagens que apontam ideais de comportamento e de pensamento que se pode promover mudanças na maneira como o indivíduo percebe o mundo.

> Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou explorado. [...]. Quando a mente explora um símbolo é conduzida a ideias que estão fora do alcance de nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol "divino" mas, neste ponto, nossa razão vai confessar nossa incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino". [...]. Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. (JUNG,1964, p.19).

Na obra *Campos do imaginário* (1996), Durand, ao falar sobre imaginário e cultura, apresenta um contraponto em relação à obra de Jung sobre inconsciente coletivo:

> As imagens que florescem do inconsciente não são suspeitas, em Jung, de constituírem uma mensagem sintomática de uma neurose qualquer. A produção de imagens mentais, é pelo contrário, um indício de normalidade, ela é necessária à individualização. A cultura e suas obras não são os pruridos mais ou menos vergonhosos de uma doença oculta. (DURAND, 1996, p.134).

Seguindo a mesma linha de pensamento de Gilbert Durand, Wunenburger e Araújo (2003, p.23) afirmam que o imaginário se constitui entre o individual e o coletivo: o primeiro é apoiado no segundo que, por sua vez, alimenta-se e renova-se por ocasião das obras individuais. Essa maneira de conceber o imaginário como um produto da interação entre o individual e o coletivo dialoga com o que Durand descreve em relação à propriedade caracterizadora dos símbolos, a redundância, bem como reafirma o sentido antropológico do símbolo:

> O imaginário de cada indivíduo está assim enraizado numa bio-história pessoal (temperamento, caráter, estrutura pulsional, fantasias arcaicas) que lhe proporciona uma idiossincrasia, e é igualmente levado a expandir-se, a renovar-se por meio de processos de simbolização que o fazem participar na totalidade do mundo (natureza e cultura). É esta articulação da introversão e da extroversão, do passado e do futuro, é essa composição dos níveis de imagens que Gilbert Durand junta no termo "trajeto antropológico". (WUNENBURGER e ARAÚJO, 2003, p.39).

Gilbert Durand, em *A fé do sapateiro* (1995), baseando-se em Sartre, afirma ser o texto mais do que um interesse: é um cruzamento de olhares; o texto olha-nos e o que em um texto nos olha é o seu núcleo, o qual pertence ao domínio do mítico. A afirmação nada mais é do que uma volta ao conceito de redundância do símbolo e das propriedades individuais e coletivas do uso do imaginário. Para o filósofo do imaginário, muitos escritores e críticos tiveram consciência da consonância da literatura com os grandes esquemas míticos. Encontram-se nesse caso os que se debruçaram sobre

o conto de fadas, como, por exemplo, Propp, Bruno Bettelheim, Marie-Louise von Franz e Antoine Faivre. Esses pesquisadores constataram que o conto de fadas é uma espécie de resíduo mitológico que as avós teriam veiculado para os netos:

> E é esse, um pouco, o estatuto do conto de fadas. Mas todos puseram em relevo no conto de fadas qualquer coisa *que nos olha*: o conto de fadas não é simplesmente um conto de amas, é qualquer coisa que nos olha e é talvez o conservatório de saberes muito antigos, muito arcaicos. Tudo isso nos prepara, evidentemente, para perceber toda a literatura como uma mensagem que faz apelo a articulações mais profundas que as do *fait-divers*, o *fait-divers* da narrativa. (DURAND, 1995, p.41).

Portanto, segundo Durand, o texto narrativo carrega o imaginário do seu articulador, trazendo em seu tônus uma carga de saberes e assuntos que emergem através das imagens/mensagens presentes na narrativa. Nesse aspecto, o filósofo do imaginário divide a imaginação poética em dois aspectos, dentre os quais, o de criador/dissipador de sentidos no texto:

> A imaginação que vai ao fundo das coisas, verdadeiro agente intelectual do poeta, que faz dele um "vidente", que cria os Wordsworth, os Milton e os Shakespeare.
>
> Essa imaginação poética se manifesta em dois graus: um primário [...], que constitui a unificação objetiva da percepção, pela qual o objeto – ou o mundo – é uno. O outro, o secundário, que dissolve, dissipa, dispersa para unificar e, [...] reencontra a unidade do mundo e do seu sentido além das multiplicidades falaciosas. (DURAND, 1995, p.32).

Na articulação entre imaginação e criação artística estão em jogo tanto o imaginário individual do criador de uma obra (crenças, memórias, conhecimento de mundo) quanto o imaginário coletivo (da sociedade a que pertence o indivíduo criador). É da intersecção entre imaginário individual e o coletivo que os sentidos se criam, se dissipam ou se renovam – o que podemos atribuir à função redundante do símbolo.

No que concerne à ficção, que é o objeto de análise desta tese, é necessário reafirmar que nela há uma reapresentação e uma construção simbólica da realidade. A formação da narrativa e a caracterização das personagens não constituem uma verdade absoluta, mas uma mímese do mundo. Rosenfeld (1976, p. 32) afirma que a diferença profunda entre a realidade e o que é objeto representativo (quadro, foto, narrativa ficcional) reside no fato de que a última nunca alcança uma determinação completa. As pessoas reais assim como os objetos reais são totalmente determinados. O teórico afirma

ainda que a linguagem de um texto projeta um mundo bem mais fragmentário do que nossa visão fragmentária da realidade:

> Assim a personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto no sentido psíquico [...]. Embora seja projetado como um indivíduo "real", totalmente determinado. (ROSEFELD, 1976, p. 32-33).

Ao conceber a personagem de ficção como uma configuração esquemática, inferimos que essa construção é dotada de significados intencionados e predisposta a múltiplas interpretações, conforme retomaremos mais adiante, quando veremos os conceitos de mitocrítica e mitoanálise. Na criação de uma obra artística ou de um texto ficcional, há a articulação do imaginário de seu criador e os símbolos predominantes no espaço e tempo em que se situa. Além disso, ao ler uma obra percebemos os significados de acordo com o nosso conhecimento de mundo.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012) tentam estabelecer um conceito do imaginário. Segundo os filósofos, os temas imaginários, ou ainda, a figura dos símbolos (leão, lua, tambor, etc.) podem ser universais, atemporais, enraizados na estrutura da imaginação humana, entretanto, o sentido de cada um dos símbolos pode ser diferente em detrimento da situação dos homens e da sociedade em um dado momento. Para Chevalier e Gherbrant (2012, p.15), a interpretação do símbolo deve se inspirar no meio cultural e no seu papel particular. Essa visão sobre o símbolo está em concordância com a ideia de que o imaginário se faz e se renova a partir da intersecção entre o imaginário coletivo e o individual. Ademais, pode-se acrescentar que, na intersecção entre coletivo e individual estão, em jogo as relações de nível antropológico, biológico, cultural, religioso, político e social do ser humano.

Michel Maffesoli (2001) compactua das mesmas ideias de Durand sobre a relação entre imaginário e sociedade. O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo - ou, ao menos, parte do coletivo. Para Maffesoli não se pode somente falar em "meu" ou "teu" imaginário, pois quando se examina a situação de quem fala, vê-se que o "seu" imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido:

> Cada indivíduo, ou cada grupo, em seu ritmo autônomo, entra em ressonância com o ritmo geral. [...]. Daí vem essa curiosa ambiência langorosa que banha nossas sociedades, nas quais, ao mesmo tempo, nada é importante e todos esses pequenos "nada" da vida cotidiana ganham importância. [...]. pode-se esclarecer isso através da noção de trajeto antropológico, desenvolvida desde

> muito por G. Durand, que estabelece uma estreita ligação entre o homem e seu meio. (MAFFESOLI, 1997, p. 186-187).

Nesse sentido, podemos então pensar na questão dos mitos e sua relação com a imaginação humana, bem como nas suas interferências nas relações sociais, culturais, políticas e históricas. O mito pode ser definido como um conjunto de símbolos que permeia o imaginário humano e que serve como uma forma de significação de ideais de vida e de sublimação de conflitos. Segundo Durand, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito constitui um esboço de racionalização, uma vez que se vale do fio do discurso.

Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p.19), que se apoiam nos estudos de Jung e de Gilbert Durand, os mitos apresentam-se como transposições dramatúrgicas dos esquemas, arquétipos e símbolos, ou como composições de conjunto, epopeias, narrativas, gêneses, cosmogonias, teogonias que já começam a deixar a entrever um processo de racionalização.

Tanto para Durand quanto para Chevalier e Gheerbrant, os mitos são construções discursivas transpostas dos arquétipos que compõem o inconsciente humano. Tais concepções acerca do mito nos direcionam às construções discursivas de cunho religioso ou folclórico que determinados povos utilizaram/utilizam para explicar seus dilemas morais e sociais. Além disso, podemos pensar nos mitos criados a partir da História da civilização ou, ainda, os mitos literários, personagens que permeiam o imaginário humano.

Ao passo que temos o mito de Perseu na Grécia Antiga, temos também o mito de São Jorge na mitologia cristã. Os dois exemplos fazem parte do que denominamos, neste trabalho de tese, de mitos literários, religiosos ou folclóricos. Porém, podemos dizer que personagens históricos como Joana d'Arc também apresentam em suas biografias – ou nas narrativas que foram construindo na história suas biografias - traços de transposições dramatúrgicas de arquétipos. Nesse aspecto, observamos que os mitos estão presentes em vários níveis da organização humana, influenciando comportamentos e pensamentos.

Mircea Eliade (1992) compreende que há uma tendência de transformar uma existência em paradigma e uma personagem histórica em arquétipo. Para o autor, é esse

mesmo modelo que segue a literatura, pois os arquétipos míticos sobrevivem nos grandes romances modernos:

> Recordemos simplesmente os arquétipos míticos sobrevivem nos grandes romances modernos. Os desafios que uma personagem de romance deve vencer têm o mesmo modelo de herói mítico. Pôde igualmente mostrar-se como os temas míticos das águas primordiais, da ilha paradisíaca, da procura do Santo Graal, de iniciação heroica ou mítica, etc., dominam ainda a moderna literatura europeia. [...]. Todos os romances populares apresentam uma luta exemplar entre o Bem e o Mal, o herói e o celerado (encarnação moderna do demônio), e recuperam os grandes motivos folclóricos da rapariga perseguida, do amor salvador, da protetora desconhecida, etc. No próprio romance policial, como muito bem constatou Roger Caillois, abundam temas mitológicos. (ELIADE, 1992, p. 27).

Segundo Eliade, o homem moderno é submetido à influência de toda uma mitologia difusa. Do mesmo modo que temos os arquétipos míticos sobrevivendo e sendo reintegrados na literatura moderna, também temos a integração de novos mitos históricos ou ainda políticos.

Na obra *Mito, símbolo e mitodologia* (1981), Durand apresenta as relações entre mito, história e sociedade. Conforme o filósofo, os mitos são passíveis de aproximação com a história, além de correlacionados à evolução das sociedades:

> Outro elemento que é, talvez, um dos mais interessantes é aquilo a que chamarei de subversão mitológica da história. A história tinha saído toda poderosa do positivismo do séc. XIX e das filosofias ditas da história. Pensava-se que tinha havido uma História com H maiúsculo, que era de algum modo o esquema ou o modelo da evolução humana. A evolução humana fazia-se segundo um esquema hegeliano – tese, antítese, síntese – positivista, que era caminhada para as luzes, positivas em Comte. Ora, os nossos sábios contemporâneos, e já desde o séc. XIX que homens como Gobineau e, no princípio do século, Georges Sorel, se tinham apercebido de que aquilo a que nós chamamos história não é muitas vezes senão um conjunto mitologizante de interpretações da história. (DURAND,1981, p.15).

Ao pensar as relações entre mito e sociedade, Durand retoma aspectos sobre a imaginação já estudados em *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imaginário. Em ambas obras, observamos que uma imagem ou um mito pode ser utilizado para tolher o comportamento da sociedade. Para Durand, o mito é constituído de um conjunto de imagens, simbolizações, de uma construção de discurso que pode ser utilizado tanto para o aprimoramento quanto para a degradação o sujeito:

> O mito não é uma fantasia que se opõe ao real perceptivo e racional. É realmente alguma coisa que se pode manipular para o melhor e para o pior: entendo pelo melhor o desenvolvimento individual e coletivo, o desenvolvimento das virtudes do homo sapiens, porque o *homo sapiens* tem virtudes bem específicas, virtudes de coordenação coletiva, virtudes de

> elevação mental; e pelo pior a arregimentação de aventuras tais como as que conhecemos na primeira metade deste século. (DURAND, 1981, p.20-21).

Quando define as características e os possíveis usos dos mitos, na obra *Mito, símbolo e mitodologi*a, o filósofo também propõe duas formas de análise dos mitos. Durand define os conceitos de mitocrítica e mitoanálise: a primeira constitui-se no estudo das obras de um determinado autor, a fim de descobrir temas redundantes. Já a mitoanálise evidencia mitos dominantes, referentes a uma determinada época. Sendo assim, podemos fazer uma analogia entre mitocrítica e mitoanálise e os conceitos de imaginário individual e imaginário coletivo, que Durand buscou a partir de teorias como a do inconsciente coletivo de Jung.

A mitocrítica e a mitoanálise, definidas em *Mito, símbolo e mitodologia*, voltam a ser utilizadas pelo filósofo na obra *Campos do imaginário,* na qual ele articula relações entre imaginário, sociedade e história. Em *Campos do imaginário*, Durand aborda a semelhanças entre a narrativa mítica e a narrativa histórica. Tais semelhanças somam-se ainda ao objeto de estudo da Sociologia, oportunizando uma reflexão sobre as intersecções entre imaginário e manifestações sociais.

Segundo Durand (1996, p.124), em relação à Sociologia, é possível dizer que dentro das morfologias, das organizações, dos papéis e dos modelos sociais, existem ideias e valores, ou símbolos sociais[17] subjacentes. Os mitos de uma sociedade revelam o que esta pensava em determinada época. O filósofo também evoca a teoria de Georges Dumézil para definir um ponto de junção entre o imaginário, a História e a Sociologia:

> Dumézil esboçava os três postulados de uma temática: toda a intenção histórica de uma dada sociedade se converte em mito; toda a sociedade se converte em mito; toda a sociedade repousa sobre um alicerce mítico diversificado; e todo mito é, ele próprio, um "recital" de mitemas dilemáticos. Se juntarmos à obra de Georges Dumézil a obra menos monumental, menos intensiva, mas no entanto, mais extensiva, do meu amigo Mircea Eliade, obtemos um ponto de partida firme para tentar elaborar a tão cobiçada temática da sociologia. (DURAND, 1996, p.126).

Portanto, Durand apresenta questões que se apoiam em outras áreas do saber para afirmar a relevância do imaginário para a humanidade. Conforme o filósofo do imaginário, ideias e valores de uma sociedade atuam como símbolos sociais. Nessa

---

[17] Nesse trabalho de tese optamos pela utilização do termo empregado por Gilbert Durand para definir ideias e valores de uma sociedade. Portanto, aqui utilizaremos a designação "símbolo social" para discorrer sobre os ideias e valores de uma determinada sociedade.

perspectiva, é evidente que tais símbolos sejam convertidos em narrativas míticas ou em esquemas que revelam o inconsciente coletivo de dada sociedade:

> O mítico seria como um inconsciente coletivo onde se formulam e tentam resolver-se em imagens as grandes questões às quais o inconsciente nunca consegue dar respostas lógicas sem antinomias, as grandes questões da condição humana: Donde vimos? Quem somos nós? Para onde vamos? O que é que nos espera depois da morte? O que é que nos identifica e nos fundamenta o nosso consenso social? Donde vêm o mundo e o homem? Consciente/inconsciente, não será isto colocarmo-nos na primeira tópica da psicanálise? (DURAND, 1996, p. 133-134).

Percebemos que Durand, em *Campos do imaginário*, ao falar das sociedades e sua relação com os mitos, está retomando o que ele definiu como uma das funções do imaginário: o ajustamento do sujeito ao mundo. Em obras como A *imaginação simbólica* e *As estruturas antropológicas do imaginário*, o filósofo aborda a questão da criação de imagens, símbolos, mitos, a fim de melhorar a condição humana frente à decrepitude e a finitude da vida.

Em *A imaginação simbólica*, conforme já postulado neste capítulo teórico, observa-se que a imaginação fora utilizada para tratamentos em distúrbios mentais por psicanalistas. Além do mais, convém relembrar que nessa obra também observamos que o uso da imaginação simbólica é relevante em pelo menos quatro setores: biológico, psicossocial, social e antropológico:

> Primeiramente, em seus elementos imediatos, em sua espontaneidade, o símbolo surge como um restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela noção de morte; depois, o símbolo é pedagogicamente utilizado como um restabelecedor do *equilíbrio psicossocial*; [...] a simbólica estabelece o *equilíbrio antropológico* que constitui o ecumenismo da alma humana. [...] veio a confirmar num estudo sistemático a tese do "papel biológico" da imaginação. [...] chegamos a estabelecer que a função da imaginação é, antes de mais nada, função de eufemização, porém não precisamente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem com o mundo. (DURAND, 1988, p.100-101).

Inferimos uma relação entre os quatro setores em que a imaginação simbólica se faz útil com o uso dos mitos pelas sociedades. Podemos também fazer uma analogia das relações entre narrativa mitológica e explicação dos dilemas da sociedade e os conceitos de mitocrítica e mitoanálise de Durand. Existe sempre um mito, uma imagem que "assombra" uma sociedade que, por sua vez, o utiliza, mesmo que de forma

inconsciente, a fim de explicar seus dilemas, suas incongruências e suas questões existenciais.[18]

Ainda sobre a perspectiva dos conceitos de mitocrítica e mitoanálise, Durand aponta semelhanças entre a narrativa mítica e a narrativa histórica. Da mesma forma que o mito explica um dilema humano, a narrativa histórica explica a evolução humana. Os dois tipos de narrativa poderiam ser analisados sob o mesmo prisma, sendo estes passíveis à ficção:

> Nem a objetividade do historiador em narrar o que é singular...mas nem a objetividade do acontecimentalista nem o relativismo subjetivo escapam à tarefa do historiados que é sempre, no final de contas, de escrever uma narrativa. [...]. Por conseguinte, o historiador acaba por ser finalmente um escritor e o texto-narrativa que ele produz é possível de qualquer análise, e em primeiro lugar, de uma mitocrítica, assinalando as redundâncias, ou pelo menos, os fios condutores. (DURAND, 1996, p. 186-187).

Dentro de uma narrativa histórica, observamos os mitos e as imagens que perseguem o seu criador. Durand, em *Campos do imaginário*, propõe aproximações entre História e imaginário citando o arqueólogo e historiador Paul Veyne, que define o discurso histórico como um romance: "à semelhança de um romance, a História faz uma triagem, simplifica, organiza, e faz com que um século caiba numa página. A história não é uma ciência, é uma arte" (DURAND, 1996, p.187).

Gilbert Durand (2006), ao falar do discurso histórico, cita as correntes do pensamento histórico. A disciplina da História, que em períodos como nos que predomina o Positivismo, era vista como uma ciência objetiva, passa, ao longo do século XX, a ser entendida como uma disciplina passível da subjetividade. Os conceitos sobre o discurso histórico estar despido das intenções e crenças do seu autor passam a ser desconstruídos.

De modo semelhante, a pesquisadora Sandra Pesavento (1999), em seu artigo intitulado "Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura", apresenta uma discussão sobre as aproximações existentes entre o discurso histórico e o discurso literário e como eles podem ser complementares para a compreensão da História. A

---

[18] Um exemplo que podemos apresentar é a referência ao mito de Medusa como sendo este o da sociedade contemporânea. Diversos teóricos que refletem sobre a questão dos usos da imagem e do desenvolvimento das mídias e redes sociais discorrem sobre o "pavor" que o olhar do outro causa ao ser humano, tolhendo-lhe suas características individuais em prol de um aceitamento ou um padrão de comportamento a partir da coletividade.

professora argumenta que as evidências de uma época vêm até nós através de traços ou marcas (caracterizadora do discurso histórico) ou através da imaginação criadora (caracterizada pelo discurso literário), mas que todo texto histórico comporta a ficção ao se articular à imaginação criadora para reconstruir o passado e reapresentá-lo.

Para Pesavento (1999, p. 819), ao dizer que a História é uma narrativa verdadeira, de fatos acontecidos, com homens reais, não é afirmar que, como narrativa, ela seja a mímese daquilo que um dia teria acontecido. Segundo a autora, a História reapresenta ao público um determinado acontecimento e essa atividade de "reapresentar" os acontecimentos se aproxima da ficção porque também permite ao público imaginar como teria sido aquilo que é narrado.

As discussões entre a relação do discurso histórico e do discurso literário voltaram a ser levantadas com o desenvolvimento da Nova História Cultural. Até então, a História foi embasada em um método racional e científico de descrever objetivamente os acontecimentos. A partir dessa nova perspectiva, a investigação histórica passa a considerar a literatura e as demais formas de arte, as quais representam as imagens que o homem produz de si e sobre a sociedade em que está inserido.

História, sociedade e imaginário se integram de modo a constituir o que o homem sabe sobre si e o que ele pensa sobre a sociedade e sua existência. Ficção e realidade são duas estradas que podem se entrecruzar ao longo da jornada humana. Sabe-se que antes das descobertas científicas, o homem buscava no imaginário a explicação dos fenômenos da natureza; sabe-se ainda que as manifestações religiosas, culturais e artísticas detêm o cunho imaginativo do ser humano. A própria ciência, por mais que intencione ser objetiva e "realista", também se vale da imaginário para explicar os seus fenômenos:

> Este papel da imagem como o embrião imaginário da criação científica - como constataram quase todos os sábios [...]. como uma lógica, uma estratégia ou até de um método de invenção [...] No próprio santuário da física, que esteve longamente voltado apenas para o seu mecanismo, as imagens irreconciliáveis da onda (contínua) e do crepúsculo (descontínuo) vêm-se obrigadas a articular-se a um "mecanismo ondulatório". Dessa forma, a precisão científica não pode abrir mão de uma "realidade velada", onde os símbolos, estes objetos do imaginário humano, servem como modelo. (DURAND, 1998, p. 69-70).

Conforme postulamos ao longo dessa primeira parte do capítulo teórico, o imaginário está presente em todas as manifestações humanas, sendo útil e objeto de estudo em diversos ramos do saber. Cabe ainda falar sobre a relação entre imaginário e relações sociais. Durand, em *Campos do imaginário*, levanta a questão dos excluídos na

sociedade, o que ele denomina como marginalizados. Convém ressaltar que a margem analisados por Durand não se refere apenas ao que está excluído em relação à classe social ou econômica, mas também ao que está excluído em relação à cultura e à identidade de determinada sociedade.

2.2 Entre o celestial e o profano: o feminino e o imaginário

Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
-- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou
Adélia Prado – Com licença poética

No capítulo de introdução, mencionamos a relação entre imaginário e as mudanças que ocorrem nas sociedades. Existem margens que são os que não se enquadram com os "símbolos sociais", que formam uma resistência e questionamento dos padrões existentes:

> Os marginalizados embora vivam como toda a gente na sociedade dominante, são em contrapartida, excluídos por esta. Os primeiros fabricam a exclusão, os segundos sofrem a exclusão. Todavia, por um lado, estas duas correntes recortam-se no seio de um mesmo estatuto global de exclusão, e por outro lado, a atitude da sociedade em questão (dominante, legal, etc.) vai-se modificando com o tempo em relativamente. (DURAND, 1996, p. 176).

Os estudos sobre o imaginário, conforme o filósofo também se enquadram nessa categoria de exclusão ou de margem. A imaginação simbólica e os seus usos e estudos foram rechaçados durante um longo período da história da civilização:

> A exclusão e a marginalização sociais são parte integrante da gênese do imaginário social e possuem uma voz indispensável na formação de uma cultura e de uma sociedade. Não foi o próprio imaginário "excluído" (a *imaginação)* com tenacidade, durante perto de vinte séculos, pelas pedagogias aristotélicas, escolástica, cartesiana e positivista, e mesmo a sartriana e estruturalista? (DURAND, 1996, p. 171-172).

Também podemos pensar a questão feminina, objetivo dessa tese. Nesse sentido, podemos dizer que as mulheres também foram e são marginalizadas em relação ao imaginário. Se pensarmos na história das mulheres, percebemos que ao longo do tempo sempre houve "símbolos sociais" que determinavam o que a mulher deveria ser e fazer. O mito da virgem Maria, por exemplo, ao longo da história das sociedades cristãs, influenciou um padrão de comportamento pautado na castidade e na maternidade. Dentro desta perspectiva, as mulheres que não se enquadravam ou não se ajustavam a esse símbolo social eram marginalizadas.

A partir das reinvindicações femininas por maiores direitos e autonomia, o imaginário de mulher foi se modificando. Neste caso, temos um exemplo do que Durand (1996, p.176) denominou de "reserva cultural e social", que provoca fissuras no imaginário da sociedade dominante. Desse modo, símbolos sociais pautados na imagem de mãe, da mulher frágil, da dona de casa, da esposa, entre tantos outros, foram e estão sendo substituídos por outros símbolos sociais como a mulher independente, forte, trabalhadora, entre tantos.

Simone de Beauvoir, pensadora que influenciou a maioria das teóricas feministas, tem, em seu trabalho, o aporte do imaginário. Em sua obra, Beauvoir analisa os mitos criados sobre a figura feminina ao longo das sociedades, principalmente através do advento da doutrina judaico-cristã e como estes afetaram e afetam os padrões de comportamento feminino e as imagens sobre a mulher. Conforme a filósofa, a mulher é uma construção feita através dos olhos de uma sociedade patriarcal.

Ressalvamos que o processo de mudança não é estático, unânime e que não emerge de maneira abrupta, pois as margens não deixam de serem margens de uma hora para outra. No exemplo das mulheres, podemos ainda observar a relevância e a influência de símbolos sociais da maternidade e do matrimônio, muito recorrentes na atualidade. Mesmo com todos os avanços conquistados através das reinvindicações feministas, ainda observamos exemplos de discriminação e de repressão. Esses exemplos podem ser conferidos em diversas áreas, como no caso de propagandas de

produtos de limpeza que trazem imagens de mulheres donas de casa ou ainda em declarações de que a mulher deve se ocupar somente dos filhos e do lar.

O estudo feito por Simone de Beauvoir (1970) levanta a questão de a mulher ser rotulada como um ser inferior ou frágil. Conforme a filósofa, a concepção de inferioridade feminina ocorre sob duas perspectivas: em uma primeira, dá-se a partir do modo como o homem enxerga a mulher, considerando os pontos biológicos. A segunda perspectiva apresenta o olhar da mulher sobre si. Beauvoir salienta que as mulheres não se colocam como sujeitos autônomos:

> Se a mulher se enxerga como inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, no sentido desse retorno. [...]. As mulheres não se dizem nós. Os homens dizem "as mulheres" e elas usam a palavra para se designarem, a si mesmas; mas não se põem autenticamente como sujeitos. (BEAUVOIR, 1970, p.13).

Beauvoir considera que o olhar da mulher sobre si mesma se dá em relação ao olhar do outro, do homem. Nessa construção de uma imagem do feminino e do masculino, percebe-se que o homem torna-se um ser forte e soberano que está em oposição à mulher; um ser secundário e frágil.

Em *Problemas de gênero*, Judith Butler baseia-se nas ideias de Foucault para desenvolver sua teoria. Para a autora, há uma problemática no que tange à genealogia feminista sobre o conceito de mulher e a identidade. Além de Foucault, na mesma obra, Butler retoma algumas teóricas do feminismo, repensando como as ideias sobre a mulher, a maternidade e o feminino foram concebidas.

Em relação ao discurso e à composição das noções de gênero, Butler parte de estudiosas como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray e Julia Kristeva para conceber sua teoria. Butler problematiza o discurso representacional sobre o "feminino".

> É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito feminino são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria una das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando essa construção é elaborada com propósitos emancipatórios. (BUTLER, 2018, p. 23).

O discurso representacional é retomado pela autora no artigo "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo", reafirmando que, no momento em que se invoca a categoria mulheres como descrevendo a clientela pela qual o feminismo fala,

começa invariavelmente um debate interno sobre o conteúdo descritivo do termo. Para Butler (1998), ao passo que há uma especificidade ontológica das mulheres enquanto mães que forma a base de um interesse específico legal e político na representação, há outras que entendem a maternidade como uma relação social que é, nas atuais circunstâncias sociais, a situação específica das mulheres, comum em todas as culturas. Contudo, cada vez que a especificidade do feminino é articulada, há resistência e formação de facções dentro da própria clientela que está supostamente unificada pela articulação de seu elemento comum:

> No começo da década de 1980, o "nós" feminista foi atacado com justiça pelas mulheres de cor que diziam que aquele "nós" era invariavelmente branco e que em vez de solidificar o movimento, era a própria fonte de uma dolorosa divisão. O esforço para caracterizar uma especificidade feminina recorrendo à maternidade, seja biológica ou social, produz uma formação de facções semelhante e até uma rejeição completa do feminismo, pois é certo que nem todas as mulheres são mães: algumas não podem sê-lo, algumas são jovens ou velhas demais para sê-lo, outras escolhem não sê-lo, e para algumas que são mães, esse não é necessariamente o ponto central de sua politização no feminismo. Eu diria que qualquer esforço para dar conteúdo universal ou específico à categoria mulheres, supondo-se que essa garantia de solidariedade é exigida de antemão, produzirá necessariamente facções e que a "identidade" como ponto de partida jamais se sustenta como base sólida de um movimento político feminista. As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. [...] se o feminismo pressupõe que "mulheres" designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação (BUTLER, 1998, p. 24-25).

É através da interação que o sujeito se produz e não existe nada para além da realidade social. Assim, temos a ideia de uma "materialidade" da subjetividade, pois esta é algo que precisa sentir/fazer. A linguagem é importante para essa noção de materialidade, pois há nela uma construção social e um ato performativo:

> A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua refletibilidade, o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade da ação, ou melhor, a liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada, nem radicalmente livre. (BUTLER, 2015, p. 31).

Para a autora, o conceito de "performatividade" de gênero compreende a prática repetitiva e situacional de normas e regulações, assim, o sujeito se produz simultaneamente por sujeição e subjeção. O conceito de Butler, embora verse sobre outra perspectiva teórica, coaduna-se com a perspectiva de Durand sobre os símbolos sociais, sobre a formação do ser a partir do imaginário coletivo e individual. Ou seja, ao

passo que a identidade é uma performance, que se sujeita às normas e subjetiva uma vivência, é pelo imaginário que o sujeito produz seus modos de pensar e agir, internalizando estruturas simbólicas e reestruturando de acordo com suas práticas sociais.

Quando analisamos os conceitos de Butler e Beauvoir, entendemos que o gênero feminino é também uma construção cultural, mesmo quando há um propósito de "libertação" de estigmas, há ainda uma exclusão dos indivíduos que não se enquadram nessa nova construção. Essa afirmação pode ser relacionada à noção de "reserva social e cultural", que são as margens que vão modificando o modelo simbólico dominante.

Gilbert Durand aponta que os mitos são constituintes do imaginário que podem ser utilizados de maneira a difundir um valor ou um ideal. Nesse aspecto, podemos retomar Michelle Perrot que, em *As mulheres ou os silêncios da História* (2005), afirma que a História esqueceu as mulheres, ao passo que estas sempre foram representadas através do que se imagina e não dos acontecimentos.

Semelhante à Michelle Perrot, Bonnie Smith (2003) apresenta um percurso sobre a história das mulheres intelectuais e da representação destas. Segundo Smith, a História se preocupou em demasiado com a narrativa de grandes reis, guerreiros ou demais personagens masculinos destacáveis. Sempre que uma mulher se destacou na história, sejam soberanas ou intelectuais, há uma descrição superficial:

> Consideramos, no entanto, outra imagem no espelho da história. Sempre que a pessoa diante do espelho é uma mulher, sua autocontemplação tem parecido repetitiva, até mesmo obsessiva e indicativa de vaidade ou amor pela luxúria – conotando o sensual no lugar do racional. O espelho iconográfico, no caso das mulheres, tem obstruído a profundidade reflexiva e produzindo apenas a superficialidade – uma mudança drástica na significativa função do espelho. Presas assim à superfície, as mulheres têm sido vistas como incapazes de alcançar a profundeza necessária para a história ou para o autoconhecimento. Elas ocupam um degrau inferior na escada do ser cognitivo – más profissionais, na verdade, como eram com frequência consideradas. (SMITH, 2003, p. 17).

A questão do trauma na literatura também é apontada pela teórica, pois nunca houve uma literatura, um estudo ou qualquer olhar sobre as questões femininas. Os problemas femininos seriam, então, inferiores aos dos grandes guerreiros ou grandes reis? A partir desses apontamentos, a autora pretende conceber uma nova categoria de trauma:

> A história cultural e a social trabalhavam juntas em outra fonte de trauma, que nunca fora de fato examinado em detalhes. As teorias sobre o trauma focavam às vezes na experiência do homem, da dor, no derramamento do sangue, na deformação e na desagregação durante a guerra. Mas não houve praticamente nenhuma história sobre o trauma das mulheres proveniente da dor sexual, ginecológica, reprodutiva e da dolorosa disfunção do corpo como resultado do parto – experiências que, como mostram novos estudos, eram muito diferentes e lesivas do que suas variantes do século XX. [...]. Até a metade do século XlX, fórceps e outros instrumentos, como ganchos, infringiam mais dor e danos do que nos anos anteriores, quando os procedimentos obstétricos melhoram gradualmente. (SMITH, 2003, p. 136-137).

Grandes conquistas territoriais, a sobrevivência a conflitos militares, bons reinados são grandes fatos históricos, mas, para que tudo isso ocorra, é imprescindível que a mulher "inaugure linhagens e funde reinos", através da gestação. Ao pensarmos o imaginário do e sobre o feminino, podemos encontrar uma possível explicação sobre a ausência de uma literatura do trauma ou o apagamento do feminino. A mulher é o ser inferior, a parte irracional do ser humano, é a fonte do pecado, causadora dos males e da dor do parto. Tais constatações não são afirmativas, mas imagens, ideias, conceitos que se apresentaram e se (re)-apresentaram no imaginário ao longo do tempo, conforme veremos mais adiante.

Nesse sentido, trataremos de algumas imagens e mitos que permearam e permeiam o imaginário humano sobre a mulher. Tomamos como ponto de partida a obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, a fim de investigar como a mulher foi imaginada ao longo da história da civilização.

Na obra citada, o autor divide as imagens em dois regimes, o Regime Diurno e o Regime Noturno. Em ambas as divisões, temos subclassificações dos símbolos. A simbologia da mulher aparece principalmente no Regime Diurno, nos símbolos nictomórficos e catamórficos.

A primeira classificação dos símbolos do Regime Diurno é denominada de símbolos nicmórficos, na qual se encontram símbolos ligados ao terror e ao negrume. Durand se baseia nos estudos de Mircea Eliade para relacionar a simbologia da água e da lua com a feminilidade. Ambos os símbolos apresentam um teor nefasto. Os estados de depressão são conferidos à água poluída e o reflexo do espelho d'água. A lua, ao se contrapor ao sol, constitui o primeiro símbolo da passagem do tempo:

> Porque o isomorfismo da lua e das águas é, ao mesmo tempo, uma feminilização, sendo o ciclo menstrual que o constitui o intermédio. A lua está ligada à menstruação, como confere o folclore universal. Na França, a

> menstruação chama-se o "momento da lua" [...] entre os esquimós, as jovens virgens nunca olham para a lua com medo de ficarem grávidas e, na Bretanha, as moças fazem o mesmo, com medo de ficar "aluadas". É por vezes, que a serpente, enquanto animal lunar, que passa por se unir às mulheres [...] a selvageria sanguinária da caçadora, assassina das filhas de Leto e de Acteão, protótipo de feminilidade sangrenta e negativamente valorizada, arquétipo da mulher fatal. (DURAND, 2012, p. 103-104).

Em relação à simbologia da mulher fatal, Durand aponta os estudos de alguns linguistas sobre línguas antigas, os quais indicam que a feminilidade está associada ao nível de animalidade. Do mesmo modo, alguns mitos antigos apresentam monstros terimórficos com o aspecto feminino, como a Esfinge e as Sereias:

> Não é inútil lembrar que Ulisses se faz atar ao mastro do seu navio para escapar simultaneamente ao laço mortal das Sereias, a Caribde e às mandíbulas armadas de uma tripla fila de dentes do dragão Cila. Estes símbolos são o aspecto negativo extremo da fatalidade mais ou menos inquietante, de resto, Circe, Calipso ou Nausica personificam. Circe, a feiticeira, a meio caminho entre as Sereias e a encantadora Nausica, Circe dos belos cabelos, senhora do canto, dos lobos e dos leões, não é ela quem introduz Ulisses nos infernos e lhe permite contemplar a mãe morta, Anticléia? Toda a *Odisséia* é uma epopeia da história sobre os períodos das ondas e da feminilidade. (DURAND, 2012, p. 105).

Podemos associar o que o filósofo do imaginário afirma sobre o aspecto fatal e animalesco atribuído à mulher, com o imaginário presente ao longo dos tempos, relacionando o feminino ao lado emocional e ao irracional. Se, ao longo da história humana, o homem é a razão e a mulher, a emoção, conforme Perrot (2005), podemos dizer que tais pensamentos encontram eco nos arquétipos antigos.

O legado grego influenciou os demais povos. Tanto a cultura, a mitologia quanto a filosofia foram pertinentes na formação de diversos modos de pensar e agir do Ocidente. Logo, a visão dos filósofos gregos de que a mulher é um ser "frágil" ou "passivo" está presente no imaginário de diversas sociedades. Podemos também somar o acervo de mitos gregos que são percursores da literatura e do imaginário social. Do mesmo modo que alguns filósofos postularam a mulher como um ser inferior, temos na cultura grega as personagens mitológicas que revelam mulheres problemáticas, invejosas, ciumentas, passivas, entre tantas outras características que retomaremos mais adiante.

Através das características histórica, cultural e intelectual, observamos a consonância do imaginário negativo sobre a mulher na obra de Durand. O feminino também é atribuído aos símbolos catamórficos. Esses símbolos apresentam a imagem da queda e da vertigem associada ao ser humano e suas características terrenas, como o

pecado e a tentativa de correção, seja postural ou moral. Assim, Durand retoma o mito de Eva, responsável pela expulsão humana do paraíso. Além desse mito, o filósofo da imaginação também cita outros que seguem o mesmo padrão, associando o feminino a uma queda moral: "Essa feminização da queda moral encontra-se também nas tradições ameríndias, como nas persas, esquimós, rodesianas ou melanésias, e alimenta igualmente o mito grego de Pandora". (DURAND, 2012, p. 115).

O mito grego de Nix reafirma a ideia de feminino como um precursor do mal. Conforme Martha Robles (2006, p. 30) do Caos, ou abismo primordial, surgiu Érebo e a negra Nix, a noite. A maioria da progênie noturna é composta por abstrações e símbolos terríveis. Nix é mãe de Moiro, de Kera e de Tanatos, todos vinculados à morte. Nix também é mãe de Hipno e da tribo dos sonhos, de Momo – o doloroso lamento - das Hespérides, das Moiras – as três provedoras do bem e do mal – das Keres, vingadoras impiedosas que em sua cólera perseguem os que cometem delitos. Por último, a noite pariu Nêmese, a Vingança, o Engano, as Paixões, a Velhice. Nix também gerou Eris (a Discórdia), que por sua vez, seria a mãe do Esquecimento, da Fadiga, da Fome. Desse modo, podemos perceber a imagem da mulher na mitologia geradora de vários males para a humanidade.

O mito de Nix se contrapõe ao de Gaia, a Terra Mãe, provedora dos deuses de luz e da justiça. Nesses mitos percebemos novamente o embate entre o bem e o mal, sempre presente no imaginário feminino.

Robles (2006) afirma que, na mitologia judaico-cristã e na mitologia da antiga Suméria, surge o mito de Lilith. A primeira mulher de Adão, representada pelo mito de Lilith, é outro exemplo de imaginário sobre a mulher fatal ou problemática. Apesar de ter algumas variações, Lilith é o mito sobre a origem da primeira mulher no mundo, esposa de Adão, expulsa do paraíso por não se submeter ao homem:

> Em geral as versões coincidem com o registrado no século XVII no Alfabeto de Bem Sira [...]. Ao criar Adão, Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra, e a chamou de Lilith, que na língua suméria, corresponde a "alento" [o sopro divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. [...]. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre. (ROBLES, 2006, p. 34).

Lilith é, conforme Robles, a simbolização da mulher emancipada, da feminista, da sedutora. Nesse sentido, podemos pensar porque este mito foi rejeitado em épocas

passadas. Lilith é ainda considerada "pior" que Eva, pois esta outra mulher aceita sua condição submissa. No entanto, Eva também é causadora dos males da humanidade, da expulsão do homem do paraíso.

Segundo Robles (2006, p. 38), o mito de Eva, apesar da sua imagem ser atribuída ao débil e à fraqueza frente às tentações, também pode ser revisto sob o ponto de vista de que Eva seria o primeiro ser pensante. Para a autora, esta primeira mulher predispôs-se a pensar e, tendo o poder de escolher por sua própria força moral, escolheu a desobediência e assumiu o direito de viver entre o bem e o mal:

> A história de Eva é, afinal de contas, a história de uma ideia que representa a vida e o mundo. É também a referência iluminadora da palavra, semente das ideologias mais sugestivas e instrumento dual entre a luz e a escuridão. Desejo e remorso, gozo carnal, imaginação fundadora e força libertadora: ela é a mulher, a deusa, a mãe e a amante, a abnegada parideira de homens que atravessa os séculos trazendo o símbolo da queda; mas trazendo também a consciência eletiva de quem se atreveu a desvelar o mistério mais elevado: o da sabedoria que estava entranhada na árvore proibida. (ROBLES, 2006, p. 40).

Ao comparar o mito de Lilith ao mito de Eva, Robles defende que a segunda esposa de Adão, apesar de ser a responsável pela maldição atribuída ao seu pecado, é quem aceita o seu lugar ao lado de marido e a condição de mãe e esposa. É por sua persuasão que Eva congrega todas as superstições vinculadas à sedução feminina e, que, através dos mitos, se manifesta a partir do simples desejo de igualdade até os encantamentos da feiticeira, que persuade a vontade dos homens por meio de procedimentos ilícitos.

O feminino liga-se ao profano, sendo este repercutido através dos mitos das feiticeiras, bruxas, das mulheres assassinas, das prostitutas, entre outros. Nesse aspecto, podemos considerar como o pensamento sobre a mulher foi construído através da história da humanidade.

Um exemplo de imaginário negativo sobre o feminino pode ser encontrado no período das inquisições, durante a Idade Média. Segundo a pesquisadora Núbia Hanciau (2004, p. 57), a representação das mulheres veiculada através do discurso teológico do século Xlll d.C ao XV d. C e pelo *Malleus maleficarum* (1487) manifestavam a tese de que a mulher era um ser inferior, sendo símbolo e origem do mal. Segundo o estudo dessa pesquisadora, tais pensamentos foram fundamentais para o desenvolvimento de tribunais de inquisição a fim de eliminar mulheres suspeitas de feitiçarias.

Portanto, podemos novamente evocar a filosofia aristotélica e os mitos gregos. Conforme Úrsula Silva e Angélica Daiello, no artigo "Tocando o transcendente: o movimento do homem no conhecimento em Maria Zambrano" (2010, p. 14), o mito grego da criação da primeira mulher, Pandora, relacionada a todas as desgraças atribuídas ao homem como castigo de Zeus, contribuiu para confirmar ou acentuar a inferioridade da mulher em relação ao homem. As pesquisadoras ressalvam a semelhança deste mito à narrativa bíblica de Adão e Eva:

> Hesíodo (século Vlll a. C), poeta épico grego na obra "Os trabalhos e os dias", nos versos 42 a 105, nos conta como a mulher foi criada e quais as qualidades e artimanhas dadas a ela para envolver e enganar. [...]. Assim a mulher tornou-se uma grande vilã, sendo responsabilizada pelas tragédias da humanidade. Este mito da criação da mulher se aproxima muito da estória bíblica, da criação do homem e da mulher (Adão e Eva), em que a mulher é a causa da desgraça humana, dentre os quais o destino do homem em ter que trabalhar. Explica-se, de certa forma, pelo mito, pela ciência e pela Bíblia a causa da inferioridade feminina. (SILVA; DAIELLO, 2010, p. 14-15).

A este aspecto maléfico se atribui o castigo do sofrimento e da submissão: "Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará". (Gen 3:16). O ato de comer o fruto, a vontade de adquirir conhecimento do bem e do mal, explica como a dor do parto e a submissão feminina ao homem passaram a existir. Ao pensar o imaginário presente nos mitos de Eva e de Pandora, podemos retomar aos conceitos de "trauma" realizados por Smith (2003), pois, se no imaginário é um castigo às mulheres o sofrimento do parto, a história não deveria se preocupar em descrever esses acontecimentos, pois é algo inerente às mulheres.

Podemos também trazer para os dias atuais a questão do prazer feminino, que ainda é estigmatizado, sendo a mulher sensual ainda mal vista pela sociedade. Exemplos na mídia, na literatura e no imaginário popular comprovam que a mulher que se veste de maneira "provocante" ou que demonstra desejo sexual ainda sofre discriminação e repressão. De modo contrário, imagens de mulheres "meigas" e/ou "discretas" ainda são utilizadas a fim de difundir ideais. Essas afirmações podem ser comprovadas quando pensamos no contexto em que surgiu a chamada "Marcha das Vadias" ou ainda na pesquisa de 2014, que o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (IPEA) realizou,

apontando que 65% dos brasileiros concordavam com a afirmação de que "mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas".[19]

Apesar da associação do feminino ao mal, ou ainda da inferioridade feminina, podemos pensar na relação com a geração da vida. Conforme Eliade, (1992, p. 71-72) a mulher relaciona-se misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. O filósofo demonstra, através de seus estudos de religiões antigas que a sacralidade da mulher dependia da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra *Mater*, da Mãe universal. Em algumas religiões acredita-se que a Terra Mãe é capaz de conceber sozinha, sem o auxílio de um companheiro. Encontram-se ainda os traços destas ideias arcaicas nos mitos das deusas mediterrâneas. O autor acrescenta que algumas deusas gregas também geraram sem a ajuda dos deuses. Eliade afirma que há uma expressão mítica da autossuficiência e da fecundidade da Terra Mãe. As concepções míticas correspondem às crenças relativas à fecundidade espontânea da mulher e aos seus poderes mágicos, religiosos ocultos, que exercem uma influência decisiva na vida das plantas.

No contexto do surgimento dessas religiões antigas, observa-se que houve um fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado, que está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares e que se tornou proprietária do solo e das colheitas. O prestígio mágico-religioso e, consequentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico que é a figura da Terra Mãe:

> A descoberta da agricultura transforma radicalmente não somente a economia do homem primitivo mas, sobretudo, sua economia do sagrado. Outras forças religiosas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra etc. A experiência religiosa torna-se mais concreta, quer dizer, mais intimamente misturada à Vida. As grandes Deusas Mães e os Deuses fortes ou os gênios da fecundidade são claramente mais "dinâmicos" e mais acessíveis aos homens do que o era o Deus criador. (ELIADE, 1992, p. 63)

Nesse sentido, Eliade demonstra ligações entre os costumes e o imaginário associado à representação da mulher com a da terra geradora:

---

[19] Esses dados podem ser conferidos no site: https://www.ufrgs.br/vies/variedades/eusouvadia/. Sobre a Marcha das vadias, que se formou a partir de 2011, ano em que ocorreram diversos casos de violência sexual em uma universidade de Toronto, destaca-se que, ao ser perguntado sobre o que poderia ser feito sobre isso, o policial Michael Sanguinetti observou que "as mulheres devem evitar se vestirem como vadias (*sluts*), para não serem vítimas".

> Esta experiência fundamental – de que a mãe humana é apenas a representante da Grande Mãe telúrica deu lugar a inúmeros costumes. Lembremos, por exemplo, o parto no chão (a *humi positio*), ritual que se encontra, pelo menos em parte, em todos os lados do mundo, da Austrália à China, da África à América do Sul. Entre os gregos e os romanos, o costume desaparecera na idade histórica, mas é possível que tenha existido num passado mais longínquo: certas estátuas das deusas do nascimento (Eileithya, Damia, Auxeia) representam-nas de joelhos, exatamente na posição da mulher que dá à luz no solo. Em textos demóticos egípcios, a expressão "sentar-se no chão" significava "parir" ou "parto". (ELIADE, 1992, p. 70)

De modo semelhante, Durand (2012, p. 235) afirma que em todas as épocas e em todas as culturas, os homens imaginaram uma Grande Mãe, sendo este um mito de entidade religiosa e psicossocial.

As considerações de Durand sobre a universalidade do mito da Grande Mãe são confirmadas por Eliade. Em *O sagrado e o profano*, o autor verifica a relação entre a imagem da terra e a da mulher ao longo das religiões antigas:

> É por essa razão que, a partir de um certo estágio de cultura, o homem se concebe como um microcosmos. Ele faz parte da Criação dos deuses, ou seja, em outras palavras, ele reencontra em si mesmo a santidade que reconhece no Cosmos. Segue-se daí que sua vida é assimilada à vida cósmica: como obra divina, esta se torna a imagem exemplar da existência humana. Vimos, por exemplo, que o casamento é valorizado como uma hierogamia entre o Céu e a Terra. Entre os agricultores, porém, a correspondência Terra Mulher é ainda mais complexa. A mulher é assimilada à gleba, as sementes ao *semen virile* e o trabalho agrícola à união conjugal. "Esta mulher veio como um terreno vivo: semeai nela, homens, a semente!", está escrito no Atharva Veda (XIV, 2, 14). "Vossas mulheres são como campos para vós" (Corão, 11, 225). Uma rainha estéril lamenta se: "Sou como um campo onde nada cresce!" Num hino do século XII, a Virgem Maria é glorificada como terra nora *arabilis quae fructum parturiit.* (ELIADE, 1992, p.80).

Os aspectos elencados por Durand e por Eliade sobre o mito da Grande Mãe foram retomados e reabilitados no contexto da Idade Média, em que se observou o imaginário da mulher santa, algo que posteriormente seria reabilitado nos ideais positivistas de August Comte.

Conforme mencionamos anteriormente, os ideais positivistas foram fundamentais na formação do imaginário sobre a mulher no século XlX, principalmente no Rio Grande do Sul.

Segundo Ismério (1995, p. 9), Augusto Comte, ao passar por decepções amorosas, questiona-se sobre o padrão de comportamento feminino. Assim, baseado na sua amada Clotilde, ele postula o que seria a imagem de uma mulher ideal:

> Clotilde tornou-se a representação da mulher ideal porque nunca a tocou, considerando-a pura, íntegra e com outras tantas qualidades que ele

> admirava, enquanto que Coraline, com quem realmente viveu, tornou-se a antítese da mulher perfeita. Aquela era construída a partir do arquétipo de Maria, a Virgem, e esta, no de Eva a pecadora.
>
> A musa, Clotilde foi transformada na alegoria da Religião da Humanidade, símbolo de grande adoração. E através do Catecismo Positivista, Comte ditou normas de conduta às mulheres, tendo como modelo a rainha do lar e o anjo tutelar, símbolos formados pelo arquétipo da Grande Mãe, segundo Jung. (ISMÉRIO, 1995, p.10).

Observamos através do Positivismo a retomada da figura da Grande Mãe. Tal exemplo revela como o imaginário pode ser utilizado a fim de difundir ideais. Do mesmo modo, o exemplo mostra como o imaginário é feito de ciclos, uma imagem ou um mito considerados ultrapassados podem retornar em determinado espaço temporal.

Elisabeh Badinter (1985), na obra *Um amor conquistado:* o mito do amor materno, apresenta um panorama histórico sobre a instituição familiar e sobre a maternidade. Segundo a autora, até meados do século XVIII, as crianças eram cuidadas e amamentadas pelas amas, muitos dos filhos nem residiam no mesmo lar de seus pais. A autora afirma que o amor materno é, de certo modo, um mito, uma construção realizada para determinados fins econômicos e sociais. Badinter ressalva que, embora o amor materno seja um mito, não quer dizer que as mães não amem seus filhos, há afetividade nas relações. O próprio hábito de delegar as crianças aos cuidados das amas, seria, conforme a autora, um ato de proteção das mães contra o sofrimento da perda do filho, pois a mortalidade infantil era elevada naquele contexto temporal. Assim, não se apegando à criança, os pais não sofreriam. O trabalho de Badinter é um importante meio para repensarmos como mitos e imagens se criam e recriam ao longo do tempo para "inculcar" determinadas ideias e modos de agir na sociedade:

> É no último terço do século XVIII que se opera uma espécie de revolução das mentalidades. A imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente, ainda que, na prática, os comportamentos tardassem a se alterar. Após 1760, abundam as publicações que recomendam às mães cuidar pessoalmente dos filhos e lhes "ordenam" amamentá-los. Elas impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho. No fim do século XVIII, o amor materno parece um conceito novo. Não se ignora que esse sentimento existiu em todos os tempos, se não todo o tempo e em toda parte. Aliás, evoca-se com prazer sua existência nos tempos antigos, e nós mesmos constatamos que o teólogo J.L. Vives se queixava da excessiva ternura das mães em meados do século XVI. Mas o que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação (BADINTER, 1985, p103).

Badinter salienta que muitas mulheres aceitaram a nova condição de bom grado, não tanto por questões afetivas, mas em prol do "prestígio" e respeito alcançado pela nova imagem da mulher, como a guardiã da família e da moral:

> Para operar esse salvamento, era preciso convencer as mães a se aplicarem às tarefas esquecidas. Moralistas, administradores, médicos puseram-se em campo e expuseram seus argumentos mais sutis para persuadi-las a retornar a melhores sentimentos e a "dar novamente o seio". Parte das mulheres foi sensível a essa nova exigência. Não porque obedecessem às motivações econômicas e sociais dos homens, mas porque um outro discurso, mais sedutor aos seus ouvidos, esboçava-se atrás desse primeiro. Era o discurso da felicidade e da igualdade que as atingia acima de tudo. Durante quase dois séculos, todos os ideólogos lhes prometeram mundos e fundos se assumissem suas tarefas maternas: "Sede boas mães, e sereis felizes e respeitadas. Tornai-vos indispensáveis na família, e obtereis o direito de cidadania." Inconscientemente, algumas delas perceberam que ao produzir esse trabalho familiar necessário à sociedade, adquiriam uma importância considerável, que a maioria delas jamais tivera. Acreditaram nas promessas e julgaram conquistar o direito ao respeito dos homens, o reconhecimento de sua utilidade e de sua especificidade. Finalmente, uma tarefa necessária e "nobre", que o homem não podia, ou não queria, realizar. Dever que, ademais, devia ser a fonte da felicidade humana (BADINTER, 1985, p. 104).

A "nobreza" da maternidade, presente nas ideias de Comte, é conferida também na literatura e na cultura. Desse modo, podemos novamente retomar à pesquisa de Ismério, sobre o lugar do feminino no Rio Grande do Sul.

Podemos pensar ainda sobre a relação entre história e imaginário presente nos registros de uma época. Se uma pessoa percebe a realidade a sua volta conforme a sua construção de mundo, também podemos dizer que os relatos de pessoas em seus diários carregam uma carga advinda da imaginação simbólica.

Conforme mencionamos na primeira parte deste capítulo, Gilbert Durand afirma que o imaginário perpassa a vida do ser humano, influenciando seu modo de agir e perceber o mundo, desde o seu berço. Já a historiadora Sandra Pesavento menciona que toda a história narrada comporta traços de ficção. Podemos afirmar que toda escrita carrega em si traços de subjetividade, mesmo que o intuito do fato narrado seja o mais objetivo possível. Dentro dessa perspectiva, podemos pensar na forma como a literatura de viagens pode ser relevante, a fim de entender elementos da origem de uma cultura, de um povo, de um modo de agir e pensar.

A História não se preocupou em descrever as vivências femininas, como afirma Perrot (2005), ou ainda, quando o fez, descreveu de maneira superficial, baseada nos binômios mulher "boa x má", e mulher "casta x sexual", conforme Smith (2003).

Assim, os registros dos viajantes, suas impressões e suas descrições são relevantes ao pensarmos como o imaginário e a vida social foram se entrecruzando em determinado espaço temporal. No que tange à questão feminina, a obra *Retratos de mulher:* o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viageiros do século XIX, da socióloga Tania Quintaneiro é um importante estudo que aponta como muitas imagens sobre o feminino se formaram e foram apreendidas pelos estrangeiros que aqui passaram.

Nos relatos, percebemos a formação do imaginário brasileiro e dos costumes. Um exemplo que podemos encontrar nos relatos dos viajantes, segundo Quintaneiro, é o medo de a moça ficar "falada", tal sentimento é constatado na reclusão das mulheres e no receio destas de se comunicarem com os viajantes:

> Um norte-americano conta que entrou acidentalmente na sala onde se achava a irmã de seu gentilíssimo anfitrião português, à qual até então não havia sido apresentado, apesar de suas insinuações nesse sentido. A moça baixou imediatamente a cabeça, ocultando o rosto, e correu meio assustada sem responder ao cumprimento "como se tivesse sido um crime encontrar-se no mesmo cômodo que ele". A justificativa apresentada pelo dono da casa foi singela: "Cada país tem seus próprios costumes, e os brasileiros, sem pretender desrespeitar a qualquer pessoa em particular, pensam que é melhor manter-se seguro, não confiando nas relações de suas jovens com os grupos estrangeiros". E além do mais – completou – o clima de intrigas que um comportamento mais flexível poderia gerar em seus conterrâneos levava-o a assumir tais pretensões. (QUINTANEIRO, 1996, p. 34).

Além da clausura, a violência contra a mulher pode ser observada nos relatos dos estrangeiros. Através desses relatos também percebemos como o pensamento machista se enraizou no imaginário brasileiro. Esse pensamento e a imagem da mulher como uma "pecadora" em potencial e/ou de um objeto pertencente ao homem ainda podem ser constatados na atualidade, nos casos de violência doméstica e nos feminicídios. Conforme a autora, o tratamento das mulheres no Brasil era considerado pela maioria dos visitantes como práticas de controle que tiveram suas raízes na triste herança da "ciumada portuguesa" que sempre ocasionava trágicas consequências. Nesse sentido, podemos observar o nascimento do "feminicídio" e da banalização da violência contra a mulher no território brasileiro:

> O homem brasileiro "poucas vezes se tornava criminoso por futto ou roubo"; os motivos principais, tratando-se dos ricos, seriam terras e questões políticas, e em geral, as ofensas, desmandos e brigas de jogo. Mas a causa mais notável de grande parte dos crimes e a que mais surpreende os estrangeiros, ainda que "apenas secundariamente mencionada" nos anais policiais, eram os "negócios do coração". O ciúme masculino, "verdadeira marca nacional", derivava com frequência espantosa na prática de assassinatos que visavam restaurar a dignidade moral da família. (QUINTANEIRO, 1996, p. 39).

Ao que parece, a preservação da honra e dos seus bens sempre foi cara ao homem, porém, em um período no qual as mulheres também eram consideradas objetos que estavam sob domínio seja do pai ou do marido, a possibilidade de "perder" tal objeto levava ao castigo e ao assassinato. Na atualidade, ainda observamos esses "crimes do coração", especialmente quando o companheiro assassina sua esposa em razão de sua honra ou como um castigo por este "objeto" não querer mais estar sob seu domínio. Esse imaginário de poder masculino sobre o feminino pode ser constatado através dos dados estatísticos que apontam os motivos da maioria dos feminicídios como causa de término de relacionamentos.[20]

Neste panorama, percebemos a relação entre sociedade, história e imaginário, pois muito do que se pensou e imaginou sobre o feminino ainda exerce influência no pensamento e no imaginário contemporâneo. Um exemplo que podemos citar é a forma de tratamento dos casais, geralmente observamos a mulher chamando o seu cônjunge de "meu esposo", no entanto, em uma grande parte, o homem ao referir-se à esposa, a denomina como "minha mulher". Há nesse exemplo, uma relação de poder exercida pela e através da linguagem.

Com base neste exemplo, retomamos a ideia de inconsciente apresentada por Jung e revisada por Durand em sua obra sobre o imaginário. É interessante ressaltar que não é porque um homem declara que "tem" uma mulher que o torna machista, mas que a sua fala carrega traços de um imaginário sobre o feminino. Portanto, percebemos como uma imagem (a de mulher-objeto, ou ainda de um ser inferior e pecaminoso) está presente no inconsciente humano e ainda se apresenta nos dias atuais, seja no discurso dos casais, seja na violência doméstica, seja nos crimes de assédio sexual.

Além do imaginário, podemos evocar as palavras de Butler (2015) sobre a relação entre a linguagem e a normativa que dela se impõe. A teórica, baseando-se na teoria de Foucault, define o discurso como o lugar de fala e de prática, ou seja, ao falar que se "tem" uma pessoa, estão em jogo não só as relações afetivas, mas de poder, a

---

[20] Conforme dados publicados na Agência Brasil, a cada hora cinco mulheres são vitimadas pela violência doméstica no mundo. Segundo os dados presentes no *site* agenciapatriciagalvao.org.br, no Brasil, uma mulher é assassinada a cada hora e meia. Dos 4.762 assassinatos de mulheres registrados em 2013 no Brasil, 50,3% foram cometidos por familiares, sendo que em 33,2% destes casos, o crime foi praticado pelo parceiro ou ex. O estudo aponta ainda que a residência da vítima como local do assassinato aparece em 27,1% dos casos, o que indica que a casa é um local de alto risco de homicídio para as mulheres.

categorização do padrão de um gênero, a identidade: “A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também história de uma relação – ou um conjunto de relações – para com um conjunto de normas.” (BUTLER, 2015, p.18).

Além da questão da violência contra a mulher, observamos uma relação entre a imagem feminina e a maternidade nos relatos analisados por Quintaneiro. Esse apontamento está em conformidade com o que Badinter (1985) descreve sobre o processo de industrialização e a consequente mudança na organização das famílias na Europa. É neste período que há o incremento das cidades e a necessidade de formação de uma mão-de-obra especializada. Diferentemente do período feudal, na era da industrialização há uma necessidade de trabalhadores alfabetizados. A partir de então ressurge a imagem materna na sociedade. Se antes os cuidados dos filhos eram delegados aos criados e amas de leite, agora há uma afirmação da importância da mulher como a “mantenedora do lar” e a preceptora dos filhos:

> O culto da maternidade, dirigido inicialmente à classe média, acabou atingindo também os segmentos operários. Reformadores burgueses procuravam, em finais de século, convencer as mães trabalhadoras a tomar as cautelas apropriadas com seus filhos, a velar por sua educação e fortaleza moral; com isso eles “não somente sobreviveriam, mas se tornariam adultos mais saudáveis e felizes” – sem dúvida, uma pesada demanda tanto em termos físicos, quanto emocionais pela ampliação da responsabilidade moral, que acabava provocando um acréscimo no grau de ansiedade feminina. (QUINTANEIRO, 1996, p. 39).

Conforme Quintaneiro (1996), na Europa do século XlX, a mulher de classe média inglesa era mais envolvida pelo discurso apologético da maternidade como fonte máxima de prestígio feminino. As características apontadas pela autora eram difundidas nas revistas femininas e nas demais manifestações artísticas e culturais no Brasil. Entretanto, a autora salienta que os viajantes descreviam as brasileiras como muito férteis, porém debilitadas pelo esgotamento físico das sucessivas gestações:

> Já no Brasil, a idade prematura em que as moças se casavam refletia-se tanto nos repetidos malogros que ocorriam ao darem à luz quanto no fato de elas se tornarem velhas e inválidas — antes dos vinte e cinco anos, praticamente — incapazes de criar uma família, sendo a mortalidade infantil consequentemente muito alta, comenta um missionário que viveu aqui no início do século XX. [...]. O número de filhos das famílias brasileiras era maior do que o das inglesas e mesmo das norte-americanas. As mulheres eram — notavelmente prolíficas pelo fato de começarem a gerar filhos a partir da idade de doze ou treze anos e continuarem a tê-los até um período avançado. (QUINTANEIRO, 1996, p. 110-111).

Na citação anterior, percebemos a fragilidade e o esgotamento da mulher que gera filhos muito cedo e principalmente a que tem uma grande prole. Esse dado pode ser

análogo ao imaginário sobre a mulher, pois até a atualidade, percebemos que a maioria das imagens do feminino se refere à beleza da mulher jovem. Se a mulher se debilitava aos vinte e cinco anos, aos trinta ou quarenta, sua aparência e sua vitalidade já eram de uma mulher idosa. Além da questão da maternidade, percebemos que essa visão do feminino também é fruto das condições e da expectativa de vida. Conforme vamos avançando nos cuidados da saúde, na expectativa de vida, o imaginário sobre a mulher também vai sofrendo alterações. Assim, se aos vinte anos a mulher deveria estar casada e com filhos, na atualidade, muitas das mulheres de vinte e de trinta anos recém estão pensando em formar uma família ou, ainda, em entrar no mercado de trabalho.

Em oposição à figura de esposa e de mãe, encontramos a negativa imagem sobre a "solteirona" nos relatos de viajantes. Segundo Quintaneiro (1996, p.158), a partir do século XIX houve uma preocupação das famílias burguesas com a educação das filhas, surgindo a figura da governanta e da preceptora. Nos relatos dos viajantes que Quintaneiro analisou, há uma comparação entre a educação da mulher europeia e a brasileira. Em sua obra, a autora declara que a situação das mulheres solteiras no Brasil era de dependência familiar e da caridade. Ser mulher já era uma condição que previa a vigilância e o encarceramento, mas ser mulher e solteira era uma condição ainda pior, principalmente em uma sociedade que previa a realização feminina no matrimônio e na maternidade. A educação e a preparação para o mercado de trabalho tornaram-se uma alternativa para as mulheres "fracassadas", que não conseguiram um matrimônio. Nessa época, as famílias procuravam esconder as solteiras como se estas tivessem uma enfermidade incurável, como podemos observar nas palavras da autora:

> Eis aí a fonte inesgotável de governantas e professoras que a solteirona – a deficiente – virá a alimentar a troco de salários quase miseráveis, já que um dos únicos empregos socialmente aceitáveis, sem conhecimento especializado ou experiência era ensinar. Elas viriam a formar outras moças a partir de seu próprio espectro de conhecimento. Pode-se imaginar o quanto muitas delas, representantes em carne e osso do estado mais execrado pelas jovens aspirantes do casamento, seriam motivo de pilhéria ou de comiseração por parte da literatura da época e mesmo de suas pupilas. Se, por um lado, somente as que não haviam conseguido "realizar-se" por meio do casamento eram obrigadas a trabalhar para a própria manutenção, por outro lado uma carreira profissional – dentro, é claro, de um leque limitado de oportunidades – representava um perigo potencial à feminilidade. Era um beco sem saída. (QUINTANEIRO, 1996, p. 159).

Os exemplos elencados anteriormente não podem ser considerados únicos e contundentes. Todavia, tais exemplos são formas de demonstrar como o imaginário não é estático e como pode ser utilizado a fim de propagar ideais de determinado grupo

social. Segundo Durand (1996, p.174), o imaginário pode ser comparado com as fases da moda, pois o que era ultrapassado e desprezado pode subitamente valorizar-se ou ressurgir. Os símbolos ou mitos que considerávamos ultrapassados podem retomar a fim de propagar uma nova imagem ou valor sobre os indivíduos.

Percebemos que as imagens sobre o feminino analisadas por Quintaneiro são as mesmas que reinam na segunda metade do século XX. Tais imagens ou "símbolos sociais", que influenciam a sociedade de 1960, também estão presentes no imaginário dos autores sulistas, conforme veremos nos capítulos de análise.

Além das imagens e costumes presentes na sociedade, que observamos nos exemplos de Quintaneiro e no trabalho de Ismério, podemos também relacionar ao contexto histórico dos autores estudados nesta tese, o desenvolvimento dos veículos midiáticos.

Sendo assim, também acrescentamos, nesse estudo sobre imagens femininas, o que Gilbert Durand aborda na obra *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. O autor afirma que os progressos de reprodução de imagens (folclóricas, cinema, vídeo) permitiram ao século XX acompanhar a construção de uma "civilização da imagem". A imaginação se torna uma base poderosa, influenciando o comportamento humano:

> Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (ópticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e recepção das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas [...]. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se onipresente em todos os níveis de representação do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como "informação", às vezes velando a ideologia de uma "propaganda" e noutras escondendo-se atrás de uma "publicidade" sedutora. (DURAND, 1998, p.33-34).

Nesse sentido, podemos novamente retornar à teoria de Butler, a qual debate sobre o corpo feminino e a inscrição de significados culturais:

> Nos limites desses termos, o "corpo" aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesmo. (BUTLER, 2018, p. 29)

A cultura situa a pessoa no tempo e no espaço, marca sua personalidade e seu modo de agir. Os veículos mediáticos, as tradições religiosas, familiares e sociais inscrevem significados em razão de um padrão regulador do gênero feminino.

Logo, podemos pensar a questão dos diversos discursos em prol de uma nova configuração do feminino no século XX. Um exemplo que podemos utilizar é a obra da socióloga Marta Suplicy, em *De Mariazinha a Maria* (1985) que traça um panorama de como as mulheres foram e são subjugadas, seja pela sociedade, seja por si mesmas. O trabalho de Suplicy é semelhante ao de Beauvoir, como percebemos na passagem na qual estabelece como as mulheres tornam-se Mariazinhas:

> Não se nasce mulher, torna-se mulher, já dizia Simone de Beauvoir há três décadas atrás. Não se nasce Mariazinha. É necessário uma educação esmerada, muito puxão de orelha, reprimendas e elogios e uma boa dose de imitação à figura da mãe acompanhada de admiração pelo pai para se produzir uma Mariazinha (SUPLICY, 1985, p.179).

O estudo de Suplicy torna-se relevante, pois se debruça sobre a mulher dos anos de 1960, 1970 e 1980. A pesquisadora problematiza as questões sociais e econômicas que podem proporcionar ou restringir o desenvolvimento da autonomia feminina. Os questionamentos da socióloga estavam em voga tanto no meio acadêmico, quanto artístico e literário na segunda metade do século XX, como veremos mais adiante nas análises do *corpus* desta tese. O trabalho de Suplicy também pode ser associado à concepção de imaginário coletivo proposta por Durand. Embora esse estudo sociológico sobre o feminino possa ser considerado datado na atualidade, ele é relevante para pensarmos como o discurso acadêmico absorveu as novas configurações sociais e de gênero da referida época.

O conceito de personagem sobrevivente ou de personagem transgressora que buscamos identificar na literatura de ambos os autores sulinos pode ser aproximado com os conceitos de Mariazinha e de Maria apresentados por Suplicy. A socióloga propôs duas maneiras de interpretar a mulher na sociedade de 1960 e 1970, uma maneira conformada e, que demonstra certo grau de satisfação com a condição de "rainha do lar", ou de Mariazinha. A segunda interpretação da mulher compreende àquela que está se fortalecendo e buscando sua independência, deixando de ser uma Mariazinha para se tornar uma Maria. De modo semelhante à sociologia, a literatura também propõe uma reflexão sobre a sociedade e sobre a realidade dos indivíduos. Caio F. e Tania Faillace também expressaram em suas produções as transformações sociais e sobre o feminino

da segunda metade do século XX. Podemos dizer, que a Mariazinha caracterizada por Suplicy se associa a imagem de uma mulher sobrevivente, como as personagens que estudaremos na literatura de Caio Fernando Abreu. A Maria da obra da socióloga é análoga às personagens de Faillace, pois se caracteriza pela busca de independência, autonomia e autoestima.

As considerações de Durand sobre os usos da imagem na sociedade, de certo modo, estão de acordo com os estudos de Beauvoir e Butler sobre a construção da mulher em relação aos mitos e valores apregoados pela sociedade patriarcal. Esses três trabalhos, mesmo que sob enfoques diferentes, dialogam no que tange ao uso do imaginário.

Percebemos que ao longo da história das civilizações, estavam presentes na construção do imaginário feminino as dicotomias "bem *x* mal", "santo x profano", "nocivo x benéfico". Sendo assim, procuramos encontrar pontos de intersecção entre a teoria do Imaginário, através da definição e estruturação dos regimes e o imaginário componente do universo feminino. As dicotomias estão presentes no imaginário religioso e na sociedade medieval e também se fazem presentes nos dias atuais, porém em novo contexto, conforme veremos nas análises dos dois autores sulistas.

Conforme postulamos no capítulo "Caio/Tania: Brasil", a literatura no Rio Grande do Sul após 1960 passa a se preocupar com temas sociais e existenciais. Há uma desconstrução da figura do herói campeiro e, a partir das novas configurações da sociedade brasileira e gaúcha, há uma urgência em tratar sobre os que estavam à margem (a mulher, o trabalhador urbano, o negro, o pobre). Desse modo, justificamos a utilização do imaginário como base para analisar como a "visão" tradicional sobre o papel da mulher estava sendo debatida na literatura de Caio F. e Tania Faillace. Nessa tese, estamos analisando como o imaginário é concebido através da situação dos homens em relação ao tempo e ao espaço.

3. As sobreviventes de Caio F.

> *Atrás das janelas, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curvo a cabeça, agradecido. [...]. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que reponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome.*
>
> Caio Fenando Abreu – "Pequenas Epifanias"

As personagens femininas da literatura de Caio Fernando Abreu apresentam algumas semelhanças: geralmente são mulheres solteiras, que estão na faixa dos trinta anos e que se sentem perturbadas pela solidão.

Nesse capítulo, procuramos demonstrar como a "sobrevivência" é um tema que circunda os símbolos que compõem as narrativas sobre o feminino na literatura de Caio F.. A sobrevivência destas mulheres se deve principalmente ao embate entre as imagens que influenciaram sua formação de identidade e a imagem que estas constroem ou tentam construir sobre si mesmas.

Conforme Ferreira (1995, p.173), o feminismo dos anos 70 visava criar uma nova imagem de mulher, em contraposição à imagem construída no início do século, da mulher voltada para o lar, confinada ao espaço privado. Essa "nova mulher" deveria trabalhar fora de casa e, além disso, militar pela transformação da sociedade, em pé de igualdade com os homens. No entanto, não se muda o imaginário sobre a mulher e da mulher de uma hora para a outra, mesmo que haja uma melhor condição de desenvolvimento e de liberdade para a mulher, muitas escolhem assumir uma atitude pacata e de dependência do companheiro.

As figuras femininas representadas por Caio F. são, em sua maioria, imersas em conflitos entre ser o que querem e o que a sociedade lhes impõe. Assim, essas personagens sobrevivem em mundo de preconceitos e de desilusões. O preconceito se refere à rejeição à sexualidade/liberdade feminina, caracterizado, por exemplo, pela "voz do pai", da personagem Dorvalina, em "Até oito: minha polpa macia" ou ainda pelas máscaras de Gladys e Liége ou pelo olhar dos familiares de Teresa em "O príncipe sapo" ou pelo olhar crítico dos clientes do bar em "Fotografia". As desilusões presentes

nesses contos podem se referir tanto às perdas amorosas, à solidão quanto ao descontentamento com as condições de vida dessas figuras.

Nesse capítulo, além de tecer uma possibilidade de leitura das personagens de Caio Fernando Abreu, apontaremos como a construção destas personagens ocorre a partir de imagens que constroem o imaginário feminino. Ademais, percebe-se que a literatura de Caio Fernando Abreu é atravessada pelas vivências e leituras do escritor, como já mencionamos anteriormente. Essa característica se faz presente também através das citações e referências a personagens femininas, sejam estas históricas ou ficcionais.

Caio F. recria algumas histórias de Clarice Lispector, como percebemos em "O coração de Alzira", e em outros contos da obra *Inventário do ir-remediável.* A epifania, por exemplo, um recurso utilizado no conto "Amor", de Clarice Lispector, também pode ser observado nos contos de Caio Fernando Abreu. Esse recurso corresponde a uma manifestação em que um objeto se apresenta ao sujeito. Conforme Lodge (1992), a epifania traduz-se numa "aparição", momento em que a linguagem transforma o anticlímax em um momento de revelação para o protagonista ou para o leitor

Há, nas seis personagens aqui analisadas, uma espécie de tomada de consciência, no entanto, essa manifestação não tem continuidade. Embora estas figuras femininas dos contos, ao passarem por esse estágio de consciência e revelação, passem a olhar o mundo de outro jeito, preferem manter as mesmas atitudes e rotinas, ou seja, preferem anular-se ou preservar o que já conheciam ou o que já estava consolidado em suas vidas.

A preferência pela passividade ou pela preservação dos padrões tradicionais se associa às referências dos contos de fadas, pois neles há a presença de símbolos sociais que condicionam a mulher a determinado comportamento ou a uma procura por identidade.

As histórias infantis, assim como as novelas, tanto referente ao gênero literário, quanto as telenovelas, são instrumentos para "iludir" as personagens com a chegada de um príncipe ou ainda de "amenizar" a solidão. Percebemos nos contos de Caio F. que o medo dessas mulheres não se restringe somente à decepção amorosa, é também o medo diante das novas vivências. Diante da imagem fabricada pela sociedade e difundida pelos contos de fadas, novelas e pela família, as representações femininas da obra de

Caio F. vivem um conflito de identidade. Ao acreditar que a identidade é una e inata, essas personagens sofrem ao não conseguirem romper com o padrão imposto.

Desse modo, podemos pensar o contexto de produção da literatura de Caio F. e associar a função do imaginário dos contos de fadas ao que Suplicy (1985) afirmou sobre a cultura da mulher na segunda metade do século XX:

> Na cultura em que vivemos, a mulher frequentemente vive situações de dificuldade que a fazem se sentir confusa. [...] Tabalhando duro, geralmente fora do lar, vivendo a dupla jornada de trabalho, é bastante comum nessa fase a mulher viver o sonho infantil da Cinderela. É a salvação, através do homem, que, nós todas, somos ensinadas a esperar. Vai à luta, batalha, mas um dia será resgatada desse sofrimento. (SUPLICY, 1985, p. 100-101).

Ao pensarmos as relações de mitocrítica e mitoanálise, propostas por Durand, percebemos que tanto o imaginário presente na obra de Caio quanto do discurso de Suplicy trazem marcas de símbolos sociais de uma época.

Sendo assim, as figuras femininas de Caio F. são representações de indivíduos que estão na janela a espreitar a vida, que estão à espera de um "príncipe", de alguém que a salvará. Há nas personagens estudadas neste capítulo uma "fome", seja de amor, seja de um lugar no mundo ou uma ânsia por um viver. Ao passo que as personagens desejam lutar, elas também assumem uma atitude conformista e passiva.

3.1 O desencanto das fadas...

> *Talvez a mulher madura não se saiba assim inteira ante seu olho interior. Talvez sua aura se inscreva melhor no olho exterior, que a maturidade é também algo que o outro nos confere, completamente. Maturidade é uma coisa dupla: um jogo de espelhos revelador.*
>
> Afonso Romano de Sant'Ana – "A mulher madura"

A maturidade ou os trinta e poucos anos é problemática na obra de Caio F.. Em textos como "Até oito: minha polpa macia" e "O príncipe sapo", percebemos que estar com vinte e nove anos ou com trinta e nove e não estar casada é algo negativo. Observamos que o casamento não simboliza somente a companhia de alguém amado, mas a aprovação frente aos olhos da sociedade e da família.

Assim como a personagem Julie de Honoré de Balzac, as personagens de Caio Fernando Abreu analisadas nesse subcapítulo são todas mulheres de aproximadamente trinta anos de idade. No entanto, essas mulheres não apresentam uma serenidade ou um entendimento sobre a condição da mulher na sociedade e na família, pois estas personagens de Caio F. estão imersas em conflitos sejam em relação ao amor (ou desamor) sejam em relação aos estigmas femininos de pudor e recato.

A mulher de trinta anos de Balzac[21] é uma mulher do século XlX, no entanto, ainda representa muitas mulheres contemporâneas, que foram ou estão casadas, que têm filhos e que muitas vezes guiam suas condutas em detrimento a um padrão feminino imposto pela sociedade. A personagem Julie consegue aos trinta anos uma maturidade e um entendimento de sua condição como mulher em uma sociedade marcada pelos papéis conservadores de filha obediente, esposa e mãe dedicada. Em oposição, as mulheres de trinta anos de Caio Fernando Abreu não foram casadas, não têm filhos e estão sempre à procura de algo que lhes supra uma falta (seja de identidade, de companheirismo ou ainda de perspectiva de futuro).

Conforme mencionamos anteriormente, podemos dizer que em uma grande parte da obra do ficcionista há uma recorrência significativa da imagem da mulher solteira. Juntamente com a presença significativa de mulheres solteiras e, também, solitárias, temos a construção de um universo simbólico que remete aos contos de fadas[22], pois a personagem "solteirona" da literatura de Caio F. está sempre à espera de um príncipe que quebre o seu encanto, que destrua a sua solidão.

A maturidade e a espera pelo "príncipe" constituem elementos simbólicos sobre uma configuração do feminino pautada pela passividade. A "maturidade" e a

---

[21] A expressão "mulher balzaquiana" tem origem livro *A mulher de trinta anos,* de Honoré de Balzac. Nesta obra há uma valorização da mulher com mais de trinta anos, já que estaria madura para o amor. O autor faz uma comparação às passionais heroínas românticas, definindo sua personagem Julie, como uma pessoa que reflete sobre sua condição como mulher. A partir da publicação desta obra, o termo balzaquiano ficou associado às mulheres de trinta anos. Segundo Sousa (2016), averiguou-se que, além de propiciar conhecimento de traços da cultura francesa do século XIX, a leitura que Balzac realizou da figura feminina na época francesa dialoga ou ao menos se aproxima dos debates atuais sobre a mulher na sociedade, no que se refere a determinados temas: casamento, maternidade e sexualidade. Julie se insatisfaz no casamento desde a noite de núpcias; daí em diante, sobrevindo outros fatores, considera a união como instituição social, mantida pelas aparências, e a filha, nascida anos depois, é apenas fruto dos deveres sociais a serem cumpridos nesta instituição.

[22] Neste trabalho demonstraremos a recorrência dos contos de fadas em três contos de Caio Fernando Abreu; porém, observamos essas mesmas referências aos contos de fadas em outros textos do autor, como por exemplo, nos contos "Anotações sobre o amor urbano", "Sapatinhos vermelhos", "João e Maria", "Natureza viva" e nas crônicas "Uma história de fadas", entre tantos outros.

preocupação com a decrepitude aos trinta anos de idade configura uma visão sobre a mulher correspondente a uma marcação histórico-social, conforme mencionado anteriormente.

No conto "Até oito: minha polpa macia", pertencente à obra *Pedras de Calcutá*, temos a angústia de uma mulher de vinte e nove anos que percebe o tempo passar e a sua solidão ficando cada vez mais intensa. Dorvalina, a protagonista do conto, é uma das personagens sobreviventes de Caio F., uma mulher solteira que sobrevive às desilusões amorosas e que reluta cada dia contra o tempo, contra a decrepitude, contra os seus desejos e as pressões morais e comportamentais que sofre. Nesse sentido, podemos dizer que há nessa narrativa uma alusão aos padrões de comportamento feminino exigidos pela família e pela sociedade.

Ao longo do texto, percebe-se a ideia de que somente o amor poderá salvar Dorvalina da solidão e do envelhecimento solitário. Esta espera pela chegada do "príncipe" é advertida pela personagem, que declara que até às oito sua polpa estará macia; a advertência pode estar simbolicamente associada ao conto de fadas e também à finitude da sua beleza e esperança.

A contagem que Dorvalina faz em um momento íntimo em seu quarto, representa não só a passagem do tempo, mas o seu desejo de completude, ou o seu desejo sexual que é reprimido. Essa figura olha os homens na rua e deseja tocá-los. Esse desejo é sublimado em seu quarto tanto pelos pensamentos eróticos quanto pelos pensamentos repressores representados pela "voz do pai".

A simbologia da polpa macia também confirma a condição de Dorvalina. A polpa remete ao interior do fruto que, por sua vez, é símbolo da abundância, dos desejos sexuais, da imortalidade e da prosperidade, conforme Chevalier e Gheerrbrant (2012, p. 453). A polpa macia de Dorvalina é o desejo de exercer a sua sexualidade livremente; é o desejo de prosperar como as demais mulheres; é o desejo de se libertar da "voz do pai".

A espera da personagem também pode ser associada ao conto de fadas, pois, assim como o encanto de Cinderela acaba à meia-noite e esta volta a ser a "gata borralheira", Dorvalina tem sua polpa macia, ou sua vivacidade e beleza até "às oito"

(ou até a chegada dos trinta anos). Essa marcação do tempo é alusiva ao fim de um sonho, de um encanto:

> O cabelo já não tem o mesmo brilho, [...]. Fora o que não aparece, os seios, meu Deus, os seios despencando, gordurinhas nas dobras da cintura, tenho vinte e nove anos e mais, e mais: as outras marcas, as de dentro. Devia começar a usar óculos, prender o cabelo, cores mais discretas, marrom, cinza, gelo. (ABREU, 1995, p.25-26).

No conto de Caio, "às oito" pode ser interpretada como a chegada da noite e também da maturidade da mulher. Ao analisar o contexto da época em que foi escrito o conto, percebemos que a angústia da personagem ou a chegada às "oito" simboliza a "velhice", período que a sociedade apontaria como mais difícil para o matrimônio, pois, o casamento geralmente acontecia antes dos vinte anos. Assim, uma mulher de trinta anos ou mais em épocas passadas, era considerada "ultrapassada".

O conto faz uma crítica em relação ao modo como a mulher é educada ou condicionada a certos padrões. Um exemplo é a maneira como a personagem pensa em se vestir devido a sua idade "avançada", preferindo as cores frias e discretas, como as cores cinza e gelo. Ambas as cores remetem à morte, à ausência de vida e de calor. Além disso, a palavra "cinza" pode remeter tanto à cor quanto ao resíduo do fogo. Dorvalina deveria se vestir do mesmo modo como o seu íntimo deveria ser: sem cor, sem fogo ou sem desejo sexual.

Mesmo o seu íntimo advertindo para se vestir de maneira discreta, prender os cabelos e usar roupas cinza ou gelo, Dorvalina expressa o seu gosto pelo vermelho: "Brigitte Bardot tem quarenta anos, eu adoro vermelho" (ABREU, 1995, p. 26). Nessa afirmação, constatamos uma comparação entre os vinte e nove anos de Dorvalina e os quarenta anos da atriz Brigitte Bardot; enquanto a narradora do conto é uma mulher que se sente ultrapassada, que sublima seus desejos sexuais, reprimindo sua feminilidade e sensualidade, a atriz "quarentona" é um símbolo sexual, de longos cabelos louros e soltos. Desse modo, percebemos um embate entre uma postura pacata atribuída ao feminino e uma nova forma de pensar a figura feminina, como um ser capaz de ser jovial e sensual após os trinta anos.

Além da comparação entre Dorvalina e Brigitte Bardot, o conto apresenta a contraposição da narradora com suas amigas. Nesse ponto, observamos, que, além de uma frustração amorosa e de uma repressão de impulsos, Dorvalina também é frustrada

em relação ao futuro: "Lulu casou com Jaime, Lua-de-mel em Foz do Iguaçu. Betinha ganha três milhões por mês, secretária executiva. Norminha se formou psicóloga esse ano. [...] até a moça gorda da farmácia, empregadosa" (ABREU, 1995, p. 25). Logo, percebemos uma ironia, pois não é apenas um príncipe encantado que Dorvalina espera, mas uma definição sobre sua vida. Enquanto esta personagem sobrevive entre as paredes da casa, a espreitar os funcionários de uma obra, as outras mulheres se casam, trabalham, viajam, ganham seu próprio dinheiro, ou simplesmente vivem.

Percebemos nas descrições de Dorvalina sobre as demais mulheres um tom de rivalidade, pois mesmo sendo "inferiores" à narradora, elas se casaram, têm empregos, estudam e viajam. A linguagem da protagonista do conto indica, por exemplo, definição "empregadosa" como uma possível aglutinação das palavras empregada com gorda ou gosto. Luzinha, que se casou com o amor de Dorvalina, é, em suas palavras, uma vadia. Nas descrições há um rebaixamento da figura feminina que se opõe ao padrão da mulher "rainha do lar" ou da "solteirona" contida.

Notamos que, ao mesmo tempo, há pensamentos negativos em relação a essas mulheres e ao sentimento de inveja, pois estas conseguiram romper com um ciclo de repressão:

> Papai agora já não dá mais. Luzinha *tropo* tarde, se continuo assim vou parar numa clínica ou tento suicídio. [...]. Rubras cascatas no céu, Luzinha é quem tem razão sair dando por aí, mas Tiamelinha foi para clínica de puro desgosto, Luzinha toma droga, pega qualquer macho. Bem que ela faz. Cala a boca, menina, quer matar seu pai do coração? (ABREU, 1996, p.27-28).

Ao falar que já não dá mais e que é *tropo*[23] tarde, Dorvalina declara que sua vida talvez não tenha mais solução. Nesse sentido, podemos retornar novamente à simbologia do número oito e da polpa macia agora associadas à ideia de eternidade. A polpa macia que essa personagem oferece é o fruto proibido, segundo a voz do pai. Ao se suicidar, a narradora passaria a ter a imagem de sua "polpa macia" conservada, não envelheceria sozinha e infeliz: "Socorro. Um tiro no ouvido. Pior ainda, envelhecer devagarinho, secar feito passa, sem que ninguém tenha cravado os dentes em a minha polpa macia". (ABREU, 1996, p.27).

A relação entre a voz do pai e a repressão sentida por Dorvalina, possibilita uma analogia com a religião cristã. Assim como no paraíso temos a voz de Deus,

---

[23] Segundo Michaellis (1997) "troppo" é uma palavra italiana que significa excessivamente ou demais.

determinando aos homens não consumir o fruto proibido, no íntimo da personagem, temos a voz do pai, determinando que ela se contenha e não ofereça a sua "polpa macia" aos homens.

Dorvalina também é representada simbolicamente pela margarida atrofiada de seu jardim. Igual à flor que tem uma pétala encravada em seu centro, a personagem é diferente das demais mulheres. A narradora sente-se como se houvesse algo de "errado" em si, algo de ruim, que pode ser tanto a sua sexualidade quanto sua inércia em relação à vida:

> Abriu! É a primeira desta primavera, polén solto no ar. A margarida não é igual às outras margaridas. A margarida tem uma pétala encravada no centro, por que você não abriu para fora como as outras? Ficar aí nesse centro amarelo: a margarida atrofiada, a margarida aleijada. (ABREU, 1995, p. 26).

A pergunta que a personagem faz para a margarida pode ser entendida como uma pergunta para si mesma: Por que Dovalina não desabrochou como as outras mulheres? Porque não mostra por fora o que sente por dentro? Porque não ir até a construção? Porque não namorar? Por que não estudar? Por que não trabalhar? Por que não viver?

No conto em análise, podemos também fazer uma relação entre a flor margarida[24] e a geração dos anos de 1960 e 1970. a margarida é o símbolo da juventude *hippie*, e também é o símbolo da nova mulher, que procura sua emancipação e liberdade sexual. No entanto, a margarida com a qual Dorvalina se compara não é perfeita; tem uma pétala encravada em seu centro, não abriu, ou seja, não tem seus desejos libertos.

As imagens da casa descritas pela narradora podem ser consideradas como uma alusão ao corpo da personagem. Tanto a casa quanto Dorvalina são vazias, os elementos que constituem a residência são correlatos dos aspectos físico e psicológico da personagem:

> Sobe e desce escadas; fecha, abre janelas; as escadas acabam na porta do quarto, as janelas se abrem sobre a parede cinza do edifício em frente. [...]. A casa quieta, sábado à tarde. [...]. O vento norte joga os cabelos na cara, os homens da construção ao lado, assim pode observá-los melhor entre os fios, melhor, ninguém suspeita. (ABREU, 1995, p. 25-26).

---

[24] A flor margarida é um dos símbolos utilizados pelo movimento *hippie*, principalmente empregada como crítica à guerra do Vietnã, no movimento denominado "*Flower Power*". O escritor Caio F. faz referência às margaridas em vários de seus textos, principalmente para problematizar o egoísmo e o materialismo, como ocorre no conto "A margarida enlatada", do livro *O ovo apunhalado.*

Nesse sentido, observamos a alusão entre corpo e casa, micro e macrocosmos ou, ainda, exterioridade e interioridade. Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), relata essa relação entre a casa e o microcosmos do corpo humano:

> A casa constitui, portanto, o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um microcosmo secundário, um meio termo cuja representação iconográfica é, por isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Pode-se dizer: "Dize-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és". E as confidências sobre o *habitat* são mais fáceis de fazer do que sobre o corpo ou um elemento objetivamente pessoal. [...] Os quartos da casa equivalem a órgãos, nota Baudoin, e espontaneamente a criança reconhece nas janelas os olhos da casa e pressente as entranhas na adega e nos corredores. Rilke tem a impressão de avançar pelas escadas "como nas veias". [...]. A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. (DURAND, 2002, p. 243).

Durand notou que na psicanálise e na literatura há um consenso sobre o simbolismo da casa como um duplicado do estado mental e material do corpo humano. De maneira semelhante, podemos notar que a descrição da casa, no início do conto, é também uma descrição de Dorvalina: ao passo que as janelas se abrem, a narradora abre os olhos e olha os operários do edifício, ao passo que sobe e desce as escadas que acabam no quarto, os caminhos que a personagem percorre acabam no seu interior, no seu íntimo, na sua sexualidade.

O espelho é um elemento da casa que pode ser entendido como a simbologia da consciência de Dorvalina. A personagem se vê no espelho e reconhece as marcas do tempo, sua aparência sendo modificada, mas também vê as marcas de dentro, suas angústias e decepções, suas vontades e seus medos: "Ah. Até o espelho, meu Deus, o cabelo já não tem o mesmo brilho, e essas marquinhas nos cantos dos olhos quando sorri? [...] e mais, e mais: as outras marcas, as de dentro". As marcas que aparecem quando a personagem sorri são as marcas do tempo, mas também as marcas de suas vivências, de suas tristezas, de suas desilusões. A aparência exterior e a interior são vistas sob um mesmo reflexo: de uma mulher de vinte e nove anos infeliz e angustiada.

Dorvalina é acomodada devido à educação que recebeu e, embora tenha um conflito interno, não deixa emergir os seus desejos, sendo pudica, conforme percebemos na passagem a seguir:

> Durmo durmo durmo, batem na porta mas nunca é ninguém, aconteceu alguma coisa comigo, eu não era assim, esses calores, quem sabe alguns trabalhos caseiros? Cozinhar costurar bordar tricotar, essas coisas. Voce não quer voltar a estudar? Era tão inteligente, parecia até que tinha uma certa

> queda para a história. Joana Angélica, Maria Quitéria, Anita Garibaldi, essas machonas todas. Papai, meu pai, quero lamber o suor do meio das coxas daquele moço de calção branco da construção aí da frente. Desculpe, é o meu pensamento espástico (ABREU,1995, p. 27).

Neste trecho do conto, a personagem evoca a voz do pai, como se esta controlasse o seu pensamento, ditando o seu comportamento. A voz do pai funciona como uma espécie de inconsciente repressor, tolhendo os seus desejos. Essa segunda voz é a caracterizada pelo apelo ao tradicional, como podemos perceber nas propostas da segunda voz que se referem às prendas domésticas (trabalhos caseiros, cozinhar, costurar, bordar, tricotar). Assim, a protagonista se revela como uma mulher incapaz de se "libertar" dos padrões de recato lhe foram e são impostos.

Dorvalina declara que "dorme, dorme e dorme" (1995, p.27) e que nunca ninguém bate à sua porta. A afirmação pode também ser associada ao universo simbólico dos contos de fadas, pois assim como a Bela Adormecida espera pelo príncipe, ela também espera por alguém. Nesse sentido, a personagem pode ser associada ao modelo tradicional de feminino, pois não fora educada para ter uma vida independente, mas apenas esperar pelo "príncipe", que a salvararia de todos os males. A educação de Dorvalina, conforme percebemos na voz do pai, se restringe à contenção dos gestos, à passividade e às prendas domésticas, ou seja, toda a sua construção como indivíduo é voltada para a chegada do homem e para a sua subserviência.

Além disso, quando a voz do pai propõe que Dorvalina volte a estudar, percebe-se que proposta carrega uma crítica à "libertação" da mulher. Nessas explanações do "pai", temos a referência a mulheres que tiveram atitudes à frente do tempo em que viveram, como Joana d'Arc e Anita Garibaldi, personagens históricas que assumiram um comportamento atribuído ao masculino[25] e impulsionaram a construção simbólica de mulheres "loucas" ou "machonas", conforme a voz do pai denomina.

Dorvalina apresenta um conflito interno pois, ao mesmo tempo em que sente desejo sexual, ela tem repulsa. Esse sentimento pode ser entendido quando declara ter um pensamento espástico:

---

[25] Conforme Emmendorf (2014), a mulher fora estigmatizada como sendo inferior ao homem. O homem era quem pensava de maneira racional e quem deveria participar da política, das decisões de cunho público e privado. Às mulheres cabia a responsabilidade de gerar filhos e de cuidar do lar. Sendo assim, mulheres que lutavam em guerras ou que de alguma forma desviassem do padrão feminino, eram discriminadas.

> O vento norte joga os cabelos na cara, os homens da construção ao lado, assim pode observá-los melhor entre os fios, melhor, ninguém suspeita. Novembro, novembro. O calção branco, as coxas forte, os pelos da barriga afundando no volume dentro do calção branco: Densidades inimagináveis. O pensamento espástico. Sabe o que é espástico? É o que tem uma deficiência nervosa qualquer, eu também não sei direito. [...] Ah, Menina, o que foi que aconteceu com você? O que foi que fizeram com você? Eu não sei, eu não entendo. Roubaram a minha alegria, Tiamelinha quando foi para a clínica só dizia isso. [...]. Desculpe, é o meu pensamento espástico, a lua cheia, não sou dessas, papai. (ABREU, 1995, p.26- 27),

Essa repulsa é simbolicamente apresentada através da "voz do pai", que a recondiciona em uma postura inerte. Esse conflito entre o que deseja e o que deve ser, entre a "voz do pai" e a sua, entre a visão tradicional do comportamento feminino e a necessidade de se renovar, angustia a personagem e faz com que pense que vai enlouquecer como sua tia "solteirona" ou tentar suicídio.

É interessante atentarmos para o nome da tia de Dorvalina, pois esta que agiu conforme os padrões tem o mesmo nome daquela que era a "mulher de verdade": Amélia. Portanto, além da "voz" repressora do pai, percebemos o exemplo da Tiaamelinha como formas de intimidar a ação da narradora. A Amélia desse conto é aquela que enlouquece devido às pressões ou por terem "roubado sua alegria". De modo semelhante, a sobrinha está padecendo em relação ao seu conflito íntimo. A Tiaamelinha é o modelo com o qual a narradora se identifica, mas do qual ao mesmo tempo tenta se afastar. A tia de Dorvalina representa a mulher que obedece às normas sociais e que é infeliz; essa figura também é uma contraposição à Luzinha, é aquela que é feliz, mas julgada por seu comportamento.

O pensamento espástico, bem como a lua cheia, que observamos no trecho anteriormente citado, remetem à sexualidade e ao seu conflito. Conforme Durand (2012, p.101), a lua simboliza o princípio feminino, pois é um astro que cresce, decresce e desaparece. As fases da lua são como as fases dos sentimentos de Dorvalina, o seu desejo cresce (quando se imagina tocando nos homens), decresce (quando se vê no espelho) e desaparece (quando a voz do pai protesta a favor de uma inércia).

O desejo de Dorvalina, simbolizado pela lua cheia, também pode ser associado ao símbolo da lua negra, que é o aspecto nefasto da lua, ligado a fenômenos extremos e ao mito de Lilith:

> A lua negra, que é associada a Lilith [...] está ligada essencialmente às noções do intangível, do inacessível, da presença desmedida da ausência (e o inverso), da hiperlucidez dolorosa. [...]. Está sempre ligada a fenômenos

> extremos, entre a recusa e a fascinação. Se não atinge o Absoluto que ele procura, o ser marcado pela Lua Negra prefere renunciar ao mundo, mesmo que ao preço de sua própria destruição. (CHEVALIER E GHEERRBRANT, 2012, p. 566).

O que Dorvalina sente pode ser associado ao símbolo da lua negra, pois a personagem ao mesmo tempo que se fascina pelos homens, também recusa o seu desejo. Há, nessa associação, a presença do mito de Lilith, que remete à sexualidade feminina. Entretanto, Dorvalina não consegue sublimar sua educação "castradora" e, com isso, prefere destruir seus sentimentos e seus pensamentos ou a si mesma, através do suicídio.

Além da angústia em relação à idade e a sua condição de mulher solitária e sem expectativas, Dorvalina também sofre em relação a uma perda amorosa: a narradora fora preterida por outra mulher há uma década. Podemos pensar que espera por Jaime é uma das justificativas apresentadas para a sua inércia, principalmente em relação ao seu pudor sexual:

> A primavera, o vento, esperei tanto por essa margarida, e veja só: atrofiada. Aleijada. As pedras frias do chão da cozinha, rolar nua neste chão, qualquer dia faço uma loucura, faz nada, você está nessa marcação há mais de dez anos. Mais de dez anos. A gente se entrega nas menores coisas. O cabelo enorme de Luzinha, você tá marcada, garota. (Jaime Jaime Jaime, como é que você foi casar com essa Lulu, com aqueles dentões? Vai ser horrível, não vai dar certo.). Um chá, um chá às vezes resolve, funcho, capim-cidró, macela. Deve ter lua cheia hoje, fico meio enlouquecida. (ABREU, 1995, p. 26-27).

A referência à primavera e à lua cheia novamente evoca a noção de sexualidade. Percebemos que o impulso de Dorvalina é visto pela personagem como o fruto das transformações lunares. Para esta figura feminina, não é por sua "culpa" que ela deseja tocar os homens que observa. Além de seu impulso sexual ser reprimido pela "voz do pai", ele é atenuado por chás calmantes, como o funcho, capim-cidró e a macela. Esses chás, além de resolverem o problema de seus pensamentos, também acalmam e a ajudam a voltar a sua condição ideal, de mulher pacata e lúcida. Os chás ainda podem ser entendidos como anestésicos para que a personagem continue sobrevivendo a si mesma e às desilusões.

Na espera por um príncipe, por um amor que foi recusado no passado, há um desencanto em relação ao amor. Há uma necessidade de viver um relacionamento amoroso, ou simplesmente de obter um matrimônio antes que o tempo passe para esta personagem. O matrimônio também confere uma licitude para o ato sexual pretendido por Dorvalina, em uma vivência representada pela repressão sobre as mulheres solteiras:

> O corpo só serve para doer, dolorir, vinte e nove anos, quase trinta, que horror, eu não resistirei, depois dos trinta e um, aí as cores discretas, aí os trabalhos caseiros, e eu que adoro vermelho. (Jaime Jaime Jaime, você não devia ter feito isso comigo), tomar banho e ficar na sacada sem olhar os pelos molhados de suor do peito do moço da construção em frente, esperando o quê? Esperando quem? Aqui-e-agora [...] Densidades inimagináveis, nem lembro mais, venha comigo, aqui-e-agora, cinco-seis-sete-oito: por favor, por favor, crave seus dentes na minha polpa maciaaaaaaaaaaaah. (ABREU, 1995, p. 28).

No conto "Até oito: minha polpa macia", há uma problematização da mulher solteira, ou "solteirona", principalmente se considerarmos o contexto de sua produção. Dorvalina é uma personagem representante uma geração que estava se desvencilhando de um imaginário de mulher pacata, obediente e quase assexuada. A protagonista do conto, além de ter sido desiludida amorosamente no passado, é uma mulher imersa em conflitos existenciais e de identidade, que tem na voz do pai, ou no seu interior, um atalhamento de seu pensamento e atitude.

De modo semelhante, temos no conto "O príncipe sapo" a narrativa sobre a solidão da personagem Teresa. Esta mulher balzaquiana, apesar do seu "fracasso" amoroso, sobrevive em relação às fantasias ou ilusões depositadas nos contos de fadas e nas novelas a que assiste.

O nome de Teresa, conforme o narrador, é considerado um "nome comum, que não lembrava nada nem ninguém – a não ser as duas santas, a Teresinha de Jesus na música infantil e a Teresa Cristina imperatriz" (ABREU, 2002, p. 44). Podemos pensar a relação entre o nome "Teresa" com a história da personagem, pois esta mulher "solteirona" doa-se em cuidados para a família, cuidando dos pais e postergando o matrimônio.

O nome Teresa, conforme o narrador considera, é nome de duas santas católicas e de uma imperatriz. Na leitura desse conto, compreendemos que aparentemente a personagem de Caio F. apresenta características de bondade, generosidade e humildade, assim como as suas homônimas.

A primeira homônima, Teresa Cristina, imperatriz brasileira, esposa de D. Pedro II, ficou conhecida como a "mãe dos pobres" por sua generosidade e humildade. De modo semelhante, a protagonista de "O príncipe sapo" é descrita como uma mulher prestimosa com sua família.

A generosidade e os cuidados caracterizadores da personagem de Caio e da imperatriz "mãe dos pobres" também são atribuídos à santa católica conhecida como Santa Teresa D'Avila ou Teresa de Jesus. O seu nome de batismo, segundo Robles (2006), é Teresa de Cepeda e Ahumada. Teresa nasceu no ano de 1515, na região de Ávila, na Espanha; sua família era abastada, o que lhe proporcionou uma educação avançada em relação às mulheres da época. Aos vinte e um anos de idade, Teresa tomou o hábito no Convento das Carmelitas da Encarnação, da cidade de Ávila. Teresa D'Avila, nos seus vinte e sete anos de celibato, publicou um livro de testemunho, no qual conta seus estados de arrebatamento. Além disso, foi responsável pela reformulação da ordem das Carmelitas:

> Desde o momento de arrebatamento em que ela mesma datou sua conversão espiritual, em 1555, Teresa de Ávila entregou-se de corpo e alma a cultivar suas graças extraordinárias. Reformou a regra dos carmelitas de ambos os sexos até tornar seus pés descalços símbolo do retorno à humildade essencial exigida pela simplicidade de seu profundo sentido apostólico. Em seu *Livro da Vida,* escrito de seu próprio punho, descreveu a sua trajetória para Deus em belas passagens que não apenas revelam os contrastes materiais de seus estados de arrebatamento. (ROBLES, 2006, p. 372).

A santa, como constatamos na passagem anteriormente citada, passa por estados de êxtase ou de arrebatamento. Santa Teresa experimentava a solidão e buscava transcender do mundo material e mundano. Há um estado de estar só, em paz consigo mesmo, ou na paz de Deus:

> Não obstante, foi ali que Teresa de Cepeda y Ahumada começou a experimentar os seus estados de arrebatamento, seus momentos de exaltação alucinante e de enfermidade física que pareciam depurar ainda mais sua aguda inteligência e talento criador. [...] E a alma de Teresa de Jesus saiu de si própria para alcançar a solidão com Deus: a única inspiração verdadeira por que é capaz de apagar a inutilidade de tudo que é mundano e de dar a vida um sentido verdadeiramente transcendental: "essencialmente, eu sou, Deus é", em outras palavras: ser em si, por si mesmo. (ROBLES, 2006, p. 373-374).

Diferentemente de Santa Teresa, que passa por um estado de transcendência das preocupações mundanas, a personagem do conto "O príncipe sapo" não transcende; pelo contrário sua solidão é motivo de sofrimento e precursora de inveja. A Teresa do conto de Caio também tem um arrebatamento, mas que não é alcançado através da oração e da reflexão. O sonho e o êxtase são realizados através da ilusão das telenovelas, das leituras de contos de fadas:

> Domingos: banho, vestido bem passado, talco, perfume, coque, janela. Olhos gulosos nos homens que passavam. Olhos úmidos ao ouvir as crianças de mãos dadas cantando "Se eu roubei, se eu roubei teu coração, tu roubaste, tu

> roubaste o meu também". Novelas no rádio e leituras para matar o tempo. No começo, desde almanaques de farmácia até livros de colégio, depois dedicou-se somente às histórias infantis. Domingo à tarde, debruçada na moldura verde da janela, em segredo punha nos vizinhos apelidos tirados dos livros. Branca de Neve era a moça branca e anêmica, diziam que tuberculosa, filha de seu Libório açougueiro que, por sua vez, era o gigante de João e o Pé de Feijão. As irmãs Rosa Branca e Rosa Vermelha, as duas metidas filhas do médico, e a Moura Torta. a portuguesa da venda, coitada, tão boazinha apesar do narigão e da corcunda. E foi assim que apareceu o príncipe Sapo. Teresa adorava aquela história, já lera mais de dez vezes. "Ai como sou besta e sem fundamento", pensava, [...]. Fugia a toda hora para aquele mundo feito de casas de doce, castelos, fadas, maçãs mágicas. Sonhava com o príncipe Sapo. Negava o real. (ABREU, 2002, p.44-45).

Teresa, além de não procurar evoluir, seja como indivíduo, seja espiritualmente, como as suas homônimas, também não possui qualquer característica nobre. O narrador desconstrói a relação entre a protagonista do conto e as suas homônimas, "com as quais, aliás, nem um pouco ela se parecia [...]santa, isso eu garanto que ela nunca foi" (ABREU, 2002, p. 44). Os comentários sobre a personagem e suas características oportunizam uma quebra de expectativa, pois o leitor infere que a suposta humildade e bondade podem esconder algo negativo, como, por exemplo, a inveja das irmãs e o desejo que sente pelo cunhado.

Teresa é a décima-primeira filha de uma família de doze irmãs, todas com o nome iniciado pela letra T. A protagonista do conto é, segundo o narrador, "a mais inteligente, desembaraçada e elegante" das onze irmãs, mesmo assim é a única "solteirona". Teresa fora apaixonada por um primo, Gonçalo, que desposa a sua irmã:

> "Minha vez também há de chegar", pensava, comparando-se às dez irmãs. E tirava, honestamente, um saldo a seu favor: era mais inteligente, mais desembaraçada, mais elegante. Mas ia sobrando. E a esperança — a esperança ameaçando tomar-se real no primo Gonçalo, de olhos verdes, verdes, tocador exímio de violão, seresteiro incorrigível, partido visado pelas moçoilas românticas e temido pelos papais, aquela esperança apequenando mais e mais no coração de Teresa. Foi-se de vez no nono casamento: Tanira e Gonçalo confirmam. Teresa, madrinha mais uma vez. Sorriso desta vez como pintado no rosto onde os olhos mostraram, pela primeira vez, aquele misto de ironia e tristeza. Depois a festa, os doces, as danças, os pares rodopiando, o violão, os olhos — meu Deus, tão doidamente verdes! — de Gonçalo postos nos olhos sem graça da irmã. (ABREU, 2013B, p. 46-47).

A diferença entre Teresa e suas irmãs pode ser comparada ao que Bettelhein (2007) designa de "rivalidade fraterna". As princesas dos contos de fadas têm uma rivalidade com suas irmãs, e a recompensa da injustiça se dá através do casamento, Teresa, por sua vez, também se sente uma rival de suas irmãs e muitas vezes injustiçada por não ter "um príncipe". A mesma rivalidade também pode ser constatada no conto

“Até oito: minha polpa macia”, só que entre Dorvalina e as moças que casam ou que trabalham.

Tanto no conto “O príncipe sapo” quanto em “Até oito: minha polpa macia” a felicidade e a recompensa das injustiças cometidas contra as protagonistas se darão a partir da chegada de um homem. Na realidade, a espera das personagens simboliza o medo da solidão e da infelicidade. Essas questões também são explicadas por Bettelhein em sua obra:

> Não há ameaça maior na vida do que sermos abandonados. A psicanálise denominou isso como o maior medo do homem – angústia da separação. Felicidade e realização que são o consolo máximo do conto de fada tem dois níveis de significado: a permanente união de, por exemplo, um príncipe e sua princesa [...]. Eticamente falando, essa união simboliza por intermédio do castigo e da eliminação do mal, a unidade moral do plano mais elevado – e, ao mesmo tempo, que a angústia da separação é transcendida para sempre ao ser encontrado o parceiro ideal com o qual se estabelece mais satisfatória relação pessoal. (BETTELHEIM, 2007, p. 206).

A angústia da solidão, de ver sua vida se esvaziando, bem como o sentimento de frustração por ser uma “solteirona” são constatados na narrativa. A descrição da saída das irmãs de Teresa, simbolizada pela água sumindo em uma banheira, é entendida como o esfacelamento de uma unidade, ou do núcleo familiar de Teresa: “Foram-se indo aos poucos todos aqueles têS, como a água numa banheira vai sumindo, sumindo, de repente a gente depara com a banheira vazia e pergunta: “Ué, cadê a água?” Foi isso que aconteceu com Teresa”. (ABREU, 2013B, p. 48). Observamos novamente o sentimento de nulidade dessa protagonista, pois todas as suas irmãs casaram, têm suas famílias, por quem viver. Para Teresa, que tinha seus pais, agora só resta a paisagem na janela.

A protagonista do conto de Caio não é nobre e generosa, como a Teresa Cristina imperatriz, também não é virtuosa como as santas católicas. Há, nas descrições do narrador a inveja das irmãs, a amargura por não ter casado com seu primo, e a soberba por se achar melhor e mais inteligente que suas irmãs. Mesmo o cuidado com os pais indicava que este não se devia somente ao amor, mas também em razão da necessidade de estar amparada após o falecimento dos seus entes:

> As irmãs casando sem parar. Teresa ressecando. Os pais morrendo. Quando eles morreram, o pai menos de ano depois da mãe, ela não chorou. Já havia esgotado, pensava, sua capacidade de sofrer. Mas pensando na relativamente boa situação financeira em que ficara após a morte deles, a única solteira e desamparada, não podia deixar de lembrá-los com gratidão. (ABREU, 2013B, p.44)

A personagem desse conto é uma mulher que não fora educada para ter uma vida independente, não precisou trabalhar para prover seu sustento. Teresa é um retrato de mulheres de gerações passadas, e que ainda se fazem presentes na atualidade. A personagem representa a mulher "solteirona" que, sem casar e sem ter outras perspectivas de vida, dedica-se à família e ao cuidado dos outros.

A personagem é um estereótipo da mulher "solteirona" e "fracassada". Nesse sentido, podemos dizer que o desejo de Teresa pelo seu cunhado e posteriormente pelo professor de piano é um medo inconsciente de ficar sozinha.

Teresa, após o casamento do primo com a sua irmã, passa a se dedicar a sua família até o falecimento de seus pais. Enquanto espera o tempo passar, espera também a chegada do amado que irá desposá-la.

A protagonista de "O príncipe sapo" não tem uma identidade, um "núcleo", apenas as distrações das leituras de contos de fadas. As leituras se revelam como um modo de ilusão e de sobrevivência para Teresa, impedindo que desacredite na vida e no amor:

> "Ai como sou besta e sem fundamento", pensava, tamanha mulher lendo e ainda por cima gostando dessas bobagens para crianças." Pensava vagamente em procurar um médico para curar a mania, ouvira falar de psicólogos, médicos de cabeça, que curam coisas assim. Mas não fazia nada. Fugia a toda hora para aquele mundo feito de casas de doce, castelos, fadas, maçãs mágicas. (ABREU, 2013B, p. 49).

Assim, afirmamos que o desejo pelo cunhado é na verdade o seu medo de ficar sozinha. A leitura dos contos de fadas e das novelas também agem como uma "catarse" do mundo para Teresa.

Os contos de fadas também são uma forma de manter Teresa "presa" a um padrão social estigmatizado. Nesse sentido, podemos novamente fazer uma intersecção entre as personagens analisadas nesta tese e as Mariazinhas presentes na obra de Suplicy (1985). A autora relata que existem meios para que as Mariazinhas se alienem, como as novelas, as fofocas e todo um aparato de instrumentos de pobreza cultural.

De modo semelhante, na literatura de Caio F., as novelas e os contos de fadas, além de uma forma de padronizar as mulheres, também agem como instrumentos de

sobrevivência, ou de ilusão, proporcionando às personagens sonharem com uma felicidade, talvez nunca alcançada.

Ohe (2010), ao analisar a narrativa de "O príncipe sapo", também reflete sobre a função dos contos de fadas na construção simbólica da personagem Teresa:

> A partir do apego de Teresa aos contos de fadas, o narrador constrói, no conto, um jogo entre "ser" e "parecer" para mostrar o conflito da personagem, que se divide entre as fantasias eróticas noturnas e a repressão sexual diurna: "Teresa odiava violão, amava violão. Odiava Gonçalo, amava Gonçalo" (ABREU, 2002, p. 47). Amar e odiar ilustram, aí, o desejo e a impossibilidade de realização desse desejo na esfera do real. Teresa cultiva um vínculo com as histórias infantis para, por meio dele, negar a sua realidade e, curiosamente, também, passa a enfrentar o problema que mais a aflige: ser solteira. Desse modo, após ler e reler sua história favorita, a do príncipe Sapo, Teresa deixa o comodismo de lado e parte em busca daquele que seria seu próprio príncipe encantado. (OHE, 2010, p. 122).

Ao passo que os contos de fadas foram sendo utilizados para negar a sua realidade, também serviram de instrumento para que ela possa tentar modificar a sua condição de "solteirona". Teresa, após conhecer o seu "príncipe Sapo", passa a enxergar o homem que antes povoava seus sonhos como um ser desprezível:

> Sonhava com o príncipe Sapo. Negava o real, enojava-se da lembrança de Gonçalo, braços cabeludos, peito cabeludo, suado, cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento. Tinha nojo, sim. Comparava-o ao príncipe [...] Odiava Gonçalo, amava Gonçalo. De manhã, no espelho, chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica. meu Deus. (ABREU, 2013B, p. 49).

Nessa passagem, Teresa se olha no espelho e se vê como uma mulher que não é verdadeira, ela se define como cínica. Essa característica demonstra que não é virtuosa como as suas homônimas. Percebemos que o cinismo também está no seu amor por Gonçalo, ora amado, ora odiado. Constatamos que não há sentimento amoroso pelo cunhado, apenas solidão, frustração e medo de estar sozinha. O medo de Teresa é desfeito quando esta resolve encontrar o seu "príncipe Sapo". Nessa resolução da personagem, percebemos que Teresa passa a procurar não o homem ideal, mas aquele que ela possa transformar no seu príncipe:

> Resolveu então encontrar o príncipe Sapo. Durante três domingos procurou-o inutilmente em todos os homens que passaram sob a janela. No quarto, debruçada na janela verde, cabelos presos no coque, talco, banho recente, corpo apaziguado - pois no quarto domingo achou. Não, não era louro nem delicado, nem tinha os olhos azuis. Resumindo: em nada se parecia à gravura do livro. Em compensação, lembrava tanto um sapo que ela não pôde deixar de olhá-lo atenta. (ABREU, 2013B, p. 49).

O príncipe que Teresa procurou e achou não tem olhos verdes como os de Gonçalo, nem era parecido com os príncipes das gravuras dos livros que lia. Nesse sentido, podemos dizer que há uma desconstrução do que essa personagem idealizou durante sua vida.

Os olhos verdes de Gonçalo sugerem uma metáfora da esperança e da paixão, remetem ao poema de Gonçalves Dias "Olhos verdes". No entanto, Teresa não tem mais esperança e não nutre mais o mesmo sentimento pelo seu "príncipe" roubado. Nessa construção simbólica, se Gonçalo era bonito e ficou feio, para Teresa, o seu príncipe Francisco era o feio que se tornaria bonito:

> A possibilidade de um sapo virar príncipe é um bom argumento para o fato de que as aparências não devem ser impedimento para uma relação. Seguidamente as mulheres recorrem a essa história como metáfora, quando argumentam que vale a pena investir em determinado pretendente, apostando mais no que ele poderá se tornar do que naquilo que é no presente. Mas vale a leitura do conto, para nos surpreendermos com um fato importante: a princesa também tem à sua feiura. (CORSO; CORSO, 2006, p.130-131).

A intertextualidade entre a história de Caio e o conto de fadas pode ser entendida pela falta de "beleza" tanto do sapo quanto da protagonista. Tanto Teresa quanto a personagem do conto de fadas, não são "bonitas", no aspecto físico ou no caráter. A princesa do conto de fadas recebe o favor do sapo que recupera a sua bola perdida, mas não cumpre a sua promessa, virando as costas para o sapo. No castelo, passa a rejeitar a criatura e o atira contra a parede. Já Teresa, apesar de se designar como bonita e superior às irmãs, não nutre bons sentimentos, como mencionamos anteriormente.

Os contos de fadas serviram ora para manter Teresa sob domínio de um padrão feminino passivo, ora para fazer se evadir da realidade. Conforme Ohe (2010), também são o instrumento para que a protagonista possa "se libertar" e buscar o seu príncipe. Contudo, o contexto social no qual Teresa está inserida não admite que uma mulher "solteirona" tome a iniciativa de buscar a sua realização, seja amorosa ou sexual.

Teresa passa a sofrer uma repressão da família e dos vizinhos pelo seu comportamento. Essa "repressão" pode ser associada à "voz do pai", que Dorvalina ouvia. Podemos observar uma crítica social feita pelo narrador frente aos padrões femininos de "moça de família".

Ohe (2010) considera o desconforto da família com os "falatórios" da vizinhança como uma crítica à condição de "moça de família" que, neste conto, funciona como uma prisão simbólica:

> O comportamento de Teresa, além de reprovado pela família, passa, agora, a desagradar a vizinhança que faz questão de expor seu descontentamento cobrando da solteirona "pureza", castidade, valores considerados próprios de seu estado civil, bem como de sua posição social. A condição de "moça de família" se revela, portanto, como uma camisa-de-força socialmente constituída, exacerbando-se a sua negatividade no caso da solteirona, que, por sugestão do texto, deveria, na visão coletiva, permanecer solitária, virgem, solteira. Ironicamente, é Gonçalo quem, portando-se como representante da instituição familiar, da moral, dos valores e dos interesses a elas vinculados, procura a cunhada para conversarem sobre as atitudes dela e suas consequências (OHE, 2010, p. 126).

A história da protagonista desse conto de fadas de Caio F. é triste e irônica como os seus olhos. Apesar de sonhar com o casamento e de encontrar o seu príncipe sapo, Teresa continuaria infeliz, pois o encanto do príncipe acaba. Francisco, o seu noivo pretendido, nunca poderia consumar o casamento, devido a um acidente que sofreu e o deixou incapacitado:

> Silêncio. Teresa envolveu com olhar terno aquele homem pequenino demais, humilde demais — mas tão seu, o único que a vida lhe dera. [...] Então ele olhou bem fundo nos olhos dela. Tinha uns olhos pardos, salientes, caídos, infinitamente tristes.
> — Eu não posso, Teresa. Não posso casar com você. Nem com ninguém. E foi explicando aos trancos, a voz ainda mais baixa, mais cansada.
> — Foi no quartel, há muitos anos. Uma granada, você sabe, explosão, um acidente, estilhaços. Não sou homem inteiro. Só meio homem, entende, Teresa? Não me obrigue a falar nisso!
> Teresa endureceu o rosto, imóvel na cadeira. Antes que ela falasse, o príncipe Sapo foi saindo exatamente como entrara. [...] Doeu pelo resto da vida. [...] Domingo à tarde, cabelos num coque, banho recém-tomado lavando mágoas e suores. Teresa na janela verde. Teresa olhar irônico e triste. Teresa olhar guloso em todos os homens que passam. Teresa de olhos úmidos ouvindo as crianças a esganiçar *Rua da Solidão.* Fogueira no corpo ainda virgem de quase quarenta anos, fogueira no fundo do pátio incendiando livros e sonhos, bruxas e príncipes. [...] Ah, outra vez essa vontade de gritar um grito alto e triste que dobre lá longe, junto com a folha colorida em chamas, na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo última esperança. (ABREU, 2013B, p.55).

A vontade de gritar de Teresa é, simbolicamente, a vontade de deixar aflorar os seus sentimentos de infelicidade e frustração. Essa exteriorização de um conflito íntimo é a mesma de Dorvalina em "Até oito: minha polpa macia". Se Teresa tem vontade de gritar "um grito alto e triste que dobre lá longe", Dorvalina tem vontade de sair de casa, de ir até o edifício. Há nos dois contos o desejo de extravasar as emoções, de partir do interior para o exterior, da casa para a rua, para os homens, para o mundo.

No conto “O príncipe sapo”, a casa também pode ser simbolizada como um duplicado do corpo, assim como ocorreu no conto “Até oito: minha polpa vazia”. Teresa é sozinha, não tem um amor e nem filhos; já a casa é ocupada apenas pela protagonista. Não há um amor, ao passo que não há um lar, nem uma família, nem afetos. A casa está situada na rua da Solidão, e Teresa, condenada a um destino de desesperança e amargura:

> A atmosfera psicológica só em segundo lugar é determinda pelos odores do jardim, os horizontes da paisagem. São os odores da casa que constituem a cinestesia da intimidade: vapores de cozinha, perfumes de alcova, bafios de corredores, perfumes de benjoim ou de patchouli dos armários maternos. (DURAND, 2002, p. 243).

A atmosfera psicológica do ambiente onde está Teresa simboliza a tristeza e a solidão. Bachelard (2008), em relação às dimensões psicológicas do espaço, afirma que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.

Do mesmo modo como as janelas estão abertas para a rua, para o mundo exterior, Teresa olha as crianças cantando na rua. O horizonte que Teresa admira, no qual se vai seu príncipe Chico, é também o horizonte de seus sonhos que se distanciam cada vez mais. E, assim como há uma fogueira no fundo do pátio da casa de Teresa, que queima os livros de contos de fadas, há uma fogueira que queima por dentro desta personagem, destruindo-a.

A simbologia da fogueira pode se referir tanto à extinção de sua esperança quanto ao seu desejo sexual. Essa simbologia também pode ser atribuída aos sentimentos negativos, como a inveja e a soberba. Conforme percebemos no trecho do conto, a fogueira está destruíndo livros e sonhos, bruxas e príncipes. Para essa personagem não interessava apenas encontrar um amor, mas também poder fazer aflorar a sua sexualidade reprimida. Além disso, a protagonista do conto sente-se diminuída por não ter ninguém que a ame, visto que é a mais inteligente e desembaraçada das onze irmãs. Teresa, conforme percebemos ao longo do conto, é uma pessoa com aspectos tanto positivos quanto negativos:

> Os olhos parados numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza. Mas não se pode negar, tinha algo diferente – alguma coisa que transcendia o corpo ficava pairando no ar... como uma névoa vaga de manhã de outono. (Ia dizer auréola, mas essa palavra lembra santa e isso eu garanto que ela nunca foi). Ela possuía uma graça especial, talvez o modo como se debruçava na

> janela, ou mesmo o jeito oblíquo de sorrir apertando os lábios, como se temesse revelar o seu mundo interior. (ABREU, 2013B, p. 46).

Os sentimentos ou a interioridade que percebemos é o que Teresa não deixa transparecer para seus parentes; é o sentimento de amargura e de inveja do casamento de sua irmã com o primo; é o sentimento de alívio com a morte dos pais; é o seu cinismo. A fogueira que queima no fundo do pátio é a mesma que queima as bruxas, ou a própria personagem, ou a mulher que dissimula, que inveja e tem suas artimanhas.

Os olhos parados numa expressão estranha bem como o sorriso oblíquo de Teresa remetem à imagem de Capitu e de Mona Lisa, o que nos faz perceber que a construção da personagem Teresa é dotada de uma complexidade simbólica. Ao passo que temos um narrador no início do conto, afirmando que santa ela nunca foi, temos um jogo de imagens que a transformam em uma personagem ambígua, como Capitu e Mona Lisa. Na representação de Teresa, ora temos a imagem da "solteirona" recatada e da filha dedicada, ora temos a imagem da mulher que deseja seu cunhado e ora temos a imagem da mulher que vai em busca de seu príncipe sapo. Os aspectos podem ser comparados ao que Ohe (2010) mencionou sobre o jogo de ser ou não ser de Teresa frente aos padrões sociais estabelecidos para uma mulher "solteirona".

A simbologia do espelho, conforme mencionamos anteriormente, revela o interior da personagem, que se vê no espelho e se sente ressecando por dentro, sente sua decreptude, mas também vê uma mulher cínica, diante do padrão esperado pela sociedade. Tanto o olhar quanto o espelho representam simbolicamente o conhecimento, a sabedoria, o despertar. Os sentimentos que afloram à frente do espelho também são revelados pelos olhos da personagem: olhos gulosos, olhos tristes, olhos irônicos.

Desse modo, percebemos que, em "O príncipe sapo", temos, na descrição do olhar da personagem Teresa, o enigma, outro elemento que a associa à Capitu e Mona Lisa, desvela a sua interioridade e a sua história de vida: "olhos parados, numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza" (ABREU, 2013B, p.45). Os olhos tristes e irônicos de Teresa revelam a condição de sua vida, solitária que, na mesma intensidade em que deseja viver uma paixão, de constituir sua própria família, também se frustra diante das suas desilusões amorosas.

3.2 O inventário da sobrevivência

> *Mas infelizmente, insistirás, infelizmente nós, a gente, as pessoas, têm, temos – emoções. Meditarás: as pessoas falam coisas, e por trás do que falam há o que sentem, e por trás do que sentem há o que são e nem sempre se mostra.*
>
> Caio Fernando Abreu – "Natureza viva"

Ao analisar a produção literária de Caio Fernando Abreu, constatamos que os três eixos temáticos "amor, solidão e morte" compõem o imaginário do autor sobre a situação do homem na contemporaneidade. Já em seu livro de estreia como contista, *Inventário do irremediável*, essas temáticas fazem parte de três das quatro seções de seu livro. O irremediável é a morte dos sonhos, do amor, da solidariedade e da generosidade. Entretanto, o próprio autor, ao reeditar seu livro em 1995, fez questão de trocar o título para "Inventário do Ir-remediável", pois cabe ao ser humano encontrar meios de sentir-se mais "humano" em um mundo cada vez mais fragmentado, mecânico, consumista e egoísta. O inventário do ir-remediável é também um inventário da sobrevivência, assim como fazem as personagens dos contos analisados a seguir.

Ilusão e solidão são dois aspectos presentes no conto "Fotografias", de *Morangos mofados.* Assim como Dorvalina e Teresa, as duas mulheres que compõem as fotografias deste conto também são solitárias e esperam por um "príncipe" encantado.

O conto "Fotografias" divide-se em "18x24 Gladys" e "3x4 Liége". Percebemos nas duas divisões do conto, ou nas duas fotografias, que tanto Gladys quanto Liége têm a mesma idade e a mesma profissão: ambas têm trinta anos e são secretárias.

Nessa narrativa temos novamente a ideia de maturidade e experiência. Os trinta anos de Gladys e Liége, assim como os vinte e nove anos de Dorvalina e os quase quarenta de Teresa, não representam apenas marcas de uma existência, mas símbolos de fracassos, medos e frustrações.

As dimensões das fotografias se relacionam às mulheres fotografadas. Na fotografia 18x24, temos Gladys, uma loura, "gostosa", "trintona", ativa, uma mulher que é abundante em todas as suas instâncias. Em oposição, na fotografia 3x4, Liége apresenta uma mulher morena, "magrinha", discreta e passiva.

Na primeira fotografia, temos Gladys, descrevendo-se de maneira mítica, como se fosse uma deusa e contando sobre a esperança de encontrar o "grande descobridor". O grande amor, para Gladys, é o grande descobridor de suas preciosidades, de seus segredos e de suas vontades.

Na descrição de Gladys sobre suas características, percebemos que estas remetem a uma época do início do século XX. O concurso de "Miss Suéter", assim como suas estratégias de sedução, remetem aos comportamentos femininos tradicionais. Nas suas descrições, percebemos que a personagem exalta seus atributos físicos colaborando para a construção da imagem de "deusa da beleza":

> Com as impecáveis unhas ciclamens, bato veloz nas teclas de minha IBM de secretária eficientíssima, a coluna muito ereta, realçando o arrogante relevo do busto que, em idos tempos, já mereceu a disputada faixa de Miss Suéter, acentuado ainda mais pelas malhas justas nem sempre decotadas, pois aos poucos a vida foi me ensinando que a luxúria reside menos na exibição integral do que naquela breve nesga de carne mal-e-mal entrevista entre a luva e a manga, e tenho meus sutis pudores [...] Não fui jamais uma loura óbvia demais, embora tenha estado sempre e por assim dizer à tona de mim mesma, em meu longo conhecimento dos homens descobri astuciosa que, no primeiro roçar de pupilas, é preciso prometer absolutamente tudo mas, no prosseguimento desses furtivos rituais, sei esmerar-me em caprichos lânguidos e débeis negativas, de forma que, quanto mais me esquivo, mais prometo, e mais abundante, se é que me entendem - cada não saído de meus cristalinos dentes equivale a dois, dez, duzentos sins. (ABREU, 1982, p.94).

Gladys ao velar partes do corpo e desvelar uma parte, mostrando suas "carnes", revela uma estratégia de sedução muito utilizada – e valorizada – nos séculos passados. Segundo Pais (2007, p.60), no contexto da vida pública, as mulheres que desejavam o matrimônio utilizavam-se de estratégias, desse modo, no século XlX e início do século XX, época em que a virgindade e o pudor feminino eram valorizados, era comum os homens se encantarem por uma curva do pé à mostra, ou ainda por uma panturrilha ou mesmo os tornozelos femininos. Em relação a tais estratégias, conforme Pais (2007), a mulher sabia que sua derrota seria a fraqueza em atender aos desejos masculinos, todavia, ao prometer e não ceder, havia uma inversão entre caça e caçador, sendo o homem sedutor atraído e "caçado" através do matrimônio. É nesse sentido que podemos associar as estratégias da personagem de Caio F. com o imaginário de uma época passada. Gladys se valia do imaginário masculino, para mostrar e se mostrar como um objeto de caça para os homens, sendo que era ela quem estava "caçando" o seu parceiro:

> minhas obviedades possuem mapas complexos, os inúmeros x apontando o local exato do tesouro são quase todos falsos, [...], lagos barrentos infestados de piranhas, crocodilos famintos, pigmeus vorazes, caçadores de cabeça,

> tigres enfurecidos, ninhos de serpentes, pestes tropicais, febres malignas, curares e tisanas. Mas para o bom caçador, e aprendi também a importância de deixar o caçador supor-se caçador quando na verdade é o caçado, eu, pantera astuciosa de garras afiadas, andar felino, ferocidades invisíveis, mas como ia dizendo - sou também uma loura labiríntica em suas próprias tramas, tão densas que freqüentemente surpreendo-me atingindo o ponto oposto ao de minha rota anterior, um bom caçador-caçado sempre sabe como chegar direto ao próprio x que nem sempre é remoto, mas só os mais astutos percebem que o x, em vez de perdido entre incontáveis perigos, pode estar à beira do mais manso dos regatos, à sombra da mais florida cerejeira, no mais fresco desvão do mais fértil dos vales. (ABREU, 19822, p.95).

Gladys é o lugar de mapas complexos, é a natureza a ser desbravada, é o tigre enfurecido, o ninho de serpentes, é a paixão e o ódio. As artimanhas de sedução são as suas estratégias de "caça", todas comedidas para que sua reputação não seja prejudicada. Portando-se como uma "caçadora", ela também se aproxima das características do mito grego de Ártemis, deusa da caça, da guerra, da guerra e da natureza:

> Primeiro que tudo, a caça. Na fronteira entre os dois mundos, marcando seus limites e garantindo com sua presença perfeita articulação, Ártemis preside a caça. Ao perseguir os animais para matá-los, o caçador penetra o terreno da selvageria. Avança mas não deve ir longe de mais; não poucos mitos relatam precisamente as ameaças que rondam o caçador quando ultrapassa certos limites: perigo da bestialização, do arrebatamento pela selvageria. Para o jovem, no entanto, a caça constitui um elemento essencial da educação. [...]. Na fronteira entre o selvagem e o civilizado, e a introduz o adolescente no mundo dos animais ferozes . (VERNANT, 1991, p.20).

Gladys, assim como Ártemis, é uma "divindade" da natureza, beira a selvageria, mas não ultrapassa o limite em suas "caçadas". Além disso, essa personagem também se porta como uma "conselheira" sentimental ou sexual, como podemos constatar quando fala do jovem a quem ensinou as artes do amor. Ártemis, embora seja uma deusa virgem, era a responsável pela preparação dos jovens para a idade adulta. Logo, podemos aproximar personagem e mito no que tange ao ensinamento, ao poder e à caça:

> Lembrei daquele inábil escoteiro que em tempos imemoriais, inconfessáveis sob pena de revelar um coração já marcado pelas intempéries da existência, deixei que ensaiasse em minha exuberante geografia seus hesitantes primeiros passos, e após trinta e seis meses de proveitosa aprendizagem permiti que partisse, disseminando por outras paragens toda a sabedoria que, com trágica paciência e dilacerada alegria, concedi que extirpasse de mim, pois sempre soube ser eu, loura febril, nada mais que a primeira, jamais a derradeira, jamais a única entronizada em santa e mãe de filhos, a escolhida de seu esplêndido e insaciável ventre juvenil. (ABREU, 1982, p.96).

Gladys "preparou" um jovem, mas foi preterida mais tarde. Esse fato descrito como um ato de professora ensinando seu aluno pode ser também associado ao mito de Ártemis:

> Ela cuida de todos os rebentos, dos animais e dos seres humanos.[...]. Sua função é nutri-los, fazê-los crescer e amadurecer até que se tornem plenamente adultos. Quanto aos filhos dos homens, ela os conduz até o limiar da adolescência, que eles deverão – deixando em suas mãos a vida juvenil – ultrapassar com sua concordância e ajuda, para chegar, através dos rituais de iniciação que ela preside, à plena sociabilidade. (VERNANT, 1991, p.20).

A sedução de Gladys se faz através da promessa ou da instigação do imaginário masculino, utilizando de seus dotes físicos para seduzir. Gladys, porém, não se mostra totalmente, ela revela e vela suas feições, diz não para dizer sim. Essa maneira de seduzir revela os preconceitos que estão por trás do pensamento da sociedade, na qual a mulher que demonstra desejo sexual e a que "se entrega" logo aos homens é malvista, sendo chamada de "mulher fácil".

Gladys narra suas artimanhas para seduzir os homens, mas essas "técnicas" têm como objetivo a busca por um amor verdadeiro. Essa busca é ainda mais incentivada a partir do encontro de Gladys com uma cigana, que prevê a chegada de dois amores:

> É verdade que por vezes me perturbo tentando localizar entre esses o Grande Descobridor, qual América em sua nativa solidão virginal, impaciente pelo Colombo que a revele de vez para o mundo, explorando-a até o derradeiro veio de ouro para torná-la escrava cativa, serva humilhada dos mais brutais colonialismos, e para esse me preparo, [...] – e sei que virá. Há duas semanas uma cigana localizou dois sinais, dois amores entre a minha linha do coração e o solitário sintético do anelar esquerdo. (ABREU, 1982, p.95).

A narradora "Gladys" luta e vai em busca do que deseja, intitula-se muitas vezes como uma caçadora. O próprio nome da personagem nos remete à imagem de combate: "gládio". Nesse sentido, a luta dessa personagem é contra a passagem do tempo e contra a solidão. Observamos que a sensualidade, a vaidade, a imagem de caçadora e poderosa é uma forma de proteção/gládio contra suas fragilidades:

> Mas o segundo, a unha da cigana riscou forte a linha junto à base de meu dedo mínimo, o segundo chegará nos próximos meses e será sim ele, adivinhei, o Grande Descobridor, o tão sabido que nada terei a ensinar-lhe, e tão sabida eu mesma em todas as lições que já prestei que nada terei a aprender de si. Seremos, ele e eu, [...]. Pelos inúmeros coquetéis por onde tenho desfilado meus ardis, observo em desprazer e apreensão meus desbragamentos cada vez mais freqüentes nos dulcíssimos martínis, e triturando a polpa das incontáveis cerejas temo explodir os limites de meus dezoito por vinte e quatro para transformar-me súbita em *outdoor* coloridíssimo, tão escandaloso e desesperadamente imenso que jamais caberia em quarto ou membro algum de qualquer homem. (ABREU, 1982, p.96).

Ao pensar a relação entre o nome de Gladys e a sua luta contra a solidão e a passagem do tempo, podemos novamente aludir essa personagem à Ártemis, pois ambas são guerreiras:

> Ártemis exerce finalmente seu papel na condução da guerra. Mas ela não é uma deusa guerreira. Suas intervenções neste terreno não tem o caráter belicoso. Ártemis não combate: orienta e salva. (VERNANT, 1991, p.27).

Gladys também não combate como Ártemis, mas tenta intervir contra a decrepitude e a solidão. Além disso, ela tenta se salvar, seja da solidão, do tempo ou da discriminação da sociedade.

Ao contrário de Gladys, a figura feminina da segunda foto não é exuberante e "abundante", mas pequena, singela, como uma foto 3x4. Liége pode ser entendida como uma heroína romântica[26], pois se compara a uma pessoa que vive em um tempo antigo ou como uma personagem de um romance antigo:

> Meu pequeno coração foi gestado numa áspera charneca, gasto os invernos tentando descobrir infrutífera um caminho qualquer sobre a neve capaz de transformar todos os caminhos num único descaminho gelado e sem porto, tivesse nascido cem anos atrás me fanaria em brancas rendas e hemoptises escarlates, menos por doença que por delicadeza, insuportáveis que são para meus olhos os escarpados penedos das tardes ou a luz clara do meio-dia, envolta em penumbras que amenizassem o duro contorno das coisas viventes, assim me fanaria, com a magra mão translúcida estendida para o aro metálico dos óculos pousados sobre a capa de couro de um romance antigo, cheio de paixões impossíveis. (ABREU, 1982, p.97-98).

Assim como na fotografia de Gladys, percebemos que Liége também sofreu desilusões em relação ao amor ou a pessoas próximas: na história de Gladys, temos as "caçadas" de alguém que procura viver uma relação estável; já na história de Liége, não existem caçadas, pois a figura dessa fotografia é contida em suas emoções e relações, mas existem as "quedas" que ela sofreu:

> Não, não ofereço perigo algum: sou quieta como folha de outono esquecida entre as páginas de um livro, definida e clara como o jarro com a bacia de ágata no canto do quarto - se tomada com cuidado, verto água límpida sobre as mãos para que se possa refrescar o rosto, mas se tocada por dedos bruscos num segundo me estilhaço em cacos, me esfarelo em poeira dourada. Tenho pensado se não guardarei indisfarçáveis remendos das muitas quedas, dos muitos toques, embora sempre os tenha evitado aprendi que minhas delicadezas nem sempre são suficientes para despertar a suavidade alheia, e mesmo assim insisto. (ABREU, 1982, p.99).

Na passagem anterior, podemos observar uma relação das quedas de Liége com o mito de Eva. A imagem da queda remete à narrativa bíblica da expulsão do ser humano do paraíso. Eva é considerada a responsável pelas dores humanas e, conforme Robles (2006, p.40), há uma incompreensão desse mito, pois ao mesmo tempo que essa

---

[26] Ao pensarmos a descrição de uma figura feminina de pele clara, de aparência frágil e que vive um dilema amoroso (como a espera do retorno do amado), inferimos a referência às "mocinhas" dos romances e das novelas da literatura do período romântico.

personagem bíblica foi transgressora, ela também foi a primeira a pensar, a tomar consciência e assumir suas escolhas. Assim como Eva, Liége também cometeu erros, ou "quedas", das quais se culpa e pelas quais se sente incompreendida.

A descrição do coração de Liége, que foi gestado em uma charneca[27], bem como a descrição da personagem como um jarro de ágata simboliza sua fragilidade diante da efemeridade das relações. A figura da foto 3x4 tentou, acreditou, mas foi iludida. A personagem não teria sido tomada por "mãos delicadas", mas por "mãos bruscas", ocasionando o seu estilhaço em "poeira dourada". Liége gasta os invernos "tentando descobrir um caminho qualquer sobre a neve". As imagens que a narradora invoca sobre sua vida e sobre seu coração constroem a imagem de uma mulher sobrevivente. A brutalidade das mãos bem como o inverno formam um imaginário sobre as desilusões amorosas e o mundo solitário da personagem.

Apesar das quedas, Liége ainda tem uma esperança de ter uma relação estável e duradoura, o "amor verdadeiro", principalmente após a profecia da cigana:

> Ninguém suspeita de meu segredo, caminho severa pelas calçadas, olhos baixos para que minha sede não transpareça: ah sou tão morena e magrinha que ninguém me adivinha assim como tenho andado – castamente cinzelada no topo deste morro onde os ventos não cessam jamais de uivar, tendo entre as mãos, como quem segura lírios maduros dos campos, uma espera tão reluzente que já é certeza. (ABREU, 1982, p.100).

Mais do que diferenças entre atitudes e aspectos físicos, podemos estabelecer uma comparação em relação à cor dos cabelos de ambas as personagens. Gladys é loura, radiante. Já Liége é morena, de pele clara e aparência frágil. O cabelo possui simbologia ligada à força vital e as duas tonalidades de cabelo das narradoras reforçam tal ideia, pois enquanto uma possui vitalidade, a outra prefere se anular no recato de sua personalidade. O louro simboliza o sol e a energia geradora, dois aspectos simbólicos encontrados na personagem Gladys, que luta contra a passagem do tempo e que busca a satisfação e a alegria na vida social. A cor negra remete ao noturno, ao íntimo, ao sombrio e à morte, percebidos nas características de Liége, a qual busca o mistério, o intimismo de seu quarto e a neutralidade em relação aos sentimentos e às suas atitudes.

Nessa contraposição entre o cabelo louro de Gladys e o cabelo negro de Liége, podemos pensar também na relação sexualidade x romantismo. Gladys, por ser loura e

---

[27] Charneca significa um terreno árido, onde só crescem plantas rasteiras. O coração de Liége é, portanto, um lugar onde só se cultiva ressentimentos.

sedutora, pode ser comparada às personagens de Marilyn Monroe. As personagens dos filmes americanos estrelados por Monroe, segundo Avelino e Flório (2015), foram fundamentais para a quebra dos padrões femininos sobre a sexualidade das moças solteiras na década de 1950:

> A imagem da sexualidade da mulher, nesse contexto histórico, deslocava-se da imagem da pecadora e sedutora de filmes *noir* e irrompia a imagem da mulher sensual e sexual, em que era estabelecida com Monroe uma simbiose entre sexualidade e inocência.
>
> Nessa dimensão de análise, identifica-se que as representações dirigidas às mulheres jovens, interpretadas por Monroe, efetuam a desnaturalização de estereótipos tradicionalmente atribuídos ao feminino, à medida que as mulheres jovens apresentam corpos sexualizados e não ostentam a virgindade, na fase de solteirice, como valor. Logo, infere-se que os filmes em questão, produzem uma imagem do corpo feminino que não atribui sentimentos de culpa ou desvalorização do feminino quando a mulher solteira busca dar vazão à sua sexualidade antes do casamento. (AVELINO; FLÓRIO, 2015, p. 55).

Assim como as personagens de Marilyn Monroe, Gladys também buscava o prazer, no entanto, não era óbvia, como a própria personagem se descreve, sendo em seus jogos de sedução audaciosa e recatada ao mesmo tempo.

Liége é a oposição: não é sexual, e sim romântica, descrevendo-se como uma integrante de um romance antigo. Nesse sentido, sua aparência, a pele clara e os cabelos negros remetem às musas inspiradoras de poemas do período romântico, no qual há uma exaltação e idealização da pureza feminina e do amor. [28]

Apesar de serem tão distintas, as duas narradoras do conto "Fotografias" são semelhantes em relação à solidão e à procura do "verdadeiro amor". Ambas as mulheres têm seus sentimentos abalados pelas palavras de uma cigana: "em duas semanas encontrarás dois amores, um do passado e outro desconhecido" (ABREU, 1982, p.97). Podemos concluir que, embora essas duas profecias da cigana possam ser ilusões, elas soam como verdade para duas protagonistas, que se "iludem" com a falsa promessa de um grande amor e de um homem idealizado.

O ambiente na qual estão as duas protagonistas do conto também se relaciona com suas personalidades. Se, nos contos anteriores, a casa era um duplicato do corpo, em "Fotografias", temos características que contribuem para o conhecimento das

---

[28] Conforme Domício Proença Filho (1992, p. 186), no Romantismo há uma idealização da figura feminina, a qual aparece convertida em anjo ou em uma figura poderosa e inatingível.

protagonistas, como observamos na descrição da "furna" onde Gladys repousa sua beleza:

> E quanto despida e solitária em minha rendada furna investigo fatigada as novas marcas que o dia passado lavrou inclemente em meu rosto, tenho frêmitos próximos da dor. E quando me lanço sobre os lençóis acetinados do leito inultimente perfumado, sinto que minhas ardências ameaçam arrebentar o negro negligé. (ABREU, 1982, p. 99).

A designação dada ao quarto da personagem remete à simbologia da caverna, pois "furna" significa uma caverna ou gruta de pedras. Essa simbologia é um arquétipo do útero materno, está nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação. A furna nesse conto é a intimidade de Gladys, é o lugar onde se concentram suas energias a fim de um novo renascimento a cada manhã. Essa "furna" também remete ao seu órgão sexual, à sua libido e à sua necessidade de ter um companheiro, ou o "grande descobridor".

A furna, ou caverna, onde Gladys repousa e busca reestabelecer sua beleza, onde se perfuma inultimente e onde espera por alguém que lhe sacie suas ardências, é também o símbolo de sua interioridade. Se em um primeiro plano do conto, temos uma loura exuberante, que desperta o desejo dos homens, em um segundo plano, onde a personagem se encontra só em seu quarto, temos uma mulher triste, que sente dor e que está a ponto de "arrebentar". Há, nesse segundo plano, ou em um segundo ponto de vista, uma desconstrução da primeira descrição de Gladys: o brilho é, na verdade. o sombrio; a felicidade esconde uma tristeza.

A simbologia da caverna, conforme Chevalier e Gheerbrant (2012), apresenta outro aspecto simbólico, correspondente à região subterrânea dos limites do invisível, ao temível abismo que habitam e de onde surgem os monstros. Esse aspecto é também o símbolo do inconsciente e de seus perigos:

> A caverna simboliza a exploração do eu interior, e, mais particularmente, do eu primitivo, recalcado nas profundezas do inconsciente. [...]. A caverna simboliza o lugar da identificação, ou seja, o processo de interiorização psicológica, segundo a qual o indivíduo se torna ele mesmo, e consegue chegar à maturidade [...]. A organização do eu interior e de sua relação com o mundo exterior é concomitante. Desse ponto de vista, a caverna simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 215-217).

As características apontadas pelos filósofos correspondem à simbologia presente no conto de Caio F., principalmente se pensarmos na desconstrução sobre Gladys, que de uma caçadora poderosa, passa a ser uma mulher que sobrevive às marcas das

desilusões e do seu cotidiano. Essa nova perspectiva sobre a personagem é conferida na passagem em que ela, de certa forma, confessa que os coquetéis e a festas das quais participa são fantasias noturnas:

> Por vezes raras, num misto de temor e júbilo, julgo escutar o roído dos ramos secos sob a janela esmagados por suas negras botas relizentes, enquanto se aproxima das folhagens, e pelas madrugadas ardidas me engano supondo divisar nas sombras a massa escura e áspera da barba que lenhará meus seios entumecidos de desejo. É quando odeio a cigana por ter me enlouquecido assim, e custo a dormir, enredada em ódio, os dedos arquitetando delícias imaginárias nos lábios recônditos, mas na manhã seguinte não deixo de considerar o noturno coquetel de cada dia [...]. e é tão luminosa e devastadora que enfrento o dia nascente, que apesar das sombras da madrugada, a cada manhã os que me veêm passar soberva e apocalíptica, pisando ereta no topo dos saltos, devem pensar qualquer coisa assim: lá vai uma loura trintona e gostosa, ao certeiro encontro do seu Grande Descobridor (ABREU, 1982, p.100).

Quando Gladys declara que custa a dormir e seus dedos arquitetam "delícias imaginárias", percebemos que os coquetéis e os homens que conhece nessas festas são imaginários. A declaração da narradora, que mesmo odiando a cigana por "acender" sua ilusão, ainda não deixa de considerar seus coquetéis noturnos, novamente confirma que a "loura trintona e gostosa" é uma fantasia.

Se Gladys custa a dormir acesa pela fantasia sexual, ou pelos coquetéis noturnos, Dorvalina, de "Até oito: minha polpa macia", é a que prefere e insiste em dormir: "durmo, durmo e durmo" (ABREU, 1995, p. 28). Enquanto a personagem de "Fotografias" não repele e não sente nenhuma culpa por suas fantasias, Dorvalina é a que as reprime suas fantasias, sente-se como uma pessoa má ou louca.

O ato de dormir nos dois contos pode ser associado à simbologia do sono nos contos de fadas, sendo atribuído ao despertar da sexualidade feminina:

> O mundo só se torna vivo para a pessoa que, por si desperta para ele. Só relacionar-se positivamente com o outro nos desperta do perigo de passar a vida dormindo. O beijo do príncipe rompe o encanto do narcisismo e desperta uma femininidade que até então não se desemvolvida. (BETTELHEIM, 2007, p. 322).

A função do príncipe nos contos de fadas é análoga à do"grande descobridor" para Gladys e à das figuras de Jaime ou dos homens da construção para Dorvalina em "Até as oito: minha polpa macia".

A ironia também se faz presente no conto, pois tudo o que está sendo descrito por Gladys é, na realidade, o contrário: onde há beleza, há a decrepitude, onde há

felicidade, há a dor; onde há a sexualidade, há um desejo não correspondido; onde há a promessa da cigana, há a realidade de uma mulher solitária.

No quarto de Liége há uma atmosfera romântica, o intismismo, o segredo. Se o quarto corresponde aos órgãos do corpo, podemos dizer que esse cômodo da casa simboliza o coração de Liége, no qual ela guarda para si os seus sentimentos e a face que está atrás de uma máscara social:

> Frente ao espelho, é com recato que traço meus longos cabelos. Enquanto a ponta dos meus frágeis dedos de unhas curtas, às vezes roídas, acaricia o roxo das olheiras, herança de solitárias insônias. Depois busco um lugar à janela, pouso o rosto sobre uma das mãos e com a outra vou raçando riscos tristes pelas vidraças sempre embaçadas, por vezes grafo nomes de lugares e gentes que nunca conhecerei. (ABREU, 1982, p.100).

O quarto de Liége possui a mesma simbologia ligada à caverna, ou à "furna" onde Gladys repousa. Se na caverna há um reajustamento do inconsciente, entre o mundo exterior e a subjetividade, aqui encontramos a simbologia ligada ao centro e ao coração. Em uma primeira perspectiva, Liége parecia uma mulher fria, mas no seu leito percebe-se que é uma mulher com sentimentos, que errou, que caiu como todas as pessoas. A personagem branca, pura, intocada, delicada e de "gestos magrinhos" é desconstruída em prol de uma mulher que também tem suas artimanhas de sedução, pois sua severidade e o seu possível autocentrismo nada mais são do que uma estratégia. O espelho que reflete a imagem dessa figura feminina em seu quarto é o que mostra a face por trás de uma máscara exercida fora do quarto, no mundo sombrio e frio em que Liége tenta sobreviver.

A janela do seu quarto, que é correlata ao espelho, também possui uma construção simbólica referente ao ato de olhar. Liége, assim como fazem Dorvalina e Teresa, busca um lugar à janela, a fim de espreitar a rua, as pessoas, a vida. As três personagens de Caio F. compõem a paisagem da janela, de uma casa, de uma rua, mas estas não participam da vida fora de casa. As três representações femininas apenas são, portanto, expectadoras da vida e sobreviventes às suas próprias condições de inércia.

Além disso, há uma correspondência entre os quartos de Gladys e Liége e os quartos Dorvalina e Teresa: no quarto é onde elas se isolam do mundo, onde se tocam, onde podem ser o que são e onde podem demonstrar suas fraquezas.

No entanto, Gladys e Liége diferenciam-se das demais personagens, pois criam uma "máscara" ou ainda uma "fotografia", a qual não só mascara seus conflitos de identidade, mas também suas estratégias de sedução. Cada uma a seu modo tem uma postura diferente. Gladys é aquela que se mostra e se recata; já Liége, aquela que apresenta uma postura frágil, quando, na verdade, é forte.

A mesma temática que envolve a mulher e a procura por uma relação estável pode ser observada no conto "Fotografia", do livro *Inventário do ir-remediável.* Nele, há o conflito de uma mulher que espera a chegada de um possível pretendente a um restaurante. O homem não vai ao encontro dessa mulher, que se exaspera diante da frustação do encontro e dos "olhares" dos demais clientes do restaurante. A sensação de estar sendo olhada ou avaliada pelos demais frequentadores do recinto faz com que a narradora do conto revele os seus sentimentos de solidão, desesperança e menosprezo:

> Sentada aqui, desde não sei quando, olho à esquerda, olho em frente, em cima, olho quase tonta de não encontrar, olham também da mesa do lado, já perguntei as horas duas vezes, não, três, o cara respondeu direito a primeira vez, da segunda me olhou oblíquo, na terceira comentou qualquer coisa com a mulher, deve ter dito coitada, levou o bolo. (ABREU, 1995, p. 63).

A protagonista do conto se descreve como uma pessoa invisível, "incolor", incapaz de causar alguma impressão em alguém. Suas características podem ser associadas à foto de Liége, no conto de *Morangos mofados*. Tanto a transparência da narradora de "Fotografia" quanto os gestos magrinhos de Liége remetem às ideias de minimalismo, de timidez e de discrição.

A narradora do conto "Fotografia" e a personagem Liége também apresentam semelhanças em relação à condição solitária e à amargura por não terem um amor correspondido, ou por serem solteiras. As duas personagens se angustiam principalmente em relação ao olhar do outro. Ambas tentam ao máximo não deixar transparecer suas fraquezas e limitações.

Em "Fotografia", há uma mulher que necessita sufocar "as coisas", os sentimentos e as pessoas; tal descrição indica uma forma de demonstrar uma força, ou um instinto de sobrevivência à sociedade e às desilusões:

> sufoco e quase esmago as coisas, e as gentes também, apenas ultrapassam numa rapidez de quem não olha para trás e vai seguindo em frente, fraca demais para ser barreira, transparente, porosa feito cortina de fumaça, não, não exatamente, a fumaça ao menos faz os olhos ficarem vermelhos, provoca

> tosse, eu não consigo abalar ninguém, um plástico, material sintético, teve pena na certa, eu não quero que tenham pena de mim. (ABREU, 1995, p. 63).

Diferentemente do ocorrido nos contos anteriores, em "Fotografia" não temos uma mulher esperançosa. A narradora desse conto se incomoda no momento em que percebe que foi desprezada pelo seu pretendente e que é alvo de olhares alheios.

A narradora de "Fotografia" novamente pode ser comparada à Liége, pois ambas tentaram e se desiludiram. Enquanto a figura da foto 3x4 descreve-se como uma mulher que tem um coração gestado em uma áspera charneca, na fotografia do conto do *Inventário do ir-remediável,* temos uma figura feminina cujo o coração está preso a uma esfera e a um mundo de individualismo, de cobranças sociais e desamor. Tanto a imagem da charneca quanto a da esfera remetem à ideia de solidão, de "secura" e de prisão.

A caractetística física também aproxima as figuras das duas fotografias. Liége é a mulher de gestos magrinhos e, como ela, a narradora de "Fotografia" é uma mulher tão frágil e magra que não pode ser capaz de suportar sentimentos tão fortes como o ódio:

> Deve ter dito, coitada, levou bolo, me dá nojo, não exatamente nojo que é uma coisa que dá no estômago que se derrama de maneira viscosa pelos outros [...]. nem ódio que é grande demais, não cabe dentro de mim, da minha arquitetura frágil de mulher magra, de pernas finas suportando não sei como os ombros e o tamanho dos olhos. O ódio seria demais, eu tropeçaria toda atrapalhada com meu prórpio peso. A raiva é mais mansa e eu me sinto capaz de suportá-la. (ABREU, 1995, p. 63).

A magreza das duas personagens remete à simbologia da secura, que se liga à ideia de deserto e esterilidade. Desse modo, tanto para Liége quanto para a narradora de "Fotografia", não há uma vida, mas uma sobrevida em razão da imagem socialmente construída de uma mulher solteira.

Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 808) afirmam que a seca ou a secura designa uma fase de provocações em que a alma deixa de sentir o seu Deus. A secura é a prova do deserto, do fim da vida, em que a própria fé parece ressecar-se. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo entre o ambiente descrito por Liége e pela narradora do conto "Fotografia". Liége tem uma espécie de resignação pelo seu destino de mulher solteira que sobrevive às diversas "quedas" ou abandonos, enquanto que a narradora do conto de *Inventário do ir-remediável* é a mulher que sente raiva pelo olhar de repúdio dos casais e do garçom do bar.

O olhar alheio nesse conto pode ser entendido como a simbolização das cobranças que a sociedade faz em relação à mulher solteira. Em "Fotografia", observamos que a narradora está tensa diante das pessoas do bar. O olhar de outrem representa simbolicamente o fracasso daquela que não consegue ter um relacionamento amoroso.

Ao declarar que não deseja que sintam compaixão por sua solidão ou por ter sido preterida, a narradora revela a sua incapacidade de estar bem sozinha. Sendo assim, podemos dizer que a narradora de "Fotografia" não é uma personagem consciente de sua autonomia e capacidade de ser só. Essa narradora pensa que o estar só é o não existir é o fracasso. O sucesso da narradora do conto, portanto, não se faz por si mesma, mas por intermédio do olhar do outro.

Há uma relação entre a simbologia do espelho, apresentada nos outros contos com a simbologia da fotografia e do olhar. Tais símbolos são correlatos no que tange à revelação dos sentimentos e à busca por uma identidade.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 653), o olhar não revela somente quem olha, mas quem é olhado, revela tanto a si mesmo quanto ao observador. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas e, por isso, constitui-se como um símbolo e instrumento de uma revelação. Do mesmo modo, para o psicanalista Quinet (2004), a tendência do sujeito de constituir um Outro que tenha, contenha e detenha o olhar é universal. Na mitologia greco-romana, esse tema se faz presente nos mitos das Górgonas, dos Ciclopes, de Argos, entre outros: "no âmbito mítico e religioso encontramos formas épicas do enquadramento do olhar. Na mitologia greco-romana, por exemplo, encontramos uma plêiade de figuras do Outro no olhar" (QUINET, 2004, p.121).

Tanto Chevalier e Gheerbrant quanto Quinet buscam no simbólico a demonstração da relação entre olhar e formação do sujeito. O olhar do outro é o espelho no qual o sujeito busca uma afirmação, uma aceitação. O olhar dos frequentadores do bar no conto de Caio F. é o olhar de medusa, que "petrifica" a narradora, que a torna angustiada em relação à possível "desaprovação" da sociedade e do seu amado.

Maffesoli (1997) também apresenta uma relação entre imaginário e indivíduo, que colabora para a compreensão do texto de Caio Fernando Abreu:

> Em síntese ocorre um confronto com uma espécie de despojamento de si, uma extensibilidade do ego [...] nunca se insistirá o suficiente sobre esse processo, pois ele é pleno de consequências para a vida social nas suas diversas manifestações (políticas, sindicais, profissionais). Nada nem ninguém escapa a tal contaminação. Tudo se passa como se, à imagem dos aforismos místicos célebres, a felicidade consistisse em não existir por si mesmo. (MAFFESOLI,1997, p. 250).

Nas palavras de Maffesoli, ninguém está fora da vida social e das "contaminações" do meio. O imaginário interfere no modo como o sujeito se constitui, pois se faz através da relação sujeito-mundo. O mal-estar presente na protagonista de "Fotografia" corresponde ao desajuste dessa figura feminina em relação ao imaginário dos frequentadores do bar.

O espelho é também o olhar do outro, que reflete simbolicamente o que está no interior da personagem. O título do conto simboliza o olhar daquele que está de fora, o registro de um instante, que está "preso" no tempo, assim como a narradora, que se sente presa a uma esfera. O instante registrado por esta fotografia é a descrição da narradora, revelando suas angústias.

A relação entre o olhar do outro e a angústia da personagem pode ser associada ao que Butler (2015) declara sobre a formação da identidade, que ocorre através da interação sujeito e práticas sociais:

> Quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse "si mesmo" já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração. A razão disso é que o "eu" não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou um conjunto de relações – para com um conjunto de normas. (BUTLER, 2015, p. 18).

As declarações de Butler também são similares as que Durand apresenta sobre os símbolos sociais. Todavia, enquanto o filósofo francês discorre sobre a imagem que se forma e deforma ao longo do tempo, a filósofa se detém na anáise da linguagem e da narrativa que compõem a história do sujeito. Desse modo, a narradora de "Fotografia" cita a sua história não somente com base no que sente, mas no que os frequentadores do bar "comentam" sobre a moça preterida. A partir do narrar a si mesma, essa personagem constrói a imagem de uma mulher magra, frágil, que está presa em uma esfera:

> O sentimento vai se adensando em mim, transborda dos olhos, das mãos, sai pela boca em forma de fumaça, sinto meus lábios ressequidos, machucados, o gosto amargo, a bola cresce estendendo tentáculos, no meio dela eu me encolho cada vez mais, presa num círculo que cresce até explodir na vontade contida de gritar bem alto, bem fundo, rouca, exausta, correndo, esmagando as folhas de um outono, de um outro tempo, ainda este, o tempo, o outono, a

> tarde, o mundo, a esfera, a espera que estou sempre presa. (ABREU, 1995, p. 65).

Constatamos que neste conto de Caio F., há mais que uma personagem em conflito identitário: há a representação de uma mulher que está em conflito com os modos como a sociedade concebe a mulher solteira. Os sentimentos podem ser observados quando a narradora fala da sua vontade contida de gritar, revelando uma angústia e a necessidade de extravasar a sua frustração.

A vontade da narradora de gritar pode ser entendida como uma contraposição à "voz do pai" da personagem Dorvalina do conto "Até oito: minha polpa macia". No conto "Fotografia", temos uma mulher que quer extravasar seus sentimentos e, de certo modo, protestar contra os olhares repreendedores das pessoas à sua volta. Já a voz do inconsciente de Dorvalina a repreende, fazendo com que ela se reprima cada vez mais. Ao passo que temos o olhar inquisidor dos clientes do bar, também temos a "voz do pai" como o símbolo da repressão social e moral que são exercidas em relação às figuras femininas.

A narradora de "Fotografia" declara que sente um gosto amargo em sua boca e que precisa correr, gritar e esmagar as folhas de um outono e de um outro tempo. O outono e o tempo, segundo a narradora, são ainda o mesmo a que pertence e que está presa. Nessas construções de imagens, percebemos a referência a um passado e a um presente nebuloso, como o outono. Na vida da personagem não há o amor, o calor do verão ou as cores da primavera. Sua existência é caracterizada pelo cinza do outono, pelas folhas que caem das árvores e pela espera da chegada do inverno, ou da morte. A esfera que prende a personagem é tanto o espaço quanto os costumes da sociedade, é o estar presa entre o seu amor e a hostilidade das pessoas.

As estações climáticas e a passagem de tempo nesse conto são simbolicamente utilizadas para a narradora expressar o que é a sua vida. Assim como nos contos anteriores a casa é o duplicado do corpo, no conto "Fotografia", o ambiente é ríspido como a própria narradora. Esta mulher se perde no tempo, não sabendo se está desde ontem ou "sempre" no bar, sente que já choveu, que fez vento e agora garoa. Nessa declaração, percebemos que a desilusão da narradora é algo recorrente. A "espera" pelo ser amado é só mais uma espera à qual está sempre presa. O sofrimento da personagem é simbolicamente representado pelos aspectos do ambiente. Primeiro choveu (ela

chorou), depois ventou (respirou) e depois garoou (lacrimeja e suporta com resignação a sua espera).

A simbologia atribuída às estações climáticas pode ser comparada com a imagem do inverno e do caminho sobre a neve que Liége simbolicamente percorre. O frio, a neve, a água cristalizada, a garoa constroem a imagem sobre uma sociedade de sentimentos e de padrões "congelados". Liége e a narradora são personagens que devem sobreviver em meio às adversidades.

Observamos, principalmente nesse último conto, uma visão socialmente construída da mulher de trinta anos e solteira. Tal construção se faz principalmente visão do outro. O pensamento e as críticas em relação ao comportamento feminino é algo muito recorrente na literatura de Faillace. No entanto, a literatura de Caio F., mais preocupada com as questões existenciais, volta-se para os conflitos internos dos indivíduos, que podem ser associados a questões de cunho social, como o preconceito com a mulher madura e solteira.

As personagens de Caio F. são construídas de maneira a expressar o que está no íntimo, o importante é mostrar como essas figuras femininas sentem o seu mundo e a sua vivência. O mundo dessas personagens é o da intimidade, do "eu interior", que é simbolicamente representado pelo quarto, pelo espelho, pelo "pensamento espático", pelo sonho e pela fantasia sexual.

Como menciona Quintaneiro (1996), as mulheres até meados do século XX eram criadas para o matrimônio. As "solteironas" além de se tornarem um problema familiar e social, por não terem como se manter financeiramente, também eram motivos de chacota no meio social e cultural. Essas perspectivas sobre a mulher solteira ainda prevalecem no imaginário popular, sendo ainda hoje atribuído o "fracasso" à mulher que não é desposada ou que não tem uma companhia.[29]

---

[29] Já mencionamos no capítulo teórico, que as "solteironas" eram um problema social no passado, período marcado pela restrição à mulher ocupar o espaço público, de restrição à educação e ao emprego. Na atualidade, no entanto, esse imaginário de "fracasso" não está somente associado a uma questão econômica, mas afetiva também. Essa característica pode ser observada em notícias, como a publicada no dia 16 março. 2016, no portal R7, que informou sobre suicídio da jovem Rachel Gow por chegar aos trinta anos sem ter conseguido se casar ou ter filhos.

Percebemos que, em "Fotografia", a narradora, ao expressar sua angústia em relação ao olhar dos outros no restaurante, faz referência à imagem de mulher fracassada atribuída às solteiras:

> Dói mais que tudo os outros olhando de cima, constatando a fraqueza nossa, a nossa inferioridade, quero que me olhem do mesmo plano, se ele quiser comentar alguma coisa com sua companheira que diga lembra? Uma vez esperei por você assim, você não vinha, não vinha nunca. [...]. mas acabou vindo e está agora, vendo uma moça que esperou como eu esperei por você um dia. (ABREU, 1995, p. 64).

Ao pensarmos na ideia de que a mulher solteira é uma "chacota" no contexto dos contos de Caio F., podemos observar que cada uma dessas personagens sobrevive de alguma maneira a essa "intempérie". Dorvalina tem seu "pensamento espástico", pensa ora em se suicidar, ora em se conformar, fazendo uso de chás e rezas para relaxar. Teresa coloca-se à janela para ver a "vida" passar. Gladys fantasia seus encontros sexuais e seu porte de uma "loura trintona" que os homens desejam; Liége assume a máscara de uma mulher frágil e seca, a narradora do conto "Fotografia" também assume a imagem da mulher frágil e "coitada", que foi abandonada.

Além disso, podemos associar a "esfera" na qual a narradora se diz presa à espera pelo amor. Desse modo, percebemos que esta esfera que prende a narradora de "Fotografia" também prende Dorvalina, Teresa, Gladys e Liége.

Diferentemente de Teresa, do conto "O príncipe sapo", e da maioria das personagens analisadas até agora, a representação feminina do conto "Noites de Santa Tereza" parece não mostrar noções de "repressão". A personagem que agora vamos analisar "doa-se" a todos para suprir sua solidão e sua espera pelo "grande amor".

> Te busco por telefone, telegrama e telepatia na cidade antiga onde vendo móveis, viro *punk* a tesouradas, cinco furos na orelha esquerda, jogo um Volpi no lixo, cometo escrotidões indizíveis rasgando noites que não estas de agora, mais tropicais e tão ordinárias quanto. Enfim parto em lágrimas da cidade iluminada espatifando corações de gás néon, tudo em vão naquelas madrugadas em que choro bêbada chei- muito além deste verão sem fim. [...] E de novo te espero em desespero, outra paisagem, outros sabores, quem sabe o porteiro da noite batendo à porta dizendo ser você interurbano urgente na portaria e eu nem atenda abrindo de joelhos com os dentes manchados de batom o zíper do garotão. (ABREU, 2013B, p.153).

A personagem do conto "Noites de Santa Tereza" e a protagonista de "O príncipe sapo" apresentam similitudes e convergências: a primeira Teresa analisada é "solteirona", sentiu a vida passar e viu as irmãs casarem enquanto cuidava dos pais e descuidava de si mesma. Quando essa Teresa decidiu sair do mundo da imaginação das

novelas e dos contos de fadas e procurar o seu príncipe, sofre uma desilusão. A Teresa de "O príncipe sapo" reprime sua sexualidade em detrimento a convenções e padrões femininos de recato e passividade. Contudo, a personagem de "Noites de Santa Tereza", não se doa à sua família, mas aos homens, em busca do amor. Diferentemente de Teresa, a protagonista do conto "Noites de Santa Tereza" não se reprime e não se importa com as convenções sociais, como percebemos na seguinte passagem:

> Mas não apago o cigarro, é com ele em punho que à tarde troto ladeira abaixo em chita estampada e havaianas, hibisco no jubão, bem Sonia Braga. Lambo com os olhos do rabo o cobrador e desço antes do Flamengo deixando telefone embrulhadinho junto com o dinheiro da passagem. Mais tardar sábado tem mulatão de Madureira em meu dossel. (ABREU, 2013B, p.153).

Teresa é regida pelo sonho das novelas e a esperança dos contos de fadas. A personagem do conto "Noites de Santa Tereza" é regida pela paixão, pelo desejo sexual e pelo desejo de encontro (seja com o sexo, seja com o amor). Se a primeira espera pelo encanto das fadas (que seus sonhos se realizem), a segunda espera pelo próximo encontro, pelo próximo homem a ser atendido. Nesse sentido, a protagonista de "Noites de Santa Tereza", aparentemente não é uma mulher de ilusões, assumindo a outra parte do binômio "casta x sexual" construído para as mulheres da sociedade representada. Nesse sentido, ela assume a personalidade atribuída pela sociedade ou a máscara de uma "ninfomaníaca".

A sexualidade e a sensualidade da protagonista de "Noites de Santa Tereza" pode ser percebida no modo como esta se descreve, remetendo sua aparência à aparência da atriz Sônia Braga[30].

Percebemos que a "ninfomania" da personagem esconde a solidão e a sua frustração por um amor perdido, conforme constatamos na passagem:

> No porto inseguro lá embaixo vão e voltam navios e para Surabaya, Johny, tira esse cachimbo da boca seu rato! À hora da partida, acaricio culhões de estivadores pelo cais, mas acordo as quatro da manhã para chupar outra vez o guarda noturno, me faço enrabar em pé pelo negrão jardineiro pedindo que me chame de Zelda para que eu goze como uma valsa. Zilda, ele geme,

---

[30] Podemos estabelecer um paralelo entre a imagem da personagem do conto "Noites de Santa Tereza" e a imagens suscitadas por Sônia Braga através de suas personagens. A referida atriz é conhecida pela interpretação de personagens dos romances do escritor Jorge Amado. Assim, temos a figura "inocente" e "sensual", de *Gabriela Cravo e Canela*, temos também a interpretação das sensuais *Tieta do Agreste*, *A dama do lotação* e *Dona Flor* e seus dois maridos. Além disso, se pensarmos que em "Fotografias", temos a referência à Marylin Monroe, como a loura sensual, no conto de *Ovelhas negras* temos a referência a Sônia Braga como a morena sensual. Ambas atrizes desempenham papéis representativos dos estereótipos da sexualidade feminina.

> Zildinha, então desisto temporariamente do sexo e pela manhã compro rosas na feira onde não há ninguém que eu não tenha, sabes? (ABREU, 2013B, p. 153).

A narradora de "Noites de Santa Tereza" bem como a Teresa do conto "O príncipe sapo" são mulheres que esperam por um amor e "dependem" desta realização para preencher um vazio. Nesse sentido, podemos dizer que em "Noites de Santa Tereza", a narradora não somente se doa para suprir uma solidão e a sua espera pelo amado, mas também para reprimir seus sentimentos de frustração.

De certo modo, a personagem do conto "Noites de Santa Tereza" aproxima-se de Gladys do conto "Fotografias", pois usa de sua sensualidade para sobreviver à solidão. Há uma máscara, uma imagem criada em torno dessas duas figuras femininas. As máscaras podem ser entendidas como artífice para esconder suas fraquezas.

Se Gladys é a guerreira, a mulher fatal que luta contra a passagem do tempo e a decrepitude, a personagem de "Noites de Santa Tereza" é a mulher "caridosa", que se entrega em busca do amor. O desejo de Gladys é encontrar o "grande descobridor" e o desejo da protagonista de "Noites de Santa Tereza" é a volta daquele para quem ela doou o seu amor. Ambas personagens sufocam seus sentimentos, seja na fantasia, seja na atividade sexual.

Ao pensar que as duas personagens usam de artifícios ou máscaras para esconder ou buscar uma imagem de mulher forte, podemos associá-las ao que Magri declara sobre a máscara social nas personagens de Caio Fernando Abreu:

> O que modula o comportamento de cada uma é a sua máscara. No conto, as máscaras sociais adotadas pelas protagonistas no estabelecimento de suas relações interpessoais estão representadas por seus estereótipos. [...]. Logo, as máscaras adotadas por Gladys e Liége são instrumentos do qual elas se utilizam para estabelecerem uma relação com as demais pessoas da cidade, desconhecidas. Tanto Gladys quanto Liége procuram pelo Grande Amor e, por causa disso, estão expostas às frustrações amorosas. As máscaras são o meio de atração do homem por quem esperam – o Grande Amor – e, também, um meio de se protegerem daquilo que se apresenta como desconhecido e, potencialmente, como um perigo. (MAGRI, 2010, p.154-155).

A dissertação de Magri apresenta a questão da máscara como forma de fortalecer ou inventar uma identidade feminina. Esses aspectos são encontrados nas personagens analisadas nesta tese, entretanto, procuramos evidenciar que a máscara ou imagem utilizada pelas mulheres de Caio F. vão além da necessidade de autoafirmação e de identidade. A máscara, seja da mulher recatada ou da mulher sensual e poderosa, são artifícios que possibilitam as personagens sobreviverem em um mundo de solidão e de

relações instáveis. Podemos dizer que Gladys, Liége e a personagem do conto "Noites de Santa Tereza" apresentam máscaras que podem ser atribuídas a mulheres sensuais (como Marilyn Monroe e Sônia Braga) ou ainda a heroínas românticas.

Gladys, Teresa e a narradora de "Noites de Santa Tereza", poderiam ser entendidas como mulheres transgressoras, pois vão em busca do que desejam, em um contexto onde a imagem de mulher passiva é o convencional. Contudo, essas personagens são sobreviventes, pois se utilizam de meios para se adaptar ao mundo, não pretendendo modificar as formas de pensar e agir dos outros.

Na contraposição entre a narradora de "Noites de Santa Tereza" e as demais personagens de Caio F., analisadas nesses dois subcapítulos, percebemos que a narradora não representa a figura da "solteirona" e da "moça de família".

Gladys tem suas estratégias de sedução, pautadas no "mostrar e esconder", "prometer e negar", a fim de não parecer uma "mulher fácil". As estratégias de Gladys se baseiam na dualidade "mulher para casar" e "mulher para transar" que, por sua vez, opõem-se na tradicional dualidade "mulher santa" x "mulher pecadora", "mulher casta" x "prostituta". Teresa é a "solteirona" que escandaliza a família e os vizinhos ao procurar um noivo. No entanto, a protagonista de "O príncipe sapo" volta ao estágio inicial do conto, como a "solteirona" que passa as tardes na janela.

A narradora de "Noites de Santa Tereza" não é a representação da "solteirona" casta, mas, ao contrário, a representação da mulher depravada, "pecadora". Desse modo, percebemos que nos cinco contos analisados temos uma crítica aos padrões femininos socialmente construídos, ou seja, aos símbolos sociais.

Na construção da personagem de "Noites de Santa Tereza", inferimos tratar-se de uma representação do feminino estereotipada. A construção da narradora também pode ser associada às representações das *drag queen*,[31] que se revelam como "performances" do gênero feminino.

---

[31] As atitudes e as descrições da narradora de "Noites de Santa Tereza" remetem à construção simbólica da protagonista do conto "Dama da Noite", no que se refere à sexualidade explícita, ou ao comportamento "depravado" e na ausência de nome. Percebemos que o gênero é construído. Nesse sentido, poderia remeter à representação de uma *drag queen*. No entanto,, mesmo a narradora sendo entendida como uma *drag queen*, há nessa construção uma "perfomatividade" do gênero feminino, empregado de imagens simbólicas que compõem o imaginário sobre a mulher.

Ao estabelecermos a construção simbólica da personagem como uma performance de gênero, nos aproximamos da teoria de Butler (2017, p.39), que estabelece o conceito de performatividade de gênero, baseando-se na ideia dos modos de vestir, agir e pensar como atuações. O gênero seria um tipo específico de prática e sua aparência é, muitas vezes, mal interpretada, como se fosse um sinal de sua verdade interna ou inerente. O gênero, conforme Butler, vem à tona, seguindo regras que obrigam a nos tornar um gênero ou o Outro.

O quarto da narradora do "Noites de Santa Tereza" é outro ponto em comum com os textos anteriormente analisados. O quarto descrito é o último à esquerda do corredor por onde as pessoas nunca vêm, nunca estão chegando: "Agora sou o último quarto no fim de corredor, à esquerda de quem vai, não de quem vem, compreende? antes da queda brusca do caminho nos trilhos do bondinho". (ABREU, 2013B, p. 154).

O lado esquerdo, onde está o quarto, é o mesmo lado onde está o coração, é o lado que simboliza o que já foi, o que passou e não voltará,[32] assim como as pessoas que passam pelo corredor. Os homens que passam pela vida da narradora são como as pessoas que transitam no corredor de seu quarto, pois estas só vão (passam) e nunca vem (nunca permanecem e jamais voltarão).

Ao pensar o nome Teresa estabelecemos relação com as santas das igrejas católicas e ao bairro que Caio Fernando Abreu morou por algum tempo no Rio de Janeiro. Desse modo, podemos fazer referência ao conto "Noites de Santa Tereza" tanto ao bairro quanto à santa católica[33].

---

[32] Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 343), na tradição cristã do ocidente, a direita tem um sentido ativo e a esquerda tem um sentido passivo. A direita significa o futuro e a esquerda o passado sobre o qual o homem não tem o poder, assumindo valores benéficos e maléficos, respectivamente.

[33] De fato, percebemos que o escritor faz alusão às santas de nome Teresa em toda a sua obra, tendo inclusive citado em algumas suas cartas. O nome da obra *Pedras de Calcutá*, faz alusão à cidade onde morou Madre Teresa de Calcutá. Essa figura religiosa foi bastante destacada no contexto social e religioso na época que o escritor viveu. Caio F. apresenta críticas ao ser humano em suas obras. Como mencionamos no capítulo de fortuna crítica, o escritor, em determinada entrevista, declara que tenta buscar uma caminho "solar" para sua literatura, pois a arte é uma forma de tentar achar repostas para as inquietações humanas. Nesse sentido, dizemos que as críticas ao ser humano revelam também o desejo de uma sociedade mais generosa, mais preocupada com os bens afetivos e fraternos do que com os bens materiais ou com os padrões de comportamento. É nessa perspectiva que podemos associar as imagens das santas com a literatura de Caio Fernando Abreu. No conto "Noites de Santa Tereza", percebemos que a narradora se "doa" em busca do amor, em busca de alguém que passe pelo corredor de seu quarto e que não vá embora. No entanto, em seu percurso, a personagem não encontra a afetividade, apenas a sexualidade, o consumismo e a fugacidade das pessoas e dos sentimentos.

Na análise das personagens de Caio F., podemos dizer que a maioria busca uma conformidade frente aos símbolos sociais, tornando-se sobreviventes à rispidez da sociedade e à falta de uma identidade. Percebemos que estas são mulheres que desejam o amor, que se doam, entregam-se e que sofrem as consequências. O mundo das personagens de Caio não é virtuoso como o das santas, não há um amor "puro" sem mentiras e desprendimento. Ao redor delas há o sexo, o desejo, as relações efêmeras, as convenções sociais, a ilusão, a paixão. Nesse sentido, ao pertencer a um mundo ilusório e instável, essas personagens, buscando o amor, não encontram o céu, mas o inferno da solidão e da desilusão.

Além da imagem de Teresa, observamos as referências a mulheres escritoras no conto de Caio. Logo no início da narrativa, o autor faz uma dedicatória para "Leduzinha", em seguida há uma epígrafe com partes do poema "Lady Lazarus", de Sylvia Plath. O poema versa sobre as aventuras amorosas de uma mulher prostituída. Tanto a prostituta quanto a narradora do conto de Caio se envolvem com vários tipos de homens. As figuras masculinas do poema e do conto também são similares: eletricista, carpinteiro, estivador, guarda-noturno, jardineiro e cobrador.

Caio F. também faz referências a outras figuras femininas da literatura: Clarissa Dalloway, personagem do romance de Wirgínia Woolf, Cláudia Chawchat, Bertha Young, de "Bliss", de Catherine Mansfield. Além dessas personagens, percebemos, conforme mencionado anteriormente, referências às artistas e autoras, há Sonia Braga, Camille Claudel, Janet Frame, Karen Blixen, Sylvia Plath e Ana Cristina César. Todas as referências, sejam literárias ou históricas, são utilizadas de modo a construir uma imagem da personagem. Nesse aspecto, Polesso (2014) apresenta uma análise sobre a presença dessas referências femininas no conto de Caio F.:

> As referências ao feminino e especialmente a figuras fortes do feminismo estão presentes em todo o texto e se somam à intensidade da angústia e à loucura da personagem de Caio F. Mulheres que, enquanto personagens, estão marcadas no imaginário como mulheres de extremo sofrimento e consciência de seu lugar injusto no mundo. As outras presentes no texto são escritoras que sofreram com internações por problemas psicológicos (Janet Frame) ou que sofreram por não se sentirem pertencentes ou por se sentirem deslocadas no mundo (Karen Blixen). (POLESSO, 2014, P. 45).

A referência à Ana Cristina César, amiga do escritor, também está presente na introdução que Caio F. faz sobre o conto: "Sua linguagem ao mesmo tempo afetada e chula, cheia de referências literárias, tem uma influência deliberada de Ana Cristina

César, na época minha grande interlocutora, amiga e cúmplice." (ABREU, 2013B, p. 153). Se pensarmos a referência a duas escritoras suicidas, podemos identificar a temática da morte tanto ligada a um possível suicídio quanto a possibilidade de uma enfermidade:

> Não duro muito, acho. você não precisa mentir, você só precisa me dizer porque [...].Entre os galhos da mangueira carregada espio a lua minguante sobre a Guanabara, lobiswoman esfaimada na curva das tormentas. Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite. (ABREU, 2013B, p. 154-155).

O contexto de produção da obra de Caio F. compreende uma sociedade que vive sob o medo da infecção pelo vírus HIV. Esse aspecto pode ser observado em contos como "Linda: uma história horrível" e "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim e Robô". Percebemos na passagem anteriormente citada que a vida da personagem de "Noites de Santa Tereza" não teria um final feliz. A procura por uma felicidade através da satisfação sexual seria uma forma de "suicídio" em parcelas, pois a personagem se mataria aos poucos.

Ao estabelecer uma alusão à solidão e à espera, percebemos a personagem se descrevendo como uma "gueixa". A imagem descrita remete à submissão, que a narradora se sujeita em busca de encontrar um afeto verdadeiro. Tal aspecto pode ser entendido como um contraponto às demais personagens de Caio F., que se submetem às convenções sociais pautadas na imagem de uma mulher passiva e recatada. A personagem de "Noites de Santa Tereza" não é recatada, mas também não é transgressora, pois se submete apenas aos seus desejos e aos desejos dos homens pelos quais se entrega. No entanto, essa personagem é tão infeliz quanto as mulheres que acatam o padrão de mulher recatada.

Portanto, percebemos algumas semelhanças no que se refere às personagens femininas de Caio Fernando Abreu. Há, nos cinco contos analisados, mulheres solteiras e solitárias. Os contos de fadas, assim como a aproximação entre personagens históricas e ficcionais estão também presentes nessas cinco narrativas.

O cabelo também é um símbolo bastante recorrente nos contos aqui analisados. A personagem Dorvalina e a Teresa do conto "O príncipe sapo" prendem os seus cabelos de maneira a demonstrar seu recato e a nulidade de sua sensualidade. Já Gladys tem o cabelo louro e luminoso, como a sua vivacidade e o seu desejo sexual. Liége é a mulher morena e misteriosa como a noite, personagem que traz consigo a tristeza e a sua espera em relação ao desejo de um amor romântico. E, por fim, a personagem de

“Noites de Santa Tereza” é morena e sensual. Todos os cabelos compõem uma imagem ou uma máscara social, seja de mulheres recatadas e boas filhas, seja de mulheres sensuais.

Chevalier e Gherbrant (2012) definem que a simbologia do cabelo e da feminidade estão ligadas tanto à questão da sensualidade quanto aos protocolos sociais, morais e religiosos:

> E como a cabeleira é uma referência das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência um sinal de sua disponibilidade, do desejo de entrega ou reserva de uma mulher. Maria Madalena, na iconografia cristã, é sempre representada com os cabelos longos e soltos, muito mais como um sinal de abandono a Deus, do que como uma lembrança de sua antiga condição de pecadora. [...]. A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizerem, seria a pretender a uma liberdade não somente de direito, mas de costumes. (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2012, p. 155).

O símbolo social construído nos contos revela tanto a imagem de uma “solteirona”, que subjuga sua sexualidade em prol dos costumes ou da mulher que seduz. Na primeira construção, temos mulheres com os cabelos presos em um coque. Na segunda construção, temos os cabelos soltos, como uma tentativa de “quebra” de protocolo em relação à aparência recatada.

Conforme Durand, na literatura diversos símbolos compõem o imaginário do feminino ou, ainda, da mulher que se despe:

> É impossível que não nos impressionemos pelo istotopismo da água, da noite, do oco, das cores, do morno e da feminilidade. [...]. Os símbolos da fruta, da fenda, do rochedo, da cabeleira estão ligados ao da mulher que se despe. [...]. O eterno feminino e sentimento de natureza caminham lado a lado na literatura (DURAND, 2012, p.233).

O “despir” que Durand descreve em seus estudos, pode ser associado à construção simbólica que envolve as personagens dos cinco contos analisados. A água, o cabelo, o espelho, a fruta, a noite e as cores são imagens que vem a se agrupar a fim de caracterizar uma poética sobre a mulher de trinta anos na literatura de Caio F.

A polpa macia de Dorvalina é a imagem de uma fruta que ainda pode ser desfrutada, mas que está secando. O cabelo louro de Gladys, o cabelo moreno de Liége e da personagem de “Noites de Santa Tereza” e o coque de Teresa demonstram as diversas formas que o feminino se apresenta sob uma “máscara” ou “símbolo” social,

seja de recato ou de sedução. As cores opacas desvelam a maturidade e o desfalecimento dessas personagens frente aos padrões de comportamento. A noite, assim como a imagem do quarto, são símbolos da intimidade, do encontro com o seu "eu" interior. A água e o espelho são a verdade escondida frente a ilusões, seja de um comportamento recatado, seja de uma postura agressiva e sensual como a de Gladys e da protagonista de "Noites de Santa Tereza".

Os símbolos sociais se fazem presentes nos contos através da descrição das personagens. Além do mais, podemos dizer que tanto a voz do pai em "Até oito: minha polpa macia" quanto o olhar dos clientes do restaurante em "Fotografia" simbolizam as críticas e as imagens que se produzem em relação à mulher solteira.

A sexualidade é um tema que liga os cinco contos. Percebemos o quanto a cultura intervém nas atitudes das personagens. Desse modo, podemos evocar as palavras de Butler sobre a construção da sexualidade feminina: "saber se a sexualidade é culturalmente construída, ou se só é culturalmente construída nos termos do falo. Em outras palavras, estaria o prazer especificamente feminino "fora" da cultura." (BUTLER, 2018, p. 65). Há uma crítica nas cinco narrativas sobre a impossibilidade de exercer a sexualidade feminina. Nos textos de Caio F., percebemos outra função dos contos de fadas e das novelas para essas personagens, pois servem como um instrumento "regulador" da sexualidade feminina, que é somente legitimada através do matrimônio.

O ambiente em que as personagens se encontram corresponde às ideias de "pudor" e "sexualidade", de "máscara" e "face". É no quarto, na intimidade, que Dorvalina pensa nos homens da construção, tem os seus "pensamentos espásticos". É no quarto que Teresa, Gladys, Liége e a narradora de "Noites de Santa Tereza" se despem, revelando seus conflitos íntimos, retirando suas máscaras de mulheres "maduras" e seguras de si. No mundo exterior, na rua, no ambiente de trabalho ou no restaurante, essas personagens assumem uma "máscara" de sobrevivente, de mulher conformada com o julgamento dos outros sobre si. As seis personagens sobreviventes apenas esperam, e não confrontam a situação de desajuste com os padrões estereotipados do feminino.

As seis mulheres elencadas nesses dois subcapítulos são sobreviventes ao relutar contra os estereótipos e ao criarem meios de se iludir em relação à solidão. Os contos de fadas, as novelas, a profecia das ciganas são alguns dos exemplos de formas de ilusão.

Constatamos que muitos símbolos empregados nesses contos correspondem ao que Durand delimitaria como Regime Diurno. O espelho demonstra a maturidade das mulheres, mas não de forma positiva. O negativo está na decrepitude e no mal caracterizado pela falta de um sentido para a vida dessas personagens.

A simbologia do espelho está presente nos contos "Até oito: minha polpa macia", "O príncipe sapo" e "Fotografias", demonstrando o conflito sobre a imagem que estas mulheres têm de si mesmas. Esse conflito também se refere a uma identidade construída ou que se pretende construir sobre essas personagens. Na realidade, essas personagens estão sempre à procura de um sentido para suas vidas, de uma razão para existir e de pertencer a algum lugar, seja na família ou na sociedade.

Há nessas cinco narrativas, um jogo de espelhos, onde a maturidade conferida é posta em dois lados: o do espelho que revela a imagem que é construída pelos outros (pai de Dorvalina, as irmãs de Teresa, os transeuntes, os frequentadores do restaurantes); e a imagem do espelho que reflete a face interior das personagens (seus sonhos, seus desejos e suas ânsias).

A simbologia do espelho também está relacionada às questões de identidade das personagens. Existe uma identidade "forçada" através dos requisitos da sociedade. Logo, podemos pensar que as personagens analisadas encontram-se num processo de fragmentação semelhante ao que Hall (2004) postula sobre a fragmentação do sujeito contemporâneo:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2004, p.12).

As seis figuras femininas encontram-se dispersas entre a dualidade "castidade x sexualidade" e em um conflito frente à formação cultural que receberam. Nesse sentido, observamos os símbolos sociais assumidos, seja da mulher "solteirona" e casta, da mulher que seduz "inocentemente", como Gladys, e da mulher "degenerada", como a narradora de "Noites de Santa Tereza".

Analisando os cinco contos, podemos dizer que seja através do recato, seja através da sedução, as personagens de Caio F. não conseguem romper com a solidão e a frustação em relação ao amor e à vida. Tais personagens encontram modos de sobreviver a si mesmas e às desilusões do dia a dia.

Ao encontrar um modo de sobreviver e ao assumir uma identidade formada pelos olhos da sociedade, podemos dizer que as personagens representam uma crítica ao que está por trás das aparências, à fragmentação e ao esvaziamento do ser humano frente às exigências sociais e morais. Portanto, observamos que a crítica é expressada pelo modo como as seis personagens agem, porque atrás de suas atitudes, há o que essas personagens falam (que são fracassadas, recatadas, sedutoras ou depravadas) e por trás do que falam, há o que sentem (a falta de amor, o incômodo frente aos modelos socialmente estabelecidos, a infelicidade) e por trás do que essas seis personagens sentem há o que são e nem sempre mostram.

3.3 Felizes para sempre?

> *Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo, ainda que sem vontade, às vezes, ou me perturbe um rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sim. [...] Sinto então a boca seca, seca por um cotidiano que confirma o gosto do pão comido às vésperas, e que me alimentará amanhã também. Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo meu marido.*
>
> Nélida Piñon – "I love my husband"

Conforme esse trabalho vem postulando, a literatura de Caio Fernando Abreu apresenta vários temas ligados ao universo feminino, principalmente no que se refere às mulheres solteiras. Juntamente à construção de um universo simbólico acerca das questões e das imagens referentes às "solteironas", na literatura de Caio F. também observamos a influência dos contos de fadas no imaginário presente nas narrativas desse escritor.

Entretanto, podemos afirmar que os contos de fadas não estão somente nas narrativas sobre mulheres solteiras, estes também estão presentes em contos que tem

como tema a relação amorosa ou o matrimônio, como em "O coração de Alzira", da obra *O inventário do ir-remediável*.

No conto "O coração de Alzira", há um questionamento sobre a felicidade enfim conquistada pela mulher desposada. Observamos na narrativa um "desencanto" em relação à rotina do matrimônio e dos afazeres domésticos.

Ao analisar a relação familiar e doméstica de Alzira, podemos entender que essa figura feminina vive uma rotina, tanto de trabalho quanto matrimonial, na qual não há espaço para que os seus desejos e sentimentos sejam expressos:

> Era de manhã-bem-cedo e a empregada só chegava de manhã-bem-tarde. A dor que sentia de ser assim como era. Sorriu devagar, prosseguindo na doçura que sempre foi seu caminho. [...]. Precisava encerar o chão, mandar cortinas para a lavanderia, fazer café [...] Espreitou o dia avançando, o medo avançando. Estendeu a mão num experimento de ternura. Retraiu-se. A lembrança da discussão do dia anterior barrava qualquer gesto. (ABREU, 1995, p.75-76).

Neste conto, percebemos algumas semelhanças com o conto "Amor", de Clarice Lispector, além de afinidades temáticas com o conto de "I love my husband", de Nélida Piñon.[34] Nos três contos, observamos a caracterização da mulher casada e dona de casa como uma infeliz. Além disso, tais personagens aderem a uma atitude passiva. No conto de Caio F., Alzira, além de passiva, também não tem uma autoestima elevada, sentindo-se inferior, "feia" e "burra" em relação ao marido:

> Curvou-se até o chão para apanhar um grampo. Quando se curvava assim, o cabelo caindo no rosto, assumia um ar humilde de coisa grande que se curva. Ela era toda grande, de mãos pés, olhos e busto, mas um grande que não se impunha, não feria. [...] Até mesmo seu coração era grande. Era coração, aquele escondido pedaço de ser onde fica guardado o que se sente e o que se pensa sobre as pessoas das quais se gosta? Devia ser. Para tornar fácil o desenrolar do pensamento, ela concordava. E argumentava de si para si, lembrando músicas e poemas vagamente vulgares que falavam em coração: pois se alguém fazia uma música ou um poema forçosamente devia ser mais inteligente do que ela que nunca fizera nada. (ABREU, 1995, p. 73).

Nas descrições de Alzira observamos uma figura feminina de cabelos longos caindo sobre o seu rosto. Essa descrição nos remete à simbologia do cabelo ligada ao

---

[34] O texto de Caio F. se insere em um espaço temporal caracterizado pela relevante produção da literatura intimista. Dentro dessa produção, destacamos a constante produção no período de 1970 de textos cuja temática problematizavam a vida das "rainhas do lar". Para a análise do conto "O coração de Alzira", centramos na influência dos textos de Lispector e Piñon, entretanto, nesse período destacam-se, entre outros, os textos de Inácio de Loyola Brandão, denominado "Obscenidades para uma dona de casa" e "A maçã dentro de si mesma", de Carlos Heitor Conny. Conforme mencionamos no capítulo "Caio/Tania = Brasil" é a partir dos anos de 1970 que os temas femininos passam a ter mais destaque na literatura, sobretudo problematizando a mulher na sociedade e no espaço familiar.

poder e à sexualidade feminina. O cabelo pode também assumir uma ligação à simbologia do espelho, pois faz parte da iconografia das *toilettes* das deusas, conforme Durand (2012):

> O espelho em numerosos pintores é um elemento líquido e inquietante. Daí a frequência do Ocidente de tema como o de Susana e os velhos, no qual a cabeleira desfeita se junta ao reflexo glauco da água, como em Reimbrandt, que, por quatro vezes, retoma esse motivo, ou em Tintoretto, onde se aliam o ornamento feminino, a carne, a cabeleira preciosa, o espelho e a onda. Este tema reenvia-nos a dois mitos da Antiguidade clássica [...] o primeiro desses mitos é o de Narciso. [...]. Mas é sobretudo no mito de Acteão que vê cristalizar-se todos os esquemas e símbolos dispersos da feminilidade noturna e terrível. Acteão surpreende a *toilette* da deusa, que com os cabelos soltos, se banha e se mira nas águas profundas de uma gruta. Assustada pelos clamores das Ninfas, Ártemis, a deusa lunar, metamorforseia Acteão em animal, e a senhora dos cães lança a matilha para a carniça. (DURAND, 2012, p. 101).

O cabelo é o primeiro espelho que aparece no conto, um espelho que mostra uma imagem que está por cima dos desejos íntimos de Alzira. O cabelo no rosto pode ser entendido como uma máscara que encobre a grandiosidade, a luxúria e a vontade de ser percebida pelos outros. A *toilette* feminina que está presente no mito das Deusas também está no conto de Alzira, pois é no banheiro que esta mulher se banha, que procura por sua "verdadeira" imagem no espelho, que intenta transformar sua vida.

É no banheiro que Alzira vai buscar um conforto após perceber o vazio de sua vida, reconhecendo a sua vontade de ser tocada e a indiferença do marido. Há no conto uma revelação do estado interior dessa personagem, que "descobre que tem um coração". No entanto, essa descoberta é algo que lhe traz um desconforto: "Afogou a agitação abrindo três torneiras. A água escorrendo gerava uma espécie de paz dentro dela. [...] Começou a escovar os cabelos, fechou a gola do robe amarelo, deu dois beliscões nas faces para torná-las mais coradas." (ABREU, 1995, p. 76).

As três torneiras que Alzira abre no banheiro são metáforas da evolução ocorrida em seu modo de perceber o mundo, o seu relacionamento e o seu estado interior e podem ser associadas às três fases de uma evolução mística[35], na qual a água corrente simboliza o desaparecimento dos anseios e das frustrações. Alzira, porém, não põe a

---

[35] Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p.902-903), o número três simboliza o tempo: passado, presente e futuro. O três designa os níveis da vida humana: material, racional e espiritual, que se somam a ideia de evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva. A simbologia do três que se une os símbolos da torneira e da água que corre se coadunam com as ideias de epifania, de estado de consciência e de revelação da personagem. Alzira olha-se no espelho, deixa a água correr, mas não toca a água, não se "purifica", não completando a sua evolução como alguém que descobre que tem sentimentos.

mão sob a água, apenas molha a ponta dos dedos, pois tem medo de tocar a água, tem medo do que o seu olhar refletido no espelho revela: uma mulher infeliz, que deseja e quer ser desejada, mas que não tem coragem de lutar pelo que sente. Alzira, ao passar por evoluções, olha, repara, mas não modifica ou não finaliza a terceira evolução, uma vez que volta ao seu estado inicial, preferindo a cegueira e a inércia.

A inércia de Alzira pode também ser relacionada à sua formação como mulher. Ao longo do conto, ela compara seus costumes com o das moças que usam calças, além disso, a protagonista se compara ao marido, achando-se inferior e irracional. Alzira se descreve como alguém incapaz de realizar algo, nem ao menos de escrever uma poesia: "pois se alguém fazia uma música ou um poema forçosamente devia ser mais inteligente do que ela que nunca fizera nada. Alguém certamente mais inteligente saberia o lugar exato onde ficam guardadas essas coisas." (ABREU, 1995, p.73).

Nesse sentido, percebemos a presença de um símbolo social sendo problematizado no conto, pois há uma referência à ideia de mulher como um ser que não pensa, ou que está apenas ligada aos sentimentos. Essa imagem da mulher foi construída a partir da Antiguidade, conforme postulado no capítulo teórico. Contudo, há na história de Alzira uma mulher que pensa, que é capaz de refletir criticamente sobre o mundo à sua volta, mas essa mulher é tão condicionada aos símbolos sociais que prefere a inércia a tomar uma atitude que vá contra a sua formação.

A "ignorância" de Alzira não é somente intelectual, mas emocional. O poema, que Alzira se acha incapaz de escrever, simboliza o amor, sentimento recém descoberto pela personagem.

Percebemos através das descrições do narrador uma divergência entre as características do marido e de Alzira. Jorge, o marido, é jovial, tem pernas e braços fortes, mãos quadradas e dedos compridos, além de ter seus olhos azuis. Já Alzira é grande de mãos, pés, olhos e busto:

> Espiou o marido nu, as cobertas afastadas por causa do calor. Ai, era tão moço ainda. [...]. A dor que sentia de ser assim tão como era. Sorriu devagar, prosseguindo na doçura que sempre fora o seu caminho. O marido tinha cabelos no peito, pernas grossas, braços fortes. Ela era gorda, mole, grande. O marido tinha olhos azuis. Ela, pretos. Pretos como a noite, ele escrevera num poema antes de casarem. O marido tinha mãos quadradas, dedos compridos. Ela, grandes, redondas, gordas, acolchoadas. Leves como as de uma fada – o poema era o mesmo, mas as mãos também seriam? (ABREU, 1995, p. 74-75).

A descrição do corpo de Alzira remete às imagens de feminilidade e sexualidade da figura da grande Mãe:

> Cultos primitivos da Grande Deusa, especialmente nas estatuetas paleolíticas de que os seios hiperatrofiados sugerem a abundância alimentar. [...]. Porque a abundância está ligada à noção de plural, como a segurança temporal o está à de redobramento, quer dizer, à liberdade do começo que transcenda ao tempo. (DURAND, 2002, p. 259).

No entanto, não há uma "fertilidade", pois essa mulher sente-se incapaz de produzir algo bom, como uma poesia ou ao menos um pensamento. A gordura de Alzira remete a algo pesado, ao incômodo e à passagem do tempo.

Os olhos pretos da esposa, em oposição aos olhos azuis do marido, remetem à escuridão, ao profano. Neste sentido, percebemos que mesmo que Alzira subjugue sua sexualidade, esta faz parte dela.

Além disso, podemos dizer que há na comparação entre Alzira e o marido uma alusão à passagem do tempo, mas também a um possível desencantamento dessa esposa em relação à sua aparência e sexualidade, sublimada pelas questões comportamentais atribuídas às "mulheres de família".

Alzira, assim como as personagens dos contos de Piñon e Clarice, tem uma "epifania" percebendo sua condição como mulher e a sua sexualidade. Esta epifania, representa uma manifestação, um estágio de tomada de consciência.

Segundo Gotlib (2006, p. 51), a epifania é um recurso utilizado por escritores, a pesquisadora se baseia em Joyce que considerou a epifania como uma manifestação espiritual súbita, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Assim, a epifania[36] seria um último estágio de ajuste do indivíduo. No conto de Caio F., observamos o descobrimento do "coração", ou dos sentimentos de Alzira, porém não há um ajustamento da personagem com esse "objeto" descoberto, há um retorno ao estado inicial. Alzira, assim como a narradora do conto "Amor" e a narradora do conto "Y love

---

[36] Para Durand (1998), o símbolo é uma epifania, isto é, uma aparição através do e no significante, daquilo que é indizível. A imagem simbólica é uma transfiguração de uma representação concreta (o significante) através de um sentido abstrato (o significado). O símbolo, sendo concebido como uma epifania é uma representação que faz aparecer um sentido secreto. De modo semelhante, na literatura a epifania seria a representação de um objeto (estado de consciência, emoção) que se apresenta. A descoberta do coração de Alzira é uma epifania, pois há a apresentação daquilo que é indizível (o estado de consciência) de maneira simbólica.

my husband", continua sua rotina de dona de casa. As três personagens voltam à espera pela chegada da segunda-feira, do retorno da rotina doméstica a fim de assegurar que suas vidas tenham uma "utilidade".

Os espaços em que Alzira transita são elementos que vem a compor o imaginário sobre essa mulher. A casa é o seu macrocosmo, é o seu mundo. Conforme a personagem vai deslocando, "adentrando" nos compartimentos da casa, ela também vai adentrando em seu "microcosmos" particular. Na sala, na cozinha e nos demais cômodos compartilhados com a família, Alzira é a mãe, a esposa, a dona de casa. Já no quarto e no banheiro, ela é apenas uma mulher que espia o marido, que pensa em si e no "coração" descoberto.

O tempo também é outro elemento importante nessa narrativa, pois durante a semana Alzira tem preocupações com a rotina e a organização da casa. Já no domingo, a personagem pode descansar e aproveitar a sua vida. Entretanto, essa mulher não consegue devido à indiferença do marido e à contenção de seus sentimentos.

O domingo é tradicionalmente o dia de descanso e de lazer. Esse dia também esta no imaginário popular como o designado para os passeios familiares ou dos casais. No conto de Caio F., não há um romance ou um casamento, apenas rotinas, obrigações, burocracias, pois a personagem não "sabia que tinha um coração" e o marido demonstra frieza no trato com a esposa. Os dias da semana são para Alzira os dias que esta mulher "inútil" pode ao menos compensar a família com seu trabalho doméstico. O domingo é o dia que Alzira, podendo se divertir, prefere dormir do que encarar a realidade de desamor e superficialidade das relações familiares.

A descrição no início do conto sobre o cotidiano de Alzira corrobora a análise de uma crítica construída através do símbolo social do matrimônio. Ao se diferenciar do marido, Alzira percebe que não é a "cara metade" ou a "metade da laranja" de seu marido. A personagem ressalva que ele é uma pessoa e ela outra. Logo, percebemos um conflito de identidade de uma mulher que não compõe um corpo "uno" ou uma única forma de identidade:

> Pois ele era uma pessoa e ela outra, descobriu de repente, afastando as cortinas. E eu quis fazer de mim algo tão claro como um rio sem profundidade, disse para si mesma em distração colocando em movimento os átonos de poeira. (ABREU, 1995, p. 74).

Alzira, além de descobrir que tinha um coração, descobre que é uma pessoa, uma pessoa que não o seu marido. A imagem da cortina que se abre é análoga ao abrir dos olhos, que inferem uma tomada de consciência da personagem.

Quando a protagonista declara que desejava uma vida tão clara como um rio sem profundidade, a esposa afirma que pretendia corresponder ao símbolo da mulher submissa e assexuada que lhe foi ensinado. A poeira que Alzira levanta é a imagem de uma limpeza, seja dos objetos de sua residência, quanto de seus pensamentos.

Alzira "descobriu" que tinha um coração, ou, desejos sexuais. Todavia, a formação dessa personagem como mulher, pautada na ideia de castidade e de pureza, não a deixava expressar-se. Observa-se além dessa contenção de gestos, o repúdio aos sentimentos, como constatamos através da designação feita pela protagonista sobre o seu desejo, denominado como "ruindade":

> Coração, então repetiu para si consumando a descoberta. E acrescentou: mas ele está tão longe. Podia dar um tom de desalento ao que pensava, mas podia também solicitar, agredir, exigir. Qualquer coisa que doesse. Aí, a necessidade que tinha de doer em alguém, como se já estivesse exausta de tanto ser grande e boa. Por um instante conteve um movimento, toda concentrada no desejo de ser pequena e má e vil e mesquinha. Até mesmo um pouco corcunda ou meio vesga de tanta ruindade. Ou continuar a ser grande, mas sem aquela bondade que pesava, para torna-se lasciva. [...]. Mas o máximo de obscenidade que conseguia era entrar de repente enquanto o marido tomava banho. [...] Depois saía toda corada, pisando na ponta dos pés e rindo um risinho de virgem. Virgem. Aí, estava tudo tão mudado que as meninas não davam mais importância à virgindade, andavam de calça comprida, cortavam os cabelos curtinho, fumavam, até fumavam, meu deus. (ABREU, 1995, p.74).

Sentindo-se pequena e vil, Alzira revela outra vez como sua formação como mulher a impede de entender que seu desejo é natural. Para as mulheres "de família", educadas para manter uma conduta "moral", é feio ou obsceno espiar o marido, ou se sentir atraída por um homem. O ato de espiar o marido nu corrobora para que possamos compreender a dimensão psicológica da personagem. A formação moral de Alzira além de fazer se sentir vil e pequena, também lhe impede de expressar o desejo de olhar e tocar seu marido:

> Espiou o marido nu, as cobertas afastadas por causa do calor. [...]. Sentou na poltrona à beira da cama, espiando o dia. Mas ele é uma pessoa e eu sou outra, repetiu, repetiu, recusando a claridade que entrava pela janela para se encolher dentro dela, toda sem problemas e angústias. (ABREU, 1995, p.74-75).

Espiando o marido nu e espiando a luz do dia, Alzira está desviando o olhar da realidade que está diante de si. Ao olhar o outro de frente, o sujeito tem diante de si um "espelho" que simboliza como a sua imagem é construída através da percepção de outrem. Quinet (2004, p.82), ao falar sobre o olhar do outro declara que o "prazer de ver é transformado no desprazer de ser visto". Desse modo, podemos dizer que o ato de espiar de Alzira é o medo e a recusa a enxergar a sua sexualidade e a sua relação desgastada.

A crítica presente em relação às convenções sociais, ao padrão de comportamento feminino e ao esvaziamento das relações amorosas é entendida principalmente na recusa de Alzira em ficar acordada, em despertar a sua sexualidade e a do seu marido.

Michel Foucault (1998) aponta como há uma ruptura ao longo da história da sociedade no que tange à sexualidade. Com o advento da tradição cristã, houve a institucionalização das relações, bem como a elaboração de um regimento sobre o corpo e os comportamentos:

> A história da sexualidade, se quisermos centrá-la em mecanismos de repressão, supõe duas rupturas. Uma no século XVll, nascimento de grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativa de decência, de esquiva obrigatória do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem (FOUCAULT, 1988, p. 109).

A ideia de repressão pode ser observada na crítica presente no texto de Caio F., pois há uma contenção de gestos e de comportamentos em prol de um padrão requerido pela sociedade.

Bataille (2014) apresenta um conceito sobre a sexualidade no casamento que se aproxima com a crítica presente na narrativa sobre Alzira:

> O casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita. [...]. O caráter erótico, ou mais simplemente caráter transgressor do casamento escapa o mais das vezes porque a palavra casamento designa a uma só vez a passagem e o estado. Há muito tempo, aliás, o valor econômico da mulher passou a dar maior importância ao estado: são os cálculos, é a expectativa do resultado que interessam no resultado, não aos momentos de intensidade. Esses momentos não são legados em conta quando o que importa é a expectativa do resultado, o lar, os filhos, e as sobras que estas demandas. (BATAILLE, 2014, p.134-135).

A sexualidade é lícita quando é exercida no casamento. No entanto, a burocracia das instituições passa a dar maior significação a uma união do que os momentos de intimidade do casal. A perspectiva de Bataille está em consonância com o que Foucault

denominou de “mecanismos de repressão”. Essas duas perspectivas teóricas colaboram para a compreensão da crítica presente no conto “O coração de Alzira”. A protagonista do conto, que deveria ter uma sexualidade “lícita” devido ao casamento não a exerce devido à repressão que sente em relação ao seu corpo, aos seus pensamentos e aos seus desejos.

O prazer e a satisfação do casal são subjugados em razão de costumes, rotinas, preocupações com o lar, a organização da casa, os filhos. O domingo, que é o dia de descanso das rotinas e obrigações, passa a ser para Alzira um dia de sofrimento, pois se na relação conjugal não há espaço para o diálogo, há muito menos espaço para o romantismo e para o erotismo.

A nudez do marido no banheiro é objeto do olhar e do desejo de Alzira. Essa visão pode ser entendida ao que Bataille fala da relação entre erotismo e a ação de atingir a pessoa no seu estado mais íntimo:

> Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao estado de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida dissoluta, ligada à atividade erótica [...]. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. (BATAILLE, 2014, p. 42).

Alzira fica desestabilizada em relação ao corpo de seu marido, deseja tocar, “agredir”, “atingir” o seu marido. A personagem também fala da necessidade de fazer doer em alguém. Esses sentimentos de Alzira desvelam uma sexualidade aflorada e que é incompreendida. A “ruindade” que Alzira declara fazer parte de si pode ser entendida como uma visão negativa da sua sexualidade. Essa ruindade e a necessidade de ser mesquinha e de agredir é também atribuída ao conceito que Bataille realiza sobre o erotismo dos corações, pois há um desejo de posse do ser amado: “O erotismo dos corações é mais livre [...] A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes e matá-lo”. (BATAILLE, 2014, P. 43).

O conflito existente na personagem do conto de Caio F. pode ser relacionado tanto ao contexto de sua produção quanto à nossa atualidade. Nesse sentido, podemos evocar a questão da sexualidade feminina e da quebra da visão tradicional da mulher

assexuada. Alzira simboliza mulheres reprimidas e educadas para viver em função de expectativas do outro, não em função de seus desejos e necessidades.

A sexualidade, conforme mencionamos antes, é representada entre a visão de Alzira sobre si e sobre as moças de cabelo curto. Alzira tenta imitar os modelos de feminino que influenciaram (mulher recatada, avessa aos sentimentos do corpo). Nesse modelo, há uma separação entre a mente e o corpo, entre o pensamento e o desejo, entre o que é comportamento "normal" e o comportamento "ruim" de uma mulher luxuriosa. Esses embates entre as visões de Alzira sobre sua "ruindade" e as moças de calça podem ser analisados sobre o ponto de vista cultural. Essa visão pode ser comparada ao que Butler (2018) relaciona sobre os paradigmas femininos. A autora busca a teoria de Beauvoir para falar sobre a relação entre mente e corpo, feminino e sexo:

> Beauvoir propõe que o corpo feminino deve ser situação e instrumento de liberdade da mulher, e não essência delimitadora e limitadora. [...]. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. (BUTLER, 2018, p. 35).

Ao analisar a relação entre mente e corpo, sentimento e comportamento em Alzira, percebemos o caráter delimitador e limitador sobre o corpo e sobre o gênero feminino. A esposa retratada no conto de Caio Fernando Abreu é uma personagem que se sente "incapaz de pensar", que não sabia que tinha um "coração", que se sente pequena e vil ao espiar o marido nu. As descrições da narradora apontam a delimitação do gênero feminino como um ser "irracional", assexuado, passivo e maléfico.

Butler (2018) fala da perda do sentido do "normal" e "original", pois os modelos nada mais são do que uma cópia. Essa cópia é inevitavelmente falha, pois é um ideal que ninguém pode incorporar:

> Se o corpo não é um "ser", mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significante dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação "interna" em sua superfície? [...]. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, 2018, p. 240-241).

Alzira vê nas moças que usam calças e que usam cabelo curto um padrão masculino e um desvio de conduta. Nesse desvio de conduta, o feminino passa a incorporar condutas atribuídas ao masculino. Essa nova concepção de gênero pode frequentar os espaços públicos, usar o cabelo curto, fumar e exercer a sua sexualidade.

Percebemos a infelicidade da protagonista em relação ao matrimônio e a frustração sobre a sua sexualidade também na passagem em que ela deseja que seu marido pronuncie o seu nome. Podemos afirmar que esse desejo simboliza uma vontade de ser olhada pelo marido, pois inferimos que este não a olha com desejo. Ademais, podemos acrescentar a ideia de que se algo não é nomeado é porque não existe. Nesse sentido, se Alzira não é nomeada, é porque ela não é vista ou porque não existe para o marido.

Podemos dizer que, se em um padrão tradicional de matrimônio é o marido o centro do núcleo familiar, proferir o nome de Alzira seria dar importância a aquele sujeito que apenas tem a função de manter a organização do lar e da família. Em outras palavras, se o "chefe de família" é o que provém o sustento e o que sai de casa para trabalhar, à "rainha do lar", cabe apenas o lugar secundário nessa instituição familiar. Assim, Alzira, principalmente quando está fora de suas rotinas diárias, não existe para o mundo ou para o seu marido.

Ao longo do conto, percebemos a simbologia da luz, do espelho e do olhar relacionadas ao conhecimento. No que tange à protagonista, esses símbolos se associam com a descoberta/reconhecimento de sua sexualidade. Entretanto, há um conflito nessa mulher, pois pensa que seus desejos e pensamentos não são adequados, levando essa personagem a calar-se e preferir "dormir" do que modificar a sua condição.

Ao dormir, Alzira aproxima-se da personagem dos contos de fadas "A bela adormecida", conto que faz uma analogia sobre o despertar da sexualidade feminina. No conto de Caio F. não há um príncipe que "beija" a princesa, pois o marido de Alzira nem ao menos profere o seu nome.

Alzira, assim como a protagonista de "A bela adormecida", é passiva no que tange à simbologia da sexualidade feminina. Corso e Corso (2006) falam da associação entre a imagem da Bela Adormecida e o padrão de feminino tradicional:

> Das princesas dos contos de fadas, a Bela Adormecida é a mais passiva, a começar por seu nome. [...]. A passividade não se define pela ausência de ação. Uma atitude silenciosa pode ser extremamente ativa, basta, por exemplo, silenciar sobre algo em que o interlocutor deseja muito uma resposta, para perceber quanta atividade pode haver numa ausência de palavras ou atos. [...]. A passividade depende de alguém que se envolva em um evento sem se sentir necessariamente sua causa. Ou seja, significa sofrer em sua pessoa ações ou desejos que não antecipou, que não supôs que pudesse ocorrer. Nesse sentido, Bela Adormecida foi realmente passiva,

> ocupou a posição paradigmática do feminino tradicional, aquela que conduzida pelo pai é entregue nos braços do marido na cerimônia de casamento. O simbolismo desse gesto é como o de um objeto, que passa de mão em mão, sem ter um querer que defina sua trajetória. (CORSO; CORSO, 2006 p. 86-87).

Ao estabelecer a simbologia da Bela Adormecida como passiva ao não definir uma trajetória, observamos o quanto esta simbologia está presente na narrativa de Alzira. A protagonista do conto de Caio F. sofre em seu íntimo e deseja ter uma outra vida, uma outra atitude. Alzira depende que seu marido tome uma iniciativa, que a olhe, que a nomeie e que a toque. Ao não expor seus sentimentos, a protagonista do conto de Caio "dorme", tanto de olhos abertos ao passar pela rotina do dia a dia, quanto no domingo de manhã quando percebeu que tinha um coração.

O sono de Alzira também é uma alternativa para que se esqueça do domingo, do tempo em que pode ser outra coisa que não dona de casa. Durante o sono, essa mulher pode sonhar e expurgar as inquietações do dia:

> O sonho é tão necessário ao equilíbrio biológico e mental quanto o sono, o oxigênio e uma alimentação sadia. Alternativamente relaxamento e tensão do psiquismo, ele cumpre a função vital [...]. Serve de exutório a impulsos reprimidos durante o dia, faz emergir problemas a serem resolvidos, e, ao reapresenta-los, sugere soluções [...], alivia a vida consciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 846).

Nos contos sobre as personagens solteiras, temos os chás, que acalmam Dorvalina e Teresa. De modo semelhante, em "O coração de Alzira", o sono também funciona como um "calmante" ou uma forma de "sobreviver" à realidade que se impõe.

A simbologia do espelho, conforme mencionamos anteriormente, se faz presente nesse conto de diversas maneiras. O espelho é entendido como aquilo reduplica e reflete o conteúdo do inconsciente e do coração. Esse aspecto, observamos na seguinte passagem:

> Caminhou até o banheiro, afogou a agitação abrindo três torneiras ao mesmo tempo. A água escorrendo gerava uma espécie de paz dentro dela. Molhou as pontas dos dedos, passou-as devagar pelo rosto. O espelho refletia um rosto amassado de pessoa em estado de desordem interna e externa. (ABREU, 1995, p.76).

A personagem necessita de algo para aliviar seu desconforto em uma manhã de domingo, dia da semana em que não tinha compromisso com horários e tarefas domésticas Há uma epifania nessa narrativa, porém Alzira ignora seus sentimentos e prefere "esquecer-se" ao fechar os olhos e dormir.

Nesse sentido, percebemos no conto de Caio F. vários intertextos com obras de autoria feminina, como Clarice Lispector e Nélida Piñon, que problematizam a condição da mulher no matrimônio. Tais referências trazem questões de mulheres do período da década de 1960 e 1970, mas que ainda fazem sentido na atualidade. A intersecção entre Alzira e as personagens de Lispector e Piñon ocorre principalmente porque as três figuras femininas voltam ao estado inicial, conformando-se com a rotina e com o seu papel social. O sono de Alzira é o "fechar dos olhos" para a sua realidade e para o seu "coração" descoberto. Ao preferir dormir, a narradora segue "inerte", sobrevivendo à rotina e à solidão.

4. As transgressoras de Tania Faillace

Um dia eu vou rir disso tudo
Vou ter saudade do medo que eu tinha de não ter dinheiro amanhã
Um dia vou ser irmã da certeza
De comer, dormir e comprar disco todo dia
[...]
Eu que era ovelha negra da família
Com tanta beleza
Um dia vou pôr a mesa
Que o mundo guardou para mim
Patroa e empregada
Do meu próprio festim!

Elisa Lucinda –" O semelhante"

As personagens de Tania Faillace, de acordo com o que já mencionamos, podem ser entendidas como mulheres transgressoras. Neste subcapítulo de análise, demonstraremos alguns exemplos de transgressão e de transgressoras. Tais exemplos podem ser entendidos como um "desvio" de padrão ou de conduta, principalmente se atentarmos para o período no qual a escritora escreve.

A escritora, conforme Zilberman (1991), impulsiona a produção literária feminina no Rio Grande do Sul. Além de pensarmos no contexto histórico e de transformações da geração de Faillace, podemos pensar a cultura gaúcha, da primeira metade do século XX, ainda influenciada pelo Positivismo e caracterizada pela discriminação da mulher.

Há uma nova configuração do cenário social que interfere também na literatura, desencadeada a partir de 1960, conferindo um maior espaço para a escrita e temática feminina. Neste contexto de transformações, encontra-se a produção literária de Tania Faillace.

As personagens femininas dessa escritora encontram desafios tanto no que se refere à procura por um espaço no mercado de trabalho, quanto dentro da própria família.

O machismo e a aversão a mulheres que não correspondem ao padrão de mulher "do lar" ou de mãe também são recorrentes na produção literária dessa escritora sul-rio-grandense. Sendo assim, podemos novamente pensar a relação entre imaginário, história, sociedade e literatura.

A identidade dessas mulheres está em conflito, seja em relação aos rumos de sua vida, seja quanto à negação de poderem viver da maneira que desejam. Logo, o conflito indentitário também ocorre em relação às imagens sobre a mulher e os seus desejos de autonomia e independência.

A obra de Tania Faillace é uma reflexão do contexto de sua criação, de suas vivências e das vivências de sua geração, conforme a autora declara na seguinte passagem de *Tradição, família e outras estórias:*

> Então sou uma escritora gaúcha. Gaúcha de cidade. Nunca vi doma, nem comi churrasco em galpão – só em fundo de quintal ou em apartamento – não participo de rodas de chimarrão. Minhas raízes são de cidade. [...]. Eu contava histórias desde muito pequena. Escrevi histórias. Uma forma de ruminar experiências. (FAILLACE, 1978, p.4).

Na literatura dessa escritora, há sempre uma reconstrução simbólica da sociedade. Dentro dessa reconstrução estão em pauta as relações e situações de enfrentamento que configuram as narrativas de Faillace. De certo modo, a escritora, ao produzir suas narrativas, traduz um desejo de análise da vivência humana em sociedade:

> Eu não estou satisfeita com nada que existe aí. Então escrever é uma forma de analisar o mundo no qual vivo e procurar as causas, inclusive, os absurdos da sociedade, das relações entre as pessoas, da visão de mundo que elas têm, dos confrontos ideológicos e do artificialismo que a gente vive. (FAILLACE, 1988, p.5).

As personagens de Faillace são figuras femininas que põem em "xeque" as regras, as ideologias e as imagens que postulam a sociedade que representam. Em "35º ano de Inês", a protagonista não sente falta de um casamento por conveniência. Em "Secretária comercial", Darlina é a mulher que enfrenta a família para ter independência financeira. A jornalista do conto "Discípulo de Hipócrates" é a mulher que não se conforma com as injustiças sociais e econômicas. A protagonista do conto "Propriedade" é a personagem que vive todos os tipos de violência e opressão. Em "Dorceli" e em "A filha", as figuras maternas são mulheres que rompem com o estereótipo de maternidade. As situações impostas pelas personagens correspondem às situações vivenciadas por muitas mulheres. A relação que podemos fazer entre essas personagens e Faillace é que essas sempre estão em um desajuste com os símbolos sociais que constroem o feminino:

> Eu tive uma formação como todo mundo da minha geração, muito caseira, de mocinha de família, da moça séria, aquela história toda. Eu não fechava com aquelas coisas, com o tipo de vida que levavam as minhas primas – matinês no cinema Cacique, a confeitaria lá em cima, os bailes da Reitoria. Nunca

> quis me casar, achava o casamento a coisa mais careta, a família também, mas nunca tive espaço para colocar essas coisas. (FAILLACE, 1988, p. 4).

Na narrativa de Faillace, percebemos que há um desejo das figuras femininas por um espaço para dialogar, contudo, estas são sempre tolhidas pelos que seguem uma visão tradicional sobre o feminino. As personagens dessa escritora são construídas de modo a ter que escolher entre progredir ou estagnar, entre o transgredir e o conformar com o papel que lhes é atribuído na família e na sociedade.

A ideia de transgressão é a necessidade de romper com os laços, com os costumes, com os estereótipos, para, enfim, termos uma sociedade mais igualitária. Assim as personagens que são "ovelhas negras" buscam desconstruir o rótulo negativo para construir a imagem positiva de mulheres como seres fortes, independentes e com autonomia.

Portanto, cabe agora, analisarmos como ocorre cada transgressão e como são transgressoras: Inês, Darlina, a jornalista, Mantinha gorda, Dalva, a mãe do conto "A filha". Mulheres nomeadas, mulheres anônimas, seja como for, essas personagens são um pouco de todas as mulheres, vivem dilemas e conflitos que ainda são pertinentes e possíveis de discussão na contemporaneidade.

4.1 A coroação de Inês...

> *Da Morte já triunfou a*
> *E sacudido o pó da cinza*
> *Nega Amor (qu'este caso não sabia)*
> *Que até gora a guardasse a campa*
>
> Francisco Pina de Melo, "À rainha D. Inês de Castro"

No conto "O 35º ano de Inês", podemos encontrar as temáticas mais recorrentes na literatura de Tania Faillace, como a solidão e o preconceito em relação à mulher solteira. Tanto neste conto quanto nas demais obras da escritora, encontramos mulheres em conflito diante da sua solidão, da hostilidade com que são tratadas e da discriminação. O conflito também ocorre em relação à entrada no mercado de trabalho ou aos modelos de comportamento que são impostos.

Conforme salienta o escritor Moacyr Scliar, no prefácio do livro *O 35º ano de Inês*, a personagem que dá nome ao conto e à obra de Faillace tem em sua libertação um

ato de despojamento. Inês inicia sua trajetória de emancipação dos costumes e revolução sexual aos 34 anos. Nesse ato, a protagonista da narrativa se torna uma mulher transgressora:

> A libertação de Inês é um ato de despojamento, a princípio dos preconceitos mais arcaicos e por fim de ideias que a sociedade de consumo apregoa como necessárias para abolir a escravidão feminina, mas que depressa vem a se revelar gastas e empoeiradas. Liberdade não é só atirar para um lado as panelas e queimar os *soutiens* em praça pública. Liberdade é participação na consciência coletiva; é o que Inês descobre. A ruptura dos laços familiares, a abolição dos tabus sexuais são apenas ilusão de liberdade, se não são vistas por este enfoque fundamental. (SCLIAR, 1977, p. 2).

Scliar afirma que para se libertar de padrões impostos pela sociedade é preciso refletir sobre sua própria condição. Os apontamentos efetuados por Scliar sobre a história de Inês podem ser estendidos às demais personagens de Tania Faillace, que estão sempre à procura de uma identidade e de um lugar no mundo.

A protagonista do conto é a irmã mais velha de quatro mulheres. Inês não é casada e mora na casa de seus pais. Observa-se nessa narrativa um desconforto em relação à sua solidão e à passagem do tempo, que a distanciam dos sonhos de contrair matrimônio.

Percebemos semelhanças da personagem Inês com algumas sobreviventes da literatura de Caio Fernando Abreu. Inês é a mais velha de uma família de irmãs e mora com os pais, assim como a personagem Teresa, do conto "O príncipe sapo". Além disso, podemos comparar Inês com a personagem Dorvalina de "Até oito: minha polpa macia", no que se refere ao medo da passagem do tempo e da solidão:

> Chegara aos trinta e quatro anos. Acordara de manhã e dissera: "Bem estou mesmo empacada nos trinta". [...]. Levantara-se e, ainda de camisola, fora beber água no banheiro. Sua mãe sempre implicava com isso. [...]. "Não sei a quem terá puxado. Sem-graça... sem-graça... E depois não serve de companhia para a gente. Depois que as outras casaram." As outras haviam casado, era verdade. E já tinham filhos. Ela a mais velha, ficara.
>
> Bebendo água, na manhã de seu aniversário, ela pensava: "Bom, agora me toca fazer alguma coisa..." Esgotados os prazos que se concedera. Esgotada a vigência de sua passividade. Estava agora provado, mais do que provado e comprovado, que sua vida não teria qualquer mudança. (FAILLACE, 1977, p. 6-7).

Além da preocupação com a "maturidade", percebemos na passagem anterior, outra característica em comum entre Inês e as personagens dos contos de Caio F.. Os termos "empacada", "sem-graça" e "não serve de companhia" revelam o quanto as mulheres solteiras estão sujeitas ao preconceito. Tanto a visão de Inês quanto a visão da

família sobre a "solteirona" são negativas, como se esta personagem fosse uma fracassada ou ainda, uma mulher sem qualidades para obter uma companhia. De modo semelhante, percebemos na personagem Dorvalina o mesmo olhar de fracasso da personagem sobre si mesma. O mesmo acontece com Teresa, em "O príncipe sapo", que assim como Inês também achava que sua vida não teria qualquer mudança. Também podemos relacionar o conto "Fotografia", no qual a narradora se sente mal por estar sozinha e sendo "olhada" pelas pessoas a sua volta, esse olhar é na verdade uma simbologia da crítica que a sociedade faz em relação à mulher solteira.

A simbologia da água está presente no conto, principalmente em relação à purificação e à revelação. Na passagem anteriormente citada, percebemos que na manhã de seu aniversário, Inês bebe água, essa atitude é simbolicamente representada por uma limpeza ou purificação interior. É a partir de seu aniversário que passa a adquirir novos hábitos em sua vida. Há um renascimento, morrendo a "solteirona" empacada e nascendo uma mulher "indepente" e "sensual". A água, nesse sentido, pode ser entendida como um batismo, que a purifica da hipocrisia e dos estigmas aos quais estava presa. No entanto, conforme veremos mais adiante, esta nova vida também é problemática.

Inês é caracterizada no início da narrativa de maneira semelhante às personagens de Caio F., mulher solteira, de trinta e poucos anos, tímida e intimidada pela sua idade e por sua solidão. A protagonista do conto ao tomar consciência de sua condição solitária, decide mudar suas atitudes, conforme percebemos na seguinte passagem:

> Inês estava mudando. Cortou o cabelo. Bem curto [...]. A mãe protestou: "mas que ideia mais estapafúrdia" já tens um jeito masculino... Agora com esse cabelo à *la homme*, está muito pior!" Inês sabia que isso não era verdade. Tomava consciência de seus quadris largos, bem nutridos, de fêmea inconfundível [...].
>
> As irmãs não estavam gostando. "que é que tem a Inês, mãe? Ela parece tão esquisita... Está com o ar de uma dessas intelectuais emancipadas... Francamente, depois de trintona, deu para ficar ridícula'. Inês as ouvia sem alterar-se. (FAILLACE, 1977, p.28-29).

Ao mudar sua atitude, Inês é julgada pelas irmãs, que passam a chamá-la de ridícula. As palavras das irmãs dessa personagem são como a "voz do pai" de Dorvalina, como das irmãs de Teresa ou da visão de Alzira sobre as moças de calças e cabelo curto. Todavia, percebemos uma diferença entre as personagens de Caio F. e da personagem Inês. Ao passo que as primeiras confrontam-se com essa nova possibilidade

de feminino, mas não modificam suas posturas inertes, a personagem de Faillace transgride, corta seus cabelos, libertando-se do padrão feminino imposto.

As configurações sobre o feminino apresentadas em "35º ano de Inês", bem como a crítica ao que se desvia do padrão, podem ser comparadas ao que Butler discerne sobre a relação entre cultura e o desempenho dos gêneros:

> Os gêneros distintos são parte do que "humaniza" os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. (BUTLER, 2018, p. 241).

Portanto, o que não se enquadra na visão de feminino é o esdrúxulo, o ridículo, o fracasso, ou o patológico, conforme observamos nas chacotas dos familiares de Inês, ou na "voz do pai" de Dorvalina, no olhar dos frequentadores do bar em "Fotografia" ou através do repúdio da família e dos vizinhos em relação às atitudes da protagonista de "O príncipe sapo".

As semelhanças entre as personagens femininas de Caio Fernando Abreu e as protagonistas de Tania Faillace revelam uma crítica ao modo como a sociedade enxerga as mulheres solteiras. No contexto em que ambos autores produziram, a condição de "solteira" era algo negativo, pois a mulher era preparada para o matrimônio. Se a mulher não tinha uma profissão, tal condição torna-se ainda mais complicada, devido a esta ter de submeter à "boa vontade" dos outros.

Como já mencionado, os aspectos sobre a mulher solteira são estudados por Clarise Ismério em sua obra sobre a República Velha no Rio Grande do Sul. Conforme a pesquisadora, a mulher na sociedade sul-rio-grandense era um "problema", cabendo aos homens da família prover seu sustento. Se uma mulher ficasse viúva, cabia aos filhos ou a outra figura masculina administrar seus bens. No entanto, o que esperar de uma mulher sem família? Solteirona?. Assim, a mulher solteira passa a figurar como um fracasso, mesmo as que tinham uma profissão:

> A mulher que trabalhava fora ou exercia uma atividade intelectual era aquela que não havia conseguido um marido e devido a isso buscava reconhecimento social na profissão, a casada não precisava trabalhar. Portanto, era rotulada solteirona frustrada que buscava em seus escritos os sonhos perdidos em deter um dia um príncipe encantado. (ISMÉRIO, 1995, P.91).

Podemos dizer que as considerações de Ismério sobre o imaginário feminino se relaciona ao imaginário negativo atribuído à mulher solteira presente na obra de

Faillace. Mesmo sendo escrito quase três décadas depois do fim da República Velha, a mulher solteira ainda era e ainda é considerada um fracasso, ou uma mulher incapacitada, ou ainda uma mulher sem dotes físicos.[37]

Os trinta anos é a idade problemática tanto nos contos de Caio F. quanto nesse conto de Faillece. Na literatura de Caio percebemos uma "poética" que compõe as diversas imagens da mulher solteira. Nas construções do escritor percebemos que há uma problematização referente às mulheres que foram criadas dentro de um padrão tradicional. As personagens do escritor sofrem e sobrevivem aos estigmas que lhe são impostos por uma sociedade preconceituosa. No conto de Tania Faillace, percebemos a mesma perspectiva preconceituosa sobre a mulher "solteirona", no entanto, percebemos que Inês prefere não ser uma "sobrevivente" ou assumir uma postura passiva diante do que é imposto.

Inês, aparentemente, passa da inércia de seu recato e obediência à uma vida dupla, atraindo homens casados para encontros sexuais. Ao pensar a época em que foi escrito o conto, podemos perceber que as atitudes de Inês eram transgressoras. Na narrativa, percebemos a reação da mãe e das irmãs com o corte de cabelo da protagonista e o tom de preconceito na fala dos familiares em relação à independência de Inês e às feministas, como se fugir ao padrão de "feminino" fosse algo vergonhoso.

A "vergonha" de ser uma mulher livre e independente pode ser comparada com as personagens Luzinha de "Até oito: minha polpa macia", Teresa, de "sapo" e a narradora de "Noites de Santa Tereza". Luzinha é aquela que "sai dando para todo mundo", conforme descreve Dorvalina, assim como a narradora de "Noites de Santa Tereza". A tomada de atitude de Teresa, em comprar um piano com o dinheiro de sua herança e de procurar um noivo também causam comentários dos familiares e dos vizinhos. A reprovação desses comportamentos femininos, tanto nos contos de Caio F. quanto no conto de Faillace, representam simbolicamente o estigma que as mulheres solteiras carregam bem como o padrão da mulher assexuada e bem comportada.

---

[37] Conforme observamos em alguns noticiários, ainda hoje as mulheres preocupam-se em demasiado com o matrimônio e a maternidade. A idade de trinta anos é ainda uma idade crítica para algumas mulheres. Um exemplo disso, como já mencionado anteriormente, é o caso de suicídio de uma mulher por não ter chegado aos trinta anos casada.

Em relação ao contexto da produção literária de Faillace e sobre os preconceitos e as atitudes das personagens, observamos a questão da mulher solteira e virgem como um motivo de "chacota" da sociedade. A idade é outro fator que nesse contexto também gera discriminação, pois Inês tem trinta e quatro anos de idade e é considerada uma pessoa ultrapassada, como percebemos na passagem em que a personagem perde a virgindade:

> - Você era virgem! Por que foi que me enganou? Por quê? – Mas que complicação! Por que foi fazer isso, desgraçada?
>
> Ela estava chorando, devagar, silenciosamente.
>
> - Vá embora daqui, por favor! [...] o homem praguejava: - mas que porcaria! [...]. Você é uma mulher passada! [...] Agora já me fez perder toda a noite! Já me fez perder um programa... Merda de mulher! (FAILLACE, 1977, p.20).

A maneira como Inês foi tratada pelo amante, como um ser desprezível, bem como o deboche das irmãs e da mãe revelam a hostilidade que as mulheres "solteironas" enfrentavam em épocas passadas.

Para Inês, após descobrir-se como mulher e após aflorar a sua sexualidade, fracasso não é mais ser "solteirona". O fracasso é estar casada para manter as aparências, para seguir uma tradição. Inês observa as irmãs e os cunhados e sente que não seria mais feliz por ter um matrimônio. Inês desconstrói a imagem sobre o ideal de felicidade e realização feminina. Há, portanto, uma reflexão existente sobre a hipocrisia nas relações conjugais:

> O que é que desejara ser antes? Não lembrava mais. Ou nunca soubera? Teria desejado casar-se, como as irmãs? Ter filhos pequenos? Gostava de crianças, é verdade, de qualquer criança. Mas teria feito diferença ter filhos SEUS? Ter um marido SEU? Mas ninguém pertence a ninguém. E quando via as irmãs e os cunhados juntos, tinha a nítida impressão de que se iludiam entre si, inconscientemente. (FAILLACE, 1977, p.21).

Inês ao observar as relações familiares, conjugais e sociais desvela a hipocrisia em que se fundamentam as instituições sociais, familiares e matrimôniais. Essa personagem consegue romper com os estigmas que até então lhe causavam ansiedade. Contrair matrimônio, ter filhos, ter uma família já não são mais os únicos meios de lhe conferir um sentido para a vida.

De maneira semelhante ao olhar crítico de Inês, podemos inferir na teoria de Butler (2018), que se baseia nas obras de Beauvoir e Irigaray, a reflexão sobre a normativa cultural dos gêneros:

> Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. Nesse sentido, as mulheres são o sexo que não é "uno", mas múltiplo. Em oposição a Beauvoir, para quem as mulheres são designadas como o Outro, Irigaray argumenta que tanto o sujeito como o Outro são esteios de uma economia significante falocêntrica e fechada que atinge seu objetivo totalizante por via completa da exclusão do feminino. (BUTLER, 2018, p. 31-32).

Se a categoria das mulheres não é una, é legítimo que Inês possa cortar o cabelo a *la homme*, se vestir de maneira masculinizada e que exerça sua sexualidade. Ser mulher não é somente ser a mulher que espera que os outros tenham atitudes sobre sua vida. Percebemos que para a mãe e as irmãs de Inês, o casamento e a maternidade eram únicos instrumentos para legitimar a feminilidade, e o que se diferenciasse era o fracasso.

Um dos amantes de Inês compara a relação adúltera ao seu casamento. Nessa comparação também percebemos uma desconstrução da felicidade conjugal e novamente o questionamento sobre a hipocrisia nos relacionamentos:

> - Pois sou uma solteirona, sabe...
> Ele abanou a cabeça com experiência, embora não devesse ter mais de vinte anos.
> - Ora, ora, isso já é complexo! Você vai indo é muito bem. Precisa é de mais desembaraço. [...]. Mas já é melhor que muitas outras. Principalmente que a franga da minha mulher.
> Sim, naturalmente... ele tinha uma mulher.
> - Coisa de meu pai. Queria que eu sossegasse...[...] Azar o dela. Quis casar. (FAILLACE, 1977, p.26).

Nesse conto há uma ironia no que tange aos símbolos sociais de mulher casada e bem sucedida e mulher "solteirona" e fracassada. Ao passo que as irmãs de Inês a desprezavam e zombavam do seu estilo de "intelectual emancipada", Inês conseguia experimentar na sua liberdade o amor sem regulamentos e protocolos, ou seja, sem estar presa às convenções sociais.

Além da desconstrução das imagens e padrões de comportamento atribuídos à mulher, no conto também ocorre uma reflexão sobre a identidade feminina e a descoberta da sexualidade/sensualidade. Inês, ao completar trinta e quatro anos, olha-se no espelho e se incomoda com o que vê, é a partir dessa experiência que ela passa a modificar o seu comportamento: "Naquela manhã, olhara-se no espelho. Coisa que nunca fazia. Mas era um dia especial" (FAILLACE, 1977, p.7).

O olhar de Inês no espelho pode ser compreendido como uma metáfora da descoberta da sua feminilidade e da revelação de seus desejos. Essa revelação também é

observada na passagem em que a personagem olha-se após a mudança no seu visual, e descobre-se como uma "fêmea agressiva":

> Tomava consciência de seus quadris largos, bem nutridos, de fêmea inconfundível... desmascarava a mentira de sua insipidez loura, o mito da morena misteriosa... e livrava-se aos poucos de seu disfarce de solteirona pacata. Foi abandonando as cores discretas que atenuavam seu colorido forte., ousou ser ainda mais vermelha, branca e loura. Comprou roupas de corte bem masculino, e surpreendeu uma mulher agressiva e bem feminina no espelho de seu quarto. (FAILLACE, 1977, p.28).

Na passagem anterior, constata-se que o cabelo louro de Inês é simbolizado como uma palidez, opacidade feminina. Em contraposição, na literatura de Caio F., o cabelo louro é atribuído à sedução, como a personagem Gladys de "Fotografias". Neste conto, a mulher loura não é uma sedutora fatal, mas uma mulher insípida. Já a mulher morena, remete ao mistério, à noite e à escuridão.

Ao comparar a simbologia do cabelo na literatura de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace, percebemos que este símbolo é importante na construção da imagem/identidade da mulher. Se a personagem Dorvalina e a personagem Teresa prendiam seus cabelos em prol de uma imagem de mulher madura, Inês também prendia seus cabelos, antes de se "libertar" dos símbolos sociais a que estava submetida. Se Gladys era a loura sedutora, Liége a morena discreta e a personagem de "Noites de Santa Tereza" era a morena com flor nos cabelos, Inês é a mulher que passa do louro opaco e sem vida ao cabelo louro e curto, representando uma nova mulher que ousa, seduz, que tem atitude e vive.

Portanto, Inês passa a desconstruir os estereótipos de loura insípida e morena misteriosa presentes na fala de seus familiares. A protagonista do conto passa a ser mais "vermelha, branca e loura", assumindo a sua feminilidade e o seu poder de mulher sedutora.

As cores que Inês pretende enaltecer em sua aparência compreendem uma construção simbólica de uma mulher viva, alegre e saudável. Ao pretender ser mais "vermelha, branca e loura", a personagem está demonstrando que deseja desviar-se do padrão feminino de "solteirona assexuada". Novamente, podemos fazer um contraponto entre a protagonista e as sobreviventes de Caio Fernando Abreu. O vermelho, que é a cor favorita de personagens como Dorvalina e Teresa, é preterido em razão de cores "frias" condizentes com a situação de uma mulher madura. O vermelho simboliza a

pulsão sexual, a paixão e a juventude[38], características que a personagem Inês pretende agregar em sua existência. Além disso, podemos comparar a personagem de Faillace com a descrição que Dorvalina faz sobre Brigit Bardot. Tanto Inês quanto a atriz representam novas imagens sobre o feminino – e sobre a mulher madura – expressando ideias de emancipação, seja sexual, afetiva ou intelectual.

As duas personagens louras analisadas nessa tese se opõem quanto a finalidade de sua sedução. Gladys seduz os homens para encontrar o seu "Grande descobridor" e assim poder corresponder ao padrão social da mulher casada. Inês já não tem mais a pretensão de estar comprometida, apenas busca a realização dos encontros sexuais. Para a personagem de Faillace, a perdição na narrativa não está na sedução dos homens casados ou na imagem da virgem "solteirona", mas nos casamentos fracassados.

Inês é uma mulher que transgride, seja a "moral", através da corrupção dos homens casados, seja através da inversão dos padrões físicos e estéticos femininos. A protagonista do conto passa a não se importar com o que a família e a sociedade pensa de suas atitudes e de sua aparência. Esta personagem consegue, aparentemente, alcançar uma evolução e um fortalecimento de sua autoestima.

A ambientação no conto também é um elemento importante a ser analisado. A casa da família, a sala de jantar, o espaço compartilhado é o lugar onde Inês é criticada, avaliada, construída e desconstruída aos olhos dos outros. Já o quarto do apartamento em que se encontra com o amante é o local de intimidade, onde tanto ela quanto o amante podem retirar suas "máscaras" sociais. Ela já não é mais uma "solteirona" ridícula, apenas uma mulher. O amante, já não é mais o filho obediente, o esposo ou o pai de família. Neste local, eles podem ser apenas parceiros.

O espaço onde Inês exerce sua sexualidade é diferente do espaço em que a narradora de "Noites de Santa Tereza" busca sua realização sexual. Enquanto a narradora do conto de Caio F. assume uma atitude "escandalosa" e expõe seus

---

[38] Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 944-945) analisam a simbologia do vermelho relacionada às noções de sexualidade e transgressão. Conforme os pesquisadores, o vermelho é a cor da proibição, como nas bandeiras, nos sinais de trânsito. O vermelho está presente na lâmpada das casas de tolerância, o que aparentemente é contraditório, pois faz um convite ao invés de proibir, o que se justifica quando empregado como símbolo de transgressão, libido e instintos passionais. Nesse sentido, podemos associar o vermelho das faces de Inês com a noção de sexualidade aflorada e a ideia de transgressão. Se antes a face vermelha representava a vergonha, o recato e proibição (da sexualidade, da personalidade e da independência), agora a personagem deseja ser mais "vermelha", mais "corada", mais desembaraçada e feliz consigo mesma.

relacionamentos na rua, a protagonista de Faillace mantém seus encontros em um local secreto, longe dos olhos da família e da sociedade. Desse modo, podemos dizer que Inês pode transgredir aos padrões estéticos, mas os padrões morais que constituíram sua personalidade não são totalmente transgredidos.

Inês toma consciência de si, mas sua independência e o fortalecimento de sua identidade não são totalmente estabelecidos, pois a personagem esconde os seus encontros íntimos da sociedade e da família. A protagonista sabe que suas atitudes não são bem vistas, e o quanto uma mulher pode ser prejudicada em relação aos desvios do padrão imposto pela sociedade.

Novamente a protagonista do conto se aproxima das personagens de Caio Fernando Abreu. Tanto Inês quanto Teresa são mulheres "solteironas" que decidem mudar suas atitudes. A personagem de "O príncipe sapo" decide gastar sua herança comprando um piano, na tentativa de viver um romance. Inês muda sua aparência e se torna amante de homens comprometidos. Nesse paralelismo, percebemos que as duas personagens sofrem com essa mudança de comportamento, que não é totalmente positiva. Há também um contraponto entre as duas, Teresa vive infeliz para sempre na janela, à espera de outro "príncipe" e Inês se suicida. A personagem de Caio F. não se liberta de suas frustrações, ela fica "presa" no tempo e no espaço, sobrevivendo. Já a personagem de Faillace, ao tentar se libertar, ainda se esconde para manter seus encontros amorosos. A libertação de Inês se dá ao ter certeza de que não tem espaço nesse mundo de padrões definidos e assim comete suicídio, transgredindo e transcendendo aos preconceitos e à hipocrisia da vida social, familiar e amorosa.

Observamos que a ideia de suicídio sugerida no conto se traduz na ideia de libertação ou transcendência. Há, portanto, na sugestão do suicídio uma inversão do Regime Diurno (luta contra o mal e o tempo), a morte não é mais um fim, mas um repouso, uma possibilidade de retorno a terra, ao útero materno e à uma nova vida:

> Este gosto da morte, esta fascinação romântica pelo suicídio, pelas ruínas, pelo jazigo e pela intimidade do sepulcro relaciona-se com as valorizações positivas da morte e remata a inversão do Regime Diurno numa verdadeira e múltipla antífrase do destino mortal. (DURAND, 2012, p. 240).

Inês consegue transgredir as imagens de "solteirona" infeliz e de mulher fracassada, mas não consegue eliminar a solidão e a repressão social. Logo, a

protagonista é levada a uma atitude que também é considerada transgressora, como sugere a passagem a seguir:

> Em pequena, pendurava-se nas árvores, quando os outros na a estavam vendo, e balançava-se de um lado a outro, as pernas escarvando o ar... Mas a quem ela estava procurando enganar? Agora não precisava mais. Era só suspender-se um estante e enfiar a cabeça. (FAILLACE, 1977, p.42).

No último parágrafo do conto de Faillace, a protagonista se suicida, terminando com uma vida de hostilidade e frustrações. Inês prefere transgredir, não sobreviver, não se conformar, não se calar ou se iludir.

Ao analisar o nome da protagonista do conto, podemos pensar na imagem de uma outra Inês[39], a amante do rei de Portugal que se tornara rainha após a morte. A personagem de Faillac não é coroada após sua morte, mas consegue a libertação de todas as opressões e conflitos.

Outra aproximação que podemos fazer entre a personagem de Faillace e Inês de Castro é que ambas foram amantes. A personagem do conto envolve-se com um homem que foi obrigado por seu pai a se casar com uma mulher de posses. De modo semelhante, na história de Inês de Castro, o seu amante fora obrigado a se casar com uma nobre portuguesa.

As duas Inês vivem um amor proibido aos olhos da moral. Esse amor não é um sentimento preso às convenções ou obrigações institucionais, mas comprometido com a realização dos amantes. Nesse sentido, a transgressão também é um tema que une os sentimentos das duas homônimas.

Ao aproximarmos as duas Inês, podemos inferir que o suicídio de Inês é também um assassinato simbólico. A primeira Inês é assassinada pelo pai do seu amante e a protagonista de Faillace é simbolicamente assassinada pelos preconceitos e pela hipocrisia da sociedade a qual está inserida.

As pesquisadoras Polesso e Zinani (2010) ao analisarem a personagem Inês também indicam como as atitudes transgressoras da protagonista não foram suficientes

---

[39] Inês de Castro é citada em poemas portugueses e em *Os Lusíadas,* de Camões. A jovem portuguesa envolve-se com o príncipe Dom Pedro I de Portugal. O então rei de Portugal, D. Afonso IV obriga seu filho a se casar com uma nobre portuguesa. No entanto, o casamento não foi um empecilho no relacionamento do jovem príncipe e Inês de Castro. O rei ordena que assassine a amante de seu filho, e em 1355, quando a jovem portuguesa tinha trinta e cinco anos.

para uma “libertação” dos regulamentos sociais. A morte de Inês não corresponderia a um suicídio, pois a vida da personagem já estava “amortecida” em razão das opressões e preconceitos:

> Este desfecho reverbera a insatisfação intrínseca do ser humano no mundo, especificamente, da mulher num mundo pré-fabricado de artifícios dominatórios e regulações, sentindo-se tão estrangeira a ponto de experimentar a incapacidade de vivê-lo. O conto acaba de forma obscura, bem como começara, porém há nele um relato de transgressões e experiências de superação e entendimentos pelo qual a personagem passa. Ela encara a morte e talvez se dê conta de que sempre esteve amortecida, mesmo com tudo o que vivera. Nesse sentido, pode-se pensar na relevância e na força do ato de escrita para o panorama cultural da época. A autora traz a tona, neste conto, questionamentos que até então não serviam às mulheres, não lhes era de direito pensar-se como ser humano, cheio de vontade e necessidades. (POLESSO; ZINANI, 2010A, p. 8).

O assassinato simbólico, ou o “suicídio”, é a última transgressão de Inês, principalmente se pensarmos em um contexto de predominação religiosa cristã. Assim, Inês é transgressora ao ir contra a moral, contra os padrões de feminino e contra o ciclo da vida.

Mesmo que o suicídio corresponda ao último estágio de um “assassinato simbólico”, ele é compreendido como uma atitude da protagonista diante das situações de conflito. Como já mencionado anteriormente, a personagem de Faillace se difere das personagens de Caio Fernando Abreu, pois não deseja corresponder a um estereótipo, não deseja ficar “presa” à janela ou sofrendo em relação à discriminação e ao preconceito.

4.2 Secretária comercial ou secretária comercializada?

O que será que ela quer
Essa mulher de vermelho
Alguma coisa ela quer
Para ter posto esse vestido
Não pode ser apenas uma escolha casual [...]
Ela sabe o que ela quer
E ela escolheu o vestido
E ela é uma mulher
Então com base nesses fatos
Eu já posso afirmar
Que conheço o seu desejo

Angélica Freitas – "A mulher de vermelho"

A mulher sempre quer algo... sempre tem uma intenção por trás de suas atitudes, ela está sempre provocando, nunca é "inocente". Tais afirmações referem-se a uma parte do imaginário sobre o feminino que está presente tanto no poema de Angélica Freitas quanto nos dois contos que analisaremos neste subcapítulo. No poema, percebemos que o fato de uma mulher usar um vestido vermelho é porque tem intenções de seduzir. As atitudes da mulher de vermelho são postas sobre suspeita pelo sujeito lírico. Nos contos de Faillace, percebemos que o fato de uma mulher trabalhar também é posto sob suspeita pelos personagens.

Conforme esse trabalho vem sendo desenvolvido, postulamos que as personagens femininas da obra de Tania Faillace são transgressoras, pois não se adaptam a um padrão feminino e nem de sociedade. Darlina, a narradora do conto "Secretária comercial", pode ser classificada como uma transgressora ao não aceitar ter seu corpo comercializado em um contexto no qual esse comportamento é julgado como normal. De modo semelhante, a jornalista do conto "Discípulo de Hipócrates" também transcende os símbolos sociais presente na fala do diretor de uma sociedade beneficente, pois não demonstra uma fragilidade ou incapacidade intelectual.

As protagonistas dos dois contos da referida escritora são, de certo modo, o inverso das protagonistas dos contos de Caio Fernando Abreu. Percebemos que em ambos autores há uma problematização frente a uma nova configuração do feminino, entretanto, as personagens da escritora se aproximam das figuras femininas que as protagonistas dos contos de Caio F. "criticam". As protagonistas de Faillace problematizam como a sociedade e a família tratam as mulheres que desejam independência e autonomia.

As representações femininas dos dois contos analisados diferem-se das protagonistas de Caio ao não se conformarem com os comportamentos que lhe são impostos, essas duas personagens "lutam" por respeito e por uma sociedade mais justa.

A protagonista do conto "Secretária comercial" é uma moça que mora com os pais e com um irmão mais novo. O trabalho de Darlina como secretária comercial é mal visto pela família, mas necessário nas despesas da casa e para ajudar seu irmão, que é um jovem problemático:

> Seu pai já resmungara contra o seu trabalho... secretária, isso não pronunciava boa coisa – ah, as novelas e os filmes antigos. Porém não pudera resmungar por muito tempo. Darlina desafogara o orçamento familiar, compensara a vagabundagem do irmão, sempre às voltas com fofocas estudantis, e agora era indispensável. (FAILLACE,1978, p. 68).

Na passagem podemos observar um ponto de intersecção entre as pessoas mais velhas, representadas quase sempre pelas figuras da mãe e das tias das personagens da literatura de Tania Faillace: a relevância das novelas e dos contos de fadas para a formação de um imaginário sobre a mulher ideal. Nesse conto, o pai de Darlina fala das novelas e filmes antigos, já no conto "O 35º ano de Inês", temos a figura da mãe e da tia da protagonista, que se ocupam em folhar revistas e assistir a telenovelas. Assim como nos demais textos da escritora em que se encontram um contraponto entre a mulher mais velha (recatada e do lar) e a mulher jovem (sedutora e/ou independente), notamos que a novela e a literatura são instrumentos que "padronizam" a mulher, levando-a a pensar em matrimônio e nas rotinas domésticas.

Nesse sentido, podemos novamente fazer uma relação entre as personagens analisadas nesta tese e as Mariazinhas presentes na obra de Suplicy. Tanto as personagens dos contos analisados quanto o conceito apresentado pela socióloga apresentam uma problematização sobre a mulher em um contexto histórico de transformações. A autora relata que existem meios para que as "Mariazinhas" se alienem, como as novelas, as fofocas e todo um aparato de instrumentos de pobreza cultural:

> A alienada, como o próprio nome diz, não participa do mundo em que vive e nem tem contato com ela mesma, Apresenta-se cheia de certezas, que cobrem suas inseguranças e ignorância, o seu vocabulário é repleto de frases prontas. [...] do tipo que conta a mesma coisa várias vezes e a extensão de sua conversa se resume às graças de seus filhos, fofocas familiares ou shows de TV. Seu mundo é de pobreza extrema.(SUPLICY, 1985, p. 161).

A explicação de Suplicy é pertinente se pensarmos o contexto histórico em que se insere a escrita dos dois autores sulinos. Na literatura de Caio F., as novelas de televisão e contos de fadas, além de uma forma de "padronizar" as mulheres, também agem como instrumentos de sobrevivência, ou de ilusão, proporcionando o ideal de "felicidade", talvez nunca alcançado.

Na literatura de Tania Faillace, tanto a mãe quanto as tias das personagens representam as "Mariazinhas" que desejam manter um padrão de mulher que espera pelo homem, que se submete ao casamento e a maternidade. Contudo, as mulheres jovens da literatura de Faillace são mulheres que estão em processo de libertação dos símbolos sociais de filha obediente, moça virgem, esposa dedicada e mãe amorosa. Darlina é uma "Maria", consciente de suas capacidades laborativas e intelectuais e consciente dos preconceitos da sociedade a qual pertence.

No conto "Secretária comercial", observamos que há uma hostilidade em relação à mulher nos ambientes pelos quais Darlina percorre. Na família, há uma cobrança pela obediência e recato e não há apoio aos seus problemas. No ambiente de trabalho há a perturbação de colegas e chefes a fim de obter favores sexuais. Há, portanto, uma visão negativa sobre a mulher em relação ao seu comportamento e ao seu destino, pois sempre é a única responsável pelo que lhe acontece:

> Ela era uma moça ajuizada, que sabia o que queria e o que fazia... E então? Nada contara em casa, verdade – seu pai não acreditaria nela: "mulher que é perseguida, nunca é inocente". Daí que trabalho e família tinham eu ser mantidos separados. (FAILLACE, 1978, p.68).

Na passagem anteriormente citada, Darlina reflete sobre o assédio que sofreu no ambiente de trabalho e lembra das palavras de seu pai, que considera as mulheres como "facilitadoras" dos abusos sofridos. No entanto, a narradora do conto, mesmo sofrendo, continua a trabalhar e a enfrentar as resistências familiares, pois tem suas ambições profissionais, sonha em obter reconhecimento pelo seu trabalho.

Darlina não pretende denunciar o assédio do colega e não se indigna com as atitudes de seu chefe. A atitude dessa personagem revela a maneira como percebe que é difícil reagir contra uma ideia institucionalizada e/ou enraizada no imaginário popular:

> - Se você não se interessa mesmo por mim, por que não me denuncia à direção?
>
> Coisa que ela já havia pensado, mas por pouco tempo. Era contra seus princípios e temperamento. Só de pensar no escândalo, nos comentários...

> Depois, delação não era com ela. Tinha uma repugnância quase física pelo dedo-durismo, mesmo por força própria. E, finalmente, Elói era um funcionário muito mais antigo e importante do que ela. (FAILLACE, 1978, p.66).

O escândalo e os comentários que Darlina tem medo não se referem somente à situação de assédio, mas aos possíveis comentários sobre sua "culpa" pelo assédio. Esse medo da personagem é comprovado através das palavras do seu pai, que considera que "mulher que é perseguida nunca é inocente".

A caracterização de Darlina quando Elói a assedia contribui para a construção simbólica sobre o assédio e o medo. Os olhos de Darlina ardem, como se sentisse algo que a queimasse por dentro, sentimento que entendemos como o de raiva. O sentimento dessa personagem não pode ser revelado, pois ela não seria compreendida. Darlina contém seus gestos, aperta seus lábios e se retrai em um sentimento de preocupação:

> Darlina apertou os lábios, irritada. Irritada e preocupada. E se um dos diretores passasse naquele exato momento? [...]. Os olhos da moça ardiam. Começaria a chorar se Elói não saísse logo.
>
> - Como você é vulgar e sujo!
>
> Elói sorriu:
>
> -Parabéns! Insultos educados que qualquer moça de família pode usar. Pois é isso que você disse que é, não é mesmo? Moça de família?
>
> Se ela não fosse, talvez soubesse lidar com ele. Atualmente era pânico que sentia, quando ele entrava em sua sala. – sempre com pretextos dos mais legítimos.
>
> - Mas antes era diferente, não é? Quando me provocava, se encostando em mim...
>
> Era mentira! Deixara-se levar pela boa aparência de Elói [...]. Porém nunca fizera nada que a envergonhasse. Haviam até brigado por causa disso e porque descobrira que ele era noivo – e jamais roubaria o homem de outra mulher. (FAILLACE, 1978, p. 65-66).

Darlina se sente atraída pelo colega, mas não deseja ser sua amante. Conforme percebemos ao longo da narrativa, a personagem deseja ter uma vida independente e sem problemas.

A personagem do conto "Secretária comercial" pode ser comparada com a protagonista de "O 35º ano de Inês". As duas personagens lutam contra os estereótipos sobre o feminino. Darlina, porém, não deseja transgredir da mesma forma de Inês, para a secretária comercial ser amante é ser indigna, é apenas mudar do estigma "moça de família" para de "objeto sexual".

Darlina tem outra preocupação, a quebra dos padrões não é pelo aspecto físico ou pelo sexo, como ocorre com Inês, mas pela prova de que é capaz de se destacar profissionalmente sem ter que ceder ao chefe.

Ao não ter apoio da família, esta declara pretender separar a vida familiar da profissional, prosseguindo seu percurso, ora desviando das críticas do pai e do irmão, ora desviando dos assédios na empresa que trabalha:

> O futuro ali estava. Talvez um dia fosse convidada a trabalhar com o Executivo, dois andares acima. [...]. O irmão costumava zombar de suas ambições "em ser lacaia de segunda ordem, ao invés de terceira." Que é que ele entendia de trabalho? Ela, há cinco anos tinha a sua carteira. Começara em balcão, e agora estava ali, sozinha numa sala, com sua mesa, os arquivos e a xerox. Sem ter feito nem pedido favores a ninguém. Era rancor o que sentia quando o irmão começava com as suas. A criticar seu patrão, sua firma... patrão e firma que lhe garantiam o sustento. (FAILLACE, 1978, p. 68).

Darlina, ao exercer a profissão, se torna transgressora. Todavia, profissões como a de secretária, enfermeira ou professora, no período em que este conto foi produzido, ainda estava dentro da "normalidade" para as mulheres.

Além de ter uma profissão, Darlina em seu íntimo, demonstra um apreço pelas mulheres "emancipadas", ou as mulheres que não eram mais virgens. Segundo a personagem, mesmo que muitas fossem mal faladas ou ainda vivessem na solidão, era uma sorte essas mulheres transgressoras existirem:

> Desde criança, ela se cansara de ver as mocinhas faladas que viravam mães solteiras, ou mulheres amarguradas e solitárias, que os próprios homens desprezavam na hora dos compromissos.
>
> Mas... bem no fundo, bem lá no fundo – com toda a franqueza – tinha que reconhecer que era uma sorte que elas existissem. E de certo modo, era a elas que devia o respeito de Juca e de outros antigos namorados. (FAILLACE, 1978, p.20).

Podemos dizer que o conto de Tania Faillace apresenta a dualidade sempre presente no imaginário sobre o feminino. Existe a mulher santa, aquela que atende aos símbolos sociais, e a mulher má, aquela que se prostitui, ou a sedutora, ou ainda, a emancipada. Conforme percebemos nas considerações de Darlina, essa dualidade é imprescindível, pois Darlina só é respeitada por não ser como as mulheres "perdidas". Tal relação pode ser associada ao que Cassol, Difante e Borges (2014) relatam sobre a coexistência das mulheres prostitutas na Idade Média e sua função social:

> Perduram, em nossos dias, em uma sociedade por assim dizer "impregnada de preconceitos e desigualdades" (como a nossa), fortes resquícios do Medievo. Ora, se por um lado existe uma mulher que pode ser considerada *ideal*, aquela que se enquadra em todos os padrões sociais ditos aceitáveis, que muitos dizem que é *mulher para casar*; por outro lado, existem aquelas que unicamente servem para o deleite e o prazer sexual. Essas mulheres, indignas de respeito, por sua vez, são rotuladas e excluídas, de tal maneira que suas opiniões nos mais variados assuntos nem são consideradas e, por isso, vivem à margem da sociedade, mas contribuem para a mesma. (CASSOL; DIFANTE; BORGES, 2014, p. 167).

A constatação dos pesquisadores sobre a mulher na Idade Média ainda pode ser encontrada no imaginário atual. Ainda existem rótulos sobre a mulher seja em relação ao modo de agir ou a forma de se vestir.

Darlina demonstra o quanto as mulheres são sempre subjugadas pelo que lhes acontecem. Nesse sentido, segundo Polesso (2011)[40], Darlina vive em uma prisão simbólica de preconceitos:

> A personagem relaciona emancipação com ruína, uma vida de não preocupações, que era sinônimo de desonra e de solidão. E ainda revela que desde criança fora doutrinada de tal forma. Darlinha vive em uma prisão de preconceitos e consequências danosas, estruturada por uma visão dominante e dominadora de sociedade. O papel que ela tem nessa sociedade a mantém prisioneira de uma dualidade bem e mal da qual ela não tem poder de sair. Enquanto os homens saem ilesos, a desonra é cometida pelas mulheres que ainda são desprezadas por ambos, homens e mulheres. Não há hesitação no discurso da personagem, ela cria uma imagem sólida de como deve ser e a nutre inquestionavelmente (POLESSO, 2011, p.51)

No desejo de obter sucesso profissional, de ter uma outra vida que não a condicionada a de um homem, o amor passa a ser uma questão secundária para Darlina. A secretária mantém um relacionamento com Juca, um homem que não lhe atrai e não representa um "perigo", pois a trata de forma respeitosa:

> Talvez se case com Juca, talvez não se case. O pai lhe perguntara outro dia quais as suas intenções. Não gostava muito do rapaz, mas não era uma sonhadora irresponsável. Pelo menos, Juca lhe dava tranquilidade: nunca precisara defender-se dele. O irmão gozava com isso, chamava-o de bicha, mas sabia que não era verdade. [...] respeitava-a como namorada. Aí, uma pausa... pois era justamente o que mais a feria em relação a Elói. (FAILLACE, 1978, p. 69-70).

Assim como a maioria das personagens analisadas nesta tese, Darlina também é leitora de histórias de ficção. No entanto, a protagonista de "Secretária comercial" não é

---

[40] No trabalho de Polesso, a personagem do conto "Secretária comercial" é referida como "Darlinha". Na versão *de Tradição, família e outras estórias (*1978), utilizada para esta tese, a protagonista do conto é nomeada como "Darlina".

convencida pela ficção a ser ou sonhar com determinada imagem sobre o feminino. Darlina se descreve como uma mulher realista:

> Elói continuava tremendamente bonito.
>
> "E homem bonito é assim mesmo", filosofou. Agora namorava um rapaz feio, mas esforçado e respeitoso. A família estava contente, e teoricamente ela também deveria estar. Só que não tinha muita certeza.
>
> Afinal de contas, a vida real é muito diferente da ficção. E embora grande leitora de fotonovelas, Darlina não acreditava em nenhuma, orgulhando-se de seu realismo e objetivismo. (FAILLACE, 1978, p.67).

A secretária comercial não sonha com um príncipe "encantado", pois é convencida de que não há um "felizes para sempre". Essa personagem prefere um homem feio mas que é esforçado e a respeita.

Darlina poderia ser comparada com Teresa do conto "O príncipe sapo", pois se contenta com um homem "feio". Ao analisar a construção simbólica de Juca podemos dizer que esta se aproxima da do príncipe sapo, pois evoca a imagem daquilo que poderia se transformar (no caso de Darlina, um bom marido). Darlina prefere o "feio" não porque é feia ou "solteirona", mas por que Juca, aparentemente, não lhe oferece risco de violência ou de sofrimento. Nesse sentido, no conto da escritora, não há ilusões ou idealizações sobre o amor e o matrimônio como uma "salvação" feminina, como acontece nos contos de Caio Fernando Abreu.

A hostilidade e a violência são duas condições que cerceiam a vida desta secretária comercial. Em primeiro lugar, podemos observar essas duas condições no contexto familiar de Darlina, através do olhar vigilante e contestador do pai e do irmão sobre o seu trabalho fora de casa em razão de um padrão feminino de resguardo e obediência.

Ao pensarmos sobre o resguardo do pai em relação à Darlina, podemos retomar os símbolos sociais que conferem à mulher uma vigilância moral. Conforme Quintaneiro (1995), a sociedade entendia que a mulher estava propensa às "tentações" e ao ceder a esta tentação estaria fadada a discriminação social. A explicação de Quintaneiro sobre a vigilância moral encontra eco nas raízes do Cristianismo, em toda a mitologia sobre mulheres problemáticas, como Eva, Pandora, entre outras, que ainda se fazem presentes no imaginário coletivo das sociedades.

Por mais que Darlina seja uma "boa moça" e colabore para o bem estar de todos, percebemos que ela é uma figura menor dentro da família se comparada ao filho homem, mesmo que este seja um jovem problemático:

> Não se entusiasmava com as visitas do irmão. Eram sempre pedidos de dinheiro ou provocações. [...]. Lembrava-se de dois anos antes. O desespero da mãe. O irmão desaparecido por mais de dez dias, antes que soubessem que ele estava preso. [...] As fotografias no jornal. A família horrorizada, a mãe chorando e obrigando-o a jurar diante da Virgem da Conceição que não se envolveria mais naquelas coisas. E Darlina sabia que ele quebrara o juramento mal se levantara da cama. (FAILLACE, 1978, p.71-72).

No ambiente de trabalho, a protagonista enfrenta o assédio de Elói. O colega, embora seja noivo, tenta "pegar" Darlina, valendo-se também da violência psicológica ao ter a sua investidura negada:

> Eu não me presto para certos papéis. E além disso – acrescentou depressa, vendo que ele ia falar – você sabe que eu não voltarei atrás. Tanto é verdade que, em vez de tentar me conquistar, você só me agride e insulta. Ou você acha que eu sou masoquista para gostar desse tipo de tratamento?
>
> Para surpresa sua, Elói se tornara sério:
>
> - Acho não. Sei que você me detesta. Mas talvez seja isso mesmo que eu queira.
> - Você é doido!
> Ele abanou a cabeça:
> - Doido, não: frustrado. Gostaria de bater em você, de currar você...
> Ela perdera quase todo o medo. Estava apenas constrangida:
> - Quanto é que vai terminar tudo isso?
> Ele abriu a porta para sair. Olhou por cima do ombro, e declarou com uma certa empáfia:
> - Quanto entregar os pontos, ou quando eu não desejar mais você – e saiu. (FAILLACE, 1978, p.67).

Nessa passagem, percebemos que Darlina é vista como um objeto que pode ser usado e descartado a qualquer hora. Para Elói, essa secretária comercial não cede ao sexo pois ele não tem um cargo melhor na empresa. Percebemos que o colega de Darlina representa um estereótipo de homem que vê na mulher uma figura "comercial", sendo vendida a quem pagar mais:

> Como é, vai dar?
> Darlina apertou os lábios, irritada. Irritada e preocupada. E se um dos diretores passasse naquele exato momento? [...]
> - Não, não dá! E pare de me encher! Já lhe disse mil vezes que não quero nada com você nem com ninguém!
> Elói deu uma risadinha depressiva e rancorosa:
> - Mas se fosse ele, o bacana do chefão ali, bem que dava, não é? Perca a esperança. Ele é homem de mulheres caras e sofisticadas. Você não tem chance. Então porque não me dá uma? (FAILLACE, 1978, p.65-66).

Ao longo da narrativa percebemos que Darlina sentia-se atraída por Elói, porém, a violência psicológica que sofre e a decepção ao saber que o colega é noivo a fazem querer repudiar seus sentimentos. A secretária então passa a valorizar homens como Juca. Darlina namora Juca, pois não precisa se defender de sua hostilidade. Sendo assim, observamos uma divergência entre o estereótipo de homem "caçador", na figura de Elói e de homem "afeminado", - ou "bicha", como os familiares denominam o noivo de Darlina- representado por Juca, que não precisa valer-se do assédio e da violência para conquistar uma mulher:

> Juca lhe dava tranquilidade: nunca precisara defender-se dele. O irmão gozava com isso, chamava-o de bicha, mas sabia que não era verdade. Já haviam lhe informado que Juca tinha os seus "casos", mas nenhum fixo, e respeitava-a como namorada. Aí, uma pausa... pois era justamente o que mais a feria em relação a Elói – que Elói a considerasse como.... como qualquer uma. Com tantas mulheres "livres" por aí, e mesmo profissionais, por que ela, Ela, deveria ser prejudicada? (FAILLACE, 1978, p. 69-70).

Esse estereótipo de homem "caçador" também está representado na figura do chefe de Darlina, mas de forma menos agressiva. A secretária é assediada pelo diretor da empresa e a partir de então percebemos o seu desespero para contornar a situação, sem ser abusada e nem demitida:

> Seu cérebro funcionava furiosamente. Não tinha cabimento ofender-se. Lá do alto de sua posição e de seus hábitos, o senhor diretor não poderia distingui-la das outras, a não ser em seu aspecto exterior. Recusar-se friamente, pretextando princípios ou virtude, não seria apenas considerado ridículo, como seria a maneira mais certa de arranjar um inimigo importante lá dentro. Aceitar seria absurdo. Não nascera para ser amante do patrão, nem mulher sobressalente de ninguém, e muito menos para ficar no meio do caminho por qualquer capricho imprevisível de homem. (FAILLACE, 1978, p.73).

Darlina consegue se esquivar das investiduras do seu chefe. A secretária mantém seus ideais e a sua postura profissional. Segundo a personagem demonstra ao longo da narrativa, ela pretende ter êxito profissional por empenho e competência e não por comercializar o seu corpo:

> As alternativas se apresentavam, eram avaliadas e rejeitadas até surgir a ÚNICA. Sua satisfação, seu orgulho, sua dedicação pela firma (autênticas, por sinal). Seu desejo de aprender e progredir profissionalmente, de dar o melhor de si no trabalho – e seu receio de que qualquer elemento pessoal pudesse prejudicar sua eficiência, aquele seu "interesse desinteressado", compreende? E a súbita inspiração genial: "Depois ...eu me conheço. É inacreditável, deste tamanho e tudo, mas sou uma grande sentimental. Se eu me afeiçoo a uma pessoa, e a uma que eu admiro especialmente... para mim seria definitivo, difícil de renunciar de boa vontade... Por isso eu prefiro, o senhor compreende... Prefiro não me arriscar. Tenho medo". E encontrara o tom sincero, certo, embora seus nervos fremissem como os de um jogador em pleno blefe. [...] Vencera o momento mais crítico de seus cinco anos de

> trabalho, sem renunciar a nenhum de seus princípios e ainda conquistando um apoio bem forte à porta do Executivo. (FAILLACE, 1978, p. 73-74).

Nesse conto, observamos que a crítica não se faz somente em relação aos símbolos sociais referentes ao feminino. Ao passo que temos a visão sobre Darlina como um objeto sexual ou uma caça à disposição do caçador, temos a figura de "caçador" ou de homem conquistador representada por Elói e pelo chefe de Darlina. Juca é a figura masculina que não se enquadra no estereótipo de homem conquistador ou violento e é rechaçado pela família de Darlina.

Na comparação entre os contos analisados nesta tese, observamos que tudo que foge do "normal" no imaginário social é o alvo de estranhamento e de suspeitas. Ser mulher e independente, ser "solteirona", trabalhar ou estudar é algo estranho aos olhos da sociedade representada nos contos. Entretanto, em "Secretária comercial", a autora avança sobre as questões de gênero ao desconstruir também o imaginário sobre o masculino, conforme percebemos através do personagem Juca.

Em relação à sua concepção de feminismo, Faillace afirma que os estigmas são amarras que impedem a autenticidade dos sujeitos. A autora, em uma entrevista, faz considerações sobre a repressão e a configuração dos gêneros:

> Eu não me satisfaço com o mundo familiar e tudo aquilo que está impedindo as pessoas de serem autênticas. E o homem parece que não entende que, enquanto a mulher não se emancipar, ele também não vai se emancipar. Pobre infeliz edipiano criado por mulheres. [...].Sou feminista, mas enquanto a mulher quiser privilégios, ela jamais vai se emancipar. Eu acho realmente que a problemática do homem é mais difícil que a da mulher. Eu tenho a impressão que quando a mulher toma consciência de si mesma, ela vai encontrar uma repressão externa, mas essa repressão é facilmente suportável do que aquela íntima que desqualifica.(FAILLACE, 1988, p.6).

A declaração de Faillace se coaduna com as repressões existentes entre Juca e Darlina. A secretária comercial percebe a sua situação em relação à sociedade e à família e consegue contornar as situações de assédio e preconceito. Darlina avança em sua profissão. Elói, o chefe e Juca são o contraponto, são os homens que ou estão dentro de uma imagem socialmente aceita do masculino ou que estão à margem do imaginário.

Podemos afirmar que Darlina é uma transgressora, primeiro por trabalhar fora de casa em um contexto temporal e social em que mulheres solteiras que trabalhavam eram mal vistas. O segundo motivo para considerar que a secretária é transgressora se deve ao fato dela ultrapassar os estereótipos de mulher solteira, ou de mulher que aceita ter seu corpo comercializado em troca de favores, ou a imagem da mulher como um objeto

sexual ou ainda de uma "caça" pronta para ser abatida por homens como Elói ou pelo chefe.

A transgressão pode também ser entendida através do sucesso profissional de Darlina, principalmente se pensarmos no contexto da década de 1970, no qual as mulheres tinham pouco espaço no mercado de trabalho e sofriam mais preconceitos do que atualmente.

As transgressões de Darlina, de certo modo, ainda fazem parte do universo feminino na contemporaneidade. Essa secretária é uma representante das mulheres que estudam, trabalham, tem família, lidam com o assédio e o preconceito em todos os ambientes pelos quais percorrem.[41]

Darlina vivia um dilema entre a vida familiar e a vida profissional, ou ainda entre o assédio e o desejo de ser respeitada. No conto "Secretária comercial" encontramos dualidades que se fazem presentes ao longo da produção literária de Faillace. Um outro exemplo de dualidade é a questão do "velho" e do "novo" ou das antigas e novas formas de relações familiares e sociais, bem como a imagem tradicional e a imagem "contemporânea"[42] idealizada sobre a mulher.

Além da dualidade entre "velho" e "novo", percebemos como semelhanças na obra de Faillace, a dualidade entre a passividade e a desinibição no que tange ao comportamento feminino. Tais aspectos elencados são encontrados no conto "Discípulo de Hipócrates", no qual temos duas mulheres, uma jovem contestadora e uma mulher mais velha amedrontada.

---

[41] Em abril de 2015, a ONU MULHERES lançou o relatório "Progresso das Mulheres no Mundo". Segundo este relatório, a mulher ganha menos que o homem, mesmo ocupando o mesmo cargo e tendo a mesma escolaridade. No Brasil, estima-se que o salário da mulher equivale a 72% do salário do homem que exerce mesma função. No que tange ao preconceito, o relatório aponta que ainda existem em muitos locais um acentuado preconceito contra a mulher no âmbito profissional. Em alguns setores, existem cargos específicos para homens, as quais a mulher não é "capaz" de ocupar.
Em relação ao assédio no ambiente de trabalho, segundo matéria publicada no *site Portalbrasil*, piadas machistas, compartilhamento de fotos de mulheres nuas, comentários constrangedores sobre mulheres, ainda são comuns mesmo em ambientes corporativos e são consideradas assédio sexual. Para o Ministério do Trabalho (MTE), as principais vítimas dessas agressões em ambientes de trabalho são as mulheres, sobretudo as mulheres negras.
Essa matéria apresenta relatos de mulheres vítimas de assédio sexual, como o de Raquel Oliveira, de 23 anos, que assediada pelo chefe na empresa em que trabalhava, ao resistir e confrontar as investidas do agressor, foi demitida do emprego.

[42] Tal maneira pode ser questionada, ainda hoje podemos encontrar imagens que remetem a ideias de que o espaço do lar é o apropriado para as mulheres ou ainda, que a realização feminina se atribui ao matrimônio e à maternidade.

O conto “Discípulo de Hipócrates” narra o encontro entre uma secretária e uma jornalista. A jovem repórter está prestes a entrevistar um médico, que é diretor de uma Sociedade de Beneficência. Nesse conto percebemos que a jovem contesta o homem, fazendo referências a problemas relacionados ao contexto de desigualdades e hipocrisia na sociedade:

> - Muito bem – disse a moça – muito bem. – E de repente: o senhor já andou vendo as nossas crianças?
> Ele sorriu:
> - Já tive a minha fase de pediatria...
> - E deixando a genética de lado, o senhor não concebe que a pobreza e a doença...
> Ele varreu tudo com um gesto da mão grande e pesada:
> - Sei, sei... Nossa tradição cristã, sabe... caridade, esperança a qualquer custo... Não deixa de ser admirável. Meu próprio superior hierárquico, médico do interior por muitos anos, também se deixava impressionar... e lembrando que conversava com uma jornalista: - Um pessoa muito boa, por sinal. [...].
> Ela insistiu:
> - mas o senhor não pode negar que a mortalidade infantil...
> - este é o ponto. Este é justamente o ponto...
> E olhando-a com firmeza, largou:
> - Nada tenho contra a mortalidade infantil. Sentimentalismos de lado, é a salvação de nosso continente. (FAILLACE, 1978, p. 37).

As palavras do médico durante a conversa com a jornalista desvelam a sua crueldade e o seu preconceito em relação às classes menos favorecidas da população. Percebemos que o título do conto é uma ironia em relação às atitudes e pensamentos do médico. A própria jornalista ao final da entrevista pergunta se ele ainda tinha o juramento de formatura – ou juramento de Hipócrates – emoldurado. Esse questionamento da jornalista infere que o entrevistado não exerce sua profissão em sua totalidade, pondo seus conceitos em grau mais elevado que o juramento de curar e preservar a vida.

Desse modo, fazemos uma analogia entre o nome de Hipócrates e a hipocrisia do médico. Na realidade, este personagem não é o “discípulo” do fundador da medicina, mas o “discípulo” dos hipócritas, que se valem das mazelas da sociedade para conseguir um cargo político. Esse hipócrita não se preocupa em resolver ou melhorar o bem estar social:

> Abriu com repugnância o relatório mensal... “chamamos Vossa Atenção...”, verbas, sempre verbas...[...]. Irritava-se sempre, constatando a fantasia delirante, o utopismo de seus assistentes e mesmo de alguns superiores... “Chamamos a Vossa Atenção...” Sociedade de Beneficiência, isto é que pensavam do serviço...

> "De que adianta?" – mais dia, menos dia, o mesmo doente reapareceria, com os mesmos sintomas agravados ou, quem sabe, com outros. Quando a raça é fraca, a pança de um doente é um saco sem fundo. (FAILLACE, 1978, p. 33-34).

Além de preconceituoso e hipócrita em relação às pessoas de classes menos favorecidas, o médico também se revela preconceituoso em relação às mulheres. Antes de atender a jornalista, o médico relembra o seu percurso profissional e como a "fragilidade" feminina foi importante para que fizesse muitas cirurgias:

> Jovem, pensaram em ser médico militar. Lidar com ferimentos robustos e viris, não com organismos degenerados. [...].Operara mais apêndices do que qualquer outro na época apropriada. Pendurara diplomas pelas paredes, e verificara, anos a fio, o sucesso de sua rispidez calculada com a clientela feminina. Também as mulheres tinham músculos flácidos. (FAILLACE, 1978, p.34).

Percebemos na passagem uma oposição entre os soldados e os pacientes dos hospitais beneficentes em que trabalhou. O médico também faz uma oposição entre os ferimentos "robustos e viris" dos militares e as cirurgias de apêndice nas mulheres. Inferimos que o médico preferiu montar um consultório pois não lidaria com tantos homens e ganharia mais dinheiro se aproveitando da fragilidade feminina.

A figura do médico representa a ganância e a arrogância. A concepção dessa figura masculina sobre as mulheres apresenta simbolicamente o feminino como o "apêndice" da sociedade, como o secundário se comparado com a importância do "macho" viril. O apêndice é uma parte do corpo que após a idade adulta pode ser retirado sem prejuízo ao organismo humano. Nesse sentido, também podemos concluir que o cirurgião poderia ter ludibriado suas pacientes a fim de obter mais lucros.

A ideia do médico sobre as mulheres como um "apêndice" ou um ser de menor importância pode ser confirmada ao analisarmos a passagem em que ele fala de suas filhas: "E qualquer coisa como frustração viera soprar-lhe as orelhas, ao preencher um receituário, ao assistir um *teipe* esportivo, ao contar o número de filhas – nem um varão para quebrar a insipidez da paisagem". (FAILLACE, 1978, p. 34). A insipidez na paisagem corresponde a uma visão tradicional de que as mulheres são o lado negativo, são fúteis ou são tediosas.

O rebaixamento da figura feminina por parte do médico é também verificado no trato com a secretária. O médico se vale do cargo de diretor para humilhar sua

secretária. As atitudes do diretor em relação à jornalista também colaboram para compreendermos a visão negativa sobre o feminino:

> De repente, estendeu a mão para o telefone.
>
> - O jornalista ainda está esperando?
>
> - É uma mocinha, respondeu a secretária.
>
> - Mande entrar. [...].
>
> Compôs sua atitude. [...]. Uma mocinha, hein? Agora estavam por toda a parte. (FAILLACE, 1978, p. 35).

Ao compor sua postura e ao esperar a "mocinha", percebemos intenções de se mostrar para a jovem. O médico ao longo da entrevista avalia a jovem, demonstrando um possível interesse sexual. Logo, percebemos que além da mulher ser frágil e inferior ao homem, esse médico também vê o feminino como uma "caça", aproximando-se da figura de Elói, do conto "Secretária comercial". Ao declarar que as mulheres agora estavam por toda a parte, percebemos uma visão tradicional sobre o feminino. Desse modo, a "insipidez" da paisagem que o médico enfrenta no seu núcleo familiar passa a fazer parte dos ambientes sociais. Há nesse conto uma crítica em relação ao preconceito sobre as mulheres que estão ocupando os espaços públicos, que estão reivindicando seus direitos e lutando por uma sociedade mais justa e igualitária.

Conforme observamos nesse conto, o médico maltrata a sua subalterna. No conto, não está definido o cargo de Dona Amanda, mas podemos inferir que se trata de uma secretária, pois auxilia o médico em seu cargo. Percebemos que a subalterna aceita passivamente os maus tratos em prol da segurança de seu sustento:

> Quatro horas, pausa para o cafezinho. Dona Amanda entrava com a bandeja.
>
> Seriam...? Sim, eram. As mesmas xícaras de ontem. O senhor diretor levantou-se, enérgico e solene, num movimento muito seu e avançou. [...] Com deliberação, ele pegou cada uma das xícaras e as quebrou contra a borda da mesa. Dona Amanda o observava, em silêncio. [...].
>
> Veja Dona Amanda, por exemplo... Por dentro formigava de raiva e contenção. (FAILLACE, 1978, p.31-32).

O mesmo desprezo com que o médico trata a sua secretária é também dirigido à jornalista. O diretor do hospital sente-se incomodado com a presença de uma jovem jornalista que o contesta:

> Inusitado. Mas há primeira vez para tudo. Compôs sua atitude – queria surpreendê-la sem prevenção. Uma mocinha, hein? [...] A mocinha o

> estudava. Ele estudava a mocinha. Não era feia, porém tinha aquele ar insuportável de auto-suficiência defensiva que já vira em muitas escolares.
>
> - Li suas perguntas... muito... hum, muito bem feitinhas. (FAILLACE, 1978, p. 34-35).

Observamos um desprezo na descrição do médico sobre a jovem jornalista e em suas considerações sobre as perguntas elencadas na entrevista. Ao dizer que as perguntas estavam "muito bem feitinhas", inferimos que o diretor dá um tom infantil às atitudes da jovem. O homem avalia a jovem em relação às suas características físicas e a sua aparente indolência de jovem. Verificam-se características de uma mentalidade machista que concebe a mulher como um produto, pronto para ser arrematado e utilizado pelo homem. Para o médico, a mulher é inferior ao homem, ao ser frágil e débil:

> E olhou-a bem firme nos olhos. Era mulher, claro, e isso já era uma desvantagem. Mas era das "avançadinhas", estava vendo. Porém, bem lá no fundo... não haveria a brecha essencial? Por onde penetrar o conhecimento? O ponto fraco na armadura idealista por onde entrar o bom senso? (FAILLACE, 1978, p.36).

As palavras do médico inferem uma construção simbólica sobre a mulher que lhe confere a irracionalidade. Durand (2002) afirma a intensa produção de símbolos que atribui ao feminino os aspectos da irracionalidade, da animalidade. A filosofia, conforme já mencionamos, também apregoou a dualidade entre "feminino" e "masculino", simbolizada pela dicotomia "emoção e a razão". A jornalista, para o médico, representa a figura da mulher que não é sensata, que é curiosa e que não mede suas atitudes.

Assim como Eva ao provar o fruto proibido, assim como Pandora ao abrir a caixa e espalhar os males da humanidade, a jornalista também é uma figura feminina problemática. Se Eva experimentou o que lhe era proibido e arcou com as consequências de sua desobediência, a jornalista ousou sair do espaço tradicional atribuído às mulheres para inquerir uma sociedade mais justa. Se Pandora é aquela que abre a caixa e espalha os males da humanidade, a jornalista é a figura feminina que tenta "abrir" a mente do médico, deixando emergir os seus preconceitos.

O conto também aborda a questão da repressão. Ao analisar a narrativa de Faillace, podemos pensar que a repressão não está somente em um regime político, mas também nas atitudes e padrões exigidos pela sociedade. De certo modo, o conto ao falar da repressão sobre os mais pobres ou sobre a mulher, também toca em outros tipos de

repressão, como a que a secretária sofre e exerce sobre si mesma em detrimento a um padrão de acato e passividade.

O espaço em que as personagens transitam também constitui uma estrutura simbólica que desvela a nocividade do ambiente para as personagens. O escritório é o lugar onde se encontra Dona Amanda, a servente e o médico. Esse espaço é o que separa esses seres da cidade degradada, da sociedade miserável e desassistida e da jornalista impertinente. É em sua sala que o médico exerce uma violência simbólica sobre a secretária e a jornalista, traduzindo uma visão sobre o que é ser mulher e o que é ser um subalterno.

Percebe-se no encontro dessas duas mulheres um desajuste entre formas de pensar e de agir no mundo. Enquanto a jornalista é questionadora, não permite ser tolhida, a secretária é conformada, tem medo pela jovem, sente-se oprimida e rejeita as atitudes da jornalista.

Ao comparar a profissão das mulheres na obra de Tania Faillace, constatamos que a maioria das transgressoras são secretárias. No entanto, no conto "Discípulo de Hipócrates", percebemos que as dualidades entre "velho" e "novo", "passividade" e "desinibição", "dependência" e "independência" não são realizadas entre as mulheres matriarcas e suas filhas que decidem trabalhar. Na narrativa, percebe-se que é a secretária que cumpre o papel de passiva e tradicional.

De modo semelhante, o servente que vai limpar os cacos das xícaras quebradas pelo doutor também assume uma postura passiva, como a da secretária Dona Amanda. A passividade nesse conto não se restringe somente a uma atitude tradicional, mas também ao medo de ser humilhado pelo chefe ou de ser demitido. As figuras do servente e da secretária representam uma crítica à submissão e humilhação que pessoas das classes sociais menos favorecidas têm de enfrentar em prol de sua sobrevivência:

> E nesse momento exato, como para confirmá-lo, batida tímida na porta advertiu-o da chegada do servente, escuro e franzino:
>
> - Licença "seu" diretor... pode levantar o pé um momentinho? – e recolhia, ajoelhado, bem junto aos sapatos do senhor diretor, os cacos da louça daquela tarde. (FAILLACE, 1978, p.38).

As atitudes desses personagens podem, de certo modo, serem comparadas ao silêncio de Darlina frente ao assédio de seu colega. Na sociedade representada nos dois

contos de Faillace vale a lei do "mais forte", seja em relação do homem sobre a mulher, seja em relação do chefe sobre o subalterno.

A profissão de secretária[43], assim como a de professora e a de enfermeira, foi uma das mais representativas do universo feminino, tanto que é comum se relacionar imagens femininas a essas profissões. Isso se deve, porque na história das mulheres, estas foram as primeiras profissões exercidas.

Dentro do contexto literário de Faillace, o jornalismo pode ser entendido como algo simbólico, representando o novo, o incômodo. Se uma mulher ocupando um cargo como o de secretária incomoda, uma mulher entrevistando e questionando a sociedade seria ainda mais "esdrúxulo".

Podemos também ressaltar que a profissão e as atitudes da jovem jornalista simbolizam o que a escritora reivindica em sua obra. As atitudes se aproximam do que hoje denominamos de "empoderamento"[44] feminino.

Na época de Faillace não se falava ainda em "empoderamento" feminino, todavia, podemos dizer que a maioria das personagens dessa autora reivindicavam uma autonomia, uma valorização e uma equidade feminina que ainda hoje são necessárias.

Há nesses dois contos também uma quebra de expectativa da imagem da mulher provocante ou interesseira. Darlina não se aproveita de seu corpo para conseguir uma promoção no trabalho, já a jornalista não é "sonsa" ou deseja tirar algum proveito de seu entrevistado. A figura masculina, seja do colega ou do chefe de Darlina, ou ainda, do médico entrevistado representa o homem que pensa que a mulher tem sempre uma intenção por trás de suas atitudes. Nesse sentido, podemos fazer uma comparação entre o poema da epígrafe e os dois contos, pois assim como o sujeito lírico expressa que

---

[43] Tal profissão também é exercida pela maioria das personagens de Caio Fernanndo Abreu. Assim, concluímos que a profissão de "secretária" nos contos dos dois autores apresenta a característica da geração de ambos escritores. Até meados dos anos 1980, havia pouco espaço para a mulher no mercado de trabalho. Conforme já mencionamos no capítulo de introdução e no capítulo teórico, tanto o imaginário quanto na história, a mulher exerceu um papel marginal, sendo delegada ao espaço privado do ambiente familiar.

[44] Esse termo surgiu na segunda década do século XXI, conforme a ONU Mulheres, "Empoderar mulheres e promover a equidade de gênero em todas as atividades sociais e da economia são garantias para o efetivo fortalecimento das economias, o impulsionamento dos negócios, a melhoria da qualidade de vida de mulheres, homens e crianças, e para o desenvolvimento sustentável."

“conhece” o desejo da mulher de vermelho, as personagens masculinos também subestimam as personagens de “Secretária comercial” e “Discípulo de Hipócrates”.

O pensamento, os gestos, a linguagem nos dois contos analisados constroem uma atmosfera de repressão sobre o feminino. O discurso do pai, do colega e do chefe de Darlina, bem como o discurso do médico entrevistado no conto “Discípulo de Hipócrates” revelam os símbolos sociais que configuram o feminino da sociedade representada.

Butler (1998) problematiza a construção normativa sobre os gêneros através do discurso. As consequências do discurso geram uma violência que vai configurar tanto os modos de agir e pensar de uma sociedade quanto a própria lei:

> Não diz o canto do anti pós-modernismo que se tudo é discurso, então os corpos não têm realidade? Como entender a violência material que as mulheres sofrem? Ao responder a essa crítica, gostaria de sugerir que a própria formulação da questão compreende erradamente o ponto essencial. Não sei o que é pós-modernismo, mas tenho alguma idéia do que possa significar submeter noções do corpo e da materialidade a uma crítica desconstrutiva. [...] se uma desconstrução da materialidade dos corpos suspende e problematiza o referente ontológico tradicional do termo, ela não congela, bane, torna inútil ou esvazia de sentido seu uso; ao contrário, proporciona as condições para mobilizar o significante a serviço de uma produção alternativa. [...]. gostaria de sugerir que esse tipo de classificação pode ser chamado de violento, forçado e que essa ordenação e produção discursiva dos corpos de acordo com a categoria sexo é em si mesma uma violência material. A violência da letra, a violência da marca que estabelece o que irá ou não significar, o que será incluído ou não no inteligível, assume uma significação política quando a letra é a lei ou a legislação autorizadora do que será a materialidade do sexo. (BUTLER, 1998, p. 26-28).

Percebemos como os dois contos da escritora traduzem a violência de letra que Butler expressa na sua teoria. Em “Secretária comercial”, Darlina não denuncia seu colega por medo dos “comentários”, pois sabe que em muitos casos a denúncia pode ter efeito inverso, tornando o assediador como o assediado e a mulher assediada como a assediadora. Sendo assim, podemos novamente invocar o texto de Butler (1998) no tocante ao exemplo de uma vítima de violência sexual:

> Vejamos as restrições legais que regulam o que é e o que não é considerado estupro: aqui a política da violência opera regulando o que será e o que não será capaz de aparecer como um efeito da violência. Já há, portanto, nessa exclusão, uma violência em ação [...] Uma linha similar de raciocínio está em funcionamento nos discursos sobre estupro quando o “sexo” de uma mulher é responsabilizado por seu estupro. O advogado de defesa do grupo acusado de estupro em New Bedford perguntou à queixosa: “Se você está vivendo com um homem, o que está fazendo correndo pelas ruas sendo estuprada”? O “correndo” nessa sentença colide gramaticalmente com a voz passiva “ser estuprada”. Literalmente, seria dificil “estar correndo” e “ser estuprada” ao

> mesmo tempo [...]. Se o sentido da frase é "correndo pelas ruas [procurando ser] estuprada", que parece ser a única maneira lógica de ligar as duas partes da sentença, então o estupro como uma aquisição passiva é exatamente o objeto de sua busca ativa. A primeira cláusula sugere que ela "pertence" ao lar, ao seu homem, que o lar é o lugar no qual ela é a propriedade doméstica daquele homem, e as "ruas" a estabelecem como aberta à caça. Se ela está buscando ser estuprada, está buscando ser a propriedade de outro e esse objetivo é instalado em seu desejo, concebido aqui como bastante frenético em sua busca. [...].. Não importa que esse estupro tenha acontecido num bar, pois o bar é, nesse imaginário, uma extensão da rua [..]. De qualquer forma, a única causa de sua violação é aqui representada como seu "sexo", que, tendo em vista sua propensão natural a buscar expropriação, uma vez deslocado da propriedade doméstica, persegue naturalmente seu estupro e é, portanto, responsável por ele. (BUTLER, 1998, p. 26-28).

O exemplo de Butler corrobora a compreensão de como imaginário, discurso e sociedade estão interligados. Faillace, em seus contos, utiliza uma linguagem simbólica para discutir como os modos de agir de uma sociedade estão enraizados nesses discursos e, assim problematiza a situação de figuras femininas submetidas a situações de repressão e preconceito.

As situações de repressão e preconceito ocorrem principalmente porque essas personagens ousaram sair dos espaços privados para figurarem os espaços públicos – ou masculinos. A violência ocorre principalmente através da linguagem que desvela o imaginário sobre a mulher no contexto das sociedades representadas nos contos. Para o pai de Darlina, a vítima de um abuso nunca é inocente. Neste sentido, se a secretária denunciasse os assédios, ela poderia também ser "acusada" por não estar em casa, no resguardando sua moral. A violência do discurso também está nas palavras do médico, que rebaixa a figura feminina e se espanta pelo fato das mulheres agora estarem por "toda a parte".

Nos dois contos, percebemos que a secretária e a jornalista representam simbolicamente a luta, seja por liberdade ou seja por respeito. As duas personagens transgridem os padrões, desconstruindo – ou tentando desconstruir – ideias e conceitos sobre o feminino.

Portanto, constatamos que a transgressão em "Discípulo de Hipócrates", assim como em "Secretária comercial" e na maioria dos contos de Faillace que abordam o universo feminino, é uma forma de tomar um poder de decisão e de refletir e questionar sobre a vida, a sociedade, os estereótipos, as injustiças.

4.3 Tradição, família e expropriação

Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais nem em chão nem em capim.

Guimarães Rosa: "A terceira margem do rio"

Dentre os principais pontos favoráveis à apreciação da literatura de Tania Faillace, podemos citar a crítica social. No que concerne às questões femininas, a escritora apresenta no conto "Propriedade" uma reflexão acerca dos direitos femininos e do espaço ocupado por mulheres de diferentes classes econômicas dentro da estrutura social. As reflexões na obra da escritora se associam às discussões de gênero em vigência mais de quatro décadas após a publicação deste conto.

No conto "Propriedade", observamos que não há uma mulher branca de classe média estremecida entre o destino do matrimônio e da maternidade e o desejo de ser "livre" tanto sexualmente, quanto econômica e emocionalmente. Nessa narrativa de Faillace, há uma mulher de classe média baixa, que não tem pai e sua única moradia é retirada pela prefeitura.

Desse modo, a escritora sul-rio-grandense supera as discussões feministas de sua época, as quais eram mais voltadas para temas como a liberdade sexual e a entrada no mercado de trabalho da mulher branca de classe média.[45]

Em "Propriedade", a autora se aproxima das discussões contemporâneas, que relacionam as condições e oportunidades de mulheres de diferentes etnias e situações socioeconômicas, reivindicando igualdade. Ademais, acrescentamos que a escritora supera neste conto as problemáticas, por vezes repetitivas, que circundam a sua obra: a perda da virgindade, a maternidade, o medo de perder sua reputação, a luta por respeito na família e no mercado de trabalho.

---

[45] As questões da especifidade do feminino, tornam-se excludentes ao não abrangerem a totalidade. Butler (2018) afirma que a "especifidade" do feminino foi descontextualizada e separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a "identidade" como tornam equívoca a noção singular de identidade. Assim, muito do discurso feminista se torna motivo de falta de identificação. É nesse sentido que observamos que a construção da personagem Mantinha Gorda desvia-se do padrão discutido pela literatura de sua época. Em textos como "Amor", de Clarice Lispector; "Obscenidades para uma dona de casa", de Loyola Brandão; "A maçã dentro de si mesma", de Carlos Heitor Cony e "O coração de Alzira", temos situações problemáticas que envolvem a mulher branca de classe média. Já em "Propriedade", Faillace explora questões como exclusão social, preconceito, prostituição e a miséria a que são condenadas mulheres brancas ou negras, pobres, sem instrução.

No referido conto, temos a narrativa sobre a vida de Adelina Marta, ou "Mantinha Gorda", uma menina de origem pobre, filha de uma lavadeira. Na adolescência, Mantinha Gorda e sua mãe foram despejadas do lugar onde moram. A partir de então a menina, antes bem tratada pela mãe, passa a conhecer o seu lugar ou não-lugar dentro da sociedade:

> A mãe estava doente, com um pescoço grosso assim, um pescoço que pulsava e marulhava como uma barriga. Já não podia lavar roupa. Os irmãos estavam espalhados – um até na correção... E Mantinha Gorda se oferecia em vão como empregada. [...]. Depois veio aquela, um caminhão encostou na calçada e uma porção de operários invadiram o terreno para desmantelar as pecinhas de madeira. [...]. A mãe gritava, possessa. (FAILLACE, 1978, p.116).

Posteriormente a esse episódio, a mãe da adolescente adoece, não podendo mais trabalhar. Além disso, percebe-se que esta senhora que tanto trabalhou não tem acesso a políticas públicas e falece em decorrência da falta de assistência. A família nesse conto de Tania Faillace retrata uma parcela da população que não é vista pelo poder público, está invisível aos olhos do cidadão:

> A mãe deixara a trouxa no bar da esquina e fora à Prefeitura com Mantinha Gorda. Perderam três dias para saber com quem falar. Depois foram esclarecidas, como não tinham emprego nem renda... como eram só duas... a preferencia, em matéria de moradia popular, estava com as famílias numerosas... inscritas; mas se quisessem... um asilo, quem sabe? Podiam tratar disso: um para a mocinha, outro para a velha... Voltassem no dia seguinte. Já estava anoitecendo... Nas noites anteriores, tinham ficado no depósito de bebidas do bar [...] mas hoje a mãe estava muito cansada para caminhar tanto. [...] Não tinham dinheiro para o ônibus. [...]. A mãe dizia, com uma voz esquisita, grossa, borbulhante: - De qué adiantô eu trabaiá todos esses ano, hein? [...] sempre tive medo de morrê como um cão...(FAILLACE, 1978, p. 117-118).

Mantinha Gorda é a margem da margem, pois é uma mulher, pobre, solteira, sem estudo e gorda. As características dessa personagem lhe proporcionam situações de discriminação. Nesse processo de discriminação, observamos uma falta de oportunidade para que pudesse se desenvolver enquanto cidadã/indivíduo:

> Adelina Marta mocinha, já era diferente. Em primeiro lugar, porque passara a se chamar Matinha Gorda, em segundo, porque não arranjava namorado. [...]... E Mantinha Gorda se oferecia em vão como empregada. As patroas tinham medo de seu apetite.(FAILLACE, 1978, p.116).

A protagonista do conto tinha irmãos, muitos desses espalhados pelo mundo, um deles, inclusive, cumprindo pena criminal. A jovem órfã vai morar com um de seus irmãos, porém sofre preconceitos e repreensões por parte da família do irmão, pois, é muito gulosa e não consegue emprego. Há uma cobrança da família do irmão para que Mantinha Gorda se case, embora a moça seja desprezada pelos rapazes.

O casamento no conto "Propriedade" exerce uma função social e econômica, Mantinha Gorda ao casar não seria mais um "problema" para o irmão e teria alguém que lhe provesse financeiramente. A condição de mulher solteira é novamente representada de modo negativo. Essa representação corresponde aos símbolos sociais que mencionamos anteriormente. Entretanto, podemos fazer uma comparação entre a construção da "solteirona" neste conto e nas demais narrativas analisadas nesta tese. O matrimônio, nos contos de Caio Fernando Abreu e em contos como "O 35º ano de Inês", é objetivo para que estas personagens possam corresponder a um padrão de "normalidade" exigido para o feminino. Além disso, ser casada também significa a maneira "lícita" de exercer a sexualidade.

O casamento para Mantinha Gorda não é uma condição idealizada, nem ao menos a condição para que possa ser sexualmente ativa. Para esta mulher, o casamento seria a maneira de suprir economicamente, de repor a família que perdeu, de ter um lar e uma ocupação, a de "dona do lar".

Com o passar do tempo, o irmão consegue um trabalho de empregada doméstica para Mantinha Gorda, assim ele se "libera" das despesas com a irmã gulosa. O novo emprego ainda não é suficiente para diminuir o apetite da jovem. Podemos dizer que a fome de Adelina simboliza a necessidade de suprir a sua vida, seja de alimento, seja de esperança. A psicanálise aponta que o excesso de gula pode estar associada a um processo de angústia ou depressão, nesse caso, a fome de Mantinha Gorda também é uma ânsia por ter um lugar que seja seu, por ter uma propriedade (seja a do seu corpo ou da última moradia de sua mãe), como percebemos na passagem a seguir:

> Mantinha Gorda dormia na cozinha, mas isso não lhe adiantava grande coisa, porque toda a comida era fechada a chave. [...] Roía então um pauzinho de pregador de roupa, quando a fome era muita. Não que a patroa fosse miserável, longe disso. Servia-lhe um prato bem cheio na hora do almoço, e um canecão de café com leite mais um pãozinho, tanto de manhã como na noite. Mas, no entrementes, Mantinha Gorda tinha que se contentar com o que tirava de seu salário. Não era muito, porque se metera na cabeça de arranjar um túmulo direito para a mãe – um túmulo seu, perpétuo, de nome passado - e precisava pagar ao irmão os empréstimos antigos. (FAILLACE, 1978, p.120).

Ao não conseguir romper com o ciclo de miséria e discriminação, Mantinha Gorda se prostitui para conseguir sobreviver: "Aí, Mantinha Gorda aprendeu. Escasseava o dinheiro, lá se ia ela, nas tardes de domingo. Não era muito disputada, e

não podia escolher muito, mas sempre ajudava a aguentar o resto da semana". (FAILLACE, 1978, p.121).

A gordura ou fartura de carnes de Mantinha Gorda pode ser entendida como um perigo por parte de sua gula e de sua sexualidade, ocasionando a sua exclusão. Ninguém quer a jovem por perto, esta é uma marca, ou um estigma dessa mulher.

Ao longo do conto, percebemos que é a inocência ou a ignorância que condiciona Mantinha Gorda à prostituição. Nesse sentido, Polesso (2011) em sua dissertação faz um contraponto entre as personagens Darlina, de "Secretária comercial" e a protagonista de "Propriedade". A primeira personagem enfrenta a hostilidade em relação à condição de mulher que vai para o mercado de trabalho. Já a segunda personagem enfrenta uma hostilidade que vai além da necessidade de trabalhar. Em "Propriedade", o preconceito ocorre em relação à mulher pobre, ignorante e que trabalha em subempregos ou necessita prostituir-se. As duas formas de descriminação são legítimas, no entanto, a secretária comercial consegue se aproveitar do discurso machista de "mulher para casar" e "mulher para transar":

> A personagem Darlinha de "Secretária Comercial" não é tão inocente quanto Mantinha Gorda, contudo, é igualmente dominada. Suas preocupações perpassam todas as personagens masculinas da história – o pai, o irmão, Elói, o chefe. A diferença é que Darlinha, ao passo que tem seu mundo construído nas bases de um discurso machista, também usa o próprio machismo para ludibriar o sistema. Suas questões se inserem no contexto de desenvolvimento urbano porque se situam na época em que a mulher sai de casa para trabalhar fora, agora mais massivamente, tendo que fazer o homem dividir um espaço que lhe pertencia exclusivamente. A personagem é um arquétipo do feminino com uma pitada de personalidade que é, porém, logo soterrada por uma vida de dominação. Darlinha tem seus questionamentos impregnados de um discurso masculino, patriarcal. Nem por isso, seus problemas seriam menos legítimos, mas pode-se criar essa dúvida quando se contrapõe figuras de mulheres mais decididas e menos submissas. (POLESSO, 2011, p.89).

Ao passo que Darlina afirma uma imagem de "moça de família", ela passa a ser respeitada. Já Mantinha Gorda é o oposto, é a mulher objeto, é a figura da mulher que no conto "Secretária comercial" representa o estereótipo que a protagonista ao mesmo tempo respeita e precisa negar para obter um espaço na sociedade e no trabalho. Darlina consegue romper o ciclo de assédio e repressão e obter êxito em sua carreira, mas Mantinha Gorda não consegue romper com o seu ciclo de exploração e exclusão.

Há uma inversão nos dois contos. Darlina começa a narrativa sendo descrita como uma mulher "fácil" e passa a desconstruir essa imagem para configurar a imagem

de uma “moça de família”. Adelina Marta, que é bem cuidada por sua mãe, muda de nome, perde sua família, sua casa e passa da condição de moça de família para mulher prostituída.

Adelina Marta, logo no início da narrativa, é descrita como uma moça bem cuidada por sua mãe. A gordura da personagem quando criança é motivo de orgulho para sua mãe. Adelina é como um prêmio para a família, pois difere dos demais irmãos raquíticos. Na construção da imagem da família, percebemos que as condições econômicas não são favoráveis:

> Sua mãe tivera certo orgulho dela, quando era pequena. Entre todos aqueles raquíticos, que se amontoavam na pecinha de madeira, Adelina Marta era um bebê como os dos anúncios. Tinha “pulseirinhas” nos pulsos, nos cotovelos, nas coxas, nos joelhos, nos tornozelos... e seus pés custaram a equilibrar-se, porque eram muito redondos por baixo. (FAILLACE, 1978, p. 114).

A primeira desconstrução ocorrida na narrativa se refere à família de Adelina Marta, a segunda se refere ao apelido dessa personagem. Se na infância a gordura era motivo de orgulho, na adolescência é uma condição de chacota. A primeira desapropriação ocorrida nessa figura feminina é a da propriedade do nome, passando a ser denominada como “Mantinha Gorda”. A segunda “desapropriação” na narrativa ocorre na desapropriação da casa da família:

> Um caminhão encostou na calçada e uma porção de operários invadiram o terreno para desmantelar as pecinhas de madeira. Deviam ter avisado antes, só que Mantinha Gorda não se lembrava.
>
> - A gente sente muito dona, mas vão construí aqui.
>
> A mãe se esganiçava de um grupo a outro:
>
> - vocês são pobre como nóis, não pode fazê isso! Vão deixa a gente morrê na rua, como cachorro? Vão? Vocês não pode fazê isso!
>
> Podiam e faziam
>
> A mãe gritava, possessa:
>
> - Vão quebra a casa dos ricos, vão... Quero vê se vocês vão... Quero vê...[...]. As vizinhas comentavam: “ela faz é fita... pode dar-se por muinto feliz...Só tem uma filha... E a gente aqui, que tem uma purção, obedece e fica calada. Orde é orde. (FAILLACE, 1978, p. 116-117).

A segunda desapropriação é o fato que desencadearia os demais problemas na vida da protagonista. Se a situação da família não era favorável, sem uma “propriedade” seria ainda pior. Inferimos nas palavras dos personagens o quanto há uma situação de repressão e de exclusão social. Para essa família, e para os seus vizinhos, não há

direitos, não é permitido discutir, há apenas o dever de se evadir para as margens (sejam sociais, sejam dos olhos dos moradores das cidades). A mãe de Mantinha Gorda tenta reagir contra a desapropriação, mas sucumbe à própria condição de miserável.

A imagem de mãe e filha na rua é uma construção simbólica do que viria acontecer, a miséria, a morte, a prostituição: "Fazia um pouco frio, mas não muito. Sobre a água revolutearam... o quê? Cigarras? Mosquitos? Céus, como estava ficando escuro depressa! Mantinha gorda teve medo – segurou o pulso da mãe". (FAILLACE, 1978, p. 117).

O frio, o escuro, a água turva constroem uma atmosfera mórbida, que se refere tanto ao falecimento da mãe de Mantinha Gorda, quanto aos início dos infortúnios da protagonista.

As demais imagens de mãe e filha na rua também podem ser entendidas como análogas à situação das personagens e à sociedade representada. O escuro, o frio, a água turva são além da morte física da mãe, a morte simbólica daqueles indivíduos que não são vistos pela sociedade e pelo poder público. As cigarras, os mosquitos correspondem aos que passam pelas duas mulheres e não se importam com a situação:

> - Ah, mãe, não fale mais dessas coisas tristes. Está ficando escuro, já viu? E no escuro... só um brilho pálido na superfície do lago... as árvores estavam pretas...
> - Mãe, e se um ladrão aparece?
> A mãe limitou-se a resmungar qualquer coisa. Parecia respirar meio mal. Verdade... Que tolice... Ladrão pra roubar o quê? As luzes se acendiam na rua. Na praça, nenhuma. Gente passava de vez em quando pela calçada. Um homem atravessou à frente delas, com uma marmita embrulhada em jornal. Um soldado com uma mulher da vida. Dois guris descalços. Uma senhora bem vestida com uma menina gorducha. Mantinha Gorda piscou... ora, ela e a mãe... se fossem?
> Estava com fome, mas não valia a pena dizer isso para a mãe. Quando voltassem ao bar, talvez Dona Maria tivesse alguma coisa para elas. E depois? (FAILLACE, 1978, p. 117).

As pessoas que passam pelo parque não "enxergam" mãe e filha abandonadas. Existem oposições entre as imagens dos transeuntes e da família. O rapaz passa com uma marmita, enquanto Mantinha Gorda sente fome. Uma senhora bem vestida passa com uma menina gorducha, enquanto a mãe e a filha não tem ao menos onde passar a noite. As oposições expressam a crítica social que Faillace explora ao longo da narrativa.

Se ninguém se importa com a família, a morte da mãe de Mantinha Gorda também não importa para a sociedade. As pessoas passam e param para olhar a mulher definhar, mas logo seguem em seus trajetos:

> De súbito, um *pluft!* Olhou, surpresa, quase divertida, ao redor. Um balão? Quem é que tinha um balão estourado, por ali?
> Água quente salpicou seu punho. Água? Quente? Virou-se para a mãe.
> A mãe se apoiava com as mãos no assento do banco. Tentava levantar-se, tentava falar. Seus olhos estavam muito abertos, esbugalhados de assombro, de terror... A boca também estava aberta, vomitando sangue. Não, não vomitava, despejava sangue, como um cano arrebentado. [...].
> Mantinha Gorda murmurou:
> - Mãe, o qué que a senhora tem? – e mais alto: - Mãe! Mãe!
> A mãe levantou os braços, tentou fechar a boca, limpar o sangue do rosto, mas a boa explodia sob a violência do sangue. A mãe estremeceu, firmou-se outra vez no baco, caiu de lado...
> - Mãe!
> Saía um ronco grosso junto ao sangue.
> Gente parava ali por perto.
> - Ela está morrendo, parece...
> - Que foi que houve? Mataram a mulher?
> O sangue parou de correr. As pessoas se afastaram. Mantinha Gorda segurava a mão de sua mãe. Acenderam-se algumas luzes na praça. Em seguida, mariposas se chocaram contra as lâmpadas. [...]. Um polícia, aproximando-se: "Ei, guria! Quem foi que matou a mulher? Você viu?"
> Mantinha Gorda respondendo, distraída: "Ela não morreu, só teve um ataque."
> Outro polícia: "Que burrice! Já vi isso. É uma coisa que arrebenta lá por dentro, acho que a horta... Ninguém matou não. Olha, ela não tem nenhuma ferida... Saiu tudo pela boca..."
> O primeiro replicava:
> - Não dá pra ver com tanto sangue...
>
> Aquela noite, Mantinha Gorda passou sentada na delegacia. Na manhã seguinte, o irmão foi busca-la. "Pruqué não me avisaro que estavão na rua?"
> O enterro foi no campo santo. O corpo rolou para a terra. Devia estar cheio de minhocas por ali, pensou Mantinha Gorda. Galinhas ciscavam junto ao muro. Ela perguntou ao irmão:
> - Será que vão bica ela? (FAILLACE, 1978, P. 118-1119).

Ao pensar na quantidade de minhocas e se as galinhas bicariam sua mãe, percebemos uma crítica social, pois se o humano se incomoda com pessoas como Mantinha Gorda e sua mãe, os animais também a rejeitariam?

As reflexões de Mantinha Gorda durante o sepultamento de sua mãe constroem uma imagem infantil e inocente da personagem. Percebemos que Mantinha Gorda é uma adolescente ou uma pré-adolescente, no entanto, a inocência e a infantilidade logo vão sendo substituídas pela miséria e pela prostituição.

A morte da mãe de Adelina Marta representa simbolicamente a morte social, a morte dos sentimentos de generosidade e empatia. A morte não é somente da matriarca, mas da filha que passa a ocupar um "entre lugar" na sociedade.

Mantinha Gorda se prostitui para conseguir sobreviver. Além disso, a jovem se prostitui por outro objetivo: comprar um jazigo para a sua mãe. A personagem sempre foi bem tratada por sua mãe, esta que trabalhou a vida toda para conseguir manter sua família. Contudo, é na hora em que mais precisou de conforto e assistência que a mãe de Mantinha Gorda tem sua residência tomada pela prefeitura. Ademais, ao não possuir boas condições financeiras, a matriarca falece numa noite fria no meio da rua, tendo sua filha como única pessoa a amparar-lhe.

Observamos uma crítica social na narrativa através do contraponto entre Mantinha Gorda e sua mãe: a progenitora trabalhou por toda a vida e morreu sem moradia. Já a filha necessitou mergulhar no submundo da prostituição para conseguir comprar a última moradia de sua mãe.

Assim, Mantinha Gorda também "morre", pois passa a fazer parte de um entre-lugar, onde estão os seres invisíveis para a sociedade. A prostituição pode ser entendida como uma morte social e moral:

> Os homens gozavam a gordura de Mantinha Gorda de uma maneira quase carinhosa – como zangar-se com quem está comprando o jazigo da mãe, e só pede em troca um prato de refeição?
>
> Mantinha Gorda viu muitas coisas naqueles poucos anos. Algumas coisas que a deixava perplexa ou mesmo tristes. Viu casais, abraçados há pouco, separarem-se com bofetões e insultos alcoólicos; viu um homem castrar outro no meio de uma briga; viu uma menina, que diziam ser completamente tarada, atirar-se de um terceiro andar; viu uma de suas novas amigas curtir dois meses num hospital por causa de um aborto feito em casa. (FAILLACE, 1978, p. 121).

No submundo da prostituição, a jovem órfã encontra a violência, a morte, o sofrimento, o vício, entre tantos outros aspectos negativos da existência humana. Percebemos na passagem anteriormente citada outras temáticas sociais que Faillace explora nesta narrativa. O alcoolismo, o feminicídio, o aborto são condições que fazem parte da nova profissão de Mantinha Gorda. Ao colocar como algo "normal" dentro do cotidiano da personagem, percebemos uma problematização destas situações. Na descrição sobre o possível suicídio de uma colega de Adelina Marta, constatamos o

quanto essa morte é justificada em razão de um julgamento do comportamento. De modo semelhante, a morte da outra colega também é justificada ou atenuada.

O narrador do texto, portanto, vale-se da ironia para representar os discursos da sociedade sobre determinados sujeitos. Ao dizer que uma colega de Mantinha Gorda "curtiu" dois meses de hospital por um aborto mal feito, o interlocutor está atenuando o fato. Mesmo que o termo "curtir" seja uma gíria referente a "passar por", essa palavra também é empregada como significado de desfrutar ou gostar (de algo ou de alguém). Ao analisar o discurso irônico do narrador, percebemos a ambiguidade do sentido da palavra no texto. Ninguém "curte" um aborto e ninguém que passa por um procedimento doloroso "curte" um hospital. Nesse sentido, podemos observar como a violência do discurso constrói e reconstrói as imagens que influenciam a sociedade.

Apesar das condições hostis, Mantinha Gorda, não tendo apoio dos irmãos e não encontrando condições favoráveis para subsistência, acaba por ter na amizade e na compaixão das companheiras prostitutas a sua única forma de afeto e de família:

> Mas nem sempre as coisas eram assim. Por vezes, faziam até piquenique e, sendo convidada, Mantinha Gorda nem se importava de não ter homem nesses dias. Sentada com gosto sobre o capim, pernas separadas, galeto pingando gordura em suas mãos, sol forte em seus cabelos, Mantinha Gorda sentia-se feliz. (FAILLACE, 1978, p.121).

Na passagem anterior, podemos retomar a questão da gula de Mantinha Gorda, conforme mencionado anteriormente, o apetite dessa personagem pode também ser entendido como um símbolo de sua carência. Mantinha Gorda sentia-se "feliz" com o galeto que lhe serviam nos passeios. Mais do que um alimento para o corpo, o galeto era um alimento para a alma, pois se traduz na satisfação de se sentir parte de um lugar, de ser aceita por alguém.

Ao analisar a situação de Mantinha Gorda, podemos observar que a situação dela não difere da maioria das mulheres que se prostituíam na Idade Média, nesse sentido, o tempo não trouxe uma evolução para as camadas mais pobres ou para os que vivem à margem da sociedade. Conforme Cassol, Difante e Borges (2014), situações de pobreza extrema, violência, perda de referência levaram muitas mulheres a se prostituírem, porém, esta "ocupação" era temporária, pois muitas faleciam ou eram consideradas velhas:

> Muito similar a hoje em dia, as prostitutas feudais tinham uma carreira curta e cedo já eram consideradas velhas para o exercício da profissão, ao

> atingirem os trinta anos de idade. Por sua vez, poucas moças escolhiam por livre vontade a prostituição como profissão [...]. Naquele período, as mulheres entravam para a prostituição em função da extrema pobreza, da perda de referência, em função de um passado familiar perturbado, violento e incestuoso. (CASSOL; DIFANTE; BORGES, 2014, p. 165).

De modo semelhante aos pesquisadores que comparam a prostituta da Idade Média com a contemporânea, Faillace também relata a situação da mulher pobre que não tem expectativas. Se as demais personagens da autora são mulheres que estão em busca de um espaço no mercado de trabalho ou na sociedade, como acontece com Inês, Darlina, Vera, entre outras, a personagem Mantinha Gorda não tem como "melhorar" a sua vida, pois não pertence a uma classe social privilegiada.

Podemos dizer que o mundo evoluiu para algumas mulheres, a emancipação, a educação, a saúde, a cidadania é para os que estão "visíveis". Para mulheres pobres, de baixa renda e escolaridade, não há oportunidades, mas sobrevivência e perpetuação de estigmas, violências, invisibilidade e desesperança.

Desse modo, percebemos uma relação entre a crítica presente nesse conto e o olhar crítico da jornalista em "Discípulo de Hipócrates", pois nessas duas narrativa o poder público se ausenta ou cria impasses para promover o bem-estar social. Assim como Mantinha Gorda é retirada de sua casa pela prefeitura, temos o médico em "Discípulo de Hipócrates" demonstrando toda a sua aversão pelos pobres. Assim como a protagonista de "Propriedade" tem uma gestação difícil e o falecimento de seu filho subnutrido, temos na outra narrativa as palavras do médico defendendo que mulheres pobres não sejam assistidas durante a gravidez em prol de um "controle" da população.

Nas palavras do médico de "Discípulo de Hipócrates", não adiantaria prestar assistência social aos pobres, pois estes continuariam com os mesmos problemas ou piorariam. Segundo essa concepção, os pobres tem essa condição porque não se esforçam:

> Essa tendência de considerar o pobre como vítima... romântico...mas geralmente não passa de um preguiçoso. [...]. Claro que é bonito e generoso procurar outras explicações...Mas a verdade é outra. Os que se esforçam sempre vencem. Eu mesmo, tenho amigos...[...] Deixa-se a mãe Natureza o cuidado de selecionar os mais aptos. Não concorda comigo? (FAILLACE, 1978, p. 35-36).

Há nos dois contos de Faillace uma representação dos modos de pensar de uma parte da sociedade sobre as camadas populares. Se no conto "Discípulo de Hipócrates" temos a defesa de uma ideia de determinismo sobre o pobre, no conto "Propriedade"

temos a desconstrução desse pensamento. Mantinha Gorda não teve de se prostituir porque era preguiçosa e não queria trabalhar. O emprego que a personagem conseguiu não foi suficiente para deixar a situação de miséria e para ter uma propriedade. O filho de Mantinha Gorda sucumbiu não porque a mãe Natureza se encarregou de separar os mais fortes dos mais fracos, mas porque a sociedade se encarregou de separar os mais abastados dos menos abastados.

Além de comparar o conto com "Discípulo de Hipócrates", podemos fazer uma analogia entre o nome "Propriedade" e o título do livro do qual faz parte. Tradição, família e propriedade se refere aos três temas que serão desconstruídos pela escritora ao longo da obra. No referido conto, percebemos que a tradição se traduz no modo como as pessoas de baixa renda são vistas e tratadas pela sociedade. Não há uma evolução na história da personagem, ela está presa num ciclo de pobreza e exclusão social. A família, assim como a propriedade, representam simbolicamente as perdas de Mantinha Gorda. Logo, ao analisarmos as desconstruções realizadas pela autora, percebemos que a "tradição, família e propriedade", se traduzem em "tradição, família e expropriações".

A protagonista do conto, em determinado momento de sua vida, é embriagada e termina por agredir um dos clientes. Em decorrência da agressão, Mantinha Gorda responde a um processo criminal. Após cumprir sua pena no presídio, a jovem órfã perde totalmente o contato de sua família e o emprego de doméstica, que ela conciliava à rotina de prostituição.

Após a saída da prisão, Mantinha Gorda não tem alternativa a não ser voltar a se prostituir e exercer trabalhos informais, como o de faxineira. É nesse período que engravida, porém a criança nasce muito fraca e falece:

> Ah, a barriga de Mantinha Gorda, de gordura mesmo, de nenê, não a recomendava nem um pouco. Fazia faxinas, então, e quando se apertava, ainda se virava em qualquer esquina – mas não muito seguido. Morava num puxadinho de tábuas numa vila qualquer, mas isso saía caro, se saía...
>
> Aos sete meses, teve um parto prematuro. Um nenê que era um rato, um fiapo, no peito daquela mãe imensa. No puxadinho de tábuas, o nenê logo adoeceu, com cinco ou seis meses...E eis que Mantinha Gorda órfã de filho como ficara de mãe. (FAILLACE, 1978, p. 123).

Novamente, o conto apresenta a simbologia da gordura. Na passagem anteriormente citada, observamos que a gordura não é mais associada à opulência, ao sexual, mas a algo que "sobra", que não é recomendado. Mantinha Gorda já enfrentara

dificuldades para sobreviver sozinha e sua prole seria predestinada a ser um "incômodo", um "marginal". Percebemos o quão sofrida foi a gestação de Mantinha Gorda, tendo seu filho prematuramente. Nesse conto, a gestação não é algo positivo, mas um incômodo, como nos demais contos que serão analisados mais adiante.

Se Mantinha Gorda fora um bebê como os de anúncio, o seu filho é um "rato", um bebê subnutrido que padece. A degradação física, humana e social é recorrente na vida da protagonista. Se antes era motivo de orgulho de sua mãe, a vida de miséria e prostituição faz com que a moça bem cuidada vá se tornando uma maltrapilha:

> E Mantinha Gorda fez uma porção de coisas, logo em seguida... Descascou batatas em restaurantes, fez faxinas em escritórios, limpou verduras no Mercado, foi empregada em barraca de feira livre, chegou a pensar em comprar um burro e uma carroça, mas nunca deu. O problema é que Mantinha Gorda trabalhava e beliscava, beliscava e trabalhava... Não durava nos empregos por isso. Aí Mantinha Gorda foi vender coisas por conta de terceiros: rendas, fitas métricas, lâminas de barbear, esferográficas... mas rendia muito pouco, porque não tinha fundos para comprar ela mesa as mercadorias. Virava-se mais raramente, só quando tinha vontade de falar com alguém, ou a necessidade era muita. Depois, Mantinha Gorda se estragava, agradava cada vez menos: eram dentes que faltavam, varizes nas pernas gordíssimas, e tinha que ir a lugares sempre piores, de gente malada. Mantinha Gorda tinha medo, mas o que é que podia fazer? (FAILLACE, 1978, P. 123).

O desgaste em Mantinha Gorda vai além dos aspectos físicos, sendo análogo à perda de sua juventude, de sua dignidade e de sua esperanças.

A morada onde está a mãe, também acolhe o filho de Mantinha Gorda. No entanto, a protagonista continua sem uma propriedade. No decorrer de sua vida ou de sobrevivência, a jovem órfã passa a desejar um lugar para subsistir:

> Mantinha Gorda sonhava: "se eu tivesse uma casa minha, tudo ia melhorá. Eu ia lava roupa todo dia, e ninguém me mandava embora. Quem sabe ia inté faze doce pra fora..." - a ideia a entusiasmou: - "fazê doce pra fora..."(FAILLACE, 1978, p. 123).

Percebemos que a moradia é uma questão que permeia a narrativa de vida da personagem. Existe o desejo de comprar a última morada de sua mãe e também o desejo de ter uma casa própria, a fim de evitar o despejo. A casa que a protagonista almeja também é a oportunidade desta desprender-se dos subempregos e de ser escorraçada pelos patrões. Podemos pensar que a propriedade ou a moradia almejada alude também à propriedade de seu corpo e de sua existência.

A primeira moradia do ser humano é o seu próprio corpo. No caso de Mantinha gorda, a sua moradia não é "própria", pois esta mulher se vende para se sustentar. Ao ter uma moradia, a protagonista será proprietária de um abrigo para se proteger e para trabalhar, além de ser proprietária de seu corpo, não precisando mais se prostituir.

A condição de extrema pobreza da protagonista de "Propriedade" impede que o seu sonho se realize. Com esta decepção, Mantinha Gorda passa a procurar um lugar, longe de tudo e de todos para se abrigar. Conforme a personagem, num lugar assim, ninguém a incomodaria:

> Impossível juntar dinheiro para comprar uma casa de verdade. Mantinha Gorda falava com amigos e conhecidos, mas nada. Uma vez entregou 100 contos a um homem, que desapareceu com eles e, a casa, ela nunca viu.- Dexa de bobage, Mantinha Gorda, faiz uma maloca aqui mesmo... é só comprá as tábua, umas duas folha de Frande e só...Isso não "seu" Zé. Tem um amontoado de maloquinha e zás! É certo, vem alguém desmanchá. – Refletia: "Tem que sê longe, com bem poca gente por perto. Com uma casa só ninguém imprica". (FAILLACE, 1978, p. 124).

Mantinha Gorda, que no início da narrativa é descrita como uma jovem inocente, sofre novamente uma decepção. Ao buscar uma propriedade ela é ludibriada e tem seu dinheiro roubado. Esse fato demonstra novamente o quanto a sociedade é um fardo para essa personagem. Mantinha Gorda deseja viver o mais longe da cidade, das pessoas, pois assim estaria segura de ser desapropriada ou explorada:

> Foi um dia quando voltava de uma visita ao irmão – as relações entre eles estavam mais ou menos fazia algum tempo... Mantinha Gorda chegou a descer do ônibus para olhar: um enorme descampado coberto de grama e sol. Mantinha Gorda deixou a estrada. O terreno era um pouco mole, úmido, mas ela sempre gostara da natureza, da terra, da água...(FAILLACE, 1978, p. 124).

Percebemos que a personagem estando "morta" aos olhos da sociedade, pretendia de vez afastar-se da humanidade. Temos na descrição do ambiente (natureza, descampado, terra úmida, água) uma imagem ligada a noção de retorno. A "morte" simbólica de Mantinha Gorda é um renascimento. Ao retornar à terra, à natureza, Adelina nasce para uma nova vida, onde não seria mais a marginal, a prostituta, a ex-presidiária.

Percebemos que para indivíduos marginalizados, ou invisíveis para a sociedade, não há espaço para estes poderem exercer sua existência de maneira plena e sadia. Mantinha Gorda é uma mulher que está à margem da sociedade e, estando à margem, prefere distanciar-se o mais longe possível da civilização, se resguardando das

discriminações e das desigualdades sociais. Nesse sentido, a protagonista é transgressora ao romper com o ciclo de exclusão e expropriação (da moradia, do corpo e da dignidade). A transgressão também ocorre por ela querer ser mais que um corpo desapropriado de identidade e exposto à venda, ou seja, querer ter "propriedade" de si mesma.

4.4 A dor: A experiência da maternidade

> *— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.*
> *A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe, o nome do filho.*
> *O inocente dormia; Iracema suspirava: — A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso.*
>
> José de Alencar – *Iracema.*

A maternidade também é um tema recorrente na literatura de Tania Faillace, entretanto, essa questão feminina não é abordada de modo idealizado ou como uma possibilidade de redenção ou renovação da vida, como geralmente observamos em textos literários que tratam sobre o tema. A maternidade nos contos da escritora é sempre caracterizada por momento de dor e de angústia, não só pela espera de um filho, pelas expectativas depositadas nessa vida gerada, mas também pela fixação de um laço, um elo quase indestrutível que "prende" a mulher a outro ser e a uma condição de angústia e medo, conforme percebemos nos contos "Dorceli" e "A filha".

A maternidade é o tema que diferencia as personagens de ambos contos com os demais textos analisados nesta tese. Esse tema se torna relevante para analisarmos como as personagens de Tania Faillace se afastam dos símbolos sociais sobre o feminino. As personagens solteiras da referida escritora se afastam do estereótipo de "solteirona", pois sentem uma necessidade de ir contra o sistema, as normas, a moral ou a família. De modo semelhante, as mães da obra de Faillace também estão em desajuste com o estereótipo que lhes são atribuídas.

Conforme mencionamos anteriormente, a maternidade na obra da referida escritora é sempre problemática. A angústia e a dor não se traduzem somente no sentimento de rejeição ao próprio filho, mas nas formas em que a maternidade ocorreu na história dessas personagens.

Percebemos que os contos analisados além de trazerem uma problemática existencial, apontam também uma crítica à sociedade e às condições femininas, no que tange às suas condições financeiras ou ainda ao ambiente de austeridade a que pertencem. Nesse sentido, a maternidade é um tema que se aproxima com as demais críticas sociais presentes nos contos da ficcionista.

A temática apresentada na literatura de Faillace se revela como uma desconstrução de um símbolo construído social, historica e politicamente. Todavia, ao problematizar a maternidade e o conceito de amor materno, a escritora não está negando os laços afetivos e familiares. O foco principal da crítica expressa nos dois contos é a forma ou as condições em que tais personagens se tornam mães.

O imaginário que a escritora constrói em seus textos apontam para a necessidade de se pensar o feminino de forma ampla e complexa, ou seja, que o feminino não é somente legitimado pelo casamento e pela maternidade. Nesse sentido, podemos aproximar a construção – ou desconstrução – das mães na obra de Faillace com o resgate histórico e social realizado por Badinter:

> Era preciso lembrar também a definição, ainda mais carregada de pressupostos ideológicos, do Larousse do século XX (edição de 1971), que descreve o instinto materno como "uma tendência primordial que cria em toda mulher normal um desejo de maternidade e que, uma vez satisfeito esse desejo, incita a mulher a zelar pela proteção física e moral dos filhos", pois acredito que uma mulher pode ser "normal" sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho. (BADINTER, 1985,p.11).

A reflexão de Badinter sobre a possibilidade de uma mulher ser “normal” sem ser mãe se coaduna com as problematizações sobre o gênero feminino na literatura de Faillace. A escritora sul-rio-grandense se vale dos discursos dominantes e das imagens estereotipadas para propor uma reflexão – e uma desconstrução – sobre a figura feminina tradicional. Além de uma desconstrução, observamos que suas problematizações se sobressaem às questões de gênero ao envolver os problemas sociais e econômicos.

Badinter (1985) apresenta um panorama sobre a maternidade e afirma que esta função se modificou ao longo do tempo. A perspectiva da teórica compreende o imaginário sobre o feminino e sobre o amor materno:

> Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional". (BADINTER, 1985 p.266).

Podemos fazer uma analogia entre a afirmação de Badinter sobre o amor materno com a construção da maternidade em Faillace. Se a afetividade depende "da mãe, de sua história e da História", percebemos que o contexto social, familiar e econômico interfere nas atitudes das mães de ambos contos. Em "Dorceli", a mãe representada não tem condições financeiras e emocionais para cuidar de sua filha. Já no conto "A filha", percebemos um ressentimento da protagonista em relação ao "vazio" de sua vida em relação à rotina de esposa e mãe. Nos dois contos, percebemos que a maternidade não ocorreu por opção. No conto "Dorceli", inferimos que a gestação não foi planejada e que poderia ter sido causada por abuso sexual. No segundo conto, percebemos que a maternidade, bem como o matrimônio, foram impostos à protagonista. A história dessas personagens é marcada ou pela pobreza ou pela imposição de um estereótipo feminino. Logo, percebemos que a maternidade em si não é algo negativo na literatura de Faillace, mas para estas duas personagens essa função social se torna um fardo, seja pela falta de dinheiro, seja pelo apagamento de sua individualidade ou identidade.

Conforme mencionamos, no conto "Dorceli", da obra *Vinde a mim os pequeninos*, percebemos questões relacionadas à maternidade sendo abordadas de modo a problematizar as condições sociais e financeiras da personagem que se torna uma

"mãe solteira"[46]. Já no conto "A filha", da obra *O 35º ano de Inês*, observa-se uma crítica em relação ao ambiente em que algumas mulheres estão inseridas e a cobrança relacionada a um padrão feminino a ser seguido: "esposa/mãe/dona de casa". Nos dois casos, percebemos que a experiência da maternidade não é positiva, despertando nessas mulheres sensações de dor e de angústia.

O conto "Dorceli" narra a história do nascimento e do abandono da menina que dá nome à narrativa. Dorceli é filha de uma jovem mulher de apenas vinte e um anos que engravidou e não teve apoio do pai da criança. Nesse conto, não sabemos ao certo se a gravidez é fruto de um relacionamento da jovem ou se é causada por uma violência sexual. No entanto, podemos refletir sobre o modo como a mãe descreve a criança e o seu repúdio, como percebemos na passagem a seguir:

> Dalva, chamava-se ela, era clara de olhos azuis. Os olhos pretos de Dorceli a incomodavam. Nem de pequena imaginava um filho assim. Embalava uma boneca e dizia: "Neuza Cristina". Neuza Cristina, rosada, loura, com várias anáguas sob o vestido, sapatos de verniz, covinhas no rosto de olhos baixos. "Que menina educada!". Mas a índia precisava de um nome, sim, Um nome de índia com "I" – Irani, Iraci, Jaci... "Dorceli", sugeriu a vizinha do quarto. (FAILLACE, 1977, p. 35).

Tanto o nome de Dorceli quanto a sua caracterização, uma índia de cabelos e olhos pretos se opõem ao nome da sua mãe e a sua caracterização. Dalva tem pele clara e os olhos azuis. O nome da mãe remete às estrelas e o nome da filha remete à dor. Na construção simbólica da mãe e da filha há contraponto entre o "puro" e o "inocente" e o profano ou violento, entre a sonho e a realidade e entre o celestial e a dor humana. Dalva, conforme percebemos na passagem sonhava com uma outra realidade, com um outro contexto para a sua gravidez, que esta acontecesse de modo tranquilo e em um ambiente favorável a essa gestação. Além disso, Dalva idealizava a sua filha como uma "boneca", de pele clara como a sua. No entanto, essa jovem tem uma gravidez inesperada e indesejável, sem condições financeiras, sociais e emocionais para enfrentar a maternidade. Diante de Dalva não está a "boneca" que sonhou um dia, mas uma índia com "rosto de ninguém":

---

[46] A maternidade também é tema principal no romance *Mario/Vera:Brasil*. A maternidade nessa narrativa não é retratada como algo negativo na vida da mulher, como fora abordado nos contos analisados. A protagonista do romance, enfrenta todas as dificuldades e preconceitos para dar à luz, ela quer ser mãe e não vê nenhum problema nessa nova condição. O filho não é um parasita, como observamos nos contos. A hipocrisia, no romance, também esta relacionada à questão do aborto, encarado como algo natural quando uma mulher é solteira. No entanto, conforme a concepção de Vera, o aborto é um assassinato. Portanto, Vera é transgressora também ao ser "verdadeira", ao não se submeter a falsos modelos de vida, ao não assassinar seu filho em prol de uma "castidade" inventada.

> Um nenê de olhos pretos. Tudo que é nenê tem olhos cinzentos. Dorceli tem olhos pretos. As enfermeiras disseram: - Que bonitinha... parece uma índia. A mãe enrolou Dorceli no enxoval dado e abandonou a santa casa. Ficou andando em frente a praça de um lado para o outro. [...]. Mas a mãe tem vergonha de chegar até a fila e indagar: qual é de vocês que está querendo um nenê? [...]. Dorceli berrava de fome. "Não tenho leite", justificava Dalva. [...].
>
> - Quem é o pai?
>
> A mãe deu de ombros.[...].
>
> - Não é parecida com ninguém. (FAILLACE, 1977. P. 35).

O contexto em que se dá a rejeição de Dalva pela filha constrói a ideia de uma gravidez indesejada. Ao gesticular com os ombros, Dalva expressa que o pai de sua filha é ausente ou desconhecido. Ao caracterizar Dorceli como uma índia com "cara de ninguém", temos novamente de uma paternidade desconhecida, que infere a ideia de que a gestação pode ter acontecido de uma violência.

A associação entre a filha e a boneca rosada e loura alude ao modo como as mulheres são influenciadas pelos símbolos sociais de maternidade. No conto, percebemos uma primeira desconstrução das imagens maternas, pois no mundo "real" nem sempre a maternidade se dá em um contexto feliz como no imaginário infantil.

A relação entre prole e brinquedo também é resgatada pela historiadora Elisabeth Badinter. Em seu estudo, há uma comparação entre as palavras "*poupart*" e "*poupée*", que traduz no modo de representação dos bebês no imaginário:

> Um primeiro índice é a representação usual da criança como um brinquedo ou uma máquina. Sabemos que no século XVIII a criança pequena é designada pela palavra *poupart*, que significava não o que entendemos hoje por *poupon*, bebê, mas o que chamaríamos de *poupée* (boneca). O poupart é considerado com muita freqüência pelos pais como um brinquedo divertido do qual se gosta pelo prazer que proporciona, e não pelo seu bem. É uma espécie de pequeno ser sem personalidade, um "jogo" nas mãos dos adultos. Assim que deixa de distrair, deixa de interessar. É o que alguns moralistas censuram nos pais do século XVIII. Por exemplo, Crousaz: "Tratais vossos filhos como estes tratam suas bonecas. Diverti-vos com eles enquanto são engraçados, ingênuos e dizem coisinhas divertidas. Mas quando têm idade e se tornam sérios, não vos interessam mais. Vós os abandonais como se abandonam as bonecas." E então, "à familiaridade excessiva sucede uma severidade exagerada, ou uma indiferença gélida".(BADINTER, 1985, p103).

A partir da perspectiva histórica de Badinter, inferimos que nem sempre a prole foi motivo de afeto para seus progenitores. Também podemos dizer que na construção social e histórica da imagem da mãe o uso de bonecas foi relevante instrumento de disseminação de imagens e comportamentos sobre o feminino.

As brincadeiras, os sonhos, a ilusão de Dalva são desconstruídos neste conto a partir de uma gravidez indesejada. A boneca rosada é trocada por uma criança magra e doente:

> Dorceli berrava de fome [...]. O leite de vaca deu diarreia e Dorceli quase morreu. A vizinha do quarto se lembrou de dar água com arroz, e Dorceli se salvou. Estava enrugada, perninhas secas, nádegas cheia de pregas – feia. A dona da casa a pareceu: "olha eu não quero ser ruim, desalmada..." A mãe pegou Dorceli, a maleta de papelão, e saiu de novo para a frente da Santa Casa. (FAILLACE, 1977, p. 35).

A condição financeira e emocional de Dalva não é favorável. Quando esta personagem volta para a casa de sua irmã, observamos que a família também é miserável. O aborto, conforme as palavras da irmã de Dalva, seria uma solução viável:

> A irmã serviu o jantar:
>
> - o Clair só vem mais tarde. A gente explica então.
>
> Dorceli choramingou,
>
> - ela também está doente, foi por isso que eu voltei.
>
> A irmã pegou Dorceli e a examinou por longo tempo:
>
> - Não é parecida com ninguém.
>
> - Tanto melhor.
>
> - Por que é que você não deu um jeito, antes?
>
> - Tive medo, confessou a mãe.
>
> - Bobagem, era só me procurar. Eu conheço gente boa, competente.
>
> Dorceli apertou os olhos, contorceu-se toda, depois desatou num berro contínuo.
>
> - Acho que é fome. Disse a mãe. (FAILLACE, 1978, p.36).

Inferimos na palavra da irmã que o aborto é algo "normal", pois conhece boas profissionais que realizam esse procedimento. Portanto, percebemos uma crítica social em relação ao contexto social e econômico de uma parcela da população. Abortar para mulheres como Dalva seria a solução para que seus filhos não padeçam de fome e de doenças.

O aborto é um tema que aparece de forma secundária nas narrativas de Faillace. Apesar da autora apresentar uma crítica em relação ao modo idealizado de maternidade,

observamos que não há uma valorização do procedimento. O que a escritora pretende em sua crítica não é pregar o aborto ou a vitimização da mulher, mas apontar como a maternidade deve ser uma escolha e não uma imposição.

Observamos no conto "Propriedade" que a prática do aborto é uma situação de sofrimento e desespero para as colegas de Mantinha Gorda. Nesse conto, há uma problematização sobre a falta de assistência para mulheres que vivem à margem da sociedade. Mantinha Gorda, apesar de toda a miséria que acomete a sua subsistência, não aborta seu filho. A mesma problematização do aborto também ocorre no romance *Mário/Vera – Brasil,* mas de forma diversa, pois a crítica presente não se refere ao aborto como uma solução para mulheres pobres. No romance, essa prática é uma solução moral em um contexto caracterizado pela negatividade de ser "mãe solteira".

Nesse sentido, podemos dizer que Faillace avança sobre os temas femininos na literatura apresentando novas perspectivas e problematizando os estereótipos e a moralidade. O que está em relevo na sua obra é a necessidade de dispor condições sociais, morais, econômicas, políticas e humanas para que a mulher possa ser valorizada e respeitada. A literatura dessa escritora versa não só sobre figuras femininas de classe média, mas também sobre a população de baixa renda. Constatamos que, dentro do contexto histórico e literário, o conto "Dorceli" traz uma inovação no que tange à perspectiva feminina abordada na literatura até então.[47]

Conforme destacamos anteriormente, os nomes das personagens desse conto de Faillace podem contribuir para o entendimento dessa história. "Dalva" significa alvo, lembra a estrela D'alva, remetendo a ideia de brilho, de celestial e do sonho. Já "Dorceli", conforme é descrito no conto, tem origem indígena. O nome da filha de Dalva é também uma junção do vocábulo "Dor" e do nome "Celi". O nome Dorceli, por sua vez pode significar "dor cega" ou "dor no céu" – então poderia ser uma dor no céu,

---

[47] Temas como o aborto e as condições sociais e financeiras de mulheres das camadas populares já figuraram na literatura brasileira, porém de forma secundária. No início do século XX, por exemplo, Lima Barreto publicou crônicas que colocavam em foco os indivíduos "excluídos" da literatura e da sociedade. Na crônica "A lei" o aborto aparece como forma de problematizar a moralidade e a hipocrisia da sociedade. O aborto, nas palavras do narrador, é um crime, mas sua proibição também é problemática. Conforme demonstra em sua narrativa, essa proibição ceifou duas vidas: da mãe que fez o procedimento clandestinamente e da parteira que se suicida para não ser presa por realizar abortos. As interferências desse procedimento ilegal também são representadas na obra de Faillace, como observamos nos contos "Propriedade" e "Dorceli". Entretanto, percebemos que a autora se detém sobre a condição da mulher como uma "mãe solteira", não problematizando a prática como um ato criminal.

onde se encontra a estrela Dalva?. Além dessas divagações sobre o significado do nome da bebê e sua relação com narrativa, podemos também fazer um intertexto com o nome "Moacir", do romance *Iracema*, de José de Alencar. Nos dois nomes temos a dor sendo significada, são todos "os filhos da dor".

Os dois nascimentos acarretaram duas mortes maternas respectivamente. No romance de José de Alencar, a índia Iracema falece logo após dar a luz ao filho. Moacir é o fruto de um romance proibido, Iracema sofre as consequências dessa relação, sendo abandonada não só pelo pai do filho que espera, mas também por sua tribo. Nessa narrativa, assim como na história de Dorceli, a mãe mantém sua gestação sem nenhum apoio familiar ou do pai da criança. No nascimento de "Dorceli", temos uma morte, não física como em *Iracema*, mas uma morte simbólica, representando todas as perdas que a mãe terá a partir da vinda de Dorceli. A jovem Dalva não terá mais o mesmo corpo, não terá mais os mesmos sonhos de quando era criança e nem a mesma liberdade.

Todo o contexto da gestação e o entendimento de que sua vida estaria para sempre ligada à outra vida desencadeia na mãe o sentimento de repúdio a esta filha e o desejo de abandonar o seu bebê.

No início do conto, percebemos que Dalva queria abandonar sua filha por motivos vão além das suas condições financeiras. Conforme percebemos na passagem anteriormente citada, a mãe alega querer entregar sua filha por não ter onde morar, porém esse não seria o motivo primordial, e sim a sua falta de amor pelo ser gestado. A falta de moradia e de condições financeiras são problemas que corroboram a recusa de Dalva em aceitar a maternidade. No decorrer do conto, são narrados os fatos da vida dessa mãe e dessa filha até o abandono definitivo de Dorceli. Primeiramente, Dalva vai morar num casebre nos fundos da residência de sua irmã. Sem emprego e sem "instinto materno", Dalva deixa sua filha passar de mãos em mãos aos cuidados de sua irmã e dos vizinhos.

Com o passar do tempo, a mãe percebe que deve cuidar de si mesma, que deve cortar o "cordão umbilical" que a prende à criança. Dalva pensa em sua aparência e no apagamento de sua beleza e juventude, assim ela teme que sua vida tenha o mesmo final da "velha" que morou no barraco onde reside:

> "vinte e quatro anos" - pensa Dalva. – "E vinte e cinco, e vinte e seis...". Examinara seu corpo nas réstia de luz que atravessavam o taipal. O quarto é o

> mesmo. Foi-se o cheiro da velha dos bilhetes. Sobrou o cheiro da índia. No urinol, no travesseiro. A cama patente está mais torta, Clair não pregou novas tábuas nos buracos de cupim. (FAILLACE, 1978, p. 41).

Ao longo da obra de Faillace, observamos a dicotomia entre "velho *x* novo". Nesse conto, há uma oposição entre Dalva e a velha que residia no "puxadinho". Se antes, os contos mostravam a oposição entre uma postura passiva e uma postura contestadora, em "Dorceli", percebemos que a moça não quer passar a vida morando em um barraco de tábuas e não deseja deixar de viver sua juventude em razão do compromisso da maternidade.

O ambiente social onde Dalva transita é similar ao ambiente em que Mantinha Gorda viveu antes de se afastar da sociedade. A protagonista de "Propriedade" morava com sua mãe em um barraco, posteriormente é despejada e passa a subsistir em um barraco de madeiras. Dalva é despejada do quarto onde morava e vai morar em um "puxadinho" de tábuas nos fundos da casa da irmã. O bebê de Dalva é tão magro e doente quanto o bebê de Mantinha Gorda. Entretanto, enquanto a personagem de "Propriedade" se deteriora fisicamente e esteticamente para ter um lar e tentar salvar o seu rebento, no conto "Dorceli", observamos que a mãe não quer perder sua juventude e não deseja cuidar de sua filha.

Podemos fazer outra oposição entre a figura materna de "Propriedade" e "Dorceli", pois a mãe de Mantinha Gorda se esforça para manter sua filha saudável, enquanto Dalva apenas se preocupa com a aparência de seu corpo e em se desfazer da filha.

A relação entre mãe e a criança é estabelecida por um sentimento de angústia, pois a menina procura pela mãe, que não lhe atende. Já a mãe sente uma angústia como se a presença de Dorceli representasse um perigo:

> Um outro costume de Dorceli: dormir em cima do corpo da mãe. A mãe a empurra sempre que acorda. Dorceli disfarça, rola, depois volta de mansinho e deita outra vez. Assim, a mãe se levanta, Dorceli sabe, porque nunca dorme até o fundo. Ouve o ruído da tramela, do cachorro se coçando, das molas de distendendo, quando a mãe se levanta. A mãe respira, irritada:
>
> - Me deixa respirar (FAILLACE,1978, p.40).

Ao suplicar para sua filha a "deixar respirar", a mãe está requerendo que a deixe viver, ser livre. Logo, nesse conto, há uma angústia e uma frustração em relação à maternidade Esses mesmos sentimentos podem ser encontrados na mãe do conto "A

filha". Percebemos nessas duas narrativas semelhanças no que tange ao condicionamento da mulher para o exercício da maternidade.

No conto "A filha", percebemos que a angústia dessa mãe não se manifesta em relação à condição social. A personagem feminina desse conto demonstra ter uma boa situação econômica, tem uma casa, um marido que trabalha e mantém o lar. Todavia, a boa condição financeira não é suficiente para suprir o vazio que a protagonista sente.

Ao analisar as diferentes formas como a maternidade é apresentada na literatura de Faillace, constatamos que ocorrem sobre duas perspectivas. A primeira corresponde a crítica social sobre os "excluídos" da sociedade. Nos dois contos, temos no conto "Propriedade" e "Dorceli" a ambientação dessas mães que vivem ora na rua, ora em barracos de madeira. As condições hostis coadunam para o sofrimento e a angústia das duas figuras femininas. A segunda perspectiva corresponde à anulação da personalidade e da individualidade em relação à condição de mãe. Dalva é a figura feminina que se sente sufocada pela filha, que sente sua vida passar e sua juventude esvair. A mãe do conto "A filha" também sente esse vazio. Nessa narrativa, o vazio traduzido pela falta de individualidade e de identidade também pode ser traduzido na ausência do nome dessa mãe.

Diferentemente de Dalva, a mãe do conto "A filha" não abandona a filha, mas a "realidade", precisando ser internada em uma clínica psiquiátrica. A segunda representação materna não consegue desatar os laços que a ligam com a família, não consegue afirmar uma individualidade e uma identidade.

Podemos aproximar a relação entre os nomes das mães e os títulos dos contos. Ambos contos trazem o nome das filhas no título. Em "Dorceli", percebemos que a mãe tem nome, já em "A filha", não há marcação de nome para a mãe. Se a primeira figura materna consegue se diferenciar e desprender da prole, a segunda figura materna não consegue.

Outra característica dos títulos dos contos é que em uma primeira perspectiva o leitor pode pensar que a narrativa versa sobre as filhas. Embora os nomes da prole estejam nos títulos, o tema principal e a crítica presente se dão sobre a figura materna. Podemos inferir que uma das problemáticas apresentadas pela autora em ambos contos é que a partir do nascimento do filho, a figura feminina passa a vigorar em prol de uma

função familiar, não da individualidade. Sendo assim, podemos voltar a questão da morte simbólica da mãe analisada no primeiro conto, pois ao nascer de um filho há a subtração da figura da mulher, dos seus desejos individuais, da sua identidade e da sua individualidade.

No conto "A filha" além de termos uma personagem angustiada e frustrada em relação à maternidade, também há uma reflexão sobre o condicionamento feminino para o matrimônio e para o confinamento no ambiente doméstico.

Como mencionamos anteriormente, a protagonista de "A filha" é uma mulher de condições financeiras favoráveis, tem casa, família, amigas, marido, filha, conforto e estabilidade. Tais características aparentemente demonstram um modelo de realização familiar e feminina. No entanto, observamos que esta mãe e esposa não é feliz, principalmente em relação ao condicionamento que lhe foi dado com uma única opção de vida.

O desejo de autonomia e de viver uma outra vida é observado na figura materna do referido conto. Esse desejo é principalmente constatado quando ela reflete sobre a vida de suas amigas, que são mulheres solteiras, que tem seu próprio dinheiro e traçam o seu destino.

Podemos comparar a protagonista de "A filha" com algumas personagens analisadas de Caio Fernando Abreu. Do mesmo modo como a protagonista folheia os álbuns e se compara com suas amigas, temos Dorvalina e Alzira se comparando com mulheres solteiras e bem sucedidas profissionalmente. Observamos tanto na obra de Tania Faillace quanto na obra de Caio Fernando Abreu que essas comparações se referem ao contexto de produção literária. A comparação entre as personagens compreendem as novas perspectivas sobre o feminino.

A frustração frente ao casamento e à maternidade, bem como o desejo de viver uma outra realidade também podem ser constatados na apatia que a protagonista do conto sente em relação ao marido e à filha. Podemos somar a passagem do tempo e a falta de vivacidade como elementos precursores do estado de angústia da personagem. Quando era jovem e recém casada, a mulher era loura, magra, sorridente, conforme a narradora descreve sua imagem na foto do casamento:

> Nem sempre as coisas tinham sido daquela maneira, não é verdade? Nem sempre houvera e evidência irrefutável de que o mundo e os dias pertenciam aos outros, e que tudo devia ser usado com cuidado e discrição. [...]. Nem sempre... pois folheava um álbum de fotografias na sala [...] Ei-la aqui, vestida de noiva, Loura, magra [...] os olhos na lente da máquina como num buraquinho convergente, sentira, lembrava-se, o braço torcido, incomodo, sob o marido, e muita lucidez e desprendimento ao fitar seu futuro lá dentro. (FAILLACE, 1978, p. 83-84).

Na passagem, observamos uma divergência entre a fotografia do casamento e a imagem que a protagonista vê refletida no espelho de seu quarto: a noiva da fotografia é jovem, magra, esperançosa, tem vida. A mãe e esposa que está diante do espelho é madura, flácida, não tem esperança e "vive para os outros".

Outra característica que podemos apontar na fotografia da protagonista do conto é o incômodo do braço entrelaçado ao braço do marido. Esse incômodo representa simbolicamente a insatisfação dessa figura feminina desde o início do matrimônio. Nesse sentido, percebemos que a condição de esposa também se deve por um condicionamento, assim como a maternidade.

A falta de vivacidade e a rotina pautada nos desejos dos outros, seja do marido ou da filha, também podem ser associados à falta de nome da personagem. Se o que é nomeado não existe, então essa mulher não existe efetivamente.

A ausência de nome pode ser comparada com o desejo de Alzira ser nomeada pelo marido em "O coração de Alzira". No conto de Faillace temos a destituição de uma identidade em relação à figura de mãe e esposa. De modo semelhante, no texto de Caio F., temos uma figura feminina que não é "nomeada" pelo seu marido.

No conto de Caio F. é no quarto que Alzira percebe que tem um "coração", é neste canto que a personagem começa um processo de revelação interior. O quarto também apresenta uma simbologia importante em "A filha". É no quarto que a figura materna se isola dos demais moradores da casa e passa a refletir sobre sua imagem no espelho e sobre sua vida.

O quarto separa as duas personagens dos demais cômodos, dos espaços onde outras pessoas transitam e dos espaços onde têm tarefas a cumprirem. Mais do que um espaço de repouso, o quarto simboliza o desejo de se sentir como um "indivíduo individualizado":

> Firme, segura em seus pés, em seu corpo, ia ao encontro de gente, enfrentar rua, frio, vento, espaço aberto... Ela ficava. Dentro de um quarto, cuja chave era sua, lembrava-se agora. O dia talvez fosse mesmo dos outros. Mas o quarto... era seu.” (FAILLACE, 1977, p.85).

Ao dizer que o quarto é seu, percebemos que a protagonista de “A filha” afirma que fora deste espaço, sua vida não lhe pertenceria. A perspectiva apresentada sobre o quarto pode ser associada ao que Bachelard (2008) fala sobre a relação entre os espaços físicos e os aspectos psicológicos:

> De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se. Temos em nós, a esse respeito, um estoque de imagens e de lembranças que não confiamos facilmente. Sem dúvida, se quisesse sistematizar essas imagens do encolhimento, o psicanalista poderia fornecer-nos numerosos documentos. Escrevemos, então, um curto capítulo sobre os "cantos", surpreendidos quando constatamos que grandes escritores davam a esses documentos psicológicos a dignidade literária (BACHELARD, 2008, p. 198).

O quarto é o canto onde a personagem se encolhe, concentra toda a sua existência em si mesma. Fora deste espaço, a figura materna encontra a filha, o marido, a rotina, as obrigações com os outros.

A frustração e a angústia da protagonista de “A filha” ocasionam um desequilíbrio emocional e mental. A mãe descarrega toda a sua infelicidade na filha, que muitas vezes é descrita como um parasita que infesta a vida da protagonista:

> E se lembra daquele ventre que crescera, crescera sob a expectativa de todos, e que a deixava insone, gelada toda a noite, sentindo-o palpitar, marulhar, como se o estranho estivesse agora em si e a empurrasse por dentro, lenta e ferozmente, a arrebatá-la, a esvaziá-la de si própria. Era uma luta surda, desigual. Momentos em que se virava de repente, apertava-se contra a cama, gemia baixo, dizia: “Quero dormir... quero acordar...” (FAILLACE, 1977, p. 85).

Assim, percebemos novamente semelhanças entre “Dorceli” e o conto “A filha”. Nesses dois contos há uma espécie de “cordão umbilical” simbólico que prende a mãe ao filho em prol de uma reciprocidade de afeto. Nesse aspecto, observamos que mãe do conto “A filha” prefere esquecer que esteve grávida:

> Mas a filha não a largava. Estava sempre onde ela estava. [...]. Procurava evita-la. Não, não queria vê-la. Queria esquecê-la. E esquecer os sonhos. E esquecer a doença, o parto, a gravidez... E esquecer que já a tinha alimentado com seu próprio sangue. [...]. E dava-lhe medo. Medo de perder da vista suas descobertas razoáveis, medo de voltar a ter medo de estar fora, definitivamente fora, medo de voltar a ter frio. (FAILLACE, 1977, p.88-89).

O medo e o desejo de esquecer a doença, o parto e a gravidez corroboram uma construção simbólica do trauma. Nesse sentido, percebemos uma diferenciação nas construções simbólicas sobre a maternidade na obra de Faillace. Em ambos textos, seja por motivos econômicos ou emocionais, a gestação se configura como uma situação de conflito. Há, nesse sentido, uma problematização do estereótipo sobre a felicidade materna ou sobre a famoso ditado "ser mãe é padecer no paraíso". Em ambos textos, não há paraíso, há apenas sujeitos inseridos em ambientes e situações hostis.

Ao pensar a maternidade como um trauma nos dois contos, podemos fazer uma relação com o estudo de Smith sobre a representação histórica e literária do feminino. Segundo a autora, as narrativas trazem o trauma atribuídos aos fatos e sofrimentos masculinos e, no entanto, os fatos e sofrimentos femininos são relegados ao silenciamento dos cômodos das casas:

> Ao usar o termo "trauma", não pretendo invocar sentimentos de consternação pelos sacrifícios havidos, mas sugerir uma situação, uma colocação social, cultural e política, a partir da qual as mulheres escrevem. O trauma, na maioria dos estudos, é uma categoria histórica quase exclusivamente aplicada aos homens brancos. [...]. A maior parte dos historiadores recusa-se a admitir que os estupros, espancamentos, incestos e outros atos de violência perpetuados contra minorias raciais e mulheres sejam traumáticos, uma vez que o abuso é habitual. Argumentando o contrário, a psicóloga Laura S. Brown amplia a categoria do "trauma" para abranger situações de constante repressão, difamação e desigualdade, mesmo onde o valor apregoado pela sociedade é o da igualdade [...] tiveram grande efeito sobre suas vidas e que a violência pessoal em instituições como o casamento e a escravidão ainda persiste. Incidentes de choques traumáticos, na forma como Freud os descreve, deixam vestígios na memória com as quais o sujeito lida de maneiras variadas, na tentativa de restabelecer o controle e a integridade. Vestígios desses fenômenos estimulantes na arte, na linguagem e no comportamento manifestam uma relação com o trauma. (SMITH, 2003, p. 91-92).

A sensação de frio é algo expresso pela mãe e contribui para a construção simbólica do trauma. O frio remete à simbologia da morte, que neste conto é atribuída a individualidade da mulher que se tornou mãe: "Que tristeza naquele frio!... que tristeza e que medo! Frio que chegava devagar, que congelava as defesas... Frio que, às vezes, saltava de repente, sem piedade, sem justiça, de um núcleo de gelo absoluto". (FAILLACE,1977, p.97).

O frio também simboliza a insatisfação da personagem com a sua vida. A mãe do conto "A filha" angustia-se em relação à falta de perspectivas, de afeto e de uma vida para si mesma. A protagonista passa por uma tomada de consciência, no entanto, a ansiedade em relação a sua insatisfação é tão intensa que o seu pensamento não é

concluso, pois esta mulher enlouquece e é internada. Logo, não há evolução para esta protagonista do conto.

Sobre a figura materna em "A filha", Bittencourt (2004) faz uma importante comparação entre esta figura feminina e as demais personagens da obra de Faillace. Segundo a teórica, mesmo dentro de um processo de fuga da realidade há uma tentativa de compreensão de si mesma:

> Em "A Filha", o terceiro conto do livro, acompanhamos o processo de degeneração mental de uma personagem que rejeita a própria filha. O isolamento aqui se manifesta na sua forma mais radical – a alienação da loucura -, mas, tal como as personagens anteriores, ela tenta superar as dificuldades pela compreensão de si mesma e dos outros. Ao final da narrativa, ao aceitar a sua enfermidade como irremediável, a mulher transfere para a filha o direito à vida, como ser humano integral, que lhe fora sempre negado. Desta forma, mesmo imersa na alienação da loucura, a personagem demonstra uma percepção profunda de seu mundo psíquico em suas relações com a realidade exterior. (BITTENCOURT, 2004, p.2).

Ao analisar a loucura da mãe de "A filha", podemos novamente compará-la com a personagem Alzira de Caio F., ambas mulheres se questionam e se angustiam em relação às frustrações do matrimônio e da vida familiar. As duas protagonistas não evoluem com o conflito íntimo, pois Alzira prefere dormir e a protagonista de "A filha" enlouquece.

Além do questionamento sobre a vida, outro ponto de intersecção entre Alzira e a protagonista de "A filha" é a noção da passagem do tempo. Se a protagonista do conto de Caio F. é "gorda", a mãe do conto de Faillace é uma mulher que não se reconhece na figura de uma noiva loura e magra. A gordura, as rugas, a flacidez corporal remetem não só ao envelhecimento, mas a sensação de uma vida que se esvai sem êxitos ou felicidade.

Em relação à perturbação da mãe, podemos retomar o trabalho intitulado "Olhar e angústia num conto de Tania Faillace" , de Luiz Barth, Laura Lopes e Ana C. Cesari, que investiga as relações entre olhar e angústia tendo como base os estudos psicanalíticos de Freud. O olhar, segundo os autores do artigo, é uma projeção da interioridade da mãe em relação à filha, revelando a perturbação de seus sentimentos e de sua identidade:

> Assim, ao folhear um álbum de fotografias, a protagonista recorda-se de episódios relevantes de sua vida que a levam à compreensão de seu estado atual. Seus relacionamentos são descritos a partir de uma série de sensações e inquietudes sentidas por ela como efeito do olhar desconcertante de sua filha

> e também pelo convívio com seu marido. Dentre estas sensações, a personagem queixa-se constantemente de frio, conectando-o com as dificuldades encontradas em suas relações familiares, o que pode ser constatado já no parágrafo de abertura. (BARTH; LOPES; CESARI, 2014, p.155).

Esse estudo entre olhar e angústia aproxima-se da proposta apresentada nesta tese, porém desconsidera a questão do olhar como um "desembaraçar de percepções" sobre o contexto familiar, social e histórico das personagens femininas, tão pouco sobre a relação com a formação ou conflito da identidade dessas personagens. O olhar é fonte de angústia e do desejo, conforme apontam os autores do artigo. Contudo, o olhar também é associado ao conhecimento, ao autoconhecimento e à formação do imaginário de cada indivíduo. Portanto, percebemos que o olhar no conto está associado ao conhecimento, seja da imagem da mulher refletida no espelho do quarto, seja do desprezo pela filha.

A mãe do conto "A filha" não reconhece a si mesma na fotografia de seu casamento e no reflexo do espelho. A partir do momento em que nesta mulher afloram todos os seus conflitos internos, percebe-se que esta intenciona uma nova gestação. A segunda gestação não se refere a um filho, mas a sua própria vida, conforme percebemos na passagem: "Mas não era estar grávida de si mesma o que desejava... gravidez traz parto, expulsão... O que queria... oh, era tão pouco... um pouco de calor, de escuridão, de sono." (FAILLACE, 1977, p. 98).

Sendo assim, podemos dizer que as duas mães da literatura de Faillace são transgressoras ao não seguir o padrão de matriarca. Há um repúdio, ou mesmo um ódio, pelo ser gerado. Tais sentimentos negativos acarretam no abandono dos filhos ou ainda, na loucura.

Tanto em "Dorceli" quanto em "A filha" percebemos a dor relacionada à maternidade. A experiência dolorosa não se restringe somente ao parto, mas às angústias e às frustrações de sentimentos gerados a partir da gestação. Ademais, a dor em ambos contos também remete à morte simbólica da individualidade dessas mulheres que se tornaram mãe.

Nos dois contos há, portanto, uma desconstrução da ideia de "amor" materno. Conforme Laborie (2009, p. 134) "no amor materno, não há, portanto, a evidência de um instinto, presente por toda a eternidade na natureza feminina: o que há é história". A

ideia de maternidade como vocação e instrumento de prestígio social advém do século XlX, das transformações econômicas e sociais impulsionadas pela Industrialização e pela doutrina positivista.

Ao passo que temos representações positivas sobre a maternidade, as quais foram mais utilizadas a partir do Cristianismo e reforçadas a partir do Positivismo, também temos representações negativas da maternidade.

Durand (2012) ao analisar a feminilidade, discorre que esta é associada ao nascimento e também à morte. O autor apresenta o arquétipo da mulher fatal, compreendida na caçadora e na assassina. Dentro desta perspectiva, podemos citar exemplos como o do mito de Medeia, que assassina seus filhos em vingança contra a traição de seu esposo. Além deste mito, também podemos evocar as figuras da madrasta e da bruxa dos contos de fadas, que desejam ou matar os enteados ou sugar sua energia vital.

O filósofo do Imaginário apresenta algumas figuras literárias que denominou como "mãe terrível". Essa figura é o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zarolhas, fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia do feminino ligado com a fatalidade e a animalidade:

> A grande mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal [...] Aditi é a origem e a soma de todos os deuses que são nela. Astarte, Isis, Dea Syrria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Géia, Deméter, Míriam, Chalchiuhtlicue ou Shing –Moo são os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia. (DURAND, 2002, p. 235).

Em relação à ideia negativa sobre a maternidade, Badinter (1985) apresenta um panorama literário sobre as "mães cruéis". O primeiro tipo de "madrasta natural" (mãe de sangue que se comporta como uma madrasta), a "pior" de todas é a que não ama o filho e não lhe manifesta o menor carinho. Os literatos do século XIX fizeram descrições variadas dessas mulheres "monstruosas". A maior parte deles nos deu o ponto de vista da criança infeliz, sem buscar as motivações da atitude materna:

> Balzac foi exceção, ao descrever o drama de Julie d'Aiglement, a célebre "mulher de trinta anos". É ela quem interessa ao escritor, e não a filha, Hélène, que teve de um homem que não amava. Pois Balzac quer ao mesmo tempo compreender o mecanismo psicológico que impede uma mulher de amar seu filho (o que aconteceu com a sua própria mãe) [...].Madame Vingtras, mãe de Venfant de Jules Vallès, é daquelas que fizeram da dureza e da ausência de afeição um método de educação. Camponesa pobre, casada

> com um modesto inspetor de colégio, sonha fazer do filho, Jacques, um "Senhor" e formar um homem perfeitamente senhor de si. [...]. O resto do livro é do mesmo calibre. Todos os gestos maternos são marcados pela dureza, senão pelo sadismo. [...]. Para ela, o filho não é "Jacques", mas o "inútil", o "esquisito", o "quebra-tudo", o "preguiçoso", o "orgulhoso", o "insolente", o "brutal". Enfurece-se quando ele se machuca ou adoece. Não importa o que faça, a criança é culpada de tudo. Mesmo que a sociologia e a psicanálise nos ajudem a compreender seu comportamento, Madame Vingtras personifica a mãe malvada e se une a Mesdames Lepic e Fichini no museu literário das mulheres indignas. (BADINTER, 1985, p. 198-199).

A representação materna nos contos de Faillace se aproxima do imaginário de "mãe madrasta" ao não assumir um padrão social e afetivo. As figuras maternas dos contos analisados são "mães-madrastas" pois não demonstram afeto pelo seu filho. Tal como as madrastas e bruxas dos contos de fadas, essas duas mães desejam que seus filhos se afastem ou que estes não existam.

A mãe do conto "Dorceli" deixa sua filha "largada" no quintal da casa da irmã, sendo cuidada pelos vizinhos. Em seguida, abandona a menina – ou a "parasita" que não deixava Dalva respirar. Essa visão negativa sobre a prole também está na construção simbólica da relação familiar em "A filha". A mãe desse conto toma atitudes perversas com a filha, como as agressões verbais ou físicas:

> "Parasita separada do tronco", dizia-se ela, a mãe. Mas não conseguia rir, nem invalidá-la. Existia. E sua vivacidade, sua tenacidade, nauseavam-na como se olhasse muito tempo um carrossel girando, girando cada vez mais depressa. Procurava evitá-la. Não, não queria vê-la. Queria esquecê-la. E esquecer os sonhos. [...] Cochilava em seu quarto. Despertou com um ruído estalante. Abriu os olhos. Era a filha. Estava parada junto à sua cama e olhava-a fixamente. E dizia devagar, para si mesma: "Eu não gosto de minha mãe... ela é muito má...". Ela sorriu e espreguiçou-se: "Eu não sou tua mãe..." – A menina estremeceu: – "Bem que eu sabia... tu é minha madrasta... é por isso então..." – Ela perguntou: – "Por isso o quê ?" – " Que tu não gostas de mim... As madrastas nunca gostam das meninas...".
>
> Ela pensou um instante, antes de retrucar com ênfase: "Ninguém gosta de ti... e tu não és uma menina..." – A filha sapateou de raiva: "Sou, sim! E meu pai gosta de mim! [...]. Ela se levantou: "Eu não vou te bater... vou apenas te mostrar como és parecida com um bicho... vem cá!". (FAILLACE, 1975, p. 76 -96).

Dalva é a figura materna que se decepciona com a imagem da filha, do mesmo modo, percebemos que ao querer esquecer a filha, a mãe do conto "A filha" também quer esquecer os sonhos, como percebemos na citação anterior. Desse modo, percebemos que estas duas mães se aproximam dos exemplos elencados por Badinter e Durand. Além disso, percebemos que o repúdio ao rebento se traduz em um trauma referente à quebra de expectativa ou do confronto entre os sonhos e a realidade da maternidade para essas personagens.

Observamos que este repúdio à prole não se refere apenas ao simples fato de gerar um filho. Há nessas duas narrativas uma crítica tanto à maternidade forçada, como no caso de Dalva, quanto à maternidade frustrada, como no caso de “A filha”.

Portanto, podemos dizer que tanto Dalva quanto a mãe do conto “A filha” são mulheres transgressoras, pois não se enquadram nos símbolos sociais de mãe protetora e feliz. Há nessas duas narrativas a desconstrução da “verdadeira” vocação feminina.

5. Tessituras do imaginário: tramando fios da sobrevivência aos fios da transgressão

> *O horrível desistiu de ser rival do belo, deixou de ser o antibelo. Ambos se fundem, ambos se fundiram sempre – mesmo quando não queremos ver [...]. Em todo o horrível há um grito pelo belo. [...] Não te preocupes; para mim já não há beleza nem fealdade, apenas uma coisa híbrida que é o desejo de viver*
>
> Inês Pedrosa – *A eternidade e o desejo*

As conclusões a que esta tese chega confirmam que as personagens de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace refletem muito do contexto da geração dos escritores. No entanto, conforme demonstramos ao longo desta tese, a maneira como os escritores constituem suas personagens é diferente.

Nesta tese, utilizamos os fios da história, da crítica, da teoria e da literatura para tecer argumentos sobre a construção simbólica do feminino na literatura de ambos os ficcionistas. No fio histórico, caracterizamos os anos de 1960 e 1970 como o período de abertura da literatura para temas e personagens que antes ocupavam um lugar secundário.

O fio da crítica caracterizou Caio Fernando Abreu e Tania Faillace como escritores de destaque dentro do contexto histórico e cultural. A escritora, no entanto, é menos conhecida e estudada pela academia, situação que pode ser condicionada pela falta de republicação de suas obras e também pela falta de atualidade de alguns de seus textos, conforme apontamos ao longo desta tese.

Caio Fernando Abreu apresenta em sua narrativa a preocupação com o sujeito contemporâneo. Segundo Zilberman (1991), o cosmos ficcional desse escritor se particularizou por conter personagens para os quais o futuro não significa nada. A falta de um "projeto existencial" para as personagens de Caio F. é observada nas seis figuras femininas analisadas nesta tese.

Nos contos "Fotografia" e "O coração de Alzira", de *Inventário do irremediável,* no conto "Até oito: minha polpa macia", da obra *Pedras de Calcutá*, e "Noites de Santa Tereza", de *Ovelhas negras*, constatamos uma atmosfera melancólica que induzem as personagens a se evadirem da realidade.

Nos seis contos de Caio Fernando Abreu, observamos que as personagens buscam um autoconhecimento. O fluxo de consciência é um elemento importante que contribui para a construção dessas personagens, principalmente em contos como "Fotografias", "Fotografia" e "O coração de Alzira".

A busca por um autoconhecimento, bem como o fluxo de consciência e a epifania, são elementos que aproximam a escrita de Caio Fernando Abreu da literatura de Clarice Lispector. O escritor sul-rio-grandense apresenta uma narrativa existencial-intimista cujo foco central a relação do narrador com o mundo e consigo mesmo, envolvido em problemas de inadaptação ao mundo ou de incomunicabilidade, característicos da narrativa de Clarice Lispector:

> O primeiro livro, *Inventário do Irremediável*, evidencia uma presença muito forte da leitura de Clarice Lispector, para a qual já chamamos a atenção, sobretudo pela técnica do "olhar de lente" que amplia os pequenos detalhes ou desdobra as significações dos acontecimentos simples do cotidiano (...) são questões tipicamente claricianas reproduzidas nos contos iniciais de Caio. (BITTENCOURT, 1999, p. 94-95).

O escritor deseja fazer uma "fotografia" de sua geração, nesse sentido, observamos que muitos dilemas das personagens se coadunam com os dilemas humanos. Entretanto, a "fotografia" do escritor ultrapassa a perspectiva de seu tempo, os dilemas e temas de sua escrita são universais: o amor, a solidão, a identidade fragmentada, a relação de desajuste do sujeito em relação ao mundo.

Se Caio F. tenta fazer uma fotografia de sua geração, a escritora apresenta em sua literatura uma análise sobre a situação feminina na década de 1960 e 1970. Conforme salientam Polesso e Zinani (2010B), a literatura de Faillace cria uma representação feminina que está repensando, ou reconstruindo o seu lugar, que está saindo das margens para figurar no seio da vida social, mesmo que invisível.

Algumas situações impostas às personagens são muito características das gerações de 1960 e 1970, como a necessidade de se rebelar contra os sistemas morais e familiares. A perda da virgindade é um exemplo de tema explorado pela autora como uma "transgressão" necessária para o distanciamento entre as jovens e suas mães ou tias.

Holfeldt (1988) afirma que a obra de Faillace apresenta um crescente aprimoramento estético. Notamos que em suas últimas publicações, como a obra

Tradição, família e outras estórias, o aprimoramento ocorre em contos como "Secretária comercial", "Propriedade" e "Discípulo de Hipócrates", nesses textos observamos que há uma reconstrução do lugar feminino que se aproxima da atualidade. Situações como assédio sexual, repressão, desmerecimento das capacidades intelectuais e laborais femininas bem como a exclusão social são temas ainda atuais.

Após tecer fios de história com os fios da crítica e da história da literatura, utilizamos o fio da teoria para delimitar pontos de intersecção entre literatura, sociedade e imaginário. As ideias de conflito íntimo, de busca por um autoconhecimento e de uma identidade em Caio Fernando Abreu e as ideias de luta por um espaço, por liberdade e pelo distanciamento do tradicional em Tania Faillace colaboram para o entendimento do imaginário presente na produção dos autores e no contexto em que eles se inserem.

Ao observar as obras de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace, podemos notar temas, imagens e ideias circundantes. As características que se repetem nos respectivos ficcionistas poderiam ser analisadas separadamente da análise do contexto de produção, mas para a verificação de como ocorre a redundância de alguns símbolos é interessante recorrermos à biografia e ao contexto histórico e social. Nesse sentido, estamos nos aproximando dos conceitos de mitocrítica e mitoanálise, propostos por Durand.

O objetivo principal desta tese é analisar como ocorre a construção simbólica das personagens femininas. Todavia, podemos notar que nessas construções há assuntos redundantes, por exemplo, temas como solidão, retração do indivíduo, a busca de autoconhecimento e sobrevivência são repetidos na obra de Caio Fernando Abreu. O desejo de liberdade, a quebra com as figuras femininas tradicionais (esposa, mãe, mulher recatada, virgem solteirona) e a busca por reajustar o mundo são temas que aparecem nos contos de Faillace.

A introspecção, a melancolia e o desejo de transcender o mundo e os problemas (seja sonhando, dormindo ou se suicidando) são características da literatura de Caio F. que se aproximam da geração e da literatura de sua época, conforme demonstramos anteriormente. Em contrapartida, a reinvindicação por direitos e respeito, a necessidade de firmar e reafirmar novas configurações do feminino são características das personagens de Faillace que dialogam com as transformações sociais de sua época.

Assim, temos imagens e temas dominantes que foram estudados através da perspectiva do imaginário.

Um dos principais pontos de análise dos doze contos é a construção e desconstrução de símbolos sociais referentes ao feminino. As personagens investigadas nessa tese estão sempre em conflito ou em oposição em relação às imagens estereotipadas de "solteirona", "dona de casa", "mulher degenerada", "mulher obediente e recatada", "mulher assexuada" e "mãe protetora e guardiã do lar".

A relação entre imaginário, olhar e discurso é aproximada nos contos que analisamos. A imagem consiste em reconhecer-se a partir do outro, a só existir a partir do olhar do outro. É através da perspectiva antropológica dos estudos de Durand que observamos que a formação ou a fragmentação da identidade das personagens se forma a partir do olhar e do discurso do outro (a sociedade, a família).

Em relação à construção/descontrução do sujeito, percebemos que há uma preocupação interna e outra externa nos contos analisados. Caio F. se preocupa, principalmente, com as desilusões da vida contemporânea, com a solidão, a fugacidade dos sentimentos e a desestabilizações das relações sociais e amorosas. Já Tania Faillace exerce em sua literatura uma preocupação com a sociedade e com a emancipação feminina.

Temáticas como o amor, a solidão, o casamento, a família, a independência o e identidade colaboram para a construção simbólica dessas representações femininas. A realização amorosa é o desejo de todas as personagens de Caio F., mas também é o motivo da angústia e da espera. A solidão é um tema que se coaduna com a temática do amor. A família e a sociedade nos contos constituem o olhar do outro, que influenciam a formação ou o conflito de identidade nos contos analisados. A "voz do pai" de Dorvalina tem o mesmo significado do olhar e dos comentários dos parentes de Teresa e do olhar dos frequentadores do bar em "Fotografia". Essas construções simbólicas sobre o olhar – ou a voz do outro – se referem ao modo como a sociedade vê e constrói uma identidade para estas personagens. A independência ou a individualidade é o desejo das figuras femininas, como percebemos em Alzira, Teresa e Dorvalina, mas a busca dessas mulheres é tolhida pelas convenções sociais e pelos estereótipos que prendem essas personagens.

Amor, solidão, casamento, família e independência são temas presentes na literatura de Faillace, mas de uma forma mais "desconstrutora" a. Inês, por exemplo, percebe que pode ser feliz e amar sem estar casada. A solidão para Inês e para a mãe do conto "A filha" está nas relações amorosas e familiares hipócritas. Os laços afetivos na maioria dos contos de Faillace não se fazem por sentimentos, mas por obrigações e convenções.

A função simbólica da família nos contos de Faillace se aproxima das relações familiares e sociais nos contos do escritor. No entanto, mais do que representar as interferências entre o olhar do outro e a formação do sujeito, a família exerce uma função de modelo do qual as personagens tentam se afastar.

Nos contos de Caio F., as figuras femininas buscam independência, autonomia e estabilidade emocional, mas encontram a frustração e a angústia. Na literatura de Faillace, percebemos que a busca por independência é conclusa. Ao passo que temos Dorvalina tentando sair de casa para ir até a construção, temos Inês que vai em busca dos seus relacionamentos. Teresa é a solteirona da janela, que tentou, mas não conseguiu se casar, já Darlina é a figura feminina que trabalha, opondo-se ao desejo de resguardo moral e social apresentando através da repressão familiar.

As mulheres da literatura de Caio Fernando Abreu são sobreviventes ao retratarem um mundo decadente e solitário. Os aspectos negativos da existência humana e das relações se fazem sentir ainda mais sobre o olhar feminino dessas personagens. Um homem solitário, ou solteiro, não é mal visto pela sociedade, enquanto a mulher solitária é sempre entendida como uma fracassada. A solidão e o desencanto nos textos de Caio F. não se restringem apenas às mulheres solteiras, também atingem as mulheres casadas, como observamos no conto "O coração de Alzira".

As figuras femininas da literatura de Tania Faillace são transgressoras porque estão sempre à procura de algo que quebre os padrões femininos impostos. A transgressão ocorre em relação à inserção no mercado de trabalho ou à recusa de ser utilizada como um objeto sexual. A transgressão se realiza ao questionar o seu lugar no mundo, ao ser amante, ao ser mãe solteira.

Algumas características elencadas na obra da escritora são entendidas como formas de transgressão principalmente se atentarmos para o período histórico em que a

obra é produzida. Na atualidade, algumas "transgressões", como a perda da virgindade, a separação conjugal, ser mãe solteira, ou ainda, vestir-se de roupas masculinas e ter cabelos curtos, não são mais um "tabu" social.

A atualidade da obra de Faillace é constatada quando aborda questões de assédio moral e sexual, o preconceito contra mulheres que trabalham fora de casa ou ainda de exclusão social. Sendo assim, percebemos que algumas "transgressões" das mulheres da obra dessa escritora, são pertinentes no que tange à emancipação e ao "empoderamento" feminino.

Ao analisar as personagens de ambos escritores sul-rio-grandenses, percebemos que apesar das diferenças, estas assumem algumas semelhanças. Logo, na sobrevivente também há uma dose de transgressão, e na transgressora também há sobrevivência.

Teresa é transgressora ao tentar viver uma história de contos de fadas, mas essa tentativa não é totalizada. O príncipe sapo perde o seu "encanto" e a personagem volta à condição da "solteirona". Gladys é a loura que "seduz" muitos homens, mas é sobrevivente ao se iludir em um mundo de fantasias. A personagem de "Noites de Santa Tereza" representa uma mulher sexualmente ativa, diferenciando-se das "solteironas" recatadas. Essa personagem, apesar de sua conduta, não transgride nenhum estereótipo, apenas se conforma com o lado negativo da dicotomia "mulher santa x mulher pecadora". A figura da mulher "depravada" é tão sobrevivente quanto as demais personagens.

Inês é a mulher que transcende o papel da "solteirona", ela modifica o seu aspecto físico, suas vestimentas, seu comportamento. Darlina é a figura que se afasta dos estereótipos de objeto sexual e de mulher que espera o matrimônio. Mantinha Gorda rompe os vínculos com a sociedade e com a humanidade ao se afastar para um lugar descampado. Nessas três personagens de Faillace, temos traços de sobrevivência: Inês tentou sobreviver aos comentários da família e à hipocrisia da sociedade. Darlina sobrevive aos assédios sexuais e morais e Mantinha Gorda sobrevive à falta de empatia e solidariedade e à falta de condições sociais, econômicas e políticas. Nas três narrativas, percebemos que sobreviver às intempéries da existência humana também é transgredir.

As personagens que compõem o subcapítulo "Desencanto de fadas" são "solteironas", balzaquianas, assim como as personagens de Faillace. Há em todos os contos uma reflexão sobre a mulher solteira e solitária. Nos contos de Caio, a reflexão abrange um cunho existencial, no qual as mulheres estão em conflito em relação à passagem do tempo e ao distanciamento do sonho de viver um amor de contos de fadas. Já nos contos da escritora, a reflexão ultrapassa as questões existências, problematizando o espaço da mulher na sociedade, no trabalho e nas relações amorosas e familiares. As mulheres dos contos de Faillace não estão apenas em conflito íntimo, buscando um autoconhecimento, mas em conflito com os padrões de mulher "bela, recatada e do lar".

As personagens solteiras de Caio Fernando Abreu são seres sem identidade, sem perspectivas. Em contraposição, as personagens de Faillace buscam uma colocação no mundo, na família ou no ambiente de trabalho.

O casamento, desejado pelas personagens de Caio F., representa simbolicamente um meio para que estas possam exercer sua sexualidade. No entanto, percebemos que no conto "O coração de Alzira", o matrimônio constitui uma condição de solidão, pois a personagem sequer é olhada para o marido. Nas seis narrativas de Caio F., portanto, há sempre uma procura por algo que possa dar sentido à vida das personagens.

A ironia é um elemento comum nos contos de Caio Fernando Abreu, pois há uma inversão do sentido que as personagens atribuem a suas vivências e identidade. Isso acontece com Gladys, Liége, Teresa, Alzira e a personagem de "Noites de Santa Tereza", pois ao passo que assumem uma máscara de mulher fatal ou de mulher recatada, ou ainda, ao passo que elas atribuem algum êxito em suas vivências (seja dos homens seduzidos ou da felicidade conjugal), temos a desconstrução dessas imagens e a revelação da infelicidade e do vazio dessas personagens.

Podemos dizer que tanto em "O coração de Alzira", de Caio F, quanto no conto "A filha", de Faillace, existe uma crítica em relação ao condicionamento feminino para o matrimônio. No conto de Caio F., Alzira "descobre que tem um coração", ou que é capaz de amar e sentir desejo sexual, porém, não transgride os padrões femininos que pautaram sua criação. Alzira prefere dormir e assim sobreviver a sua infelicidade e passividade. Diferente da personagem de Caio F., a mãe do conto "A filha" é

transgressora ao rejeitar a maternidade e o casamento, ao enlouquecer e assim cortar o "cordão umbilical" que a liga à filha e à realidade.

Na sociedade representada nos contos de Faillace, percebemos que não há espaço para as mulheres transgressoras. Inês e a mãe do conto "A filha" representam aquelas figuras femininas que não se enquadram nos padrões. Logo, elas são excluídas pela morte ou pela loucura. No capítulo de análise, constatamos que o suicídio de Inês é a última "transgressão" da personagem. De modo semelhante, a loucura da mãe do conto "A filha" também é uma última forma de transgressão. Todavia, podemos relacionar o suicídio e a loucura como representações da exclusão ou de uma morte simbólica daquilo que é diferente.

A mãe do conto "Dorceli" também abandona sua filha para sobreviver ao apagamento de sua individualidade. Há nas duas figuras maternas de Faillace atos de transgressão e sobrevivência.

Dalva e a mãe do conto "A filha" se opõe às figuras maternas presentes no conto "Propriedade". Na narrativa de Mantinha Gorda, percebemos o quanto a falta de condições financeiras impede que os sujeitos se desenvolvam seja em relação à saúde, seja em relação ao exercício da cidadania.

A crítica à exclusão social também é presente no conto "Discípulo de Hipócrates", essa narrativa apresenta a questão da pobreza e da mortalidade infantil sobre o prisma de um sujeito que deveria melhorar (mas que não melhora) a saúde da camada menos favorecida da população.

A mãe de Mantinha Gorda se esmerou para conseguir criar sua prole, mesmo que fossem crianças raquíticas. Em oposição à figura da mãe desprendida, temos em "A filha", a construção simbólica da mulher que "tem tudo" (casa, família, boas condições financeiras), mas que sente falta de se perceber como um sujeito e de viver para si mesma.

A sexualidade feminina, conforme mencionamos anteriormente, é um tema comum em ambos escritores. Nos textos de Caio, como em "Até oito: minha polpa macia", em "O príncipe sapo" e em "O coração de Alzira", bem como na narrativa de Liége em "Fotografias", há uma sublimação do desejo sexual feminino. Em contraposição, há uma exacerbação da sexualidade feminina em textos como "Noites de

Santa Tereza", ou na narrativa de Gladys em "Fotografias". No entanto, percebe-se que na busca pela satisfação sexual dessas personagens há um artifício de sobrevivência aos desamores e às frustrações. Na literatura de Faillace, temos a sexualidade feminina como um ato de protesto contra o aprisionamento das mulheres a costumes, como verificamos na história de Inês.

Ao pensarmos o contexto de produção dos referidos contos e ao analisarmos os símbolos sociais construídos na obra de ambos ficcionistas, podemos aproximar a sexualidade, ou o pensamento sobre o desejo sexual, ao estudo de Foucault sobre os dispositivos regulamentadores da sexualidade: "se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele, de sua repressão possui como um ar de transgressão deliberada". (FOUCAULT, 1988, p. 12). É nesse sentido que percebemos que os conflitos das personagens de Caio F. também se referem à repressão que as personagens sofrem.

Desse modo, Dorvalina e Alzira sentem-se "pecaminosas" ao pensar. A narradora de "Até oito: minha polpa macia" tem o desejo sexual traduzido através dos pensamentos espásticos. Essa personagem se descreve como alguém que sofre, tanto por sentir desejos quanto por ser reprimida pela "voz do pai". Alzira relata ter uma "ruindade", essa característica reflete a negação de seus sentimentos e pensamentos sobre a sua condição de mulher dentro do matrimônio e da sociedade. Estar casada é para Alzira o auge de sua existência. A personagem do livro *Inventário do ir-remediável* revela a sua condição de mulher reprimida ao negar que deseja ser algo mais que uma pessoa "rasa", ignorante e sem sentimentos.

Dentro da criação literária de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace percebemos a construção – ou reconstrução – de uma sociedade que atribui ao feminino um papel secundário e passivo. O amor e a sexualidade são negados a essas personagens. Essas figuras femininas ou devem se conformar com um papel passivo ou devem transformar, tanto suas vidas, quanto as imagens que a sociedade representada constrói.

Construir e desconstruir estereótipos são atos constantes nas narrativas de ambos ficcionistas. A maioria dos doze contos analisados nessa tese traz a dicotomia entre o "novo" e o "tradicional" referente às configurações do feminino. Nos contos de Caio F, percebemos o embate entre as narradoras e as demais figuras femininas. Teresa rivaliza

com as irmãs por não ser casada, ou por não atender ao padrão feminino prestigiado pela sociedade. Dorvalina se incomoda com Luzinha, que trabalha, namora, viaja e é independente. Alzira é a mulher que se incomoda com as moças de calça e de cabelo curto. Os conflitos nos contos traduzem o sentimento de conflito entre as imagens prestigiadas sobre o feminino (esposa, mãe) e as imagens negativas que a sociedade representada produz (solteira, independente, sozinha).

A dualidade feminina também se faz presente nos contos de Faillace. Darlina se opõe à mãe por querer trabalhar, a jornalista se opõe à secretária por contestar as injustiças sociais, Dalva se opõe à "velha" do barraco por não querer passar sua vida na miséria. Há sempre um embate entre uma postura passiva e uma postura inquisidora na literatura dessa escritora. Inês também contesta as figuras femininas passivas. Diferentemente de Teresa em "O príncipe sapo", que se sente inferior por suas irmãs estarem casadas, a protagonista do conto de Faillace não se incomoda por suas irmãs serem casadas, o seu conflito está em relação à hipocrisia que se esconde por trás das imagens prestigiadas do feminino. Para Inês, a infelicidade não está em um estado civil, mas na solidão e na mentira das relações amorosas e familiares.

A linguagem é um elemento importante ao fazermos uma comparação entre os dois autores. Enquanto a obra de Caio Fernando Abreu há a ironia, a intertextualidade e metáforas; na obra de Faillace há uma linguagem objetiva e "real".

A escrita de Caio F. é lírica, pois parte dos sentimentos das personagens para construir imagens, sentimentos e reflexões sobre a condição do sujeito. De modo inverso, podemos dizer que a escrita de Faillace é jornalística – e nesse sentido, podemos fazer uma relação com seu trabalho como repórter. As narrativas da autora apontam os fatos e as situações de conflito entre o sujeito e o meio. Preconceitos, modos de pensar o feminino, hostilidade, hipocrisia e exclusão social são assuntos que a autora debate na sua literatura.

Se a literatura de Caio F. é próxima da poesia e a literatura de Tania Faillace se assemelha com a linguagem objetiva do jornalismo, percebemos que o modo como se constrói o universo simbólico é diferente nas narrativas desses autores.

O espaço das personagens de Caio F. se restringe, em sua maioria, às lembranças e à imaginação. De maneira inversa, o espaço da maioria das personagens de Faillace é a rua, a moradia, o trabalho, ou seja, o social.

Caio Fernando Abreu apresenta vários elementos – ou imagens – que vão se somando nas narrativas a fim de construir um "toldo" simbólico sobre a sobrevivência. De modo semelhante, Faillace apresenta fatos, discursos, atitudes que vão construindo a imagem de uma sociedade hostil e de necessidade de transgressão.

Símbolos como o espelho, a água, a morte, o sono compõem uma noção de transcendência da realidade, de sublimação dos desejos e das frustrações do cotidiano nos contos do escritor. Nesse sentido, observamos que há um predomínio das imagens do Regime Diurno, no qual há uma luta do homem contra a passagem do tempo e contra a morte. A luta das personagens é contra a chegada da maturidade, contra a decrepitude de seus corpos e contra o vazio que não é preenchido, seja em seus dias, seja em seus sentimentos.

Nos contos de Faillace, observamos também o Regime Diurno através dos símbolos do espelho e da morte. Esses símbolos não se referem somente a uma tentativa de ajustamento do homem com o mundo. Nos contos, as personagens "cortam" os laços com o mundo e seus paradigmas de comportamento. Assim, esses símbolos remetem à luta contra o mal e os aspectos negativos da existência humana.

O conjunto de imagens ao ser comparado com a linguagem dos contos pode reforçar a diferença entre a sublimação, presente na literatura de Caio, e entre a luta/engajamento, presente na literatura de Faillace.

A janela é um símbolo recorrente na maioria dos contos. Enquanto Dorvalina, Gladys, Liége e Teresa ficam em seus quartos espiando o mundo pela janela, as personagens de Faillace estão do outro lado, lutando para serem respeitadas e para se libertarem dos símbolos sociais impostos. Novamente notamos a noção de interioridade e exterioridade presente na literatura dos escritores.

O olhar é um símbolo que se relaciona com a imagem da janela e do espelho. Assim como as janelas dos contos de Caio F. se abrem para o edifício ou para a rua, Dorvalina, Gladys, Liége, Teresa e a protagonista de "Noites de Santa Tereza" olham

para a exterioridade, para os homens, para o mundo. A luz que entra pela janela do quarto de Alzira corresponde à "luz" que invade sua consciência.

A luz e o espelho correspondem à ideia de conhecimento ou de autoconhecimento nas personagens de Caio Fernando Abreu. Quando estas figuras femininas olham para a claridade ou para o reflexo no espelho, percebem a sua desordem interior, os seus sentimentos e a insatisfação.

A simbologia do olhar relacionada à imagem do espelho também está nos contos de Faillace. Inês, Dalva e a mãe do conto "A filha" se olham e se descobrem como sujeitos. A partir da tomada de autoconsciência, as personagens começam a modificar suas atitudes e a entrar em conflito com o ambiente em que estão inseridas.

A sensação de frio é recorrente nos contos de Caio F. e presente no conto "A filha", de Faillace. Liége e a narradora de "Fotografia" estão em um ambiente frio, o inverno é o clima que caracteriza o mundo para essas personagens. No conto "A filha", a mãe sente frio e medo. As sensações dessas personagens correspondem à imagem de um mundo solitário e vazio de sentimentos positivos. O frio é o que congela os corações das pessoas e que congela ou "prende" as figuras femininas em relação aos estereótipos e em relação à solidão.

As cores também colaboram para a construção de figuras femininas sobreviventes ou transgressoras. Dorvalina, embora aprecie a cor vermelha, é conduzida a usar roupas em tons neutros. Teresa também prefere as cores claras ou neutras. Inês é conduzida a usar as mesmas cores que Dorvalina e Teresa, mas se rebela e passa a usar roupas coloridas. A cor clara ou neutra, como a cinza, remete ao esmaecimento da existência e da sexualidade dessas personagens. O vermelho e o colorido é a alegria, a sexualidade e a vida. Nesse aspecto, podemos dizer que Dorvalina e Teresa sobrevivem em relação aos símbolos sociais da mulher solteira, enquanto que Inês tentou ultrapassar o imposto a mulher solteira, procurando a sua satisfação sexual e emocional.

O cabelo também compõe os símbolos sociais dos contos analisados. Dorvalina e Teresa prendem seus cabelos em relação a uma contenção da sensualidade feminina. O cabelo preso representa a imagem socialmente construída sobre a mulher solteira e madura. Gladys e a narradora de "Noites de Santa Tereza" são figuras femininas que

associam a sensualidade aos cabelos soltos. Inês é a figura feminina que "corta" os cabelos em ato de rompimento com os estereótipos.

Os contos de fadas e os romances são elementos presentes nos contos de Caio Fernando Abreu que compreendem os instrumentos de evasão da realidade e de ilusão para as personagens. De modo semelhante, as novelas, os contos de fadas e as revistas de fofoca nos contos "O 35º ano de Inês", "Secretária comercial" e "Dorceli" correspondem a instrumentos de padronização do feminino. As figuras femininas tradicionais dos contos de Faillace são sempre criticadas por fazerem uso desses instrumentos. Em contrapartida, as protagonistas estão sempre em oposição a esses instrumentos de coerção feminina.

Darlina é a personagem que aprecia as novelas, mas que não acredita nos finais felizes e nas histórias de amor. O compromisso dessa personagem é com as situações que se impõe: trabalho, respeito e dignidade. Desse modo, essa personagem se afasta das protagonistas de Caio F., que buscam esperança e realização nas narrativas ficcionais.

O espaço onde as personagens se encontram é outro elemento simbólico que faz parte da construção das personagens. O espaço em cinco contos de Caio F. é interno, é a casa e/ou quarto. Da mesma forma que a imagem da janela é correlata ao símbolo do olhar, a casa é o duplicado do corpo. À medida que as personagens percorrem os espaços para chegar ao quarto, elas também chegam à sua intimidade.

Em "Fotografia", temos a narradora incomodada com os frequentadores do bar. O recinto corresponde simbolicamente à "esfera" em que a personagem se sente presa. A imagem da esfera representa uma crítica em relação aos costumes e ao mundo efêmero e solitário. Nesse sentido, podemos comparar os conceitos de duplicado do corpo proposto por Durand e os de macrocosmo e microcosmo proposto por Bachelard. Ao passo que a casa é o duplicado do corpo, o bar é o duplicado do mundo. Temos então uma relação entre microcosmo (corpo) e macrocosmo (casa, bar, mundo) que se unem para traduzir as relações entre sujeito e meio.

De modo semelhante, percebemos em "Noites de Santa Tereza" a mesma relação entre quarto e rua, entre o mundo interior (corpo, intimidade, pensamento) e mundo exterior (rua, pessoas, estereótipos).

Na literatura de Tania Faillace, o quarto é o lugar onde Inês e a mãe do conto "A filha" se encontram consigo mesmas. Fora desse ambiente, essas personagens são os sujeitos que vivem em relação a um estigma, seja da mulher "solteirona" ou da esposa e mãe.

Se a casa é o "duplicado do corpo" e o quarto é o canto onde as dimensões psicológicas das pessoas se perpetuam, o que dizer de alguém que não tem uma casa ou uma propriedade? Esse questionamento corresponde à construção simbólica do espaço e do corpo de Mantinha Gorda. A protagonista do conto "Propriedade" ocupa um espaço à margem da sociedade, ela é "invisível", expropriada de sua casa, de seu corpo e de sua dignidade.

A vontade de gritar é a necessidade de protestar e contestar um lugar no mundo. Essa vontade pode ser percebida nas histórias de Dorvalina, de Teresa, de Alzira e da mãe do conto "A filha". Nesses contos, percebemos que há uma necessidade de extravasar os conflitos íntimos dessas figuras femininas. Em "Propriedade" também percebemos o grito e o protesto, mas esses atos não correspondem aos conflitos íntimos e sim aos conflitos sociais. A mãe de Mantinha Gorda é uma mulher transgressora que tenta buscar respeito e dignidade quando é despejada de sua propriedade.

O nome das personagens também compõe uma construção simbólica: Gladys é a mulher que luta; Teresa é a mulher que não é caridosa; Mantinha Gorda é a mulher que apesar de farta, é desprovida de proteção social, política e afetiva. A narradora de "Fotografia" bem como a narradora de "Noites de Santa Tereza" não tem nomes, são mulheres que passam despercebidas ou ainda, que traduzem um efeito genérico. A ausência de nome, nesse caso, remete à noção de que tais mulheres representam o que muitas mulheres vivenciam, como o julgamento do olhar alheio.

A ausência de nome também é uma marca no conto "A filha". Nessa narrativa percebemos que essa marca textual pode ser interpretada de, pelo menos, duas maneiras. A primeira é que a "mãe" no conto representa as diversas mulheres que são desapropriadas de uma identidade, que vivem para os outros, como demonstra a personagem do conto. Ainda podemos remeter essa ausência do nome da mãe com o título, como se a partir do momento que a personagem se torna mãe, ela não mais existisse.

Sendo assim, podemos novamente retomar a questão das construções que ambos autores fazem em seus contos. Os dois escritores atribuem a suas personagens discussões referentes à situação do sujeito no mundo, porém de enfoques diferentes: Caio Fernando Abreu apresenta as personagens e os seus conflitos íntimos em relação aos padrões sociais. A escritora apresenta as suas personagens em situações de conflito, entre o sujeito e o outro, ou seja, entre a ação do sujeito e a reação do outro.

Portanto, nos contos analisados, observamos que o autor preocupa-se mais com temas existenciais, que englobam uma crítica social. Já Faillace se preocupa com o social e o político. As personagens de Caio F. sobrevivem, conformam-se com o seu destino, e as personagens da escritora tentam mudar suas situações e os padrões femininos e sociais.

Os temas que circundam as narrativas analisadas (amor, solidão, família, individualidade) são universais, mas a forma como são debatidos apresentam peculiaridades. Na literatura de Caio, temos sujeitos tentando se ajustar ao mundo. Os temas circundantes se tornam tópicos para a construção de figuras femininas (solteira, casada, madura, solitária). Na literatura de Faillace, os temas são postos em discussão de modo a desconstruir imagens prestigiadas (virgem assexuada, mulher casada, mãe).

Observamos que as personagens e os temas de Caio F. são estabelecidos de modo universal, mesmo quando relacionados a um contexto histórico. Na obra de Faillace, o modo "desconstrutivo" dos símbolos sociais dialoga com a luta feminista dos anos de 1960. Entretanto, transgredir padrões, no sentido de superar as expectativas sobre a condição humana, como acontece em "Secretária comercial" e em "Discípulo de Hipócrates" é uma característica que dialoga com a contemporaneidade.

Nessa tese, procuramos tecer uma interpretação sobre as figuras femininas de Caio Fernando Abreu e de Tania Faillace. As personagens da literatura de Caio F. são sobreviventes ao relutar em um mundo de desilusões, em contrapartida, podemos dizer que as personagens de Faillace são transgressoras pois não se conformam com a realidade que lhes é imposta, estão sempre em conflito, seja com a família, com a sociedade ou consigo mesmas.

Portanto, o percurso dessa tese demonstrou como a história, o imaginário, a sociedade e a literatura estão interligados no que tange à obra desses dois escritores.

Nesse sentido, podemos dizer que os fios de sobrevivência e os fios de transgressão tramados por Caio F. e Tania Faillace revelam as tessituras do imaginário sobre o feminino que fizeram parte da geração dos escritores e que ainda estão presentes na contemporaneidade.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Caio Fernando Abreu remedia o destino. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 09 dez. 1995. Entrevista concedida a José Castello.

ABREU, Caio Fernando. Caio Fernando Abreu. *Revista Blau.* Jun. 1995.

ABREU, Caio Fernando. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 ago. 1995.

ABREU, Caio Fernando. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da Tarde*. São Paulo[199?].

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ABREU, Caio Fernando. *inventário do ir-remediável.* Porto Alegre: Sulina, 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2013A.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras.* Porto Alegre: L&PM, 2013B.

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura dos contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (mestrado). 2008. 120p. Campina Grande: UFPB, 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Emanuel de. Funções da literatura. In: *Teoria da literatura.* Coimbra: Almedina, 1979, p.79-140.

ALABARSE, Luciano. Todas as peças de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*: Porto Alegre, 20 jun. 2009. Caderno Cultura.

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Tradução de Isabel Braga. Paris: Payot, 1976.

ALENCAR, José de. *Iracema.* Campinas : Komedi, 2008.

ANGELO, Gleide. A mulher e a lei: discriminação à mulher no mercado de trabalho. Disponível em: http://noticias.ne10.uol.com.br/coluna/a-mulher-e-a-lei/noticia/2016/04/04/discriminacao-a-mulher-no-mercado-de-trabalho-606860.php. Acesso em 01 ago. 2017.

AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. As Representações do Corpo Feminino no cinema de Hollywood: uma leitura imagética de Marilyn Monroe no star system da década de 1950. *Cordis. História e Cinema,* São Paulo, n. 15, p. 48-63, jul/dez. 2015.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008. (Coleção Tópicos).

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

BALIERO, Deise Mara. *A obra "Mário/Vera Brasil 1962-1964 como arquivo em Tania Faillace.* 2014*,* 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ, São João del Rei.

BALIEIRO, Deise Mara. "A imagem da "solteirona" na obra e vida da escritora Tania Jamardo Faillace. In: ARRUDA, Aline Alves. & CORTÊS, Cristiane. (orgs). *Anais do VI Colóquio Mulheres em Letras:* literatura e diversidade. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2014.

BARRETO, Lima. *Crônicas*. Disponível em: dominiopublico.gov.br. Acesso em 21 set. 2018.

BARTH Luis Fernando Barnetche, LOPES, Laura Sanches & CESARI Ana Caroline de Oliveira. Olhar e angústia num conto de Tania Faillace. *Polifonia,* Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 151-176, jul-dez., 2014.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral:* a perda de sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BEAVOIR, Simone de. *O segundo sexo:* a experiência vivida. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEAVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetan. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: ed. Univ. UFRGS,1999.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A escritura feminina no conto sul-rio-grandense. *Organon*, Porto Alegre, 2004 Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174115/000504762.pdf?sequence=1. Acesso em 05 nov. 2018.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix. 1994

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia:* historias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUTLER, Judith P. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes(org) *O corpo educado* Pedagogias da sexualidade. 2ª Edição Autêntica Belo Horizonte 2000.

BUTLER, Judith P. *Cuerpos aliados y lucha política.* Traducción de María José Viejo. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A. 2017.

BUTLER, Judith P. Fundamentos contingentes:o feminismo e a questão do "pós-modernismo". *Cadernos Pagu* (11) 1998: pp.11-42. Disponível em: http://marcoaureliosc.com.br/butler3.pdf. Acesso em 04 nov. 2018.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith P. *Relatar a si mesmo*: crítica a violência ética. Belo Horizonte: Autêntica. 2015

BRUSCHINI, Maria Cristina; ROSEMBERG, Fúlvia. (org.). *Vivência: História, sexualidade e imagens femininas.* São Paulo: Fundação Carlos Chargas/ Fundação Ford, 1980

CAIO Fernando Abreu: O cronista do desencanto dos anos 70. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 mar 1996. Caderno 3: literatura, p.05.

CASSOL, Franciele Moreira; DIFANTE, Édison Martinho da Silva; BORGES, José Francisco Martins. A mulher na Idade Média: de santas a prostitutas. IN: DIFANTE, Édison Martinho da Silva (ORG), PICHLER, Antonio. GUIMARÂES, Willian. *Filosofia, homoafetividade e mulheres:* questões emergentes. Passo Fundo: Méritos, 2014. p. 139-153.

CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1971.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma. IN: NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia, dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAPLIN, Letícia da Costa. *De ausências e distâncias te construo:* a poesia de Caio Fernando Abreu. Tese (doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRJ. 2010. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27153/000762479.pdf?se

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012.

COLASANTI. Marina. *A moça tecelã.* São Paulo: Global, 2004.

COLASANTI. Marina. *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro:Editora Rocco, 1996.

CONCEIÇÃO, Kátia Cilene S. S. *A personagem feminina na obra de João Simões Lopes Neto: uma releitura do mito de Lilith*. Dissertação (mestrado). Fundação Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2007.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã:* psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CULLER, Jonathan. O que é literatura e tem ela importância? In: *Teoria literária:* uma introdução. São Paulo: Beca, 1999, p.26-47.

DIECKMANN, Hans. *Contos de fadas vividos.* Tradução de Elisabeth C. M. Jansen;. São Paulo: Paulinas, 1986.

DIFANTE, Édison Martinho da Silva (ORG), PICHLER, Antonio. GUIMARÂES, Willian. *Filosofia, homoafetividade e mulheres:* questões emergentes. Passo Fundo: Méritos, 2014. p. 155-168.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira .São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Tradução de Hélder Godinho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e metodologia.* Tradução de Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Editorial Presença,sd.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELLIOT, T. S. *Ensaios de doutrina crítica.* Lisboa: Guimarães, 1997.

EMMENDORFER, Ana Paula dos Reis. As mulheres, suas classificações e a filosofia. IN: DIFANTE, Édison Martinho da Silva (ORG), PICHLER, Antonio. GUIMARÂES, Willian. *Filosofia, homoafetividade e mulheres:* questões emergentes. Passo Fundo: Méritos, 2014. p. 139-153.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Adão e Eva.* Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Fuga.* Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Mário/Vera* – Brasil. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

FAILLACE, Tania Jamardo. *O 35º ano de Inês*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Tania Jamardo Faillace*. Porto Alegre: IEL, 1988. (Autores gaúchos, 17).

FAILLACE, Tania Jamardo. *Tradição, família e outras estórias*. São Paulo: Ática, 1978.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Vinde a mim os pequeninos*. São Paulo: Lume, 1977.

FERREIRA, Verônica C. Entre emancipadas e quimeras - imagens do feminismo no Brasil. Campinas: *Cadernos AEL,* n.3/4,1995/1996. Disponível em: http://segall.ifch.unicamp.br/site_ael_antes_migracao/AEL/website-ael_publicacoes/cad-3/Artigo-5-p153.pdf. Acesso em 05 jul. 2017.

FISCHER, Luís Augusto. Caio F: Herdeiro e inventor. *Revista Bravo!* São Paulo, fevereiro de 2006.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha.* Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I:* A vontade do saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANCO, Carlos. Caio fez o testemunho de sua geração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1996.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho.* São Paulo : Cosac Naify, 2012.

GOULART, Cátia. R. D. A construção do universo feminino em Adão e Eva, de Tania Faillace. *Cadernos Literários*. Rio Grande: Editora da FURG. v.I, p. 21-30, 1995.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1996.

GUARDALUPE, Simone Damasceno. *Entre ilusões e revelações: a poética do olhar em Caio Fernando Abreu.* Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu silva, Guacira Lopes Louro. 9º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANCIAU, Núbia J. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2004.

HARVEY. David. *Condição pós-moderna:* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

HIRATA, Helena [et al]. (orgs). *Dicionário crítico do feminismo.* São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOHFELDT, Antonio. A quebra do mito da inocência. In: *Tania Jamardo Faillace.* Porto Alegre: IEL, 1988. (Autores gaúchos, 17).

ISMÉRIO, *Clarisse. Mulher:* a moral e o imaginário (1839-1930). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995, Coleção História 7.

JACOBINA, Eloá & KÜMER, Maria Helena (org.). *Feminino e masculino no imaginário de diferentes épocas.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos.* Tradução de Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1964.

LODGE, David. *A arte da ficção.* Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOPES NETO, João Simões. Lendas do sul. São Paulo : Globo, 1996.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre : L&PM, 1998.

LUCINDA, Elisa. *O semelhante.* Rio de Janeiro: Record, [1998].

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político:* A tribalização do mundo.Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MAGRI, Milena Mullati. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu.* 2010, 201f. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

Mais igualdade para as mulheres brasileiras: caminhos de transformação econômica e social. Brasília: ONU Mulheres - Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres, 2016. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/05/encarte-ONU-mulheres_2a-impressao_final.pdf. Acesso em 01ago. 2017

MAROBIN, Luiz. *Literatura no Rio Grande do Sul*: aspectos tematicos e estéticos. Porto Alegre : Martins, 1985

Maternidade impulsiona empreendedorismo feminino. *Revista PeGN*. 07 mai. 2011. Disponível em: http://revistapegn.globo.com/Revista/Common/0,,EMI231568-17180,00-maternidade+impulsiona+empreendedorismo+feminino.html. Acesso em: 01 ago. 2017.

MELO, Francisco Pina de. À rainha D. inês de Castro. In: História e antologia da literatura portuguesa : século XVII. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Mesmo em ambiente de trabalho, mulheres são alvo de assédio. Disponível: http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2016/11/mesmo-em-ambiente-de-trabalho-mulheres-sao-alvo-de-assedio. Acesso em: 01 ago,. 2017
MORICONI, Italo. *Os 100 melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

Número de mulheres que decidem não ter filhos atinge o maior índice dos últimos dez anos. disponível em: http://cbn.globoradio.globo.com/editorias/pais/2016/07/16/numero-de-mulheres-que-decidem-nao-ter-filhos-atinge-o-maior-indice-dos-ultimos-dez-an.htm. acesso em 01 de ago. 2017.

OHE, Ana Paula Trofino. *Identidade, estigmatização e exclusão social em contos de Caio Fernando Abreu*. 2010, 209f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

O livro de cabeceira da mulher. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.Volume lll.

PAIS. Jose Machado. *Artes de amar da burguesia*: a imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XlX em Portugal. Lisboa: ICS Imprensa de Ciências Sociais. 2007. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28536/1/ICS_JMPais_Artes_LAN.pdf. Acesso em 16 jan. 2019.

PEDROSA, Inês. *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005.

PESAVENTO, Sandra. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In: *História- fronteiras*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999, vol. 2. P 819-831.

Pesquisa aponta que metade das brasileiras fica desempregada três anos após o parto. Disponível em. http://www.correiofeminino.com.br/index.php/2017/08/05/pesquisa-aponta-que-metade-das-brasileiras-fica-desempregada-tres-anos-apos-o-parto/. Acesso em 05 set. 2017.

PIÑON, Nélida. I love my husband. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 451-456.

PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope* / I viaggi di Penelope. Pasian di Prato: Campanotto, 2007.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. 2003, p.800. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

POLESSO, Natalia Borges; Zinani, Cecil. A representação dos silêncios: A crítica na personagem Inês, de Tania Jamardo Faillace. In: *Anais 4º CIELLI Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá:Universidade Estadual de Maringá, , 2010A

POLESSO, Natalia Borges; Zinani, Cecil. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *MÉTIS: história & cultura* – v. 9, n. 18, p. 99-112, jul./dez. 2010 B.

POLESSO, Natália Borges. *As relações de poder e o espaço urbano como região nos contos de Tania Jamardo Faillace*. 2011, p.101f. Dissertação (Mestrado em Letras, cultura e regionalidade). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul.

POLESSO, Natalia Borges. Uma frase terrivelmente obscena e necessária. *Manuscrítica: revista de crítica genética.* 2014. Nº 26

POLITO, Andre Guilherme. *Michaelis:* minidicionário de italiano-português, português-italiano. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1997.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de epoca na literatura* : atraves de textos comentados. Sao Paulo: Ática, 1992.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais:* ver e ser visto na psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de mulher*: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar dos viageiros do século XIX. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas:* o feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. *Ficção completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

ROSEFELD. Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ALMEIDA PRADO, Décio de; GOMES, Paulo Emilio Salles; ROSEFELD. Anatol. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres no Brasil*. Florianópolis: Ed. das mulheres, 1996.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *A mulher madura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SCLIAR, Moacyr. Prefácio. In: FAILLACE, Tania J. *O 35º ano de Inês.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

SILVA, Ursula Rosa da; DAIELLO, Angélica Weber Falke. Tocando o transcendente: o movimento do homem no conhecimento em Maria Zambrano. In: SILVA, Ursula Rosa da; MICHELON, Francisca Ferreira; SENNA, Nádia da Cruz. *Imagens Tangenciadas no tempo:* estudo sobre representações femininas. Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL. Pelotas: Editora Universitária - UFPEL, 2010, p. 13-24.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e História*: homens, mulheres e a prática histórica. Tradução de Flávia Beatriz Rossler. Bauru: EDUSC, 2003 (Coleção História)

SOARES, Pedro Maia. O feminismo no Rio Grande do Sul: Primeiros apontamentos (1835-1945). In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. (org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

SUPLICY, Marta. *De Mariazinha a Maria*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1985

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: Eikhebaum, B. et all. *Teoria da Literatura:* formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1972.

VALENCIANO, Flávia Merighi. *Travessias solitárias:* um estudo sobre as personagens femininas de João Antonio e Caio Fernando Abreu. 2010, p.111f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas). Universidade de São Paulo. São Paulo.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*: figuração do outro na Grécia Antiga, Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1991.

Violência doméstica mata cinco mulheres por hora diariamente em todo o mundo. Disponível em: http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-03/violencia-domestica-mata-cinco-mulheres-por-hora-diariamente-em. Aceso em 01 ago. 2017.

WUNENBURGER, Jean Jacques; ARAÙJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAÙJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo. *Variações sobre o Imaginário*: domínio, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre : Mercado Aberto, 1992,

ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e literatura nos anos 80. *Organon.* Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do R.G.S, nº 17, p. 93 - 103,1991.