

Janelas do feminino na literatura portuguesa contemporânea*

*Prisca Agustoni de A. Pereira***

RESUMO

Esse artigo procura aproximar o conto "Uma carta a Fátima" da escritora Mafalda Ivo Cruz e o conto "Janelas de Adelaide" de Luísa Costa Gomes, na tentativa de desvelar algumas das estratégias literárias empregadas pelas autoras para denunciar ou indicar determinadas situações relativas à definição da identidade (feminina, mas não apenas) na sociedade contemporânea (portuguesa, mas não apenas).

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos.[...]
(*Novas Cartas Portuguesas*, 1974, p. 9)

POR QUE O FEMININO?

Com esse trabalho pretendemos aproximar dois contos de duas escritoras portuguesas nascidas na década de 50, que contribuíram para a produção de um olhar crítico sobre a questão do feminino na ficção portuguesa contemporânea. São elas Mafalda Ivo Cruz (1959), com o conto "Uma carta a Fátima" e Luísa Costa Gomes (1954) com "Janelas de Adelai-

* Trabalho final da disciplina "Ironia e humor, poder e liberdade", ministrado pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no primeiro semestre de 2003.

** Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.

de”. Os textos em questão integram uma coletânea de contos coordenada por Isabel Pires de Lima (2001).

Nosso propósito é investigar as estratégias empregadas pelas autoras para, através da elaboração da linguagem literária, denunciar ou simplesmente indicar determinadas situações relativas à definição da identidade (feminina, mas não apenas) na sociedade contemporânea (portuguesa, mas não apenas), em uma época de transformações fundamentais no que diz respeito a “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2002, p. 9). Stuart Hall identifica nesse processo de mudança da sociedade contemporânea a “perda de um sentido de si”, o que ele também chama de “descentramento do sujeito” (HALL, 2002, p. 9). Levando em consideração esses aspectos apontados por Stuart Hall, salientaremos nos contos mencionados os traços que indicam essas características, a saber: a perda de um sentido de si, a crise de identidade e o processo de construção de uma nova identidade (feminina e/ou portuguesa), etc.

Nesse sentido, procuraremos destacar as incongruências apresentadas nos contos, pois acreditamos que essas incongruências constituam um instrumento do autor que o leitor precisa interpretar para poder reconhecer, dentro das muitas vozes e olhares do texto ficcional contemporâneo, um caminho que revele os seus segredos. De modo particular, essas incongruências surgem como marcas irônicas que atuam como agentes de questionamento da supremacia do poder hegemônico (socialmente estabelecido), isto é, no caso das duas escritoras em questão, o poder da tradição patriarcal portuguesa.

Para desenvolver essa análise será preciso considerar os dois textos ficcionais desde as perspectivas do enunciado e da enunciação, pois, de acordo com Oliveira & Santos (2001, p. 1), “essas duas instâncias são inseparáveis” e, além disso, as duas apontam para diferentes marcas da ironia, ou seja, a da ordem do dito e a da ordem do dizer. Os contos contêm diferenças e semelhanças no que diz respeito à enunciação e ao enunciado, mas acreditamos, como explica Isabel Pires de Lima na introdução da antologia, que eles foram sugeridos a partir de uma necessidade comum às duas autoras, isto é, a necessidade de desconstruir a história contada desde o ponto de vista hegemônico

e totalitário – e identificada quase sempre com a voz do homem – em favor da multiplicidade e da diferença de vozes e olhares (não *sobre* o feminino, nem apenas *desde* o feminino, mas *no* feminino). Tal distinção revela a intenção das autoras de se aproximarem do gênero feminino sem considerá-lo apenas como objeto ou sujeito fixos a partir do qual falar. Ao contrário, o feminino passa a ser visto como uma identidade mutável, ou como afirma Stuart Hall (2002, p. 13), uma “celebração móvel” que é preciso acompanhar nas suas mudanças, pois como explica o mesmo autor, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. Eis porque um contraponto entre os dois contos projeta facetas diferentes e olhares diferentes sobre o processo de construção de uma outra identidade feminina portuguesa na sociedade pós-moderna.

Ao falar de uma possível temática comum às autoras, mencionamos há pouco o fato de a mulher lusitana ter sido considerada sempre como uma segunda voz dentro do panorama cultural de Portugal. De fato, percebe-se como os peculiares acontecimentos históricos que marcaram profundamente a história desse país confluíram para produzir o ilhamento e a fixação da condição feminina. É o caso, por exemplo, do que ocorreu durante a época das navegações: às mulheres portuguesas restava ficar à espera do pai, do marido, do filho, que foram explorar novos mundos. Diante disso, é oportuno lembrar o poema “Mar português” inserido no livro *Mensagem* de Fernando Pessoa (1980, p. 58), que ilustra a condição da mulher portuguesa à qual nos referimos:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
são lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
quantos filhos em vão resaram!
Quantas noivas ficaram por casar
para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
se a alma não é pequena.
Quem quere passar além do Bojador
tem que passar além da dor.

As mulheres portuguesas ficaram por muito tempo mergulhadas em um mundo imaginário de recordações e mitos relacionados à antiga “grandeza” de Portugal, resultando disso uma alienação que não lhes permitia atentar para a realidade e para as reivindicações adequadas ao passo das mudanças em curso na sociedade moderna. Essas mulheres encarnaram longamente o papel de Penélopes, tecendo e destecendo um fio e, com ele, tecendo e destecendo alguma coisa a mais, de não revelado, de impalpável. Algo como uma dor contida, comum à definição da identidade feminina proposta nas sociedades antigas, e que os dois contos farão questão de retomar e questionar através do inquietante e significativo silêncio feminino que atravessa o conto “Uma carta a Fátima” e através do seu contrário, isto é, do exemplo da mulher-tecedeira de histórias no conto “Janelas de Adelaide”. Voltando ao último aspecto, vale dizer que a ditadura de Salazar, ao enfatizar a defesa de valores mais conservadores para a sociedade portuguesa dos anos 70, também contribuiu para congelar o papel feminino no interior dessa sociedade, atribuindo-lhe (apenas) o domínio total do espaço doméstico.

Nesse sentido, o século XX não apresentou uma inovação dentro da repartição dos espaços de atuação dos gêneros masculino e feminino: o interior, a casa, o convento são espaços marcadamente femininos na cultura portuguesa, e não nos surpreende o fato de que o gênero literário epistolar tenha marcado tanto a tradição literária portuguesa, desde as **Cartas** de Mariana Alcoforado (em 1669, na versão francesa)¹ até as **Novas cartas portuguesas** escritas na década de 70 por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, já que essa tradição foi inaugurada por mulheres vivendo em um contexto religioso.

¹ Citamos essa obra pois ela é muito importante na história literária portuguesa, mesmo que hoje tenha sido acentuado o mistério autoral ao redor dessas cartas (Cf. JUNQUEIRA, 1998).

“UMA CARTA A FÁTIMA” DE MAFALDA IVO CRUZ

Mais do que a paixão:
Os seus motivos; a construção dela.
(*Novas Cartas Portuguesas*, 1974, p. 10)

O conto de Mafalda Ivo Cruz, “Uma carta a Fátima” (2001), mergulha nessa tradição epistolar, mesmo que inverta alguns parâmetros canônicos do gênero. Como se pode observar, a voz do narrador da carta para Fátima é uma voz masculina, que projeta na escrita uma miragem da personagem feminina que ele persegue e vigia. Nesse sentido, a autora do conto “cria um narrador que, por sua vez, cria uma personagem” (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 18), de modo semelhante ao que ocorreu com as *Cartas* de Mariana Alcoforado. De fato, o autor das *Cartas* (que permaneceu por muito tempo no anonimato) criou, através de um fingimento literário, uma narradora que, por sua vez, introduziu a personagem do amado, o destinatário das cartas. O fingimento literário consistiu precisamente no fato de o autor ter sido identificado por muito tempo com a própria narradora criada por ele. Ao cair a máscara atrás da qual se escondeu o autor das cartas, relativizou-se também o conteúdo mais instigante da obra para aquela época (do ponto de vista da questão da mulher), ou seja, o surgimento de uma suposta voz feminina rompendo com os valores morais e sociais da cultura portuguesa do século XVII, ao tornar pública a experiência de uma mulher religiosa apaixonada. No entanto, quem arquitetou o “fingimento”, quem demonstrou ser o detentor do discurso e o modelador da linguagem foi novamente o homem, através da simulação de um eu feminino que revelara, através de confissões, sua condição de sujeito dependente do homem, abandonado pelo amado e condenado à espera eterna diante da impossível volta do amor. Dito de outra forma, ao ser desfeito o fingimento da autoria das cartas, a posição do sujeito feminino no mundo encontrou-se ainda determinada pelos parâmetros impostos a partir de um mundo articulado desde uma perspectiva e um olhar masculinos.

No que diz respeito ao conto de Mafalda Ivo Cruz, os elementos mais instigantes para nossa proposição analítica não dependem desse tipo de fingimento, relacionado com a autenticidade do autor, mas têm a ver principal-

mente com as máscaras criadas através da linguagem já que, como explica Isabel Pires de Lima no prefácio da antologia (2001, p. 12), “a literatura se inscreve no domínio do simbólico e portanto implica um lugar do sujeito aberto a múltiplas possibilidades de encenação e de fingimento”.

E, de fato, o conto apresenta múltiplas encenações, a começar pela importância da metáfora da “janela” através da qual o narrador observa e vigia a mulher. Compreende-se que, a partir do que já foi dito anteriormente, a problemática do olhar e da perspectiva é central no discurso ficcional para o processo de construção de uma nova identidade, menos universal e hegemônica e mais local, múltipla e relativa. Mencionamos a metáfora da janela, pois no conto ela é o eixo central através do qual se articulam dois mundos: por uma parte, o mundo do narrador, do vagabundo que diz estar olhando Fátima passar “atrás da janela” (p. 51), enquanto ele se encontra “de fora, encostado à esquina mesmo em frente à janela” (p. 51). Muitas outras são as ocorrências da palavra “janela”,² o que nos sugere que ela seja um elemento significativo do ponto de vista da produção de sentidos possíveis para a narrativa. Por outra parte, temos o universo de Fátima, universo misterioso e silencioso, já que não está claro nem no final quem é e o que faz essa personagem, representada desde a perspectiva do olhar masculino como sendo uma identidade dupla, desdobrada, espelhada de diferentes formas.

Em relação a esse último aspecto, vale ressaltar a dupla representação de Fátima proposta pela voz narradora masculina, ou seja, por um lado a mulher idealizada da iconografia cristã (a virgem, a santa, que conduz à pureza e à origem da figura materna, várias vezes apontada no texto através das lembranças da mãe do narrador, entremeadas pelas visões que chamam em causa a maternidade, como o “ventre enorme”, na página 55), a Fátima da tradição portuguesa e, por outro lado, a ambigüidade da Virgem encarnada, a mulher que tem “uma maneira espessa e animal de se mover na vida” (p. 52). Esse des-

² Citamos, a seguir, as ocorrências registradas no conto em que apareceu a palavra “janela”: bater na janela; sentada no rebordo da janela; com a janela aberta (p. 52); a janela se abria (p. 53); quando passares mesmo junto à janela; va-te agora atrás da janela (p. 54); janelas veladas (p. 55); os pardais atiravam-se contra os vidros das janelas (p. 56); deitei um olhar à janela; aproximei-me da janela (p. 57).

dobramento da representação da mulher é insinuado em fragmentos como o seguinte: “com os braços a formar um arco por cima da cabeça [...] as sobrançelas grossas, os olhos escuros, a boca volúvel, a pele manchada pelo sol, tudo isso num mundo branco e cúbico” (p. 52) ou, melhor ainda, nesses fragmentos da página 53: “Metade do vestido azul [o manto da virgem?], a outra metade encarnada – fende-te em duas [...] E o veludo [...] a envolver-te como um manto. E o espelho inclinado. Duas imagens. Um livro antigo”.

Em relação a essa última referência, podemos lembrar que a metáfora da mulher como livro antigo já fôra proposta pelo poeta inglês John Donne, na Elegia XIX (“Going to bed”), na qual a mulher permanece misteriosa, “like pictures, or like books’ gay coverings, made/ for laymen, are all women thus arrayed;/ themselves are mystic books, which only we/ (whom their imputed grace will dignify)/ must see revealed”.³ O homem, tanto quanto o leitor, precisa saber ler para que o mistério lhe seja revelado, e isso é reservado a poucos. Tanto a mulher do poema de John Donne como a mulher do conto de Mafalda Ivo Cruz têm duas faces, a mística, sagrada (“themselves are mystic books”) e a encarnada, tentadora (“made for laymen”). No conto, o narrador parece viver dominado pelo conflito gerado a partir dessa duplicidade contida numa única pessoa, que ele deseja e rejeita.

É oportuno sublinhar outros detalhes no que diz respeito à representação de Fátima operada pelo olhar (ou pela imaginação) do narrador: a dicotomia entre a mulher idealizada da iconografia cristã e a mulher cujo corpo se torna objeto de desejo – pois através do corpo desejado ele pensa poder recuperar por um instante o contato com “a fugitiva realidade” (p. 52) com a “alegria de rodar a mão num seio redondo como se só assim atingisse a [...] realidade plena” (p. 52), – levando-o a vivenciar tensões internas quase míticas – ele que, como Édipo, deseja na mulher a amante e a mãe. Essas tensões o obrigam a viver sob o fantasma da culpa, sendo dominado por pulsões antagônicas, isto é, de vida e de morte (o “corpo pulsional polarizado entre Eros e Tha-

³ “Como pintura, ou capa de volume, feita/ visando aos leigos, a mulher também se enfeita;/ mas é obra mística, e seu tema se explicita/ somente àqueles a que a graça nobilita/ como nós” (DONNE, 1986, p. 40-41).

atos” do qual fala Maria João Reynaud na breve apresentação do conto à página 48 da referida antologia). Eis porque ao falar de Fátima o narrador oscila entre o puro impulso de dominação carnal e de realização de um instinto (“se entrasse pela casa e me deitasse sobre ti – vá-se! Vá-se vossemecê daqui, está a ouvir? – sopravas palha amarela pela boca e tinhas uma voz soturna mas eu calava-te. Debelava-te, possuía-te. Sou mais forte, estás a ver?” (p. 55) e momentos de profundo desgosto, instinto de destruição e afastamento da vida: “estou agora estendido sobre ti. Como um Cristo no centro do retábulo. Sinto um inexplicável desgosto” (p. 56); “compreendi então que a tua existência quotidiana era o desgosto mais perfeito, mais adequado a mim”(p. 55). A articulação do discurso e a possibilidade de qualificar o outro também são instrumentos de poder dos quais o narrador se serve, ao falar de Fátima em termos de “cravo seco” (p. 53), “selvajaria serena” (p. 55), “égua surda” (p. 52), “presa tão agarrada ao instinto como tu” (p. 55), reforçando uma vez mais velhos estereótipos decorrentes da perspectiva patriarcal e dominadora, que encaixam a definição do sujeito feminino do lado da “natureza”, em oposição à definição do sujeito masculino como sendo o da “civilização”.

Mesmo assim, é interessante observar como o narrador, ao qual Mafalda Ivo Cruz atribuiu o privilégio da elaboração do discurso, torna-se no texto apenas “um homem com um sexo, que esperava na rua encostado a uma esquina” (p. 53), à espera de um olhar da mulher desejada, como “um cão à beira da estrada” (p. 54). Além disso, esse homem vive obcecado pelo desejo de possuir o corpo de Fátima, uma mulher que poderia ser real ou inventada por ele, uma vez que ele mesmo confessa: “Nunca chegamos a trocar uma palavra. Nem te conheço” (p. 56). Assim, é como se através da posse ele chegasse à momentânea recomposição de uma completude (existencial, identitária) que possivelmente se esvaziou. Não é casual essa obsessão com o corpo de Fátima – que é uma gravitação ao redor de um centro vazio, de lugar nenhum, de uma personagem inventada pela imaginação, pelo desejo, pela falta, lembrando a dança ao redor do elétrodo presente no romance de Augusto Abelaira, **O bosque harmonioso** (1982) exatamente à maneira de “um vagabundo que espreita” (p. 51) –, obsessão que em outras circunstâncias poderia voltar-se para o sentimento, centro vital de uma relação amorosa fundamentada na comple-

tude e na troca. Nesse sentido, existe uma incongruência entre o largo espaço ocupado no conto pela voz do sujeito da enunciação ficcional⁴ (ele mesmo, o narrador) – contraposto ao escasso espaço reservado à voz feminina no final – e a figuração do mesmo narrador na narrativa como sendo o sujeito de muitos dos seus enunciados, através dos quais ele revela sua identidade e se projeta como um sujeito derrotado.

Tal incongruência gera uma desvalorização da verdade e do poder contidos nas palavras do narrador masculino. Apesar da extensão da carta e da ansiedade que ele manifesta por meio de uma narração entrecortada, sem um aparente fio condutor central, onde qualquer palavra está na soleira indefinível entre o mundo visto através da janela e o mundo escondido no interior da consciência – a janela concreta abrindo-se para o horizonte da realidade ficcional onde está Fátima e a janela metafórica apontando para o mergulho na imaginação do narrador –, o narrador masculino já não encarna o orgulho e a coragem do navegante português, que outrora conquistou novos mundos enquanto deixava as mulheres à espera. O narrador aparece sem autoridade e sem o poder de chamar Fátima para si, já que ela apenas repara na presença dele no final do conto, o vê e se aproxima da janela para olhá-lo melhor. Nesse sentido, a vida dela segue “para lá, para cá, [...], um tumulto de sombras no sossego” (p. 52) independentemente do olhar que o narrador deita à janela. Acreditamos que o silêncio dessa personagem feminina não seja sinal de passividade, mas de autonomia em relação ao desejo do homem, pois ela está em constante movimento, e nessa atividade, nesse dinamismo, ela aparece como uma personagem fortalecida, inteira, enquanto o homem, do lado da escuridão, desde a sua fixação, assiste, espreita, espera, sonha e “perde o rumo na quietude [...], como à imagem de um veleiro” (p. 51) que some pouco a pouco no horizonte, ou como “um perfume de oceano” (p. 51) que sugere a infinita leveza e volatilidade das coisas belas, inevitavelmente ameaçadas pelo peso da morte.

⁴ Sobre a definição do sujeito da enunciação ficcional e o sujeito dos enunciados, ver OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 1-4.

Nesse ponto é preciso alertar os leitores sobre um perigoso engano introduzido no texto pela autora. Trata-se de uma ambigüidade que bem poderia levar-nos à procura de um possível significado para amarrar o conto, significado que, depois de uma leitura mais atenta, nos escaparia, desdobrando-se constantemente em muitos significados possíveis. De fato, observamos que a autora não nos permite confiar na versão do narrador para que forjemos um único significado, pois a versão apresentada é escorregadia, contraditória, ambígua e faz vacilar logo no início a melhor intenção do leitor para aceitá-la de bom grado. Através dessa ambigüidade, a escritora pretende provocar o leitor, chamando-o para participar ativamente na construção de uma leitura dinâmica, aberta às provocações e aos novos significantes.

A ambigüidade se mostra no início do conto, quando a voz do narrador afirma: “sei que era *eu quem lhe insuflava um rosto*” (p. 51), e, logo depois, “talvez na *cara que eu lhe inventava* coubesse a configuração justa da minha outra cara” (p. 51) [grifo nosso]. Essas afirmações sugerem a dúvida no que diz respeito à voz narradora, podendo se tratar de uma “interferência” da autora, de fato a autêntica criadora do rosto de Fátima (pois Fátima é uma personagem ficcional que lhe pertence). Essa “interferência” alertaria o leitor sobre a existência de uma realidade fora da moldura apresentada pela voz do narrador, isto é, em se tratando de um conto estruturado de forma complexa, fragmentária e não linear, a autora poderia estar dando ao leitor indícios preciosos para que ele não se perca totalmente nos meandros do labirinto da linguagem. A linguagem, em verdade, assume o papel de uma personagem significativa, pois atua clandestinamente no texto para construir sentidos imprevistos e confundir o leitor. A autora poderia estar assinalando uma porta de saída do labirinto da linguagem, remontando à origem da sua arquitetura, até chegar à arquiteta, isto é, ela mesma. De qualquer forma, a suposta “interferência” da voz da autora tem o efeito de superpor vozes e níveis de narração; nesse sentido, o leitor não tem condição de acolher o enunciado como sendo um bloco coeso, mas se vê obrigado a considerá-lo como uma teia com muitas bifurcações.

Por outra parte, o enunciador das afirmações citadas poderia ser o vagabundo que fica espreitando Fátima pela janela. Já observamos como essa janela tem uma significação ambígua no conto pois, apesar de o narrador se referir

a ela constantemente, outra janela (a que dá para a imaginação ou para a alucinação, palavra reiterada três vezes no último parágrafo, como a provocar no leitor um medo, uma nova inquietação) explicaria o aflorar da imagem da mulher através do uso de palavras como “insuflar”, “inventar”. Nesse sentido, a mulher seria fruto da imaginação-alucinação do narrador vagabundo e a suposta verossimilhança da carta – a intenção do sujeito enunciador ficcional – seria desmascarada. Em decorrência disso, todo o conto justificaria uma leitura nessa linha, isto é, a do fingimento (dentro do fingimento inicial, a criação literária), a construção intencional de um referente epistolar-personagem inexistente.

De acordo com essa possível leitura, Fátima serviria apenas como álibi para que o narrador afastasse o vazio instalado em si, em sua condição de ser mortal. Além disso, tendo Fátima como álibi o narrador poderia acalmar o seu medo, colocando o desejo pelo corpo da mulher como meta de vida e de movimento (mesmo que interior), capaz de estimular a sua imaginação. As diferentes possibilidades de leitura colocam em xeque a idéia de uma verdade cristalizada no nível do universo ficcional do conto e, paralelamente, apontam para a mesma impossibilidade de atribuir uma verdade absoluta ou um significado único à vida. Prova disso é o fato de a personagem Fátima, apesar de ter sido inventada duas vezes (pela autora e pelo narrador), permanecer central no texto, como uma presença tão comum (“uma rapariga que cose à máquina”, “uma costureira que trabalhava, dobrada sobre a máquina de costura”, p. 51) que, entretanto, não deixa de nos causar perturbação. Ela é uma personagem tão presente que “rouba” a voz de quem a espreitou e se torna a responsável pelo fechamento do conto.

Conforme essa hipótese de leitura, é interessante destacar o processo de desdobramento do eu do narrador, que afirma inventar a cara de Fátima na qual “talvez [...] coubesse a configuração justa da [sua] outra cara” (p. 51), de maneira a sugerir a existência de um sujeito detentor de duas caras, também duplo (como Fátima foi apresentada), mas sobre o qual ninguém emite um juízo (“ninguém reparava em mim”, p. 51). Esse narrador, dividido entre pulsões antagônicas, depositário de uma cara (“de cão”, p. 51) e de outra cara (feminina), aproxima-se da descrição do sujeito pós-moderno definido por Stu-

art Hall (2002, p. 12) “como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente [mas] confrontado por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poder-se-ia identificar”. Sob esse aspecto, o narrador do conto poderia ser um monstro de duas cabeças, uma alucinação, ou um sujeito que encarna as contradições da sociedade contemporânea.

Nesse sentido, o narrador corresponde ao “parlêtre”, o “falante ser”, apresentado no ensaio de Alain-Miller “O piropo: psicanálise e linguagem” (1984, p. 34), ou seja, é aquele que “diz sempre algo diferente do que quer dizer; solicita ser entendido, ao mesmo tempo, além do que diz”. E de acordo com a teoria desenvolvida por Alain-Miller, que identifica no trabalho do psicanalista a tarefa de “escutar o sujeito além do que diz, pois isto é o que se chama interpretação”, o receptor da carta (Fátima) e, em última instância, o leitor-intérprete, colaboram no processo de construção da personagem (o narrador), já que este pede uma escuta “não no que ele crê dizer, por exemplo, de racional, mas sim no desejo que flui através do significante que emite” (ALAIN-MILLER, 1984, p. 34). É evidente que esse sujeito precisa da ajuda do leitor para poder ser escutado – como no caso de um psicanalista – no que ele emite de não racional, de não consciente. Parece-nos que a autora, ao criar o narrador, quis precisamente invocar essa colaboração, essa ajuda mútua entre leitor e enunciador. Dessa maneira, quem está mergulhado em um mundo imaginário, alternando recordações e alucinações, já não é a personagem feminina (outrora marcada por essa alienação, como já observamos), mas é o narrador masculino, invertendo os papéis fixados tradicionalmente para os gêneros masculino e feminino. Esse elemento é sinal daquele olhar crítico sobre a questão do feminino para o qual acenamos no início ao falarmos da produção narrativa de Mafalda Ivo Cruz.

Ora, a ambigüidade relatada quando nos referimos ao fragmento no começo do conto encontra-se reiterada pela elaboração da enunciação: de fato, como já assinalamos, a enunciação do conto revela a construção do texto como labirinto, lugar de perigo e de alucinação, espaço onde não existe porto de chegada, mas apenas oceano aberto. Isso se torna explícito através da sua estrutura, semelhante à de um mosaico de fragmentos, uma colcha de retalhos

de oposições semânticas e sintáticas, como ocorre à página 51, onde encontramos essa antítese repentina: “E limitar-me-ia, como até agora, a ficar *de fora*, [...] *pela noite dentro*” [grifo nosso]. De acordo com a opinião de Maria João Reynaud, ao comentar o estilo de Mafalda Ivo Cruz, acreditamos que um aspecto muito significativo da enunciação do conto esteja relacionado com

um sentido profundamente musical da composição literária [...], que se investe numa escrita feita de fugas e retornos, de consonâncias e dissonâncias, exposta à violência da fragmentação. Uma escrita que se inscreve numa concepção de obra aberta e que, na sua modulação descontínua, se oferece à imaginação do leitor como uma multiplicidade de fragmentos erráticos, que gravitam em torno de um centro vazio, em busca de uma unidade perdida. (LIMA, 2001, p. 48)

Vale dizer que esses fragmentos erráticos, cada um seguindo sua trajetória, estão orquestrados para confluir em uma sinfonia, igual à experiência musical, onde o perigo da cacofonia é superado no momento da realização estética. O conto testemunha esse processo criativo, já que sua aparente falta de lógica interna ou ausência de coordenação racional entre os múltiplos fragmentos erráticos conflui para a plena realização estética, capaz de comover o leitor e de convencê-lo da profunda mensagem existencial veiculada, e isso precisamente através do clima de incerteza reproduzido pela linguagem. Em verdade, a linguagem no conto se torna um enigma, um instrumento imprevisível, revelando seu “caráter substitutivo” (DUARTE, 1991), isto é, o fato dela não se constituir (apenas) como veículo de comunicação, mas aparecer como artifício para evitar o silêncio e camuflar o vazio ontológico que apavora o ser humano. A linguagem é essa “janela velada” (CRUZ, 2001, p. 55), um elemento significativo que atua na desagregação das mensagens portadoras de verdades absolutas.

Eis porque o conto “Uma carta a Fátima” sublinha a condição precária do ser humano, preso entre a leveza e o peso, capaz da criação estética mais perfeita, porém dominado pelo medo da morte. O texto não fala explicitamente dessa condição precária do ser humano, mas as incongruências do enunciado e da enunciação são sinais de ironia que nos remetem àquilo que não é dito mas permanece subjacente. A história (inventada ou simplesmente rela-

tada) pelo narrador na carta é um artifício que contorna o peso existencial do viver e posterga a morte – tão pressentida pelo narrador na sua pulsão assassina para com Fátima. Nesse fingimento irônico é possível encontrar as pistas que conduzem à atividade do escritor, o maior inventor de histórias, aquele que elabora intencionalmente fingimentos e encantamentos. No engano arquitetado pelo narrador (masculino), esconde-se um engano maior, o de Mafalda Ivo Cruz, uma mulher inventora de histórias que, como “a poderosa figura de Scherazade, [...] vence a morte através da Literatura [jogando] com a imperiosa necessidade de ficção que habita o coração de cada homem” (MENESES, 1995, p. 39-47).

Nesse sentido, tanto como o narrador inventou Fátima, a autora inventa o seu narrador que inventa Fátima para desviar o medo e postergar a morte. A escrita torna-se o receptáculo dessa transferência ou fingimento, isto é, o lugar onde ficam gravados (através da fina elaboração da linguagem) os sonhos e as angústias, quer dizer, as projeções do ser humano. O narrador escreveu uma carta inventando a personagem de Fátima, Mafalda Ivo Cruz escreveu um conto inventando a totalidade da matéria ficcional, porém retratando com atenção e lucidez a profunda angústia que fundamenta o ser humano.

“JANELAS DE ADELAIDE” DE LUÍSA COSTA GOMES

Às vezes julgo ver nos meus olhos
a promessa de outros seres
que eu podia ter sido,
se a vida tivesse sido outra.
(ANDRESEN, 1999, p. 25)

No conto “Janelas de Adelaide”, de Luísa Costa Gomes (2001), lidamos explicitamente com a crítica da dominação dos valores patriarcais sobre o universo de atuação feminina na sociedade portuguesa. De fato, o conto encena, através de recursos irônicos, situações em que a mulher está oprimida e se vê obrigada a encontrar uma saída de emergência – muitas vezes, uma fuga – para não sucumbir, isto é, para não se anular totalmente frente a um destino que lhe foi imposto pelo universo pensado a partir do homem e articulado em

função do homem. Isso se mostra desde a frase emblemática que abre o conto: “coitadas das raparigas, custa caro o direito a andar no mundo” (GOMES, 2001, p. 237). Outros sinais que revelam o fechamento do universo reservado à mulher portuguesa no conto são a referência ao Colégio interno (a educação recebida junto às freiras), a “falta de espessura na presença” da personagem de Cecília, a reiterada ação dessa última de “espreitar” pelo óculo, as obsessões de limpeza e de linguagem do homem de Cecília, até chegar aos repetidos saltos da janela relatados no conto, inicialmente o de Cecília e logo os de Adelaide, para fugir de uma situação de opressão sempre relacionada à presença masculina autoritária. A seguir, analisaremos em detalhe esses elementos, mas é importante frisar agora o clima de tensão e de sufoco que serve de pano de fundo ao conto, a partir do qual as mulheres vão construindo suas histórias.

É interessante observar como a opressão do gênero feminino é apresentada colocando em contraposição duas gerações diferentes de mulheres: a geração das três amigas narradoras (Cecília, Carolina e Adelaide) e a geração das adolescentes que Carolina observa no início do conto. Na abertura, o narrador descreve em terceira pessoa a cena das adolescentes “tentando caminhar com desenvoltura nos saltos altíssimos, apreensivas, atentas ao funcionamento de cada um dos músculos do corpo” (p. 237). Essa imagem das jovens garotas de hoje que querem aparentar mais vida, pois adotam posturas físicas de mulheres já experientes (caminhar com desenvoltura nos saltos altíssimos), contrasta com os depoimentos de Cecília e Adelaide acerca da vida que elas tiveram e, principalmente, com o relato dos saltos que Adelaide deu para fugir de casa.

Desse modo, o salto assume no conto uma dupla significação, que diz respeito a um sonho ou a uma necessidade de libertação: para as adolescentes os saltos representam o símbolo da exuberância, da conquista, do jogo de sedução e da maturidade feminina, que chama para si o olhar masculino e desperta o desejo. A suposta assunção da independência e da capacidade de escolher decorrente da maturidade é o que explicaria o emprego desses saltos altíssimos, num anseio de se afirmar diante do mundo que tradicionalmente as sufocou, e acima de tudo, diante do homem. No entanto, o resultado desse sonho é catastrófico, pois as adolescentes caem em um conflito cômico, e o

riso que elas provocam numa mesa de rapazes que assistiram ao deslize cômico é a réplica que corrige a falha cômica, de acordo com a teoria sobre o sentido do humor expressa por Celestino Vega (1967). Essa falha convida novamente o olhar repressivo e desvalorizador do homem, ao invés de despertar a sedução ou o elogio esperado pelas adolescentes.

Por outra parte, os saltos das mulheres cuja vida foi caracterizada pelo peso da tradição patriarcal, principalmente Adelaide, “sempre atenta ao equilíbrio dos fluidos” (p. 238), e Cecília, que “tinha o dom da quase invisibilidade” (p. 237) são gestos desesperados para sair de uma existência reprimida e não têm nada a ver com o romantismo. Eis porque os saltos de Adelaide, apresentados por ela inicialmente com um tom sonhador, quase leve, como se fossem crônicas de vida cotidiana, vão adquirindo um teor mais grave, mais urgente à medida que ela vai assumindo maior consciência da razão que a leva a pular pela janela. No começo do seu relato, observamos como Adelaide fala ainda com um tom quase romântico, de alguém embebido nas recordações. Isto é marcado discretamente pelo narrador ao ressaltar: “começou ela, *sonhadora*” [grifo nosso]. Uma vez mais, aflora aqui o tópico da mulher portuguesa afastada da realidade pela presença dominante de um imaginário que apaga o seu sentido crítico. No entanto, as mulheres desse conto mostram ter dado um passo à frente, pois elas conseguem atentar para a realidade, procurando uma saída da situação de submissão na qual se encontravam.

De fato, depois de ter fugido por causa de uma discussão familiar entre o pai e o irmão, e depois de ter pulado várias vezes pela janela para namorar e, finalmente, para casar, Adelaide expõe claramente a causa que motivou o salto sucessivo, ou seja, a “ausência pacífica de Joaquim [o marido] naquele mundo em que ele era feliz e se esquecia do tormento dela” (p. 239). Adelaide confessa que o seu último salto, acontecido por ocasião da morte da mãe e talvez motivado pela angústia de ter que cuidar do pai, tinha como propósito o de se matar, pois “na vida, de dia, tudo lhe parecia um pesadelo” (p. 240).

Voltando ao contraste entre as duas gerações de mulheres portuguesas apresentadas no texto, vale destacar que para ambas o salto representa a possibilidade (concreta ou simbólica) de sair de um modelo rígido de identidade feminina, mesmo que nenhum outro modelo de identidade esteja indicado

claramente no horizonte. Em verdade, resta para o leitor a tarefa de refletir sobre uma possível nova identidade para a mulher portuguesa no início do século XXI, já que nenhum dos dois modelos apresentados no conto parece funcionar: no caso de Adelaide, por exemplo, é preciso procurar outra maneira para solucionar os problemas, pois pular a janela apenas os posterga mas não os resolve de fato. No caso das adolescentes, podemos voltar para a frase irônica inicial e retomar a expressão do narrador que comenta através de um sintomático “coitadas das raparigas” (p. 237) o descompasso entre a postura física delas e a atuação cômica decorrente do uso do salto. Assim, se compararmos o deslize cômico da adolescente com a gravidade do relato de Adelaide, resulta reforçado o teor irônico da advertência do narrador: “coitadas das raparigas, custa caro o direito a andar no mundo”, pois acreditamos que o narrador esteja se referindo à trajetória das mulheres em um contexto dominado pela tradição patriarcal.

Essas reflexões ocorrem-nos em razão da oposição entre a “atenção” manifestada pelas adolescentes no que diz respeito aos cuidados para com o corpo – qualidade muitas vezes atribuída ao gênero feminino, e definida por filósofos tais como Simone Weil como sendo a “escuta interior” – (“apreensivas, atentas ao funcionamento de cada um dos músculos do corpo”, [p. 237]), e a “desatenção” de Joaquim no que diz respeito às necessidades do espírito, já que ele ignora o tormento de Adelaide. Tal contraste de atitudes põe em evidência, uma vez mais, o contexto claustrofóbico no qual as mulheres estão atuando, contexto ironicamente exacerbado pela valorização dicotômica (corpo *versus* alma) manifestada pelas próprias mulheres, já que as adolescentes são descritas como muito preocupadas com o corpo. Em vista disso, fica claro que para Adelaide a janela tornou-se a fronteira da transgressão, o lugar além do qual existe uma outra realidade, a da momentânea salvação, a da liberdade provisória. No entanto, Adelaide parece não ter consciência da ousadia dessas repetidas revoltas: o narrador avisa-nos que “Adelaide não é pessoa dramática, o que lhe torna a explicação destes repentinos ainda mais difícil” (p. 239). Ao dizer que Adelaide não é pessoa dramática, o narrador parece não conferir peso suficiente à repressão vivenciada pela personagem, e revela ter um olhar pouco atento (tal como Joaquim) em relação aos tormentos femininos.

Por seu turno, Carolina, mulher mais pragmática e mais racional – pois se irrita com o riso das companheiras e com a necessidade delas de comer e beber a toda hora – se mostra menos perspicaz e menos sensível na hora de perceber o grito escondido atrás da falta de espessura de Cecília e atrás dos pulos desesperados de Adelaide: ao tachar a amiga de “doída varrida” (p. 240), ela permanece ambígua, porque através desse juízo de valor ela poderia estar tanto censurando como valorizando a ousadia da amiga.

No entanto, o simples encontro entre as amigas já é sinal de progresso: elas lembram o passado e, ao lembrá-lo, marcam um distanciamento temporal entre o “ontem”, o tempo do narrado, e o “hoje”, o tempo da narração. Nesse sentido, acreditamos que o conto apresenta outra forma de subversão feminina perante a estagnação do contexto social, e a palavra se torna o veículo de uma “transformação interior, [...] uma reorganização estrutural da personalidade” (Meneses, 1995, p. 55). Cecília e Adelaide contam cada uma a sua história de vida e, ao fazê-lo, deixam o leitor em suspense, lembrando a atividade de Scherazade que, “com a ajuda da Memória, conduz adiante o fio de suas histórias: vai tecendo as narrativas [que não são] lineares: são uma teia, uma trama” (Meneses, 1995, p. 44). Um dos aspectos salientados por Adélia Bezerra de Meneses referente a Scherazade é a astúcia, arma muitas vezes feminina, “arma dos fracos contra os fortes” (1995, p. 45), o que nos lembra a estratégia que Cecília e Adelaide empregam para sair do campo de dominação masculina. Ao mesmo tempo, além da astúcia, aparece a idéia de tecer a trama, a que nos remete à figura de Penélope, já evocada neste ensaio, a que teceu indefinidamente o manto com o qual afastou os pretendentes à sua mão, enquanto esperava a volta do marido.

A comparação entre Penélope e Scherazade proposta no ensaio de Adélia Meneses nos mostra a importância dos relatos de Adelaide, que explicita na palavra a libertação conseguida através dos repetidos pulos através da janela. Ao mesmo tempo, outra função importante está radicada na atividade de narrar de Adelaide. Trata-se da função salientada por Walter Benjamin (e citada por Meneses no ensaio referido) da cura pela narração, isto é, da escuta que transforma e cura as feridas das três amigas. Adelaide oferece um discurso às angústias vivenciadas pelas amigas (e por outras possíveis mulheres) e ao fazê-

lo objetiva essas experiências, as exterioriza, permitindo assim uma aproximação baseada na cumplicidade. Seguindo o exemplo de Scherazade, Adelaide oferece às amigas “o tempo e, junto com as suas histórias, a História: oferece o tempo, e junto com ele, as coisas todas que dele precisam para se engendram: a duração do afeto, a permanência dos vínculos, o processo (analítico) de uma cura” (MENESES, 1995, p. 56).

As três amigas ficam envolvidas nesse processo, inclusive Carolina, que não narra histórias, mas costura as das duas amigas através de perguntas, exclamações, observações e, acima de tudo, através do seu papel de espectadora narratária. A linguagem, uma vez mais, se torna o elo fundamental entre elas, o fio tecido que resulta em um conto. Em decorrência disso, as três amigas não se limitam a curar umas às outras, mas envolvem o leitor nessa trama, já que este é o interlocutor privilegiado (apesar de ficar invisível) de qualquer narração. E este leitor (ou leitora), se souber prestar a atenção devida, também poderá beneficiar-se das curas proporcionadas pelas palavras de Cecília, Adelaide e Carolina, caso decida, também, correr o risco de pular as janelas.

Para terminar, gostaríamos de sublinhar que, de acordo com o que foi destacado até aqui, alguns elementos comuns aos dois contos revelam as estratégias empregadas pelas duas autoras para questionar representações cristalizadas da identidade feminina. Ao invés de recusar frontalmente velhos modelos de identidade, Mafalda Ivo Cruz e Luísa Costa Gomes se preocupam em deixar em aberto o campo de possibilidades relativo à identidade feminina no século XXI, sem propor nenhum modelo específico. Isso se torna possível através do uso de instrumentos estilísticos, específicos de cada autora, que permitem sugerir – sem impor – novos caminhos a serem trilhados em favor de uma compreensão mais profunda da realidade portuguesa contemporânea. Esses instrumentos se tornam reconhecíveis nos textos, como vimos, através de incongruências irônicas ou graças ao emprego de uma linguagem literária desestabilizadora. Com isso, Mafalda Ivo Cruz e Luísa Costa Gomes compartilham o mesmo olhar sobre o mundo, e devolvem ao mundo a própria visão particular da “fugitiva realidade” (CRUZ *apud* LIMA, 2001, p. 521), como se fosse através de uma janela, ora velada, ora devassada.

RÉSUMÉ

Cet article est une tentative d'approcher le récit "Uma carta a Fátima" de l'écrivain Mafalda Ivo Cruz avec le récit "Janelas de Adelaide" de Luísa Costa Gomes afin de dévoiler les stratégies littéraires employées par les auteurs dans le propos de dénoncer ou indiquer des situations spécifiques relatives à la définition de l'identité (féminine, mais non seulement) dans la société contemporaine (portugaise, mais non seulement).

Referências

- ABELAIRA, Augusto. **O bosque harmonioso**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- ALAIN-MILLER, Jacques. O piropo: psicanálise e linguagem. In: **Percursos de Lacan**. Conferências Caraquenas, 1984. p. 27-39.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 1999.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; DA COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. São Paulo: Nórdica, 1974.
- DONNE, John. **O poeta do amor e da morte**. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1986.
- DUARTE, Lélia Parreira. Abelaira e a ironia: uma dupla cada vez mais íntima. In: **Letras & Letras**. Porto, fev. 1991.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- JUNQUEIRA, Ivan. A fraude das Lettres Portugaises In: **O fio de Dédalo: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- LIMA, Isabel Pires de (Coord.). **Vozes e olhares no feminino**. Porto: Afrontamento, 2001.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do poder da palavra. In: **Do poder da palavra; ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 39-56.
- OLIVEIRA, Silvana Pessôa & SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**; introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. (Seleção poética). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- VEGA, Celestino. Estructura y sentido del humor. In: **El secreto del humor**. Buenos Aires: Ed. Nova, 1967. p. 51-78.

