UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

SHEILA PELEGRI DE SÁ

ECOS DE LILITH

*UM OLHAR PARA A CONSTRUÇÃO DA FEMINILIDADE EM ROMANCES
PORTUGUESES PÓS-REVOLUÇÃO*

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ECOS DE LILITH

***UM OLHAR PARA A CONSTRUÇÃO DA FEMINILIDADE EM ROMANCES
PORTUGUESES PÓS-REVOLUÇÃO***

Sheila Pelegri de Sá

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Sá, Sheila Pelegri de

Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-Revolução / Sheila Pelegri de Sá. São Paulo: USP / FFLCH, 2009.

ix, 219 f. ; 29,7 cm.

Orientador: Marlise Vaz Bridi

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Literatura Portuguesa, 2009.

Banca examinadora:

Referências Bibliográficas: f.213-218

1. Feminilidade. 2. Ficção Contemporânea. 3. Psicanálise 4. Literatura Portuguesa. – TESE. I. Bridi, Marlise Vaz. II. USP, FFLCH, DLCV. III. Título.

Para as mulheres da minha vida:

Luiza, Nanci, Soraia, Regiane (Tica), Márcia e Bianca.

Com o meu amor,

Pelo seu amor.

Meus especiais agradecimentos

***À minha querida e inesquecível orientadora,
Prof. Dr^a Marlise Vaz Bridi,
pela fé cega com que me agregou à sua vida,***

***Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa,
da FFLCH-USP, pela viabilização desta pesquisa,***

***Às Prof^{as} Dr^{as} Lilian Jacoto, Cleusa Rios, e Maria das Graças G. V. Silva,
pela importante colaboração – certamente sub-aproveitada.***

Aos amigos, pelo carinho, pela aposta, pela confiança.

***Aos alunos e colegas de trabalho, pela compreensão,
paciência e bons fluidos emanados.***

RESUMO

O exame da narrativa ficcional permite a abordagem, para além do universo da teoria literária, de questões discursivas que refletem índices históricos, sociológicos e antropológicos, dentre os quais a construção da identidade de gênero. Neste sentido, o instrumental psicanalítico favorece a análise do sistema de referentes que constitui a feminilidade. Interessa, aqui, refletir acerca da feminilidade contemporânea – inserida no contexto português do período ditatorial e construída discursivamente no período pós-revolucionário. Tal feminilidade apresenta-se avessa, muitas vezes, aos valores sedimentados no pensamento ocidental judaico-cristão, que atribuem à mulher uma posição inferior, passiva e – no limite – castrada.

Ao focar personagens femininas presentes em alguns exemplares da prosa portuguesa das últimas três décadas, pretende-se localizar um outro paradigma, que corre à margem dos padrões sociais vigentes: o da mulher libertária, independente, ativa, enfim, que rompe o “compromisso” com as regras da família, sociedade e religião. Cabe observar que quatro das personagens ora abordadas são discursivamente constituídas a partir de uma perspectiva masculina, tanto do ponto de vista do foco narrativo, quanto do ponto de vista autoral. O contraponto se dá com a escolha de uma personagem feminina fruto da perspectiva autoral feminina. Para a realização da abordagem proposta, são percorridos cinco romances, a saber: **Balada da Praia dos cães** e **Alexandra Alpha**, de José Cardoso Pires, **Vícios e Virtudes** e **Pedro e Paula**, de Helder Macedo e **A Costa dos Murmúrios**, de Lídia Jorge.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa – Feminilidade – Narrativa – Ficção Contemporânea – Psicanálise.

ABSTRACT

The investigation of fictional narrative leads to an approach beyond the universe of literary theory, discursive issues representing historical, sociological and anthropological insights, among which the genre identity may be cited. In this way, the psychoanalytical tools enable the analysis of the referring systems which constitute the femininity. This work reflects upon the contemporaneous femininity which has been inserted in the Portuguese context within the dictatorship period, and built up discursively in a post-revolutionary era. Most times this femininity proves itself to be contrary to the moral values established by the western Jewish – Christian thoughts; such values set women mostly to an inferior, passive, submissive and castrated position.

By focusing on female characters in the Portuguese prose from the last three decades, another paradigm is brought up, mainly sideways to the imposed common social patterns: the libertarian, active and independent woman is brought to life, the one who breaks away from rules imposed by family, society and religion. It is relevant to observe that four of such characters are discursively constituted from a male perspective, within the narrative and authorial focus. The counterpoint is set in the choice of a female character, based on a feminine authorial perspective. For this proposed approach to take place, five novels have been fully taken into consideration: **Ballad of Dog's Beach** and **Alexandra Alpha**, from José Cardoso Pires, **Virtue and Vices** and **Peter and Paula**, by Helder Macedo and **The Murmuring Coast**, by Lidia Jorge.

Key words: Portuguese Literature – Femininity – Narrative – Contemporaneous Fiction – Psychoanalysis.

*Há cidades cor de pérola onde as mulheres existem velozmente.
 Onde às vezes param, e são morosas por dentro.
 Há cidades absolutas, trabalhadas interiormente pelo pensamento das mulheres.
 Lugares límpidos e depois nocturnos, vistos ao alto como um fogo antigo, ou como um fogo juvenil.
 Vistos fixamente abaixados nas águas celestes.
 Há lugares de um esplendor virgem, com mulheres puras cujas mãos estremecem.
 Mulheres que imaginam num supremo silêncio, elevando-se sobre as pancadas da minha arte interior.*

*Há cidades esquecidas pelas semanas fora.
 Emoções onde vivo sem orelhas nem dedos.
 Onde consumo uma amizade bárbara.
 Um amor levitante.
 Zona que se refere aos meus dons desconhecidos.
 Há fervorosas e leves cidades sob os arcos pensadores.
 Para que algumas mulheres sejam cândidas.
 Para que alguém bata em mim no alto da noite e me diga o terror de semanas desaparecidas.
 Eu durmo no ar dessas cidades femininas cujos espinhos e sangues me inspiram o fundo da vida.
 Nelas queimo o mês que me pertence.
 A minha loucura, escada sobre escada.*

*Mulheres que eu amo com um desespero.
 Fulminante, a quem beijo os pés supostos entre pensamento e movimento.
 Cujo nome belo e sufocante digo com terror, com alegria.
 Em que toco levemente a boca brutal.
 Há mulheres que colocam cidades doces e formidáveis no espaço, dentro de ténues pérolas.
 Que racham a luz de alto a baixo e criam uma insondável ilusão.*

*Dentro de minha idade, desde a treva, de crime em crime - espero a felicidade de loucas delicadas mulheres.
 Uma cidade voltada para dentro do génio, aberta como uma boca em cima do som.
 Com estrelas secas.
 Parada.*

*Subo as mulheres aos degraus.
 Seus pedregulhos perante Deus.
 É a vida futura tocando o sangue de um amargo delírio.
 Olho de cima a beleza genial de sua cabeça ardente:
 - E as altas cidades desenvolvem-se no meu pensamento quente.*

Herberto Helder

*Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que
 projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso
 pode transformá-lo em matéria universal - matéria histórica para uns,
 matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem.
 Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de
 cada um de nós.*

José Cardoso Pires

*Por que ser dominada por você?
 Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.*

Lilith

SUMÁRIO

I - Introdução.....	p. 09
II - Mena e Joana: os olhares do marialvismo.....	p. 32
III – Paula e Alexandra: outras mulheres, outros olhares	p. 80
IV – Sobre Evas, Liliths e Marias.....	p. 161
V - Considerações Finais.....	... p. 200
Literatura e construção da identidade.....	... p. 201
As voltas do feminino.....	... p. 204
Espelhamentos e Revoluções: as novas Liliths Lusitanas.....	... p. 207
VI - Referências Bibliográficas.....	p. 212

I

INTRODUÇÃO

A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação.

*Sigmund Freud, **O interesse científico da Psicanálise.***

O atual avanço da mulher na sociedade não é uma viagem do mito para a verdade, mas do mito para um novo mito. A ascensão da mulher racional, tecnológica, pode exigir a repressão de realidades arquetípicas desagradáveis.

*Camille Paglia, **Personas Sexuais.***

Tendo em vista que a forma romanesca figura, no contexto da arte contemporânea, como uma das mais bem sucedidas vias de representação do sujeito, tanto no que se refere à sua constituição e afirmação enquanto indivíduo, quanto à sua alocação em relação ao meio e ao momento histórico, observa-se que o estudo de tal forma literária favorece a abordagem da definição de identidades.

Pode-se dizer, na esteira de Stuart Hall (2005), que a questão da identidade encontra-se na mira da teoria social. Isso se justifica, principalmente, pelo fato de se encontrarem as velhas identidades – aquelas que por muito tempo estabilizaram o mundo social – em franco declínio. Assim, a cada dia, ganham mais espaço no olhar contemporâneo as constituições identitárias que melhor representam o homem moderno, uma vez que permitem visualizar a sua natureza fragmentária.

Hall (2005, p. 10) distingue três diferentes concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno.

A primeira traz em sua essência a noção de unificação, que finda ultrapassada atualmente, a segunda, por sua vez, anuncia as transformações sofridas pelo sujeito a partir do seu contato com a complexidade do mundo moderno. É, entretanto, a terceira concepção explorada por Hall - a de sujeito pós-moderno - que favorece a discussão ora iniciada, uma vez que resulta, *grosso modo*, dos processos de descentramento e fragmentação sofridos pela identidade moderna ao longo da chamada modernidade tardia.

Stuart Hall (2005, p. 34-46) explana a sua tese de descentramento do sujeito cartesiano a partir de cinco importantes avanços nas ciências humanas ao longo do século XX, a saber: a reinterpretação do pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud - bem como os estudos acerca da personalidade subseqüentes e derivados dela - o trabalho do lingüista estrutural Ferdinand Saussure, abordagem genealógica do sujeito moderno proposta por Michel Foucault e, por fim, o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto no papel de movimento social.

É com base no pensamento de Freud que se torna possível pensar a identidade, a sexualidade e a estrutura dos desejos humanos como sendo formadas a partir de processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que em nada se assemelham ao conceito de sujeito cartesiano, racional, dotado de identidade fixa e unificada.

Mais tarde, ao interpretar o texto freudiano, Lacan (apud Hall, 2005) expõe a sua “teoria do espelho”, segundo a qual o “eu” se forma a partir do olhar do “Outro”, com o início da relação da criança com os códigos simbólicos fora dela

mesma, favorecendo a sua entrada nos sistemas de representação, que incluem a língua, a cultura e a diferenciação sexual. Assim, os sentimentos contraditórios e não resolvidos, que são aspectos-chave da formação inconsciente do sujeito – e que o deixam dividido – o acompanham por toda a vida.

Paralelamente, o feminismo, que eclode enquanto movimento social significativo durante a década de 1960 (para Hall, o grande marco da modernidade tardia), contribui para o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, à medida que questiona a distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “público” e o “privado”, promove a discussão acerca de questões como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, o cuidado com as crianças, etc. e – principalmente – enfatiza a maneira como o sujeito é formado e produzido socialmente de modo genérico, ou seja, permite politizar a questão da subjetividade e o processo de identificação, inclusive de gênero, questionando a noção de “Humanidade” como um todo e enfatizando a questão da *diferença sexual*. O feminismo, assim, contribui para uma discussão acerca da construção da identidade de gênero.

Interessa, aqui, identificar e apontar os mecanismos que corroboram para a expressão de um tipo específico de identidade de gênero – o feminino – no contexto da produção romanesca portuguesa dos últimos trinta anos.

Do ponto de vista da psicanálise freudiana, para definir a noção de feminilidade¹ é preciso considerar que, até certo ponto do desenvolvimento psicosexual, meninos e meninas caminham na mesma direção, compartilham a mesma constituição. Há um momento, no entanto, a partir do qual as meninas

¹ O termo *feminilidade* será aqui utilizado com base em sua acepção psicanalítica, tendo sido sugerido por Freud e retomado por seus leitores, conforme explicitado nos pressupostos teóricos desta tese. Neste contexto não preserva, por isso, qualquer relação direta com o conceito de feminismo.

podem se tornar *mulheres*.

Embora masculino e feminino coexistam como facetas da subjetividade humana por toda a vida, Maria Cristina Poli (2007, p. 31) afirma que é preciso considerar que, na sexualidade infantil, a disposição masculina é predominante: tanto a libido, pela sua tendência à atividade, quanto o desconhecimento da diferença entre os sexos pelo inconsciente, dominado pela primazia do falo. Segundo Freud (1969-80)²:

As mulheres podem demonstrar grande atividade, em diversos sentidos; os homens não conseguem viver em companhia dos de sua própria espécie, a menos que desenvolvam uma grande dose de adaptabilidade passiva. Se agora os senhores me disserem que esses fatos provam justamente que tanto os homens como as mulheres são bissexuais, no sentido psicológico, concluirei que decidiram, na sua mente, a fazer coincidir 'ativo' com 'masculino' e 'passivo' com 'feminino'.

A controversa exposição acerca do feminino na extensa obra freudiana permite, ainda assim, inferir algumas interpretações para a noção de feminilidade, dentro das quais a mais consagrada corresponde à posição de *passividade pulsional*, perspectiva que baliza a análise aqui apresentada.

Abordar a feminilidade expressa na ficção portuguesa contemporânea permite avaliar em que medida a literatura produzida no contexto pós-Revolução dos Cravos revela, discute e representa a posição da mulher portuguesa, imersa no seio de uma sociedade fundada em valores patriarcais que são, em certo sentido, profundamente conservadores. O 25 de abril, como acontecimento histórico, operou uma significativa transformação na vida dos portugueses, modificando as instituições sociais e, sobretudo, influenciando o âmbito artístico.

A ficção portuguesa pós-Revolução representa, dessa forma, um espaço de abertura no campo artístico, uma vez que permite o distanciamento temporal que

² Conferência XXIII – Feminilidade.

oferece uma visão mais abrangente da sociedade, sua ética e seus valores.

Assim, torna-se justificável observar os mecanismos por meio dos quais o fim da censura salazarista influenciou a atividade escritural dos autores, no caso da ficção portuguesa contemporânea, pois pode ser demonstrada uma estreita vinculação entre as alterações sociais e a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subseqüentes a 1974.

O especial interesse pelas narrativas nas quais o presente diegético está situado ao longo do período conhecido como *ditadura salazarista* reside, sobretudo, nas características do referido regime, e nas conseqüências – diretas e indiretas – que uma organização social e política dessa natureza imprime nas artes e nos saberes locais.

O regime ditatorial português, que se inicia em 1926 com a derrubada – por meio de golpe militar - da República Parlamentar instaurada em Portugal em 1910, é oficializado a partir de 1928 e perdura até o ano de 1974. Marcado pela inspiração no modelo político de Mussolini, tem como Ministro da Fazenda Antonio de Oliveira Salazar, convidado por Óscar Carmona para assumir o cargo.

Em 1930, Salazar funda a União Nacional, movimento ultranacionalista de pretensões corporativistas, assumindo, em 1932, a condição de chefe de Estado, e dando início a um regime totalitário e com nuances populistas.

Com a constituição de 1933, que oficializa o Estado Novo, Salazar passa a Presidente do Conselho, dispondo de plenos poderes e instaurando um regime protecionista, isolacionista, em que imperam a exaltação patriótica, o conservadorismo e a perseguição sistemática aos opositores do regime.

Os três pilares valorativos do governo de Salazar são a Igreja, a Pátria e a Família. Ele permanece no cargo até 1968, quando, por problemas de saúde, é

substituído por Marcello Caetano, e vem a falecer em 1970.

Dessa forma, o salazarismo impõe ao povo português, ao longo de mais de quatro décadas, *um* chefe, Oliveira Salazar, *um* partido, a União Nacional, *uma* polícia política, a PIDE, além de prisões especiais para políticos, censura, proibição dos sindicatos, uma milícia armada, a Legião Portuguesa, um enquadramento da juventude, a Mocidade Portuguesa, o estreitamento das relações com a Igreja, uma postura conservadora em relação às colônias – chamadas territórios ultramarinos – e a propagação de um sentimento de antiparlamentarismo, antimarxismo e antidemocracia.

Além disso, na esteira dos valores familiares tradicionais, promove a subalternização da mulher face ao homem, o chefe de família, e o controle da cultura e dos movimentos artísticos, na forma de propaganda do regime.

Após décadas de sistemática recusa em democratizar as bases políticas, econômicas e culturais do país, bem como em promover o diálogo com outras nações - que resulta na política do “orgulhosamente sós” - e de um longo e doloroso processo de resistência às tentativas de libertação das colônias ultramarinas, que promove uma sangrenta guerra espalhada pela Guiné, Moçambique e Angola, finalmente, em 25 de abril de 1974, o governo de Marcello Caetano é deposto por um levante militar, promovido pelo Movimento das Forças Armadas, e encabeçado, sobretudo, por aqueles oficiais retornados das guerras em África.

Nas primeiras horas da manhã, a declaração de queda do regime é veiculada nas rádios e, pelas ruas, multidões caminham juntamente com o exército, que recebe cravos vermelhos dos passantes, razão pela qual o movimento recebe a designação de Revolução dos Cravos.

No dia seguinte, forma-se a Junta de Salvação Nacional, constituída por

militares, e que procederá a um governo de transição. O essencial do programa do MFA é resumido nos três D: Democratizar, Descolonizar, Desenvolver.

Entre as medidas imediatas da revolução, está a extinção da polícia política (PIDE/DGS) e da Censura. Os partidos políticos e sindicatos livres são legalizados. Em 26 de abril são libertados os presos políticos da Prisão de Caxias e de Peniche. Os líderes políticos da oposição no exílio voltam ao país nos dias seguintes. Passada uma semana, o 1º de Maio é celebrado legalmente nas ruas pela primeira vez em muitos anos. Em Lisboa reúnem-se cerca de um milhão de pessoas.

Portugal passa, então, por um período conturbado, que dura cerca de dois anos, comumente referido como PREC (Processo Revolucionário Em Curso), período esse marcado pela luta e pela perseguição política entre as facções de esquerda e direita. São nacionalizadas as grandes empresas e perseguidas personalidades que se identificam com o Estado Novo, ou não partilham da mesma visão política que então se estabelece para o país. No dia 25 de Abril de 1975 realizam-se as primeiras eleições livres, para a Assembléia Constituinte, nas quais o Partido Socialista sai vitorioso. É elaborada uma nova Constituição, de forte pendor socialista, e estabelecida uma democracia parlamentar. A constituição vem a ser aprovada em 1976 pela maioria dos deputados.

A guerra colonial finalmente termina, durante o PREC, e as colônias africanas e o Timor-Leste tornam-se independentes.

Ainda hoje as opiniões em relação ao progresso promovido pelo fim do regime se dividem. Há aqueles conservacionistas que acreditam que a identidade nacional sofreu fortes abalos desde que o poder foi relegado aos “comunistas”. Como nação de forte tradição agrária, uma reação compreensível, sobretudo no que

se refere à noção de propriedade. Não há dúvida, entretanto, que o país evoluiu e se modernizou nos últimos trinta anos, recuperando várias posições no cenário econômico europeu e mundial.

Entre os intelectuais, a queda do regime trouxe a oportunidade de repatriamento, e – principalmente – de livre expressão de sua ideologia, por décadas censurada e perseguida.

O fim da censura implicou uma nova organização editorial no apoio das recém criadas entidades públicas à produção artística, na implantação de prêmios literários e, principalmente, na livre manifestação dos autores, anteriormente silenciados pelo antigo regime (ROANI, 2004, p. 16).

Evidentemente, não é o caso de se deixar seduzir pelo reducionismo, apontando somente fatores políticos e sociais advindos das transformações históricas do período imediatamente posterior ao 25 de abril que justifiquem os novos caminhos trilhados pelos ficcionistas. É importante considerar que, se a Literatura Portuguesa atual vive um período de efervescência, tal processo se deve às tentativas de inúmeros romancistas de todo o século XX português, que pretenderam alcançar na prosa de ficção uma expressão genuinamente lusitana. Tal esforço orientou a produção ficcional e crítica dos autores do Neo-Realismo e de muitos escritores das décadas de cinquenta e sessenta. Entretanto, não se pode deixar de admitir que o fenômeno se intensificou, tanto qualitativa, quanto quantitativamente, com a eliminação dos mecanismos repressores que coíbiavam a produção artística portuguesa.

Outro dado relevante é o fato de que a arte literária não se limitou a realizar a mera representação da Revolução como evento transformador da sociedade portuguesa. O universo literário captou, no advento desse novo tempo, a

necessidade de repensar os caminhos da expressão literária sobre a qual havia pairado, durante quase meio século, o crivo de uma censura impiedosa e limitadora da livre expressão artística (ROANI, 2004, p. 16).

Tal problemática exige retroceder ao período ditatorial, sob o império da censura. De 1926 até 1974, o destino das produções literárias, em Portugal, pode ser entendido a partir de três condições que envolveram as obras produzidas, que podiam ser toleradas, proibidas ou mutiladas, dependendo do arbítrio dos censores. O ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependiam daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação. Essa situação foi vivida por escritores como Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Régio, António Sérgio, Maria Teresa Horta, José Cardoso Pires, Agostinho da Silva, Irene Lisboa, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Isabel da Nóbrega, Urbano Tavares Rodrigues, Jorge de Sena, Isabel Barreno, Miguel Torga, Alves Redol, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros.

Além da censura estabelecida pela ditadura, parecia inevitável que o escritor colocasse diante de si o censor imaginário que condicionava e coibia a liberdade criativa. Roani (2004, p.16) observa que esse procedimento angustioso sintomatiza o temor não do que a censura proibia, mas do que ela poderia proibir, quando a obra fosse posta ao obrigatório julgamento prévio. A censura intimidava os intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial.

Qualquer obra podia ser vetada, ou mesmo destruída, pela censura sob os mais diversos e banais pretextos, sem que os escritores pudessem prever tais

atos. Uma prática corrente era a apreensão e destruição de livros, lesando os autores e as editoras. Durante quase cinquenta anos, o panorama literário português foi açoitado por tal realidade. Escrever significava predispor-se a enfrentar condições muito penosas. Roani (2004, p.17) afirma que a ação da censura aprofundou o isolamento dos escritores, chegando ao absurdo de agir sobre o escritor, enquanto indivíduo, e não sobre o texto produzido. A instituição censoral e o regime político que garantia a sua sustentação recorreram, variadas vezes, às medidas repressivas extremas, como a prisão de escritores, críticos literários, jornalistas e professores universitários.

Em relação a tal atmosfera sinistra, José Cardoso Pires, escritor a quem, sabe-se, a censura não conseguiu limitar ou anular o poder de fabulação artística revelado em suas engenhosas narrativas, comenta que

[a censura] Entrava no detalhe individual, no pormenor privado e na provocação psicológica, de modo a condicionar o escritor e a impor-lhe o isolamento. A publicação de uma fotografia, a simples referência do seu nome em qualquer noticiário era cuidadosamente meditada. À crítica desfavorável à obra do escritor maldito, o Gabinete da Censura dava-lhe curso livre. À que o elogiasse punha-lhe o carimbo da proibição. Inversamente, ao literato de confiança deixava passar o elogio e cortava o pormenor negativo – e assim, dicotomizando, distorcendo, a censura impunha uma “imagem oficial” do escritor e redigia, ela também, uma versão apócrifa da Literatura portuguesa (PIRES, apud ROANI, 2004, p. 19).

Pires, um dos autores que compõem o *corpus* deste estudo, por meio da análise de duas das suas mais instigantes personagens escritas no período posterior ao 25 de Abril, Mena – de **Balada da praia dos cães** –, e Alexandra – de **Alexandra Alpha** –, demonstra que a ação da censura forjou, inclusive, identidades autorais ao durante o regime.

Torna-se, pois, inviável investigar o alcance e os efeitos da ação da censura, no que diz respeito à criatividade dos escritores e pensadores portugueses,

ao longo de quase meio século de existência do Estado-Novo. Todavia, esse panorama de limitações e repressões oferece vias para o entendimento da renovação literária portuguesa em todos os gêneros discursivos, e subseqüentes temáticas e figurativizações, e do novo país que a revolução de 74 revelou.

De modo geral, a produção romanesca do período ditatorial, a despeito de todos os entraves citados, figura como frutífera e numerosa no contexto da história da literatura portuguesa. Fato que só contribui para a idéia de que em tempos de crise, as artes sobrevivem como via possível de manifestação do sujeito, ainda que travestidas e codificadas, em muitos momentos.

Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.30) afirma que, na década de 70, produção romanesca, bem como a literatura em geral, sofre uma redução quantitativa, e responsabiliza, entre outros fatores, as urgência, por parte dos produtores de textos, em lidar com interesses mais imediatos, como o jornalismo, a pedagogia, os textos administrativos e partidários. Os leitores, por sua vez, passam a se interessar por textos documentais e doutrinários.

É a década de 80 que favorece o surgimento (ou ressurgimento) de uma geração de romancistas com vozes próprias e que refletem sobre tendências diversas, o que resulta em uma literatura com características específicas e independente das influências européias, tanto na exploração dos temas, quanto nas inovações formais (GOMES, 1993, p. 30).

Assim, a narrativa portuguesa contemporânea possui características bem específicas, como diz Gomes (1993, p. 83):

[...] distingue-se do romance do modernismo, em primeiro lugar, por seus autores não se filiarem a nenhuma escola ou movimento. [...] Embora conscientizados e combativos, os romancistas contemporâneos não se filiam a grupos marcados por ideologias (a não ser grupos políticos, o que é uma coisa muito diferente). Em segundo lugar, não se verificará, na contemporaneidade, um

romance puramente lúdico.

A marca registrada da produção portuguesa contemporânea, portanto, será a combatividade, que resulta de uma consciência sempre atenta aos problemas político-sociais de Portugal, e, ao assumir tal caráter, evidenciará uma bipolaridade:

Por um lado, de modo geral, terá como alvo da crítica a realidade, o contexto e, por outro, de modo restrito, o universo do romance, os mecanismos de ficção. Nesse sentido, afirma Gomes (1993, p. 84):

[...] o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade.

Como crônica de costumes, segundo Gomes (1993), a narrativa portuguesa contempla o leitor com uma gama variada de problemas, entre eles a opressão ditatorial, o peso da tradição, a condição feminina, a guerra colonial (e a tragédia dos retornados) e a própria Revolução.

Além disso, não apenas os mecanismos expressivos, mas também os temas antes calados pelo regime vieram à tona no período pós-revolucionário, trazendo para as linhas da nova ficção diferentes figurativizações, entre elas, aquela que aqui interessa enfocar por meio do estudo de algumas personagens: as diferentes manifestações da identidade feminina durante o Portugal Salazarista.

A reflexão ora proposta parte da hipótese de que tais figurativizações tornam-se significativas em textos escritos nos anos posteriores à Revolução, mas que abordam um presente diegético contemporâneo ao regime censor, o que favorece a expressão de situações e posturas antes passíveis de serem consideradas inadequadas pelo regime.

Não gratuitamente, as personagens selecionadas têm em comum

posturas contrastantes com aquelas esperadas da mulher portuguesa tradicional, educada no seio da família católica e situada num contexto patriarcal e falocêntrico em que, durante séculos, seu papel ficou restrito ao de mãe e esposa, absolutamente resignada ao marido, entendido, inclusive do ponto de vista legal, como o “chefe da família”.

As referidas posturas, embora contrastem com a condição social e política da mulher portuguesa dos anos do regime, sinalizam as mudanças reivindicadas por feministas desde as primeiras décadas do século XX e efetivamente vivenciadas nos anos posteriores à Revolução Cultural de 1968.

À mulher portuguesa foram negados, até o início do século XX, o acesso à educação secundária e superior, o direito ao voto (concedido em 1931 às mulheres diplomadas em níveis secundário e superior), a paridade no mercado de trabalho, entre tantos outros direitos.

De acordo com Virgínia Ferreira ([20??]., p.1), entre 1974 e 1979, período da instauração e consolidação da democracia portuguesa, as mulheres viram alterar-se a sua condição social em numerosos domínios como, por exemplo, ser-lhes aberto o acesso a todas as carreiras profissionais; alargado o direito ao voto; ser retirado aos maridos os direitos de lhes violar a correspondência e não autorizar a sua saída do país; ser aumentada a licença de maternidade para 90 dias; ser reconhecida constitucionalmente a igualdade entre homens e mulheres em todas as áreas; ser aprovado um novo Código Civil em que desaparece a figura de “chefe de família”. Isso sem que se registrassem movimentações consistentes em defesa dessas conquistas. Vê-se, portanto, que as amarras que envolveram a livre expressão da feminilidade na sociedade portuguesa abrangem fatores de ordem moral, política, econômica, social e religiosa e que todos, em maior ou menor grau,

contribuíram para um avanço moroso nas conquistas relativas aos direitos da mulher.

Uma vez justificado o recorte temporal – a ficção portuguesa pós-Revolução cujo presente diegético coincide com o período ditatorial – que delimita o *corpus* deste estudo, bem como o objeto analisado – cinco personagens femininas – cabe discutir de que perspectiva a noção de feminilidade será abordada ao longo do texto.

São, pelo menos, três as possibilidades de abordagem da noção de feminilidade: a biológica, a sociológica e a psicológica. Essas diferentes perspectivas serão, em maior ou menor grau, aqui discutidas. Entretanto, o aporte teórico psicanalítico favoreceu o encaminhamento de muitas interpretações ao longo da análise das personagens. Assim, a psicanálise, sobretudo de viés freudiano, figura como uma técnica de leitura de destaque ao longo desta análise literária, ainda que utilizada de maneira não especializada (tendo em vista que se trata de uma análise literária), superficial, promovendo aproximações conceituais e sugestões de abordagem, sem que em qualquer momento se tenha tido a intenção – declarada ou velada – de “levar ao divã” personagens ou autores.

Sarah Kofman (1996, p. 69), discute a possibilidade de considerar a obra literária uma espécie de enigma a decifrar, assim, é possível pensar o texto como um sintoma e aplicar a ele mecanismos de interpretação semelhantes aos usados na interpretação dos sonhos. Nesse sentido, todo texto é lacunar, e essas lacunas de significado são cobertas com um “tecido” que, ao mesmo tempo, mascara e revela. Diz Kofman (1996, p. 69):

O “texto-tecido” é também uma proteção contra aquilo que só se dá traído por sua deformação e pela maneira como se deforma: proteção contra o desejo censurado e contra o castigo possível, que é a castração. **Todo texto é produto de um conflito de forças.**

Resultado de um compromisso, fala ao mesmo tempo do desejo, de sua transgressão e do castigo possível, em particular do desejo de incesto e de sua proibição, fundamento de todas as culturas.³

Destarte, se o enigma do texto se liga a uma lacuna, a uma ruptura, a um recalque originário, a uma castração, à proibição de contato, pode-se dizer que ele remete a um enigma por excelência, que é a feminilidade. Segundo Freud (1969-80), “em todas as épocas, os homens se confrontaram com o enigma da feminilidade”⁴.

Tendo em vista essa perspectiva, Kofman (1993, p.71) pondera que, se é a mulher um enigma é porque há o homem e porque, no homem, como na mulher, existe a recusa da feminilidade; o que é enigmático é a bissexualidade originária. A autora lembra que Freud descobre que o enigma fundamental é do homem, mas desde que nele exista a feminilidade e que essa seja recusada: é o próprio enigma da vida que se encontra já colocado na infância assim: “como nascem as crianças?”, que é reduzido pelo sexo masculino ao “enigma feminino”.

De qualquer forma, todo texto, na qualidade de compromisso entre o desejo e sua proibição, entre Eros e pulsão de morte, afirma Kofman, “é também um compromisso entre o masculino e o feminino”.

Em outros textos consagrados, como **A interpretação dos sonhos** (1969-80), **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen** (1969-80) e **O estranho** (1969-80), Sigmund Freud realiza a aproximação da obra de arte literária a mecanismos psíquicos como as construções oníricas, o delírio e a sublimação, por exemplo. Para Freud (1969-80), todo sonho é a manifestação de um desejo inconsciente. Em relação a tal parentesco, diz o autor: “As relações existentes entre nossos sonhos típicos e os contos ou outros motivos poéticos (*Dichtungsstoffen*) certamente não são nem isoladas nem casuais. O poeta é o instrumento de

³ Grifo meu.

⁴ (Conferência XXIII – Feminilidade)

transformação do sonho” (FREUD, 1969-80).

Além disso, da perspectiva freudiana, a literatura, enquanto objeto de reflexão acerca do passado, seja ele individual ou coletivo, adquire um caráter fantasmático. Nesse sentido, o método de interpretação, que encontra seu modelo nos sonhos, consiste em encontrar o arcaico individual e coletivo através de suas deformações. Sarah Kofman (1993, p. 88) comenta que “a arte funciona como uma memória específica, que permite a reconstrução dos fantasmas do autor”. Fantasma, por sua vez, vem a ser um relato ulterior que se pode fazer da história do artista, graças à sua estruturação simbólica em uma obra de arte.

O enfoque do presente estudo reside na abordagem do texto literário buscando, na teoria psicanalítica, um dos fundamentos necessários à compreensão da constituição da identidade feminina, construída/manifestada por meio do *desejo* que, segundo Birman (1999, p. 31), para Freud, seria o fundador do inconsciente e do sujeito.

A psicanálise, portanto, identifica-se com o desejo, por meio da análise da sexualidade, instaurando uma multiplicidade de significados na constituição do sujeito. É tardiamente – nos escritos da década de 30 – segundo Birman (1999, p.10), que Freud se volta de maneira mais sistemática sobre a questão do feminino, muito embora seus estudos sobre a histeria datem já dos últimos anos do século XIX.

Para Birman (1999, p.10),

[...] percorrer o universo da feminilidade implica aventura, antes de mais nada, já que supõe uma viagem pelo imprevisível e no limite do indizível. Isso porque o território da feminilidade corresponde a um registro psíquico que se opõe ao do *falo* na tradição psicanalítica, sendo seu contraponto nos menores detalhes. Enquanto pelo falo o sujeito busca a totalização, a universalidade e o domínio das coisas e dos outros, pela feminilidade o que está em pauta é uma postura voltada para o particular, o relativo e o não-controle sobre as coisas.

Embora os estudos de Freud tenham seu mérito como análise inovadora e sistemática da sexualidade humana, a própria inserção do psicanalista em um contexto patriarcal restringe seu campo de visão no que se refere à sexualidade feminina. Freud (1969-80)⁵ acredita que o ponto de partida para o desenvolvimento da feminilidade está na inveja do pênis, ou seja, no momento em que a menina se conscientiza de que ser mulher, por oposição a ser homem, implica na falta de algo. As relações do sujeito feminino com as figuras materna e paterna derivam, então, da sua condição de “castrada”. Na fase adulta, para Freud (1969-80), é necessário que a mulher abandone a sua sexualidade clitoridiana e assuma a sexualidade vaginal⁶, ou seja, a maturação de sua feminilidade depende do reconhecimento de uma postura receptiva: a de que o prazer sexual deriva da passividade.

De todo modo, Freud (1969-80), percebe, embora tardiamente, (e Simone de Beauvoir (1980) rediscute, alguns anos depois) que ninguém nasce mulher, o que existe é um “tornar-se mulher”. Nas palavras de Birman (1999, p. 77) “essa condição não é fundada na ordem da natureza, mas é produzida pelas demandas de uma história, sendo, pois, da ordem do devir, ele [Freud] acreditava ainda, em contrapartida, na evidência condição masculina.”

Porém, Freud é também produto de uma tradição patriarcal inequívoca e, por isso, deixa de refletir sobre o “tornar-se homem” e de considerar que, assim como com a mulher, essa condição não é da ordem da evidência e da natureza, mas do vir-a-ser e da produção.

⁵ Conferência XXIII – Feminilidade.

⁶ Em sua Conferência XXIII – Feminilidade, diz Freud (1969-80) “Com a mudança para a feminilidade, o clitóris deve, total ou parcialmente, transferir sua sensibilidade, e ao mesmo tempo sua importância, para a vagina. Esta seria uma das duas tarefas que uma mulher tem de realizar no decorrer do seu desenvolvimento, ao passo que o homem, mais afortunado, só precisa continuar, na época de sua maturidade, a atividade que executara anteriormente, no período inicial do surgimento de sua sexualidade.”

Freud não é o único, tampouco o primeiro, a interpretar a feminilidade como fruto de uma incompletude. Já desde o início da era cristã, Galeno⁷ dizia que a definição do sexo no embrião dependia da elaboração e da temperatura dos humores produzidos pelo corpo. Quanto maior fosse o calor produzido pelos humores, maiores as possibilidades de o embrião se tornar um menino. A mulher seria, então, fruto da imperfeição e da insuficiência de humores quentes no organismo (FOUCAULT, 2002, p. 112; BIRMAN, 1999, p.86).

Em **Inventando o Sexo**, Thomas Laqueur (2001) traça um panorama histórico da abordagem biológica da caracterização e diferenciação entre os sexos, argumentando que o “modelo do sexo único”, que seria justamente aquele segundo o qual a mulher nada mais é do que um homem “invertido” (literalmente: o aparelho reprodutor feminino seria o inverso do aparelho reprodutor masculino, seu avesso, sua internalização, com ovários correspondendo a testículos, e o canal vaginal, ao pênis), “inacabado” anatomicamente, e – portanto – biologicamente inferior, perdura até meados do século XVIII. Laqueur (2001) observa que importantes pensadores como Aristóteles e o já mencionado Galeno debruçaram-se sobre a questão da diferenciação biológica entre os sexos desde há muito, entretanto, até a proximidade do século XIX, a biologia pouco avançou na sua interpretação da fisiologia e da anatomia femininas, envolvendo questões como a gravidez e o ciclo menstrual em mistérios e inferências que pouco ou nada correspondiam às verdades da natureza. Isso, sem dúvida, não apenas por conta de uma medicina ainda precária, da falta de elementos para análise (cadáveres de gestantes disponíveis para necropsia, por exemplo, eram artigo difícil), mas, sobretudo, em função das limitações sócio-

⁷ **Cláudio Galeno** (mais conhecido como **Galeno**) médico grego (Pérgamo, c. 131 - provavelmente Sicília, c. 200). Galeno iniciou seus estudos em filosofia e medicina por volta de 146 em Pérgamo, sua cidade natal. Após dois anos, achou que nada mais tinha a aprender e partiu para outros centros como Esmirna, Corinto e Alexandria a fim de se aperfeiçoar. Voltou para Pérgamo em 157, julgando terminada sua instrução. Passou, então, a ocupar o cargo de médico da escola de gladiadores, especializando-se em cirurgia e dietética.

culturais que embotaram durante séculos os olhos da sociedade patriarcal quando o assunto era a feminilidade, produzindo e alimentando tabus.

E – Freud sabia muito bem disso – nada como um tabu ou uma proibição para alimentar a imaginação criativa, proliferando superstições, crendices, recalques e – porque não? – preconceitos.

Camille Paglia (1994) em seu estudo sobre arte e decadência, parte da hipótese de que a feminilidade está intrinsecamente ligada à noção ctônica de natureza. Dessa forma, o feminino representaria o natural originário, tensão geradora de vida e de morte que impõe, ao longo do ciclo vital, o seu poder e violência inerentes, em oposição ao masculino apolíneo, racional, linear.

Locus de onde se origina e para onde se dirige compulsivamente todo homem, a figura feminina, mergulhada nessa atmosfera simultaneamente atraente e aterradora, seria, em maior ou menor grau, interpretada por todas as civilizações como figura dionisíaca. Daí a origem dos mais diferentes mitos em torno da sexualidade feminina e dos tabus por eles gerados, a fim de lidar com questões como a virgindade, o incesto, a maternidade, etc.

Figuras como Eva, Maria, Judith e Lilith, na tradição hebraica, Afrodite, Ártemis, Medusa, Circe e Cila, na tradição grega, são apenas alguns dos muitos exemplos que se pode aqui citar.

Seja a mulher uma figura dessexualizada por meio da pseudo-castidade imposta pelos valores burgueses e cristãos à mãe e à esposa, seja ela erotizada de modo intenso pela fantasia masculina, que potencializa seus atributos sensuais e os associa aos caminhos da proibição e da transgressão, a figurativização⁸ do feminino perpassa, inevitavelmente, a questão da sexualidade e do desejo.

⁸ A acepção do termo, neste contexto, não tem compromisso com o conceito semiótico de figurativização. O termo será utilizado, aqui, como sinônimo de construção figurativa, representação.

Observar a constituição dos caracteres comportamentais de personagens femininas da ficção contemporânea possibilita, então, refletir acerca dos percursos possíveis de construção do sujeito, a partir das óticas autoral e narrativa que, baseadas nas valorações do meio e do contexto histórico, manifestam as figurações do feminino na atualidade.

As personagens selecionadas para o presente estudo configuram-se, portanto, a partir da imagem da “mulher independente”, expressão da feminilidade que desponta em Portugal a partir da década de 60, auge da Revolução Cultural e, ao mesmo tempo, da ditadura salazarista - sinônimo de repressão e censura.

A Revolução Cultural de 1968 teve seu epicentro em Paris e, de acordo com Göran Therborn (2006, p.150), para os estudantes rebeldes originais, o Movimento 22 de Março, as restrições sexuais da vida estudantil eram uma razão significativa para a rebelião. O autor afirma que o “1968”

[...] constituiu-se de um movimento sociocultural internacional, cada vez mais global, encabeçado pela rebelião jovem dos anos 1960 e, em particular, pelas primeiras coortes femininas de educação superior em massa na América do Norte e na Europa Ocidental. Este movimento expandiu-se em uma onda global de feminismo, em grande parte por meio do dispositivo da ONU – O Ano Internacional da Mulher de 1975 e sua convocatória global no México.

Por volta de 1960, o patriarcado francês constituía-se como um dos mais explícitos e mais fortemente institucionalizados do mundo rico. A dominação masculina e imperial napoleônica fora incorporada à corrente principal da tradição republicana. Assim, para Therborn (2006, p.150), a Revolução de 1968 representa historicamente um dos mais importantes atos de despatriarcalização no ocidente.

Em **A Dominação Masculina** (2002), Pierre Bourdieu discorre sobre a violência simbólica no campo social. Seu ponto de partida é a afirmação de que existem no mundo social estruturas objetivas que podem coagir a ação e a

representação dos indivíduos, dos chamados agentes. Tais estruturas são construídas socialmente assim como os esquemas de ação e pensamento, chamados por Bourdieu de *habitus*. Uma das mais importantes questões na obra de do autor se centraliza na análise de como os agentes incorporam a estrutura social, ao mesmo tempo em que a produzem, legitimam e reproduzem:

Se é verdade que o princípio de perpetuação dessa relação de dominação não reside verdadeiramente, ou pelo menos principalmente, em um dos lugares mais visíveis de seu exercício, isto é, dentro da unidade doméstica, sobre a qual um certo discurso feminista concentrou todos os olhares, mas em instâncias como a Escola ou o Estado, lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro mesmo do universo mais privado, é um campo de ação imensa que se encontra aberto às lutas feministas, chamadas então a assumir um papel original, e bem-definido, no seio mesmo das lutas políticas contra as formas de dominação. (BOUDIEU, 2002, p. 10-11)

Bourdieu afirma que essa estrutura dominante provinda da realidade histórica é, sem dúvida, passível de transformação, o que faz com que o foco da transformação não se origine na negação das constantes e invariáveis, que fazem parte, incontestavelmente, da realidade histórica. É, sim, parte do trabalho de construção da História questionar as estruturas segundo as quais a ordem masculina de dominação sobrevive através dos tempos.

Ao trazer à luz as figuras de Mena, do romance **Balada da Praia dos cães** (1983), Alexandra, de **Alexandra Alpha** (1988), de José Cardoso Pires, de Joana, de **Vícios e Virtudes** (2002), e de Paula, do romance **Pedro e Paula** (1999) de Helder Macedo, sob a ótica das leituras ora esboçadas acerca da feminilidade, objetiva-se sugerir de que modo, e atingindo quais efeitos de sentido, o foco narrativo e a autoria masculina constroem as figurações do feminino que transitam nomeadamente nesse momento histórico, ainda que estejam – e justamente por estarem – imersas na situação sócio-política portuguesa, com todas as suas

especificidades.

Por sua vez, Eva Lopo, de **A Costa dos Murmúrios** (2004), figura nesta análise como contraponto em termos de perspectiva autoral, de modo a suscitar uma reflexão acerca das diferentes possibilidades de figurativização de uma nova feminilidade que se estabelece a partir de meados da década de sessenta do século XX.

É importante destacar que uma abordagem dessa natureza não se propõe a estabelecer um eixo paradigmático da feminilidade no imaginário português, tampouco uma corrente de expressão literária que possa ser analisada em separado. Ao selecionar autores do sexo masculino e feminino tem-se, como objetivo, diminuir o risco da análise reducionista em que aspectos da feminilidade pudessem ser retratados nos romances de maneira específica somente por se tratar da imaginação criativa de um homem ou de uma mulher. Entretanto, cinco personagens configuram um recorte por demais reduzido para que configurem, em sua análise, qualquer tipo de tendência homogênea na ficção portuguesa contemporânea.

A bipartição que aqui se propõe em relação ao aspecto autoral das narrativas selecionadas inspira-se, entre outros autores e falas, na afirmação de Ruth Silviano Brandão (2004, p. 13) de que a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, e sim produto de um sonho alheio, e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. Diz Brandão (2004, p. 13):

Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. E essa miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos em que o narrador ou poeta são capazes de fazê-lo falar, por meio do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é o masculino torna-se

feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo.

Nota-se que a autora deixa claro o argumento segundo o qual a autoria masculina pode ser considerada como um aspecto diferenciador na constituição de personagens femininas, questão de grande interesse para este estudo.

Assim, a investigação da construção de identidades femininas ficcionais em narrativas portuguesas pós-Revolução dos Cravos pertencentes a autorias masculinas e femininas, sobretudo sob a ótica da psicanálise, leva às reflexões desenvolvidas nos capítulos que ora se apresentam.

II

MENA E JOANA: OS OLHARES DO MARIALVISMO

*Desde os doutores da Bíblia aos estadistas contemporâneos,
o “dossier Mulher” é ao fim e ao cabo a panorâmica de
sucessivos mitos que enaltecem a sua posição subalterna no
estatuto de cidadania.*

*José Cardoso Pires, **Cartilha do Marialva.***

*O passado, enquanto História, era o tempo masculino da
esterilidade, o tempo da imposta identidade.
“O presente é feminino.”*

*Helder Macedo, **Vícios e Virtudes.***

Pensar o feminino implica, considerando o campo de análise que aqui se propõe, pensar, ainda que superficialmente, suas diferentes abordagens possíveis: a histórica, a sociológica, a antropológica, entre outras. Interessa, aqui, abordar a constituição subjetiva do “ser mulher” - a feminilidade - em suas formas de expressão contemporâneas, e, portanto, localizadas temporal e espacialmente.

Pensar o feminino permite, ainda, usar como inspiração e ponto de partida uma cisão ancestral, cujos reflexos estão arraigados socialmente ainda nos dias de hoje: os mitos que dão origem a duas possibilidades de realização do feminino: a “mulher anjo” e a “mulher demônio”, tão sabiamente exploradas, por exemplo, na literatura Romântica.

Nas mais diferentes culturas podem ser localizadas divindades e personagens que se enquadram nessa polarização: ou representam a bondade, a generosidade e a pureza - e a elas são associadas imagens etéreas, luminosas e angelicais - ou representam a crueldade, os prazeres carnis - sendo a elas relacionadas imagens violentas, lascivas e mortais.

A imagem aqui denominada “mulher anjo” deve ser entendida como aquela por meio da qual o homem encontra salvação, remissão dos pecados, equilíbrio e vida. A “mulher demônio” é o seu oposto, aquela na companhia da qual o homem encontrará luxúria, danação e morte.

Observa-se que tais representações do feminino têm como divisor de sentido um aspecto em especial: o da sexualidade. Quanto mais erotizada é a figura feminina, mais ela se aproxima da imagem da “mulher-demônio”. Dessa forma, uma figura mitológica funciona como mote para o estudo que aqui se propõe: a mesopotâmia Lilith, cujo nome significa “da noite”, correspondente hebraica da grega Circe.

Disseminada na forma fábula, lenda, ou narrativa mítica, essa figura origina-se na grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica, definida na versão jeovística, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes (SICUTERI, 1998, p. 23). De acordo com tal mito, sendo Adão o primeiro homem - criado à imagem e semelhança do *Deus pai* – para apaziguar a solidão do primogênito, teria Jeová Deus criado uma figura feminina, não da costela do homem, mas a partir do barro e das impurezas (saliva e sangue).

Lilith teria sido, então, nas diferentes versões que circularam de cultura em cultura, a primeira mulher, o *feminino originário*. E como primeira esposa de Adão, teria sido designada por Deus ao marido a fim de exercer uma posição submissa, contra a qual rapidamente se rebela, recusando-se, em especial, a se deitar por baixo de Adão durante a cópula, por não compreender a razão de ter sido destinado a ela o sacrifício de suportar o peso do esposo. Adão, respondendo com uma recusa seca, nega o pedido da esposa de inverter as posições. Tal pedido,

entretanto, viria a estabelecer uma paridade que significaria a *igualdade entre os dois corpos e as duas almas*. Segundo Roberto Sicuteri (1998, p. 35), a imposição de tal submissão a este arquétipo feminino simboliza um imperativo, uma ordem que não seria lícito transgredir.

Lilith, indignada, rebela-se contra Adão e contra Deus, sendo banida para as regiões infernais e passa a assumir, desde então, uma postura assustadoramente destrutiva. Cabe aqui resumir os diferentes desdobramentos da lenda, apontando apenas dois caminhos significativos.

Primeiro, o de que, em segundas núpcias, Adão fica isento de tal indocilidade feminina relacionada a uma postura sexual ativa, uma vez que Eva, aquela que nasce a partir de uma sua costela, submete-se à soberania masculina.

Segundo, o de que Lilith, copulando com demônios e devorando os próprios filhos, passa a ser associada às mais diferentes figuras demoníacas e a simbolizar a mulher em seu estado mais nocivo, violento e indócil. Tal estado, como se vê, está invariavelmente relacionado à lascívia, ao desejo carnal desenfreado e assolador. Lilith torna-se simbolicamente figura ctônica, enraizada em dois imperativos da Natureza: o instinto sexual e a violência. Ou seja, em sua essência, Lilith representa a tensão entre Eros e Thanatos, entre pulsão de vida e pulsão de morte. Essa tensão é que vem a gerar a força propulsora da vida.⁹

O que aqui interessa, no entanto, é a inspiração que a atitude geradora do rompimento de Lilith e Adão oferece para a discussão da feminilidade, a saber: sua recusa em desempenhar um papel submisso na relação.

Harold Bloom (apud PAGLIA, 1994, p. 58-59) afirma que Lilith, originalmente um demônio babilônico, buscava ascendência no ato sexual:

A visão que os homens chamam de Lilith é formada basicamente

pela ansiedade deles com o que vêem como beleza do corpo da mulher, uma beleza que julgam ser, ao mesmo tempo, muito maior e muito menor que a deles próprios.

No imaginário masculino, Lilith passa a figurar como súcubo¹⁰, visão noturna que atormentava os homens, esvaindo suas vidas por meio de cópulas demoníacas; ou como devoradora de crianças. De qualquer modo, Lilith – a primeira mulher a rebelar-se em relação à sua condição submissa – representa no imaginário popular a imagem da luxúria e da perdição. Tal figurativização desdobra-se, ao longo dos séculos, em diferentes mitos e lendas, que exploram a idéia de que a mulher é originalmente um ente violento e perigoso, dotado de um poder extraordinário no campo da sexualidade, capaz de levar os homens à perdição¹¹. De todo modo, provavelmente, foi o temor do invisível/desconhecido, característico dos genitais femininos, a razão de tais associações.

Como mito arcaico, a narrativa sobre a origem da primeira mulher teve efeitos nas mais diferentes culturas ao longo dos séculos, porém, o foco do presente estudo reside nos valores que fundam a sociedade europeia ocidental – mais especificamente a nação portuguesa – e que caminham, século após século, para a solidificação de uma visão de mundo patriarcal e falocêntrica, inspirada, sobretudo, nos fundamentos da família burguesa e na religião católica.

Nas sociedades patriarcais, tornou-se sedimentada a idéia de que a mulher deve permanecer submissa ao homem (pai e marido), limitando a sua sexualidade à função reprodutiva, e sem espaço para qualquer atividade fora do microcosmo familiar.

¹⁰ **Súcubo:** Demônio feminino que, segundo velha crença popular, vem pela noite copular com um homem, perturbando-lhe o sono e causando-lhe pesadelos.

¹¹ Nesse sentido, pode-se observar o exemplo do mito da “*vagina dentata*,” que aparece em várias culturas. Erich Neumann relata um desses mitos no qual “Um peixe habita a vagina da Mãe Terrível; o herói é o homem que vencer a Mãe Terrível, quebrar os dentes da sua vagina, e então a tornar numa mulher. (Cf. Neumann, Erich. **The Great Mother**. Princeton: Princeton University Press, 1955, p. 168.)

Historicamente, o século XX foi responsável por uma inigualável mudança nos paradigmas em todos os setores, em todos os campos do saber, sobretudo em razão dos avanços nas ciências, o que favorece, também, a possibilidade de uma revisão nos valores cristalizados da sociedade patriarcal.

A mulher que está inserida no seio das sociedades de origem judaico-cristã vem sendo vitimada pela imposição de poder da figura masculina há séculos. Surgem, então, os primeiros movimentos feministas e as primeiras tentativas de debate em relação à posição da mulher na sociedade e na estrutura familiar.

Em Portugal, no início do século XX, segundo Cecília Barreira ([20..], p. 35), um hiato separava a mulher dona de casa e procriadora da que poderia agradar sexualmente. O prazer, o marido ia buscar na mulher outra: prostituta, atriz de revista, ou, pura e simplesmente, amante – ocasional ou "manteúda". A educação feminina, resguardada nos clichês de um fazer caseiro mais aparente do que real, ocultava ou desconhecia a preparação sexual.

Como se vê, o conservadorismo presente na tradição patriarcal portuguesa relegava à mulher o papel de esposa e mãe – figuras não erotizadas –, por oposição à imagem da mulher objeto de prazer, entendida como ser impuro, indigno e, por isso, marginalizado.

De todo modo, sempre que a feminilidade é associada à sua natureza ctônica¹², a seu poder atrativo, à sensualidade e, por consequência, à emergência de sua sexualidade (seja em função de suas características reprodutivas, seja na forma do apelo sexual masculino), a tradição patriarcal a envolve em tabus e

¹² A palavra grega χθών (*khthōn*) é uma das várias que são usadas para "terra", e refere-se tipicamente ao interior do solo mais do que à superfície da terra (como γαῖα *gaia* ou γῆ *gê*) ou à terra como território (como χώρα *khora*). Evoca ao mesmo tempo a abundância e a sepultura. No presente estudo, o termo é utilizado na acepção de Camille Paglia (1994), para significar "da terra", um substituto para "dionisíaco" (realidades ctônicas de que foge Apolo). Neste sentido, a feminilidade está associada às forças brutais da natureza, sem qualquer relação com fatores espirituais ou racionais, um imperativo de sua constituição, por oposição ao "apolíneo" característico da masculinidade.

proibições. Nas palavras de José Cardoso Pires (1970, p. 97-98):

Nalguns dos nossos centros rurais continua a superstição de que a mulher em período menstrual não deve tomar parte na preparação do vinho nem amassar o pão sob risco de lhe cortar o fermento. A profanação do pão e do vinho demonstra que, mesmo no exercício doméstico, a mulher está condicionada pela sua natureza impura; ela é o «ser defeituoso» de que fala São Tomás, susceptível de macular dois rituais sacralizados. Também nalgumas regiões do Alentejo a mesma limitação é extensiva a outras tarefas como o desmanchar dos porcos ou a confecção de queijos.

A Revolução Cultural no ocidente, nos anos 50 e 60, conhecida pela referência à cultura dos anos 60, começou a ganhar contornos em Portugal no último pós-guerra. A libertação europeia e a influência norte-americana, somadas à desilusão da expectativa de uma democracia, instauram no país um novo posicionamento quanto à figuração do feminino, pois exatamente no final dos anos 50, assiste-se à afirmação da mulher independente. A descrição de João Gaspar Simões é a de uma mocidade cética, no homem acusando uma completa indiferença pelos abismos idealistas e quimeras românticas, na mulher um orgulho ressentido por séculos de escravidão ao sexo todo-poderoso (SIMÕES apud CABRAL, 1999, p. 98).

Evidentemente, séculos de falocentrismo não são desestruturados do dia para a noite. Ainda que as revoluções no pensamento causadas pela teoria psicanalítica de Freud, que lança um novo olhar para a sexualidade humana – e por outras importantes correntes de pensamento como o marxismo – e as ciências sociais de modo geral, tenham sido instrumentos poderosos para que aquilo que Simone de Beauvoir (1980) chamou de “condição feminina” fosse revista, somente nas últimas décadas do século XX as mulheres começaram a colher frutos significativos de suas reivindicações.

A arte, entretanto, adianta, muitas vezes, as angústias e aspirações

humanas. E a literatura possibilita incursões pelo imaginário humano que fornecem representações significativas das identidades em via de construção. Vale observar, porém, que personagens femininas “à frente de seu tempo”, questionadoras da sua identidade e condição não são um mérito exclusivo da narrativa portuguesa pós-Revolução.

No século XVII, Mariana Alcoforado, freira enclausurada das **Cartas portuguesas**, questiona-se sobre sua identidade – existir enquanto ser que ama – e problematiza a fragmentação do feminino, apaixonado, dependente do amor:

Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários. Poder-se-á imaginar estado tão deplorável? (ALCOFORADO, 2001, p. 31).

Entre os maiores sofrimentos da freira está a liberdade de ir e vir, que só ao outro (o oficial por quem se enamora) pertence, e o abandono a que se vê relegada. O sentimento amoroso é referência insuficiente para assegurar-lhe um eu constituído em plenitude.

Segundo Miriam Kelm ([20..], p. 1), somente pelo reconhecimento de si enquanto mulher, extraído da experiência, por meio da reflexão, o crescimento pessoal necessário, é que a identidade ganha forma.

Quina, protagonista de **A Sibila** (1954), também cumpre a gênese do distanciamento de sua condição “tradicional” de mulher e floresce no seio de uma sociedade rural, assumindo papel de destaque e figurando como detentora de liderança e poder. Entretanto, nesse caso, a personagem abandona qualquer possibilidade de realização amorosa.

Nas **Novas cartas portuguesas** (1974), a condição feminina retorna ao lado da temática amorosa e, em vários momentos, em contraponto às guerras de todos os tempos. Nelas comparece a figura da mulher que mantém a casa e filhos

sob sua administração e guarda enquanto o homem luta; a "madrinha de guerra", que envia cartas de conforto a soldados longínquos; a mulher jovem que padece grave solidão pela falta do companheiro, a jovem que se guarda para o retorno do noivo soldado e, enfim, a "Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo (?) Antonio em parte incerta":

Antonio, eu quero ir-me embora e quero tanto que voltes. Que mal fizemos para nos criarem para reizinhos de tronos à venda, que mal fizemos para termos assim ainda as Áfricas entre nós e nós? (BARRENO *et alii*, 1974, p. 223).

Nesse caso, o pano de fundo das diferentes guerras, inclusive a guerra colonial, oferece a possibilidade de explorar, ainda, outros aspectos da condição feminina, além da sua já referida necessidade de rever a posição em que se encontra.

Os exemplos acima são claramente insuficientes, mas em todos se localiza o despertar para a necessidade de rever o seu posicionamento na estrutura social por parte das personagens femininas.

Está feita a analogia: há, no espaço da ficção portuguesa, mulheres desejosas de compreender o seu papel na sociedade, a sua posição na relação homem-mulher, desejosas de compreender a razão de terem de suportar o peso dos homens sobre si, esse peso simbólico que as relega à condição de servas e matrizes. Há novas Liliths caminhando por entre nós em pleno século XX.

Como foi dito, a Revolução Cultural dos anos 60 favoreceu um mergulho mais profundo nessas questões e, nos anos que se seguiram à ditadura militar, Portugal encontrou em sua literatura espaço para explorar de modo mais objetivo a expressão dessa nova feminilidade.

Quem seriam então, as novas Liliths lusitanas?

Ao abordar personagens pertencentes à ficção dos últimos trinta anos, ou seja, suficientemente distantes no tempo da década de 60 (o que favorece uma visão panorâmica e acabada) torna-se possível considerar que os anos 80 apresentam à cultura ocidental uma nova subjetividade, baseada na articulação entre narcisismo¹³ e desencanto político. Tais personagens, portanto, corporizam uma nova maneira de viver, plurissignificação que o texto romanesco instaura, pois o narcisismo glorifica o corpo, as emoções e as sensações.

Segundo Lyotard, Freud afirma que o que a mulher quer é que o homem se torne “[...] nem homem nem mulher, que não deseje nada para além de uma identificação simultânea com a mulher-objeto de amor e que deixe acontecer uma comunhão total entre os dois” (CABRAL, 1999, p.101).

Por outro lado, a estruturação do masculino e da respectiva agressividade na repressão do feminino implica a necessidade fantasmática da mulher como garantia da masculinidade, impedindo, desse modo, que esta se torne narcísica.

A atividade narcísica objetivada pelas personagens ora abordadas perpassa a tentativa de afirmação da feminilidade pelo viés de uma postura sexualmente livre e isenta de censuras morais, como veremos a seguir.

Com a publicação da obra **Balada da Praia dos Cães**, em 1982, José Cardoso Pires reconstrói boa parte do cenário sinistro do período ditatorial salazarista, por meio da investigação de um homicídio de pressuposta motivação política. Ambientado em 1960, o romance está dividido em duas partes, a

¹³ O termo pertence à teoria freudiana, segundo a qual, “narcisismo deriva da descrição clínica e foi escolhido por Paul Näcke em 1899 para denotar a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado — que o contempla, vale dizer, o afaga e o acaricia até obter satisfação completa através dessas atividades” (Freud, 1969-80). Entretanto, para o estudo que aqui se propõe, não será dada nenhuma relevância ao caráter patológico do termo, sendo explorada somente a sua acepção como sinônimo de supervalorização das características corporais, que remetem o indivíduo à categoria de objeto.

“Investigação” e a “Reconstituição”, e tem como protagonista o chefe de brigada Elias Santana, membro da polícia judiciária, apelidada de “Judite”, polícia esta que mantém relações com a polícia política do regime, a PIDE. Suas investigações pessoais e os constantes interrogatórios a Filomena, principal suspeita do crime, constituem a linha condutora da narrativa.

Filomena, a Mena, é uma jovem de 23 anos, solteira, que vive sozinha e mantém um intenso e violento envolvimento amoroso com o Major Dantas Castro, amigo de seu pai, cujo corpo é encontrado por cães, enterrado nas areias da praia do Mastro, na primeira página do romance. A relação entre o major e a jovem implica sua participação na fuga de Dantas Castro do Forte em que está preso em Elvas, após uma frustrada tentativa de golpe contra o regime. O major, acompanhado de sua amante, do arquiteto Fontenova, simpatizante da causa, e do Cabo Barroca, aliciado para auxiliá-los na fuga, permanecem foragidos em uma casa retirada de Lisboa, à espera da ajuda de outros simpatizantes do movimento para fugirem para Paris. É o fracasso dessa tentativa de fuga que permeia todo o plano narrativo que antecede o crime.

A caracterização de Mena é baseada em duas perspectivas, a de um narrador onisciente, possível “leitor dos autos” na década de 80, e a de Elias Santana, por meio de sonhos, imaginação de cenas, e ao longo dos interrogatórios. Tanto em um caso quanto no outro, Mena é descrita como uma jovem fisicamente atraente e que possui uma postura apática e indiferente.

As razões que levam a jovem a se relacionar com um homem muito mais velho, casado e que, posteriormente, vem a se envolver em complicações políticas, das quais derivam sua prisão, fuga, esconderijo e morte, não são objetivamente explicitadas no romance, entretanto, permitem ao leitor construir, com base nas

atitudes e descrições da personagem, a figurativização de uma mulher bastante segura de suas escolhas, apesar de jovem, e que não se intimida diante das barreiras morais e sociais.

Sua primeira aparição na narrativa, antes mesmo de ser nomeada, se dá por meio do relato de um pedreiro, que teria estado em serviço nas proximidades da casa em que os fugitivos ficaram escondidos após a escapada de Dantas Castro. Cerca de um mês antes da descoberta do cadáver do major, afirma o pedreiro à polícia e à imprensa ter visto aparecer na janela das águas-furtadas da casa o dorso nu de uma jovem. Uma jovem mulher de cabelos negros com seios à mostra.

No início da investigação, após terem sido encontradas roupas dentro da casa, entre elas uma *fantasia de capelão*, e diante do testemunho do pedreiro, Elias Santana constrói a sua primeira imagem de Mena. Nela, a rapariga aparece chegando à casa, na companhia de Dantas Castro, logo após a fuga do major:

Do fundo do carreiro o chefe de brigada **figura** toda aquela encosta em torrentes de água, árvores a esbracejar, vento e noite. Pelo que sabe da fuga do Forte não tem dúvidas que foi de noite que o padre e a amiga chegaram àquela casa; (PIRES, 1983, p.26; grifo meu).

Baseado nas informações de que dispunha sobre locais e datas, Elias reconstitui toda a cena da chegada do casal. Nela, observamos os típicos clichês facilmente reconhecíveis em romances policiais *noir* e no cinema: a noite sombria e chuvosa, a chegada de um casal ávido de desejo, aflito e ofegante a uma casa na penumbra, como no exemplo:

A moça e o sacerdote **aparecem-lhe** num clarão lívido, de gelo. Um frente ao outro no pequeno hall da moradia. O padre como um felino fugido ao dilúvio: todo de negro, a assoprar água pelas costuras. Ela encostada à porta, a arfar, a arfar. Torcia o cabelo, espremia-o nos dedos mas pouco a pouco foi-se imobilizando, ainda imprecisa dentro da esfera de água que a envolvia, ainda apagada, mas com um brilho velado a carregar-lhe o olhar. E o padre, curvado e a

sacudir a cabeça, que era um tudo-nada grisalha e escurecida pela chuva, o padre tinha também os olhos nela, parados. Mediam-se os dois, como que se mediam. E de repente jogaram-se um ao outro, assim mesmo, jogaram-se, e rolavam pelas paredes, e sorviam-se na pele, nos cheiros, saliva, tudo, irmanados na chuva que traziam, e só se ouvia uma voz soluçada, um gritar para dentro, cego e obstinado («Homem... sim, oh, homem...») - a voz dela retomada em toda a sua verdade ao fim de oito meses de ausência. Oito meses, porra. (PIRES, 1983, p. 27).

Devoravam-se em campo aberto, ali mesmo sobre o soalho, contra os pés duma mesa, por cima dum tapete de retalhos que era todo em fio áspero, cru do pano, e que lhes lavrava a pele levantando calor, luz por dentro. Quando fecharam enfim o nó do tempo, deram por eles num espaço desconhecido, uma sala vagamente insinuada pela luz que vinha do hall. Assim se achavam e assim se deixaram ficar. Lado a lado. Nus e rodeados de humidade, num sossego morno a divagar à flor da pele. Fumegavam?

«Às vezes que eu sonhei com este momento.» A moça sorria de manso, para longe.

«E eu», disse o homem. Sonhei também. «Cheguei a pensar que já não era capaz».

Oh, fez ela. Levantou os braços para o tecto mas pesavam-lhe, deixou-os tombar. Então sorriu doutra maneira. Com malícia, só para ela.

Agora voltavam a sentir a tempestade. Verdade, o vendaval andava lá fora, e era como se os dois, assim nus e no meio dos destroços de roupa espalhados pelo chão, tivessem sido levados pela água e pelas trevas para um território secreto à margem do pavor e do tempo. (PIRES, 1983, p. 28; grifo meu)

A partir desse intercurso amoroso, a imagem de uma mulher de seios nus é substituída por uma descrição mais detalhada da figura de Mena na imaginação de Elias. Fica evidente que o apelo sexual é prioritário na reconstituição que o chefe de brigada vai, aos poucos, desenvolvendo:

O homem - padre, capelão, ou lá o que fosse - inclinou-se sobre o corpo que estava ao lado dele e que tinha uma claridade tranquila entre os vultos sombrios derramados pela sala: era duma nitidez assombrosa apesar da vaga penumbra a que estava exposto. Ah, e viam-se os dentes da jovem a cintilarem muito brancos (PIRES, 1983, p. 28).

O homem sentia os vincos do soalho gravados nos joelhos e nos cotovelos mas continuava fascinado com o espectáculo da jovem. Lá fora era chuva e vento, e à volta deles havia manchas de roupa espalhadas pela sala, um sapato, um vestido a monte - despojos abandonados pela maré. **E em grande plano, muito alvo, o cabeção do padre a boiar no luar do hall.** Gargalhada de Mena:

«Padre! Nunca pensei!» (PIRES, 1983, p. 29; grifo meu).

O interessante é que Elias ainda não conhece Filomena, todas as suas conjecturas são baseadas em dados da investigação: “Conhece os personagens pelas fotografias em poder da Judiciária” (PIRES, 1983, p. 27). Além disso, fica clara a intenção de tornar a cena algo polêmica, imaginando o intercuro amoroso entre uma jovem e um padre grisalho. Para finalizar a “tomada”, Elias imagina o cabeção do padre em primeiro plano, simbolizando a transgressão à qual testemunha.

Assim, à medida que vai traçando cinematograficamente a cena da chegada dos fugitivos à casa da Vereda, Elias cria uma imagem de Mena, imagem essa que reflete tanto as suas referências culturais – sobretudo o cinema e as narrativas de investigação –, quanto os apelos da sua imaginação masculina, como vemos:

Pelas fotografias apreendidas na busca da polícia ao apartamento de Mena, **Elias adivinha esse corpo**. Um corpo sumptuoso; e todo no concreto, cada coisa no seu lugar. **Admira-o em particular numa foto em que ela aparece em bikini num relvado**; de piscina com um friso de pavões ao fundo - e era uma verdade, aquele corpo. Coxas serenas e poderosas, o altear do púbis, era isso, era essa verdade saudável e repousada que o homem fugido à tempestade contemplava, apoiado num cotovelo. Alongava-se ao correr da pele dela, subia à curva viva do pescoço e voltava aos seios que naquele dia talvez estivessem em botão de mel, ou em ponta crespada, endurecida e escura; e ia e voltava; com gravidade, com demora; detendo-se uma vez e sempre no púbis denso, renda e almíscar, plantado no triângulo de brancura que o bikini deixara no verão da pele. Tinha um esplendoroso, um pródigo e ardente púbis, **imaginava** Elias (PIRES, 1983, 28-29; grifos meus)

Mena possui uma beleza agreste. Fisicamente descrita por Elias Santana em seus devaneios lascivos, torna-se ainda mais erotizada. Ao ser imaginada em pleno intercuro sexual com um homem em trajes de religioso, sua força como figura feminina transgressora se potencializa. Nesse sentido, pode-se explorar o caminho que o narcisismo atribuído à figura de Mena percorre. Por um lado, a jovem

representa a imagem da mulher livre de preconceitos morais e sociais, tantas vezes valorizada pelos ecos da Revolução Cultural. Por outro, atende aos preceitos do narcisismo secundário presente em Elias, uma vez que é por ele *imaginada*. Cada um dos aspectos de seu corpo revelados pela descrição da cena amorosa tem suporte na imaginação e no desejo do chefe de brigada, bipartindo a personagem, que vem a ser não apenas quem de fato é (uma imagem literária), mas também a imagem que dela se projeta (do ponto de vista específico de Elias Santana).

A esse respeito, observam-se as palavras de Freud (1969-80) em sua **Introdução ao Narcisismo**, segundo as quais:

Uma comparação entre os sexos masculino e feminino indica então que existem diferenças fundamentais entre eles no tocante a seu tipo de escolha objetal, embora essas diferenças naturalmente não sejam universais. O amor objetal completo do tipo de ligação é, propriamente falando, característico do indivíduo do sexo masculino. Ele exibe a acentuada supervalorização sexual que se origina, sem dúvida, do narcisismo original da criança, correspondendo assim a uma transferência desse narcisismo para o objeto sexual.

Entretanto, um dado anterior a isso chama a atenção se levado em consideração o posicionamento de Mena diante de seus próprios atos (envolvimento com Dantas Castro, cumplicidade na fuga, etc.): suas escolhas justificam-se, já em um momento adiantado da narrativa, em razão do seu amor pelo Major, ainda que esse amor seja fundado em forte apelo sexual, o que, aliás, corrobora para a constituição de Mena como uma figura feminina representativa da liberdade sexual reivindicada nos anos 60, época em que transcorre a diegese.

Nesse sentido, comenta Freud (1968-80):

Já com o tipo feminino mais freqüentemente encontrado, provavelmente o mais puro e o mais verdadeiro, o mesmo não ocorre. Com o começo da puberdade, o amadurecimento dos órgãos sexuais femininos, até então em estado de latência, parece ocasionar a intensificação do narcisismo original, e isso é desfavorável para o desenvolvimento de uma verdadeira escolha

objetal com a concomitante supervalorização sexual. As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças. A importância desse tipo de mulher para a vida erótica da humanidade deve ser levada em grande consideração. Tais mulheres exercem o maior fascínio sobre os homens, não apenas por motivos estéticos, visto que em geral são as mais belas, mas também por uma combinação de interessantes fatores psicológicos, pois parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal.

Para Freud, no processo de narcisismo, a mulher volta o objeto de desejo para si, objetivando o “ser amada”, a despeito da idéia de “amar”.

Observa-se, por exemplo, na ocasião em que a jovem é acusada pela senhoria do seu prédio de ter, em uma briga com o amante, escrito palavrões pelas paredes do apartamento, que a prisioneira, ao receber a acusação por escrito das mãos de Elias, tem a seguinte reação:

Mas Mena lê a queixa e devolve: Sim, é verdade.

Elias Chefe: Confirma, nesse caso.

E ela: O que está aí? Ah, mas evidentemente.

O chefe de brigada pregado na moldura da porta; a presa ao fundo da cela, de braços cruzados.

E agora? Agora tudo simples, afinal. A acusada confessa, o polícia põe o selo e a galinheira ofendida canta de poleiro e acolhe-se à asa do juiz, ele que a ature. Tudo simples, tudo conforme. Mena pode no entanto alegar atenuantes se as tiver, deve mesmo alegá-las, é a opinião de Elias.

Mena dando de ombros: Atenuantes.

[...]

Mena, muito directa, cabeça erguida: **A menos que seja atenuante gostar-se dum homem.** Ou agravante. Talvez lhe interesse apurar, veja lá.

[...]

Elias Chefe: Agravante ou atenuante, o problema é seu.

Mena encosta-se à parede, sempre de braços cruzados. Como se ficasse a perguntar: Então?

Contempla-o, quase o contempla, a dobrar a folha da queixa da senhoria pelo vinco, a alisá-la nas margens com dois dedos, cuidados de arquivista. A dizer: Como vê, tudo simples, tudo conforme. A ajustar os óculos com a ponta do indicador - mas para a

focar a ela, não ao papel. E ela com aquela maneira enfastiada de estar à parede a ver passar o mundo, **ela não sabe mas faz lembrar ao chefe de brigada uma donzela rebelde dos filmes americanos à espera do amante-estivador**. Agora não lhe lembra campo, agora é a desencaminhada no paredão da má fama, com o camisolão do gajo no corpo para não deixar fugir o cheiro dele. Era mulher para isso e para muito mais, considera Elias. (PIRES, 1983, p.167-168)

«Nem se vestiu.» Palavras da própria. Nua em pêlo como saiu dos braços do major, a lavar paredes no grande desespero. E o major a dormir o sono dos desgastes, mais que pacificado no corpo dela. **Não o disse, claro, mas esses segredos lê-lhos Elias na raça que ela tem, não carecem de ser mencionados**. Toda a gente sabe que em cima da tempestade do ciúme vem a tempestade da cama, é assim que se faz a bonança dos casalinhos. E, como diz Elias, o que é preciso é fé em deus e força na verga, que o resto corre por si.

Mas Mena acabou. Está a olhá-lo. Acende o cigarro, sacode o fósforo, sempre a olhá-lo.

Satisfeito?, pergunta.

Elias pensa: Cabra retorcida. E ajeita o cachecol. A queixa é simples, diz ele então. Danos materiais, quaisquer outros pormenores são desnecessários.

Mena ouve-o sem o desfitar. A cabra. A cabra retorcida. Para Elias toda aquela estória de cama contada como foi contada tinha sido desprezo calculado, estava à vista. Desprezo da boa fêmea, até aquele perfume filhadaputa era isso, desdém, a cabronada para humilhar. Daí o à-vontade com que ela se pôs desnuda diante cá do polícia. (PIRES, 1983, p. 171-172; grifo meu)

Feita a acusação, a jovem não se intimida diante da possibilidade de qualquer julgamento moral, tanto por parte da senhoria, quanto de Elias. Mantém sua postura indiferente e ousada, e justifica sua atitude com base no fato de “gostar dum homem”, o que não constitui qualquer delito.

O narrador onisciente penetra no imaginário de Elias, descrevendo suas sensações e pensamentos, provocados pela figura feminina de Mena. No entanto, tais descrições são vertidas de modo objetivamente material, carnal, erotizado. A perspectiva masculina é evidente e, embora Mena seja, ao longo de toda a obra, descrita como a representação de uma feminilidade libertária em plena década de 60, a jovem não pode escapar de ser imersa na censura e na repressão explícitas da ditadura, no conservadorismo e na visão patriarcal dos seus contemporâneos. Tal

realidade torna falha a tentativa de configurá-la como uma mulher segura de suas escolhas e do caminho que ousa seguir, posicionando-a como uma vítima do sistema hipócrita e autoritário ao qual pertence, que somente absorve seu “liberalismo” do ponto de vista de sua erotização objectualizante. Mena é, portanto, constituída pela perspectiva de Elias e destituída de liberdade, não apenas física (uma vez que resta presa), mas também psicológica, considerando que sua postura liberal gera nos homens com os quais se defronta (produtos da sociedade falocêntrica em que estão inseridos) um efeito indesejado.

Ser interpretada como mero objeto de desejo e prazer, passível de ser submetida à violência física e psicológica, a obriga a ocupar uma posição tão marginalizada quanto a que notoriamente a típica mulher portuguesa (filha, mãe, esposa, amante, prostituta) sustentava há séculos. Apesar de todos os seus atributos, uma das supostas motivações para o assassinato do major deriva justamente do fato de que Mena vinha sofrendo constantes agressões físicas por parte do amante:

Sangue da vítima?

Da amante, informa o inspetor Otero; e o coronel solta um rosnar de entendido. Além de cabo de guerra é um comandante PM (Polícia Militar).

Há indícios de que ultimamente o major sofria de perturbações, explica ou, como quem diz, elucida o inspetor Otero que sem ninguém lhe pedir se pôs a falar em tom de conferência de Imprensa (mas era de esperar, pensa Elias, vem sempre com este solfejo) e efectivamente, prossegue ele, todas as violências que encontramos por aí, esse tiro na parede, a porta espatifada a murro lá em cima, tudo isso são exteriorizações de uma crise de personalidade que tem a ver com uma angústia de afirmação quase patológica.

Coronel: Afirmação e violência. Uma coisa explica a outra.

Otero: Indiscutivelmente (PIRES, 1983, p. 113).

Elias Chefe: Pensando melhor? Porquê pensando melhor?

Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar.

Então põe-se de pé e, olha, volta-se levantando as traseiras do pull-over acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por

queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso.

Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena, baixando o pull-over. (PIRES, 1983, p. 217).

Sabe-se que as motivações para o assassinato do major Dantas Castro, alegadas pelos envolvidos, são questionadas nos momentos finais da narrativa, quando Mena admite ter tido relações sexuais com o arquiteto Fontenova nos últimos tempos do exílio, entretanto, sendo o major conhecedor ou não desse “pormenor”, as marcas da violência de Dantas Castro, quando de sua impotência, seja por ciúme ou por um exacerbado sentimento de posse (transfigurado em perversão), mantêm Mena na posição de mulher *como bem de consumo e objeto de prazer*.

Elias, por sua vez, permanece o tempo todo como espectador, dando vida à imagem de mulher-objeto que persegue a figura de Mena ao longo de todo o romance. Um outro exemplo do olhar erotizado do *macho* é descrito num sonho do chefe de brigada:

Está nisto quando a porta se abre e sai da cabina a irmã em corpo inteiro. Nua, outra vez, e projectando-se em passadas longas e suspensas, como se bailasse. Elias admira-se com as dimensões do corpo dela (tornou-se enorme, caramba como está enorme) e ondula o dorso que é amplo e que se recorta numa linha de escamas eriçadas. Lembra-lhe uma valquíria a caminho dos bosques, uma virgem selvagem e sumptuosa galopando numa poalha de luz (PIRES, 1983, p. 215).

Observe que na fantasia de Elias, tal qual no fundamento dos mitos arcaicos acerca da feminilidade, Mena é desumanizada, associada a uma figura mitológica, selvagem, poderosa e perigosa

Mena representa, ainda que de modo contraditório, a independência feminina, sobretudo no que se refere à emergência da sexualidade, que se opõe às

relações de parentesco tradicionais. A esse respeito, comenta Eunice Cabral (1999, p. 234):

Em Balada da praia dos cães, o conflito latente entre Elias e Mena passa sobretudo pela ideologia ultraconservadora do primeiro (manifesta numa visão moralista da mulher), que se contrapõe aos valores não convencionais personificados por Mena. Acrescente-se que o crime, em que Mena se encontra envolvida, se entrecruza com um universo amoroso extraconjugal (protagonizado por Mena e por Dantas Castro) em que o amor, como sinónimo de sexualidade, impera.

Entretanto, não se pode deixar de notar que o olhar focalizador do narrador, bem como o olhar indignado e seduzido de Elias, representam o sistema de valores dominante, que acaba por se sobrepor ao universo clandestino no qual transita Mena, independente e indiferente. Ao estabelecer um paralelo entre essas duas posturas, considerando a inércia e a passividade de Mena que seguem à sua prisão, é possível verificar uma metáfora da impossibilidade de relação interpessoal, pois, tal como as relações são representadas no romance, remetem para uma sociedade cujos mecanismos excluem a possibilidade de individuação e interação (CABRAL, 1999, p. 235).

Logo depois, 10 de abril, um domingo, Mena caiu inesperadamente nas mãos da Judicária por denúncia duma telefonista do Novo Hotel Residencial onde tinha chegado na noite anterior. Estava no quarto, sentada e de mala feita - à espera. Antes disso passara pelo seu apartamento da Estrada da Luz (selado pelo tribunal) onde fez desaparecer vários papéis e queimou as fotografias que restavam da busca efectuada pela polícia. Uma caricatura dela própria, afixada na parede, apareceu perfurada a ponta de cigarro, o mesmo tendo acontecido ao esboço duma carta dirigida ao pai e interrompida na primeira linha: «Acontecimentos terríveis atingiram a tua filha...» Também no quarto do hotel foram encontrados fragmentos de cartas idênticas, alguns parcialmente reduzidos a cinzas mas suspensos na mesma frase, sempre a mesma. (PIRES, 1983, p. 46)

Encontra-se, como se vê, na focalização¹⁴, a justificativa para a

¹⁴ O termo focalização foi proposto por Gérard Genette (Figures III. Paris: Seuil, 1972, p. 203) e a sua utilização generalizou-se pela operacionalidade demonstrada e pela sua mais óbvia vinculação à narratologia. Segundo o

transposição da figura feminina de um plano aspirado de libertação, expressividade sexual e independência – e, portanto, espécie de simbólico rompimento com o sistema patriarcal vigente – para o plano ainda incompleto, falho, da representação fetichizada da mulher. É um olhar masculino, imerso nos valores e expectativas falocêntricos, que descreve essa mulher e ela, embora represente a transgressão às regras morais vigentes, não deixa de, nesta representação, atender em primeiro plano ao universo da fantasia masculina, tanto de Elias quando de seu amante, o major Dantas Castro.

Em uma conversa entre Elias e o comandante Otero, observa-se a seguinte afirmação, que coloca ênfase às práticas sexuais da prisioneira:

os criminosos tinham boa compleição física, a começar pela amante do major, que além de jovem, era ginasticada. Tênis, cavalos, desportos de inverno em Espanha e na serra da Estrela.
E na cama, pelos vistos.
Sim, parece que sim. (PIRES, 1983, p. 112)

Apesar dos aspectos apontados, Elias deixa transparecer alguma sensibilidade plástica ao longo das interpretações da imagem de Mena, o que revela as associações que o policial realiza entre ela e o seu repertório imagético, sua bagagem cultural. Nas entrelinhas, fica a sugestão de que ele talvez fosse o único a notar o poder e a energia da feminilidade expressa em sua figura:

Realmente, daquela casa o que tinha ficado com vida era Mena no retrato da piscina. Só ela, e ali, naquele enquadramento. Cabeça levantada, direita à objectiva, saía do plano da luz e do liso da fotografia. Tinha tempo e hora. E umas coxas soberanas, não se cansava de admirar Elias. Atrás viam-se japoneiras em flor e qualquer coisa como pavões. Pavões?

autor, seja ela onisciente, interna ou externa, está relacionada com as relações que o(s) narrador(es) estabelece(m) com o universo diegético e também com o leitor, através das quais se manifesta a informação que se encontra ao alcance da consciência do(s) próprio(s) narrador(es) e das personagens às quais é atribuído um particular ponto de vista. Não se deve confundir com a identidade da instância narrativa, cujas principais coordenadas são o nível narrativo (extra-, intra- ou metadieético) e a relação com a história (hetero-, homo- ou autodieética). Independente embora, combina-se com esses aspectos e com a distância narrativa na caracterização do narrador e do seu discurso e na configuração discursiva da ficção.

Pavões, pavões. Pavões reais. Faziam um friso de personagens atentos, irisados de cobre e verde-azul. Todos em pose, com as suas cabeças coroadas pelas guias de haste fina rematadas num olho de penas, e mesmo numa foto a preto e branco eram a verde e ouro essas manchas minúsculas porque naquela imagem pressentiam-se todas as dimensões, cor e volume, natureza e carne.

De modo que cada vez que o chefe de brigada se lembra da foto pensa: mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (só mais tarde saberá que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais; mas não agora, agora ela está descalça e sem ornatos) é assim que Elias a conjectura aqui em viagem, ou no seu gabinete da Judiciária, ou em casa na companhia do lagarto confidente. Voltará à fotografia mais adiante, quando a mostrar aos guardas do Forte para identificação, e no Forte há-de haver pelo menos um, tem a certeza, que não deixará de perguntar: Pavões?

Ou talvez não.

Talvez nem se apercebiam, em matéria de paisagem os guardas dum Forte de soldados sabem de muralhas e chega. Andam encaroçados de esperma, mão no sexo pelo bolso roto das calças e só terão olhos para aquele corpo de jovem fêmea, para aquela altivez repousada. Alguns é possível que ainda recordem a voz dela onde havia um travo agreste, nocturno, ou talvez mesmo o olhar, que era directo, demorado. Dirão: Era ela, a referida. (PIRES, 1983, p. 36-37)

[...]

O camisolão que ela tem vestido, cai-lhe em saco até às coxas e dá-lhe o ar de quem chegou dum passeio no campo. Passeio no campo, pensa Elias; mas ao mesmo tempo vem-lhe um perfume raro, uma irradiação, um eco da pele. (PIRES, 1983, p. 167)

[...]

Há uma luz qualquer no rosto dela que não é de ver, é de sentir, e que Elias lhe desconhecia. Qualquer coisa que escapa, não sabe o quê. Depois, este perfume. É verdadeiramente raro e pessoalíssimo, tem a ver com o riscar duma sombra, cristais nocturnos. O perfume, pensa Elias, é o reflexo dela, do mundo a que ela pertence. (PIRES, 1983, p. 167; grifo meu)

Importante mencionar a fixação de Elias pela foto em que a jovem aparece “em fundo de pavões”. É a *imagem* de Mena, anterior ao episódio da fuga, envolta por aves que, não gratuitamente, manipulam a beleza como estratégia de sedução. E nela está a jovem, enquadrada, encarcerada e eternizada por uma imagem, agora fetiche.

Susan Sontag (1981, p.4), define a fotografia como a realização de uma fantasia de domínio. Adverte aqueles que, ingenuamente pensam que, por reproduzir com exatidão o que cai sob a lente, a fotografia seria um ato de

submissão ao real, que

fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento - e por conseguinte com o poder. [...] A fotografia, que brinca com a escala do mundo, pode ser reduzida, ampliada, retocada, consertada e distorcida (Sontag, 1981, p.4)

Certamente, o ato de fotografar, bem como a obsessão por uma imagem fotográfica, não satisfazem somente ao impulso de controle mágico ou onipotente; para a autora, fotografar é também um "ato de não-intervenção", uma vez que quem registra não pode intervir no que está acontecendo (fotografia de jornalismo, por exemplo), e porque entre a câmara e o objeto é necessário interpor uma distância, sem o que a imagem não se forma. Deste modo, a arte fotográfica se presta particularmente bem à função de *compromisso* entre o impulso para dominar o objeto e a tendência a se afastar dele. Diz Sontag (1981, p. 119):

O que o fotógrafo talentoso faz não pode, obviamente, ser caracterizado como algo simplesmente predatório ou benevolente, simplesmente e em essência. A fotografia é o paradigma de uma relação com o mundo inerentemente ambígua - e sua versão da ideologia do realismo ora dita a omissão do eu com respeito ao mundo, ora permite uma relação agressiva com o mundo, a qual celebra o eu. Um lado ou outro desta ligação está sempre sendo redescoberto e sustentado. Um resultado importante destes dois ideais - a assalto à realidade e a submissão à realidade - é a ambivalência constante em relação aos recursos da fotografia.

De qualquer forma, o “encarceramento” da imagem promovido pela fotografia, e que possibilita que, na condição de objeto, esta se torne fetiche, contribui para a fantasia de dominação que permeia o imaginário de Elias.

Como foi dito, em **Balada da praia dos cães**, Cardoso Pires experimenta a figurativização de uma personagem que em tudo expressa as aspirações da Revolução Cultural: liberdade de pensamento e de ação, rompimento com os padrões morais vigentes, liberdade sexual. Mena é jovem, culta, independente,

politizada. Está, entretanto, inserida no contexto de uma ditadura militar, sob o crivo de todas as limitações que um regime dessa natureza pode impor. E, além disso, envolve-se em um episódio de paixão tórrida, golpe contra o regime, assassinato e prisão. Diante de tudo isso, posiciona-se de modo indiferente, apático.

Entretanto, a focalização de Elias Santana a transforma não apenas na materialização do desejo carnal – condição necessária à junção de dois seres amorosamente, quaisquer que sejam as circunstâncias –, mas principalmente na transformação desse objeto de desejo sexual em objeto de posse, em bem de consumo, desumanizando-a, nos moldes do mais claro marialvismo.

E é essa consciência que favorece a gênese de uma personagem tão singular como é o focalizador de Mena. Elias é uma figura da noite, afeito a caminhadas noturnas, cantorias e – talvez em função da solidão de sua existência – a trotes telefônicos libidinosos em noites de insônia, como se vê no seguinte exemplo:

Elias arruma o Popular. Como está sem idéias senta-se ao telefone e liga para determinado número.

- Olá, mais linda.

- Vá bardamerda.

- Estava a pensar em ti.

- Largue-me mas é da mão, já lhe disse que sou uma senhora casada.

Há meses que isto é assim. Vez por outra, quando o corpo lhe amorna em solidões, Elias marca o número-mistério e entra em linha.

- Olha, vi-te ontem.

- Eu também, tem piada.

- Ias com o teu namorado.

- Ai que mentira. Qual deles?

- Aquele que te pregou o esquentamento.

- Ordinário.

Som de desligar. Elias, sempre de boca descaída, repete a marcação do número.

[...]

Os olhos doem-lhe, os óculos doem-lhe, é o quebranto da noite a entrar por Elias até aos ossos. Recolhe à cama. Não dorme nem faz de conta, fica-se a aboborar nos ranços da febre com as dobradiças emperradas. (PIRES, 1983, p. 149-150)

Na narrativa, Elias Santana, homem solitário, de meia idade, parentes próximos todos mortos, vive em uma casa cujos móveis estão parcialmente cobertos por lençóis, apenas em companhia de seu lagarto Lizardo, é descrito como um

Indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada, 1 metro e 73 de altura; olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia, cor de pele e outros sinais reveladores de perturbações digestivas, provavelmente gastrite crônica. No aspecto exterior nada de particular a registrar como circulante do mundo em geral a não ser talvez a unha do dedo mínimo que é crescida e envernizada, unha de guitarrista ou de mágico vidente, e que faz realçar o anel de brasão exposto no mesmo dedo. Veste habitualmente casaco de xadrez, calça lisa e gravata de luto (para os devidos efeitos) com alfinete de pérola adormecida; caranguejo de ponteiros fluorescentes, marca Longines, que usa no bolso superior do casaco com amarra de ouro presa à lapela; farolins de lentes grossas, à toupeira, com comportamento mortiço; carece de capilares no couro cabeludo, o crânio é pautado por cabelinhos poucos mas poupados, e distribuídos de orelha a orelha. (PIRES, 1983, p. 13)

A caracterização física deste personagem torna-se um dado relevante, quando associada à caracterização psicológica, por meio da qual se infere que este homem, principal focalizador da figura de Mena, que tem no presente diegético cerca de 51 anos, vive imerso em um universo de referências sexuais tipicamente machistas, o que justifica sua leitura sobre a jovem. Cardoso Pires não poupa elementos que corroborem a idéia de que Elias, solitário e amargo, torna-se obsessivo em relação à imagem da jovem presa, de modo que, na cena transcrita a seguir, em típico encadeamento onírico, à imagem de Mena vão se misturando fragmentos da investigação, o que leva o investigador a ficar excitado e a se masturbar:

Elias, mão esquecida na dobra do lençol, pensa numa caveira queimada a ácido com uma cabeleira cinzenta a desfiar-se ao vento. Pensa também: um filho. Porra para a liberdade, estou farta de liberdade (Mena). Então vê uns joelhos abertos e apontados para o ar como duas proas de embarcação. O quarto alastra (é só paredes) e dissolvido na superfície crespada de cimento está o rosto dela. Dela, quem? Mena? Parece. Mas não tem tempo de o precisar porque há

um roupão a abrir-se e a mostrar um corpo imenso, sumptuoso, púbis negro e cabeleira de prata. Vagamente (ou não?) sente uns dedos a chamá-lo sobre a pele; e um hálito que o percorre, lenta e aplicadamente que o percorre; que se espraia, e divaga, em torno das virilhas; sabe que há um rosto de mulher encostado a um pénis atento, solitário. Depois deixa-se levar, subir e afundar-se, subir outra vez, os olhos firmes, e descer de novo, os olhos tão firmes, tão pregados no nada que cegam. Como quando em criança fixava na parede a santa dos quatro pontinhos.

Elias masturba-se. Sempre de olhar parado, vendo para dentro e a desfocar-se (o olhar de quem se deixa ir de viagem) enquanto a mão, o rosto e a boca dela o trabalham lá em baixo, e tudo se concentra, Elias vai num espaço fechado, numa caixa de espelhos, a cabeça solta, desligada dele. Tem o corpo tenso, em arco. O pénis recurvo não pára de ser percorrido por uma cadência saboreada e insistente, e ele de olhar imóvel diante dum vidro (que já não é de espelho, mas transparente) diante dum pára-brisas, um autocolante, um espelho retrovisor, para baixo e para cima, de mãos no volante, ele para baixo e para cima, as molas do assento a rangerem num movimento mecânico e igual. Sempre.

Ariston Hotel, Barcelona: é esta a legenda que fica a vaguear sobre ele quando por fim repousa esquecido nos lençóis. Letras douradas dum autocolante de automóvel ou duma capa de menu. Ariston Palace. Mena, Melanie. «Uma coisas ad libido libidinosas, se assim me posso exprimir.» Mas aí já é a voz de Otero, recorda Elias, derrotado. E cai no sono. (PIRES, 1983, p. 188-189)

Nesse trecho, o delírio de Elias, em estado pré-consciente, imediatamente anterior ao sono, é um mosaico de imagens de Mena, referências a situações por ela vividas ao lado do major e registradas nos autos da investigação. A aparente desordem, característica dos encadeamentos oníricos, demonstra a preocupação do autor em explorar o inconsciente do personagem, espaço em que seus desejos, valores e julgamentos estão livres de censuras.

Segundo Freud (1969-80)¹⁵, o conceito de inconsciente refere-se a “[...] uma concepção da qual não estamos cientes, mas cuja existência, não obstante, estamos prontos a admitir, devido a outras provas ou sinais”. Assim, embora Elias, em estado de vigília (consciente), não cogite nenhum tipo de contato físico com Mena, ela passa a pertencer ao campo de suas associações oníricas, na forma de

¹⁵ Uma nota sobre o inconsciente na Psicanálise.

objeto do desejo sexual. Uma das acepções mais conhecidas de Freud (1969-80)¹⁶ é justamente a de que todo sonho é a manifestação de um desejo inconsciente. Somando-se o dado psicanalítico ao dado cultural, fica clara a transposição de Mena de um universo de subversão almejada para um mergulho sem volta no universo tradicional falocêntrico da escolha objetual da mulher.

Não fosse isso, o próprio ambiente profissional de Elias favorece sua liberdade imaginativa. Por um longo tempo Mena fica reclusa e isolada no cárcere da Polícia Judiciária, à disposição para constantes interrogatórios. O chefe de brigada, ao longo desse período, não poupa comentários libidinosos aos seus colegas, como nesta conversa entre ele e o inspetor Otero:

Um gajo com cinquenta anos, Covas, um gajo que bebia, que gostava de complicações, um gajo mais a mais inteligente e parece que simpático, um gajo destes andava a suicidar-se e tinha a consciência que andava.
A suicidar-se na miúda, diz Elias [...]
E o inspetor: Você, também, só é capaz de ver o major em batalhas de lençóis.
Mas está bem, reconhece a seguir, há a miúda. Uma chavala como Mena é uma evidência para qualquer homem, Otero nos seus raciocínios agarra-se sempre às evidências (PIRES, 1983, p.174).

E então, o inspetor Otero, superior de Elias, tece suas próprias considerações sobre o envolvimento de Dantas Castro com a jovem, justificável, a seu ver, pelos atributos físicos de Mena, comparando-a a um animal com “pedigree”, num conveniente zoomorfismo *à la* literatura realista-naturalista:

Em primeiro lugar aquele corpo que não é disparate nenhum. Aquele espectáculo, tomáramos nós. Tomaram eles. Um espanto assim não acontece todos os dias. Demanda pedigree, olhos esverdeados, cabelos pretos, caraças, onde é que há disso? Só por cruzamento de alta competição, só por aí é que se chega lá, àquele racé. (PIRES, 1983, p.174).

¹⁶ Assertiva presente em vários escritos freudianos, em especial em *Sobre os sonhos*.

Continuando, Otero encontra espaço para uma consideração mais genérica acerca das mulheres portuguesas:

Pedigree, classifica Otero. Precisamente o que falta às nossas portuguesas, que são pernicultas e desconfiadas como burro. Elias: Cá por mim rezo sempre por elas nas minhas orações. Otero continua a expor sobre as portuguesas. Diz que são um breve contra a luxúria. Na sua teoria está tudo ligado à alimentação e a dificuldades de ordem histórica que não vêm ao caso. (PIRES, 1983, p.174).

E o inspetor prossegue com suas considerações, realizando o mesmo percurso antes criticado por ele em Elias:

Mena pelo contrário é um tratado de tentações, basta olhar. Numa intuição muito dele. Mena deve ser daquelas que quanto mais se vai ao poço mais águas ficam para tirar, e desgraçado do homem que lhe cair nas unhas. A imagem será um tanto forçada, isso da água, isso do poço, coisa e tal. Mas elucidada. (PIRES, 1983, p.174).

Nesse ponto, Otero conclui as suas considerações alegando que, em casos como o do major, homem já de meia-idade, o risco de impotência em relações com mulheres jovens e bonitas (que a princípio pode parecer negativo), tende a reverter positivamente a situação, pela necessidade de compensar a “falha” com alternativas para a satisfação das jovens parceiras, que, segundo Otero, “[...] enchem-se de complexo maternal, instinto de protecção e sentimentos derivados e nunca mais largam” (PIRES, 1983, p.174).

Otero observa que o fato de Mena ter-se envolvido em situação tão complicada em razão de sua relação com Dantas Castro só pode ser justificado por aquilo que ele denomina de “perda de preconceitos”, “vale tudo” e “festim”. Vê-se, com a fala de Otero, que o perfil de Elias Santana, mais do que explorar a sua subjetividade, espelha aquilo que são os valores típicos dos homens de seu extrato histórico e social.

O próprio Cardoso Pires, em **Cartilha do Marialva** (1970), ensaio originalmente publicado em 1960, critica o padrão masculino português, refletindo historicamente sobre a essência daquilo que ele descreve como espírito provinciano, machista e conservador – O Marialva – em oposição ao espírito do libertino da época do Iluminismo, amoral, científico e partidário do progresso.

Nessa obra, que Petar Petrov (1999, p. 1) observa tratar-se de um intertexto temático de muitas narrativas de Pires, uma vez que muito dos valores discutidos aparecem claramente em textos como **O anjo ancorado**, **O Delfim**, na própria **Balada**, entre outros, Cardoso Pires analisa a presença do marialva na literatura portuguesa, desde a **Carta de Guia de Casados**, passando pela **Arte da Galanteria**, a **Apologia das Damas**, etc., e revisitando escritores portugueses como Eça de Queirós, Garrett, Júlio Dinis, Ramalho Ortigão, entre outros, em busca dos valores marialvas que circundavam as personagens de suas narrativas.

A respeito do pensamento tipicamente machista vigente em Portugal ao longo de séculos, comenta o autor:

Entenda-se “obra de crueldade” de acordo com o sentido próprio, elevado, que lhe atribui o *homo eroticus*. Não como sadismo, ou como exibição da violência animal – unicamente como prova aplicada de rigor do homem que aperfeiçoa a sua condição natural, exercitando-se em companhia, trabalhando o instinto. O machismo, ou exibição “viril”, isso é que é sujeição cega à “voz do sangue”, atributo do marialva¹⁷, e o marialva jamais pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes (PIRES, 1970, p. 79).

O escritor afirma, ainda, que

Os indícios de marialvismo distribuem-se pelo quotidiano actual — costumes, comércio e publicidade — numa sucessão de emblemas

¹⁷ Nas palavras de Cardoso Pires, marialva designa o “antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII. No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês) marialva é o fidalgo (forma primitiva de ‘privilegiado’) boêmio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo.” (Pires, 1970)

de machismo, e por vezes afloram nos escritores dos nossos dias de formação materialista (PIRES, 1970, p.178).

Como configuração–limite de um comportamento paternalista reduzido a virtudes elementares (bravura, competição animal, justiça instintiva, etc.), o machismo constrói uma mitologia própria. Nos países civicamente menos evoluídos e em especial nas sociedades repressivas, a obsessão sexual pode tomar-se como uma sublimação do desejo de autoridade ou como uma afirmação (compensação) de liberdade transferida para um plano individual. (PIRES, 1970, p. 81)

O autor acredita que, tendo sido impostas ao cidadão limitações de interesses cívicos, culturais e políticos, ou seja, tendo sido destituído o cidadão de autoridade na vida coletiva, ele procurará compensar-se em níveis pessoais de comportamento, mais imediatos.

A reflexão acerca da noção de marialvismo proposta por Cardoso Pires torna-se o elo para a reflexão ora proposta, uma vez que está fundamentada não apenas no levantamento histórico dos valores da sociedade europeia, somado à análise de personagens da literatura portuguesa, mas também e, principalmente, nos valores da sociedade portuguesa de seu tempo (no caso da primeira edição do ensaio, 1960).

Para Pires (1970, p.188), em Portugal,

O delírio de caserna, o *strip-tease* do erotismo que vem sendo fornecido dia a dia na imprensa através duma progressiva e calculada exibição de pormenores, as «insinuações» diariamente renovadas pela indústria cinematográfica ou pelo disco ligeiro, são excitantes de dose permitida (e rateada) que servem o produto do comércio e aviltam a natureza sentimental do homem. O sistema pode aplicar-se ao machismo marialva. Tanto nos *head-lines* da Publicidade como na decoração, nas letras dos fados como nos azulejos conhecidos por populares («Cá em casa manda ela, quem manda nela sou eu»), nos aforismos clássicos dos bares e das tabernas («A água é para os peixes, o vinho para os homens») ou na procissão colorida do quotidiano — em tudo se denuncia o aproveitamento do exibicionismo machista como adorno e prestígio

da estabilidade patriarcal.

Cabe lembrar que a noção de marialvismo explorada na personagem Elias Santana por meio de sua focalização está presente, também, na personalidade de Dantas Castro, violento e possessivo amante da jovem, conforme demonstrado. Entretanto, na narrativa, a posição de focalizador atribuída a Elias permite uma exploração mais aprofundada dos aspectos psicológicos que envolvem a construção da identidade de Mena. Para o investigador, cada gesto, cada comentário da jovem é interpretado como um aviltamento, como uma ofensa, como uma provocação que se potencializa dadas as diferenças sexuais entre ambos. Mena dá-se o direito de ser objetiva, e “despudorada”, na interpretação de Elias, justamente por colocar-se socialmente como uma mulher sexualmente livre. Na contramão dessa postura, quanto mais a jovem age com desdém, mais erotizado e objetualizante é olhar de Elias sobre ela.

A questão que aqui se apresenta é um tanto sutil: a livre expressão de sua liberdade sexual não garante a Mena nenhum tipo de valoração social, e causa justamente o efeito contrário, como se vê no exemplo:

Elias vigia-a espalmada na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até às nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem pela espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, assim, pois então. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona (PIRES, 1983, p.208).

Resta clara, assim, a figurativização de Mena como produto de uma perspectiva masculina, resultando em uma transferência narcísica que a posiciona, por meio da focalização, como escolha objetual, associada ao desejo de violência e

imposição de poder por parte do macho marialva, sabotando, dessa forma, a tentativa de constituição de uma feminilidade libertária e, sobretudo, livre.

Um outro exemplo pertinente à reflexão ora proposta pode ser encontrado na figura de Joana, protagonista do romance **Vícios e Virtudes** (2002), de Helder Macedo.

Nesse romance, o escritor apresenta uma narrativa labiríntica, que convoca as memórias do passado expansionista de Portugal para questionar com ironia a identidade de uma nação em tempo de globalização e pós-modernidade.

A protagonista é uma personagem construída no limite da ambigüidade. Nela cruzam-se múltiplas identidades, correspondentes às várias versões que dela transmitem as vozes que a representam: a de Francisco de Sá Mendes, modelo de escritor da moda, em arrebatamentos pós-estruturalistas; a de um outro Francisco, autor de um diário sobre a história da menina-mulher de quem quis ser mentor, após ter sido amigo íntimo da mãe; e, naturalmente, a do narrador, professor em Londres, constantemente em visitas a Lisboa, voz a partir da qual se desdobram, ainda, duas Joanas, a que ele conhece e com quem trava intensa amizade, e a personagem por ele imaginada em um romance que começa a escrever.

Assim, caracterizam-se três narradores para uma Joana em fuga, que com a evolução da narrativa ameaça ganhar autonomia, escapando, até mesmo, da visão que se esforça para dela construir o narrador-protagonista, em um claro desafio às leis da ficção.

O ponto de partida para a multiplicação das identidades de Joana é justamente a confluência que se estabelece entre a personagem e as diferentes leituras - e romances - que o narrador e Francisco de Sá Mendes propõem a partir

da semelhança entre alguns fatos atribuídos à sua vida e à biografia de Joana da Áustria, mãe de D. Sebastião, numa interessante reflexão sobre personificação da identidade lusitana.

Já nas primeiras páginas, o narrador-protagonista identifica-se como escritor e professor português radicado em Londres, em visita a Lisboa, onde costuma hospedar-se sempre no mesmo quarto de hotel e onde procura, sempre que possível, a companhia de antigos amigos para jantares e noites de bebidas e conversas.

Em seguida, comenta seu encontro marcado com Francisco de Sá Mendes, como ele escritor, e antigo amigo dos tempos do Liceu. Sá Mendes é, de saída, caracterizado a partir de um episódio da memória remota do narrador: Certa vez, em resposta a um conselho recebido na aula de Moral, “Se tua mão direita escandaliza-te, corta-a”, o menino Sá Mendes comentara em tom audível: “[...] eu uso a esquerda” (MACEDO, 2002, p. 12). O comentário provocou risos proibidos na turma de rapazes que, nas palavras do narrador, estavam “[...] em idade de militantes onanismos” (MACEDO, 2002, p. 12).

O episódio risível dá início à descrição do amigo: família de posses, formado em direito, militante de esquerda, veterano de guerra que, após retornar de Angola “[...] com um estilhaço na perna e *wisky* nas veias” (MACEDO, 2002, p. 14), decide cursar Letras e torna-se escritor. Seu nome é conhecido no meio literário português, sua obra tem tendido a algum experimentalismo pós-moderno e sua descrição é a de um típico escritor da contemporaneidade, por meio da fina ironia do narrador. Nas palavras de Paulo Roberto Pires (2002, p.1),

Personagem que 'como pessoa não parece escritor e como escritor não parece pessoa', Sá Mendes é crível em Lisboa ou no Rio de Janeiro, vagando de conferência em conferência, de feira em feira, desconstruído por teses e à eterna espera de prêmios que lhe

afaguem a vaidade, a conta bancária ou ambos.

Sá Mendes começa contando-lhe do episódio em que, pela última vez, esteve com Joana. O escritor faz isso do fim para o começo, a partir do seu constrangimento por ter rido no momento em que, em pleno intercuro sexual, a personagem revela a ele que havia perdido um filho no dia anterior. Pergunta o narrador:

"Vocês estavam na cama."

"Sabes como é, hoje em dia. As mulheres..."

"Sim, claro, nada contra. É só para situar melhor o diálogo. Vocês nuzinhos na cama e presumo que tivessem estado um em cima do outro."

"Ainda estávamos. As mulheres... Ela é que devia ter ido para a guerra."

"Hum. E foi nessa posição que ela te disse que o filho tinha morrido."

"Na véspera: o meu filho morreu ontem."

"E tu riste."

"Já te disse, pá, foi chato. Apanhou-me de surpresa." (MACEDO, 2002, p. 16)

Sá Mendes, a partir daí, vai explicar ao amigo e narrador que Joana é um caso antigo, que se conheciam desde os tempos da faculdade de Letras e que se trata de uma "mulher moderna". Passa longos períodos sem dar notícia e reaparece como se nada tivesse acontecido, envolve-se com muitos homens, tem preferência por rapazes muito jovens, embora, nesse caso, ela seja bem mais jovem do que ele próprio.

Sua descrição permite ao leitor construir uma imagem de Joana que se aproxima muito do paradigma da mulher independente. Sá Mendes relata que, segundo a própria Joana, ela nasceu em família abastada, proprietária de terras, perdeu a mãe ainda muito jovem e casou-se com um primo no início da adolescência. O também jovem marido vem a falecer meses após o casamento. Joana, então, parte para Lisboa. Lá, estuda História.

Tendo em vista que, em um momento posterior da narrativa, a própria

Joana menciona ter nascido em 1956, estima-se que teria chegado a Lisboa com cerca de dezoito anos, na época em que eclodiu a Revolução.

Torna-se uma mulher afeita ao jogo de cartas e aos relacionamentos fugazes, e jamais deixa conhecer aos amantes a casa em que vive sozinha. Em certo momento da vida, simpatiza com a causa comunista e toma frente em um movimento de reforma agrária que intenta desapropriar suas terras. No presente diegético, tem Joana pouco mais de 40 anos.

A focalização de Sá Mendes é, portanto, a primeira que se apresenta na narrativa. A visão que dela tem o escritor - e que transmite ao amigo no encontro descrito - é justamente a de uma mulher misteriosa e pouco acessível, que embora tenha uma vida repleta de envolvimento sexual, não alimenta qualquer intimidade com seus amantes. A frieza com que Joana revela ao parceiro, nos instantes finais da cópula, que um filho seu tinha morrido no dia anterior, alimenta essa imagem de uma mulher distante, e acostumada a chocar.

Observe-se a descrição que dela faz o escritor Sá Mendes:

"[...] Gosta de viver sozinha. Santa Catarina. Vista para o rio. Parece que formidável. Nunca ninguém viu, não deixa ir lá ninguém, é condição que põe logo. Olha, não sei, gosta de hotéis. Fica caríssimo. Mas, também, seria um suplício, aquelas escadas. família no Alentejo. Um monte, propriedades. Latifundiária. Mas mulher moderna, sabes como é. Relações sem compromisso, quando lhe apetece. Estás a ver. Longas ausências. Meses sem a ver. Até anos. Às vezes anda por aí com uns meninos que podiam ser filhos dela. Porra, pá, isso também foi chato, dado o que aconteceu ao filho. Mas tu és amigo, não faças caso. Só queria saber como é que tem dinheiro para os hotéis. Se calhar com eles paga ela! E depois reaparece como se não fosse nada, como se me tivesse visto na véspera. Estás a ver."

"Sim, já disseste, mulher moderna."

"Precisamente. Tu vives lá fora, **conheces o gênero**" (MACEDO, 2002, p.17; Grifo meu)

Com este comentário, Sá-Mendes deixa transparecer o senso comum segundo o qual a mulher portuguesa, tradicionalmente conservadora, não

corresponde ao “gênero” de “mulher moderna” assumido por Joana, e que Sá-Mendes localiza “lá fora”, onde vive o narrador, em outra cultura, no caso, a inglesa. Evidencia-se a consciência de “atraso” nos costumes portugueses quando comparados ao restante da Europa.

Embora o narrador pareça bastante interessado nas semelhanças que suspeita haver entre a descrição de Joana e alguma outra história por ele conhecida, Sá Mendes insiste no incômodo causado pela revelação da maternidade por Joana, cuja possibilidade não havia sido por ele considerada. Após revelar sua condição de mãe somente por ocasião da morte do filho, Joana explica a ele que viviam separados desde que ele era muito pequeno. Contudo, o principal incômodo do escritor reside no fato de que o corpo de Joana não revelava – ao menos do modo como ele julga ser capaz de notar – a maternidade pela qual haveria passado, como se vê:

"Mas, ouve lá, tu não achas estranho que eu não tivesse dado por nada? Que não tivesse notado pelo corpo dela?

Pensei que se estivesse a referir ao estado psicológico da rapariga, à morte do filho anunciada naquelas circunstâncias, a culpabilizar-se por não ter sido sensível à perturbação de que ela certamente teria dado sinais, corpo tenso, uma sexualidade de autopunição, lágrimas reprimidas, sei lá, e ele ali às bombadas até que ela não aguentou mais, o meu filho morreu ontem! Procurei ser amável, a não o amachucar mais do que já estivesse:

"Não sei, talvez... Coitada... ", num gesto de isso é normal, são as coisas que acontecem todos os dias, deixa lá, não penses mais nisso.

Até que percebi que afinal não tinha percebido nada, pois é, já se sabe, sou um sentimental, que ele é que não estava a perceber minimamente a razão da minha compungida solicitude. Donde agora foi mesmo pergunta:

"Notado o quê?"

"Ora. Que tinha tido um filho. Que daquele corpinho tinha saído uma criança. Três quilos de gente."

"Ah."

"Não, os seios ainda se entende. Pequenos mas perfeitos. Seios de virgem." (MACEDO, 2002, p. 17-18)

Francisco de Sá Mendes escreve e publica um romance inspirado na conversa de bar em que pela primeira vez fala sobre Joana, justamente com base

na observação do narrador de que seria ela uma revolucionária capitalista - paradoxo um tanto irônico -, com biografia em muito semelhante à de outra Joana, a da Áustria, mãe de Dom Sebastião. O título de seu romance: **Alteridades**. Sua postura em relação à Joana que inspira a obra: visivelmente a de um homem que tenta escapar ao seu perfil marialva, mas que se sente incomodado e ofendido com a atitude independente e insensível dessa mulher. Em dado momento, ele comenta com o amigo narrador:

Comigo, começou a interessar-se pela perna. A querer saber se tinham pensado em amputá-la. Ela é que devia ter ido para a guerra. Teria saciado a curiosidade. Às vezes punha-se a olhar como se a minha perna não estivesse lá. Queria ver a forma da morte, imaginar os pedaços que não houvesse." (MACEDO, 2002, p. 18)

Joana é, uma segunda vez, focalizada, agora pelo narrador, que de imediato se interessa pela história daquela mulher. Quanto mais ouve Sá Mendes, mais se aproxima da memória que tem da leitura de um artigo de Marcel Bataillon que havia indicado para seus alunos, e que versava, justamente, sobre a Joana histórica, a quinhentista. Essa, por sua vez, vem o narrador a mencionar em trecho adiantado, teria tido alguma simpatia por um pensamento discrepante da tradição em relação à feminilidade:

Outra face, ou seria a mesma, da personalidade desta jovem tão ferozmente reservada foi a sua atração por cultos de devoção interior praticados por diversos dos reformistas heterodoxos que nesse tempo se ocultavam debaixo das sombras nefárias da Inquisição. O culto que mais de perto parece ter atraído a princesa Joana e, antes dela, a mãe, Isabel de Portugal, foi o dos iluminados ou alumbrados. Era uma heresia que, na terminologia de hoje, se poderia caracterizar como 'feminista' já que o seu culto do divino era exercido na pessoa da mulher amada. (MACEDO, 2002, p. 127)

Feitas as aproximações entre a figura histórica e a contemporânea, considera o narrador:

Somado ao que o Francisco de Sá me dissera na véspera, a versão

pós-moderna daria no máximo para uma espécie de fado plutocrático em disfarce feminista, machismo transposto, jogatanas, conversíveis, cavalo prá arranjar força nas pernas, marialvices às avessas, promiscuidades portáteis, vagos sado-masoquismos compensatórios, uma incongruente universidade, tudo a culminar na tal história da revolucionária capitalista que ocupasse as próprias terras na reforma agrária, só talvez funcionasse se contado em tom de farsa, mas nunca achei graça a anedotas de alentejanos nem a revisionismos neoliberais. (MACEDO, 2002, p. 24-25)

Observe-se, agora, um exemplo do olhar no narrador-autor sobre Joana, que, na ocasião do lançamento de **Alteridades** ele vem a conhecer. Importante mencionar que a razão pela qual o narrador retorna de Londres a Lisboa é justamente a esperança de finalmente conhecer Joana, o que se dá durante o lançamento, no momento em que a personagem verte uma taça de vinho sobre a cabeça de Sá Mendes e se refere ao narrador como sendo “o outro parvo, o de Londres”, revelando que tinha conhecimento de que aquele livro era resultado de uma conversa entre ambos sobre a vida dela. Momentos depois, o narrador encontra Joana, com quem se dirige ao hotel para uma conversa.

Esta é a cena em que, no primeiro encontro com Joana, o narrador primeiramente a descreve:

Absurdamente sem idade, naquelas ambiguidades de calças justas em pernas fluidas, pequenas nádegas firmes, a blusa aguçando os seios de menina precoce, disfarces andróginos, sorriso infantil, dentes grandes em lábios cheios, olhos fundos de moura encantada.
 "Ouça lá, você veste sempre assim?"
 "Meio gay, meio triste? Aconchega melhor o clitóris."
 Habituada a chocar. Eu, que às vezes também me dá para isso, a jogar em casa:
 "E aparta à esquerda ou à direita?"
 "Ao meio. Nisso muito mulher." Também a saber dar-lhe a volta, a mudar o registro sem parecer: "à Joana de Áustria. A perolazita a sair dos cabelinhos mesmo ao meio. Mas ela no cimo da testa. Metonímia, não é assim que diria o nosso autor?" (MACEDO, 2002, p. 87)

Em dado momento, tendo Joana lido as narrativas escritas a seu respeito e sendo conhecedora da figura histórica a ela associada, torna-se impossível saber

o que de verdadeiro há nos comentários que faz sobre sua vida, tanto ao narrador, quanto a Sá Mendes.

Joana é descrita como uma mulher reticente e afeita aos jogos, mistérios e insinuações, como ela mesma admite: “Já ficas a saber que não sou de confiança, aviso-te de novo, minto antes, durante e depois” (MACEDO, 2002, p. 142). Ou na seguinte fala:

Contei-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo. Até não me importo, não me importei muito. É sempre o mais fácil. Até já fui a revolucionária capitalista, lembra-te? Porque também não a mãe de D.Sebastião se o jogo fosse esse, a identidade nacional como se fosse gente? Não foi disso que rimos, dos que pensam que os nomes que se dão às pessoas ficam pessoas? Tu tinhas a obrigação de saber que não se pode acreditar nos factos. Que as palavras não são as coisas (MACEDO, 2002, p.175).

Segundo Fonseca (2001, p.6), a narrativa é também uma reflexão sobre os limites e as funções dos processos de representação ficcional – o que revela o desejo autoral de procura de uma verdade ficcional, ou seja, uma consistência interna à própria ficção que a personagem recusa. Tal impossibilidade não pode ser dissociada do propósito de unir a *história imaginada* - o passado de Joana "pós-moderna", mulher independente e avessa às convenções sociais - com a *imaginada História* - os mistérios do percurso de Joana da Áustria, mãe de D.Sebastião, e ainda de D.Isabel de Portugal e D.Francisco, duque de Gândia. Os paralelos imaginados entre as vidas de ambas as Joanas convocam, assim, as memórias de um tempo das Descobertas, pouco antes do desastre de Alcacer Quibir.

Ao longo do romance, as múltiplas identidades de Joana vão se construindo e misturando, fatos sobre sua vida vão sendo misturados a histórias inventadas, a principal delas, baseada no romance que começa a ser escrito pelo narrador, a partir da biografia de Joana da Áustria, e que tem início com o anúncio

do casamento entre uma jovem Joana, que havia perdido a mãe ainda pequena, e seu primo João, último filho vivo de uma casta de casamentos co-sangüíneos.

O desenrolar dessa outra ficção, entretanto, assume um tom diferenciado, por meio da descrição da descoberta da sexualidade dos jovens recém-casados, que acabam por revelarem-se profundamente íntimos e apaixonados. A tragédia dá-se, porém, com a morte do jovem João, afastado da esposa grávida pela família, temerosa de que os constantes e intensos encontros sexuais entre ambos pudessem prejudicar mãe e feto. Com a notícia da morte do amado esposo, Joana recusa o filho, que é criado por seu irmão, e parte para Lisboa. Na imaginação do narrador-autor, Joana e João vivem uma entrega em tudo absoluta, de forma que a jovem vê no seu marido, cerca de dois anos mais novo que ela, uma espécie de filho-amante.

Embora o viés escolhido pelo narrador para essa outra versão da vida de Joana seja o do encontro amoroso, o intercuro sexual torna-se novamente o centro da problemática, uma vez que é a intensidade desse nos jovens que coloca em risco, no parecer da família, o herdeiro que estaria por vir. No exemplo seguinte, o narrador imagina uma das muitas situações em que a esposa adolescente demonstra sua entrega e devoção, que embora pertença a um contexto amoroso, demonstra como a entrega no imaginário masculino perpassa necessariamente a noção de posse, submissão e imposição de poder:

"Tenho ciúmes do teu cavalo", disse ela depois de um dia em que ele demorara mais tempo, que ela passara na escuridão do xale negro e vermelho depois de não ter conseguido continuar a esperar à janela. "Faz-me o que tu lhe fazes!" E ele sem entender, a recluir ter entendido. "O que lhe fazes para ele galopar. **Quero também sentir-me coisa tua, ficar com marcas feitas por ti sobre o meu corpo,** as ancas vermelhas das tuas pancadas. Também a mim. Também."

Ele obedeceu. hesitante, esforçado, **sabendo que ainda nisso ela estava a exercer um poder próprio que se exercia em submeter-**

se. percebendo que ela estava a ser tanto o agente quanto ele o paciente, que o poder que ele pudesse ter sobre ela seria sempre só o que ela determinasse, mas ainda assim a querer exercê-lo porque ela o tinha querido, tornado no seu poder, a exercê-lo até que ela pedisse tréguas. Que ela não pediu. Foi ele que parou, sem poder continuar, ela virando-se para o abraçar, para o consolar, tocando ao de leve com a ponta dos dedos no cinto que ele ainda segurava, a adormecer pouco depois, num longo suspiro, o corpo todo a estremecer ainda, a cabeça aninhada no peito dele. (MACEDO, 2002, p. 64-65; grifos meus)

Esta, a Joana imaginada e similar à Joana quinhentista, é inventada pelo narrador para viver o amor somente ao lado de João e, após sua morte, recusa-se a entregar sua alma a qualquer outro, fazendo de seu corpo um espaço repleto de vazios. A partir dessa idéia, lida nos capítulos cedidos pelo narrador, a Joana contemporânea faz a ele as seguintes confidências, que jamais se saberá se tinham fundamento na “verdade”:

"O corpo é aquilo que se pode recuperar. O resto não. Ou então é que só os corpos partilhados não podem nunca ser recuperados, ficam para sempre ausentes, ficam também com quem foram partilhados. Hoje só sinto o meu corpo quando me dói." Sorriu, pareceu-me no escuro que tinha sorrido, num gesto de inutilidade. "Ainda tenho aí o chicote do João. Na outra sala. Mas também já não serve para nada." (MACEDO, 2002, p. 194)

No que considera o narrador-autor:

Depois da morte de João nunca mais tinha sido um corpo partilhável com ninguém. Podia portanto usá-lo com todos. O corpo, se era só corpo, era como um cão treinado que volta sempre a casa. Vai à rua, fareja o que pode, faz os seus exercícios, as suas necessidades, mas volta sempre, a sacudir a cauda. Só que por vezes, nos corpos dos outros, ela ficava a imaginar pedaços que não voltassem, como seria se não voltassem, um braço a menos, uma perna a menos, um corpo sem cabeça, um corpo ausente. (MACEDO, 2002, p. 194)

E responde Joana:

"Como o meu. Acredita, nunca mais senti nada, com ninguém desde que o João morreu. Só para ele o meu corpo saiu de mim. Os outros todos é que são os mortos, não é o João. E eu com eles. De cada vez que vou para a cama com alguém e não sinto nada é como um tributo que presto ao João. De modo que estás a ver, não foi o

Francisco, o que ele me fez ou não fez, que foi importante. Foi o João. Foi ele que me fez existir, acontecer.” (MACEDO, 2002, p. 194)

Tais revelações encaminham a figurativização da Joana contemporânea, de um espaço de liberdade almejada, conforme a interpretou e descreveu Sá Mendes, para um espaço de autopunição corpórea, motivada pela ausência irrefutável do amante morto precocemente. Vale, entretanto, lembrar que essa imagem que Joana constrói de si mesma para o narrador-autor é, como todas as outras, questionável e inspirada na leitura que ele próprio dela havia feito.

E Joana, tanto em relação a Sá Mendes quanto ao recém conhecido narrador-autor, estabelece um jogo em que sua postura sexualmente ativa é por ela comentada de modo franco, com o claro objetivo de chocar. Configura-se, então, uma excessiva visibilidade à sua liberdade sexual, que Joana expressa com afirmações como: “Agora tenho que ir. Há aí um menino novinho em folha que eu fiquei de assustar hoje à noite” (MACEDO, 2002, p. 91). Ou então,

Ó meu sádico, ouve lá, o que é que te apetece mais além de mão intrusa em cona de primeiro sangue, amado morto antes de ter vivido, filho a não poder viver no lugar dele, e fodas com meninos cada vez mais pequeninos? (MACEDO, 202, p.143)

[...]

O pior é que de repente deu-me uma coisa má e em vez da ternurinha habitual de puta-mãe que o caso estava a pedir, fazer-lhe umas festinhas nas metonímias a ver se a metáfora brotava em flor, meti-lhe um dedo no cu a experimentar, depois mais um, depois outros a abrirem lá dentro, e o menino Jesus encharcou-me logo a outra mão num jato de potro, mais espantado do que agradecido, a revirar os olhos. (MACEDO, 2002, p.144)

Entretanto, Joana confunde sua própria figurativização oferecida ao narrador-autor, mesclando comentários chocantes ao incentivo que dá à construção que dela ele realiza em seu romance, com comentários como: “As freiras usavam cilícios, não era? E as meninas da noite usam body piercing. **Eu estou a meio caminho entre elas, já devias ter percebido**”. (MACEDO, 2002, p. 183; grifo meu).

A relação entre o narrador-autor e Joana estabelece-se num campo de platonismo e sublimação, uma vez que, nas palavras dele:

Queria ser amigo de Joana, era o que eu queria, tinha de negociar uma transição difícil. Também a sentir a sexuada fluidez do corpo que caminhava a meu lado, evidente e secreto, incontaminado, a desejar a sua inocente promiscuidade. Mas sabia que com ela não podia ser por aí, havia todo um equilíbrio precário que seria destruído. Oxalá ela ajudasse, o que quer que eu dissesse mais iria ser errado. (MACEDO, 2002, p. 94)

O narrador-autor, a fim de justificar seu posicionamento, se auto-define da seguinte forma:

Acho que nunca fui exageradamente promíscuo, só o bastante para poder deixar de sê-lo. E para aprender que algumas relações de amizade ganham ao passar pela cama, outras não podem, se a gente se engana é uma chatice, estraga tudo porque demais ou porque de menos. (MACEDO, 2002, p. 93-4)

Tal amizade, que impede a aproximação real dos corpos de ambos, é criticada por Joana na carta em que revela sua surpresa em relação à falta de atitude do amigo, de quem, pela primeira vez, esperou algo mais que um simples encontro de corpos. Talvez, tal ansiedade tenha sido justamente motivada pela percepção de Joana de que o interesse que levava o narrador até ela não era, inicialmente, sexual, como ela mesma observa:

"Nada. Pensamentos estúpidos. Uma gracinha sem graça. Que tem a ver com não ser necessário ser puta para poder estar contigo. Um descanso para as mucosas. Foi o que pensei. Estás a ver, parvoíce." Corou. Nunca a tinha visto corar. Levantou-se. "Mas isso exige uma celebração." (MACEDO, 2002, p. 161)

Ao receber a carta de Joana, o narrador volta imediatamente a Lisboa, mas encontra somente sua casa vazia e a notícia de uma vizinha de que um homem que se identificou por marido de Joana a tinha vindo buscar. Tal fato desestrutura as narrativas antes imbricadas, e leva o narrador a terminar o romance com a sensação

de que Joana teria sido, de todos eles, a maior e mais competente fabuladora. Ou não, isso não se poderia sem ela saber.

Acostumada a chocar, como ela mesma admitira, Joana se revela bastante consciente da sua posição enquanto mulher inserida em uma sociedade paternalista e de valores falocêntricos, conforme demonstra no seguinte comentário, feito ao narrador-autor na referida carta, protestando por seu imobilismo e confessando sua propositada aventura ao confundir fato e ficção:

Já pensaste como as mulheres se vingaram dos homens durante séculos? Eles controlavam as gaitas, faziam as leis, eram os governantes, decidiam as guerras, iam brincar para o café, fechavam-nos em casa, fodiam-nos à sobreposse, batiam-nos. E nós ficávamos muito quietinhas a preparar os filhos desses homens para serem outros homens iguais a esses. Mas a vingança não era só essa, nem essa era a maior. O segredo, a maior vingança, era mantermos esses mesmos homens tal e qual as mães os tinham feito, infantilizados toda a vida, incapazes de sobreviver sem nós, a gabarem-se de nem sequer serem capazes de cozinhar um ovo, pregar um botão, fazer uma cama. E nós a rirmos à socapa enquanto eles batiam no peito, muito machos. O pior é que agora que nós decidimos ser simpáticas e tratar-vos como iguais, dar-vos uma chance de serem adultos, vocês queixam-se imenso e acusam-nos de castradoras, quando pela primeira vez não estamos a ser. (MACEDO, 2002, p. 209)

Ironia e inversão de valores marcam essa importante consideração de Joana, que demonstra sua total consciência do papel relegado à mulher na sociedade portuguesa e reverte a situação, mostrando que a aparente autoridade masculina se constrói a partir da dependência da figura materna e da esposa, verdadeiras detentoras do poder.

Assim como Freud (1969-80) e Paglia (1994), Joana se pauta no poder da natureza feminina como ponto de partida para a identidade masculina, e detentora da força ctônica que, enchendo o homem de temor, o leva a impor socialmente a sua autoridade.

Já na antigüidade clássica, afirmou Aristóteles que a mulher sempre ama

o primeiro homem com quem tem relações sexuais - afinal, ela “recebe perfeição do homem” – ao passo que o homem odeia sua primeira mulher, pois “ele [recebe] imperfeição da mulher”. Por extensão, ele odeia todas as amantes subseqüentes porque “todo homem ama naturalmente o que o torna perfeito e odeia o que o torna imperfeito” (ARISTÓTELES apud LAQUEUR, 2001, p. 162).

Tal consciência por parte de Joana talvez justifique a fusão indecifrável de verdades e mentiras, vícios e virtudes, identidades reais e fictícias que se cruzam no imaginário masculino e recebem o eco dessa personagem feminina, em nada ingênua, e em tudo construída.

Joana é, ainda, focalizada uma terceira vez, agora por um suposto tio seu, Francisco, associado pelo narrador à figura do Duque de Gândia, religioso muito próximo da princesa Joana de Áustria.

Esse Francisco revela-se tio de Joana, meio irmão de seu pai e filho bastardo de seu avô com uma mulher da aldeia, que morreu pouco depois de seu nascimento – e cuja madrinha era uma figura mística, sábia da vila, parteira e realizadora de abortos. Tendo sido educado e graduado, passa a freqüentar a casa de seu pai, avô de Joana, e a figurar como uma espécie de conselheiro de seu irmão, e posteriormente do irmão de Joana.

Entretanto, tal Francisco apresenta-se apenas nos relatos de Joana, a maioria deles questionável. No diário por ela remetido ao narrador-autor, e cuja autoria ela atribui ao tio Francisco, este confessaria que sua íntima relação com a mãe de Joana teria sido uma invenção, necessária para que Joana construísse uma imagem positiva da mãe morta precocemente e também dele, o que corroborou para o seu papel de mentor da menina.

A mãe de Joana, por sua vez, teria falecido muito jovem, em

consequência de um aborto, exigido por seu marido, por conta da suspeita de que a gravidez teria resultado do envolvimento dela com um comunista escondido em suas terras.

Na sequência do diário, Francisco relata um episódio em que teria flagrado o pai de Joana à porta do quarto desta, com as mãos ensangüentadas do que seriam as primeiras regras da menina, então com 12 anos, sugerindo que esta teria sido molestada pelo pai, que, em choque, apagara essa memória.

Momentos depois, Francisco se confessa desde sempre apaixonado pela sobrinha, e revela que, não podendo levar às vias de fato tal paixão, incentivara o casamento entre ela e o primo e a separação de ambos no final da gravidez. Tal separação teria sido a motivação para a doença e morte de João em Lisboa.

Poucos instantes depois, ainda no diário (que seria a transcrição de um manuscrito contendo, inclusive, as rasuras), Francisco admite ter sido ele a tocar a menina e que, tendo manchado as mãos de sangue e sido flagrado pelo pai desta, provocara nele o referido choque cerebral.

Em seguida, Francisco confessa que, anos depois, teria ido a Lisboa visitar secretamente Joana, e comenta sobre sua aparência atual:

É como se quisesses disfarçar a tua beleza. Seres menos feminina. Sem as tuas saiazinhas curtas. Mas não consegues, se é isso que queres. A minha menina ainda está toda em ti. Não é que pareças frágil. Já nem poderias ser. Se alguma vez foste. A viveres só há tantos anos. Independente. Sem precisares de ninguém. Há mesmo em ti qualquer coisa que me faz medo. (MACEDO, 2002, p. 118)

Nesta labiríntica jornada entre vícios e virtudes, questões delicadas referentes à sexualidade como incesto, aborto, pedofilia, encontros sexuais furtivos e variados, masoquismo – além da hipótese de homicídio do filho – são mescladas à descrição do amor, da amizade e das relações parentais que giram em torno de

Joana, e todos esses aspectos das relações humanas se fundem em um *mise en abyme* não apenas narrativo, mas também do ponto de vista das identidades sexuais construídas ficcionalmente. Nelas, localizam-se diferentes caracterizações da identidade de gênero. Entretanto, as focalizações masculinas não escapam completamente dos valores tipicamente portugueses apontados por Cardoso Pires (1970).

Vícios e Virtudes (2002) é, sem dúvida, um romance que abre todo um leque de possibilidades de discussão acerca da questão do ato de narrar, da apropriação do fato histórico pela literatura, da metalinguagem, da construção da identidade nacional e, também, da própria construção do sujeito.

É importante reiterar que, embora a literatura portuguesa do século XX, sobretudo na figura de Augustina Bessa-Luis, tenha demonstrado que em alguns núcleos familiares como, por exemplo, nas sociedades rurais, estabeleceu-se uma hierarquia de caráter patriarcal, especificamente do ponto de vista da constituição do sujeito feminino, o Portugal urbano fez coro, ao longo do século XX, aos valores disseminados na maioria das culturas ocidentais judaico-cristãs.

Nesse contexto, a figura feminina teve seu lugar arranjado no seio da família, no papel de filha submissa ao pai e, depois, esposa submissa ao marido, sem espaço para o desenvolvimento e a expressão de sua subjetividade fora desses parâmetros. Somente a partir das décadas de 50 e 60 a mulher portuguesa urbana passa a se posicionar social, profissional e intelectualmente.

É, portanto, um paradoxo histórico que permite, a partir da Revolução Cultural, que a mulher conquiste o estatuto de sua independência enquanto sujeito, e, ao mesmo tempo, transite imersa no contexto da repressão e da censura, frutos da ditadura militar portuguesa. Tal paradoxo reflete uma imagem feminina agreste,

cuja postura libertária é descrita a partir do olhar objetualizante e exteriorizado da autoria masculina, ainda sob uma ótica falocêntrica, e por que não ousar dizer, machista.

O percurso histórico e temporal que constitui o sujeito feminino no contexto pós-Revolução cultural em Portugal, nesses dois breves exemplos, ainda está sedimentado em uma visão de mundo que perpetua a identidade feminina como fruto do desejo e da submissão ao desejo do homem, *falo* e *centro* da sociedade.

Conclui-se, considerando as palavras de Laqueur (2001, p. 28), segundo as quais a “literatura [...] constitui o problema da sexualidade e não é apenas seu espelho imperfeito”, que a focalização é a principal responsável pela tentativa falha de transportar para a ficção o paradigma de uma feminilidade inovadora, independente e libertária, pois, nas palavras de Ruth Silviano Brandão (2004. p. 11):

Como produção feita na linguagem, o texto literário é sempre confusão de vozes, babel de desejos, fascinante equívoco, lido com realidade. Possibilidade de construção de objetos de desejos, sempre impossíveis, pois o desejo não tem porto definitivo; o texto é o lugar onde estes objetos se corporificam na materialidade dos significantes.

Como se vê, desde o simbólico banimento de Lilith para as regiões infernais, passando pelo conceito de família patriarcal disseminado na era cristã, pelos estudos da fisiologia medieval de Galeno, pela arte decadente e romântica e pelos inovadores estudos psicanalíticos propostos por Freud na virada do século XIX para o XX, até os dias de hoje, as figurações do feminino mantêm ecos semelhantes: estão relacionadas à submissão, à imperfeição e incompletude, por um lado, e à tentação, pecado e danação, por outro.

O círculo então se fecha, retorna o mito. Como na cisão proposta pelas

leituras polarizadas acerca do ser mulher, aqui também a expressão da insubmissão feminina se manifesta por meio da transgressão sexualizada. E tal transgressão, aos olhos de Camille Paglia (1994, p. 13), se justifica, uma vez que

No princípio, era a natureza. Pano de fundo a partir do qual se formaram nossas idéias a respeito de Deus, a natureza continua sendo o supremo problema moral. Não podemos esperar entender o sexo e as identidades sexuais humanas enquanto não esclarecermos nossa atitude em relação a ela. O sexo é um subconjunto da natureza. Sexo é o natural no homem.

Porém, a Lilith contemporânea nessa perspectiva da literatura portuguesa ainda está um pouco distante de alcançar a liberdade almejada. Reside nas regiões infernais da imaginação masculina em que somente o desejo e a lascívia manifestam sua insubmissão. E, ainda que em plena atitude transgressora, atende inteiramente ao olhar focalizador da fantasia do macho.

É inevitável retomar a assertiva de Simone de Beauvoir (1980): "não se nasce mulher, torna-se". Embora o sujeito feminino lute para conquistar seu espaço e o respeito da sociedade, por meio da independência intelectual e financeira e, com isso, obter permissão para a expressão de sua subjetividade - uma vez que a mulher é vista como um ser castrado, diferente do homem e, portanto, um enigma a ser desvelado -, tais personagens femininas ainda se encontram enclausuradas pelo olhar masculino, que determina sua expressão, completamente condicionada pela sexualidade e pela sensualidade. Assim, retomando a afirmação de Beauvoir, pode-se pensar em dois caminhos paradoxais para a expressão do feminino: o primeiro, em que a mulher deve partir de um "ponto zero" em que é apenas um ser castrado, um "não homem", e conquistar sua independência, libertando-se, e um segundo, em que a expressão do feminino caracteriza-se por uma imposição do olhar masculino, que nem sempre condiz com a posição realmente almejada pela mulh

III

PAULA E ALEXANDRA: OUTRAS MULHERES, OUTROS OLHARES

“Pois é. Um terrível poder. Uma admirável violência.”

*Gabriel, **Pedro e Paula**.*

*Só um corpo sem memória se mantém curioso e disponível,
só ele corre em à-vontade para as tentações do abismo.*

*José Cardoso Pires, **Alexandra Alpha**.*

Este capítulo é dedicado à análise de Paula, protagonista do romance **Pedro e Paula** (1999), de Helder Macedo, e de Alexandra, protagonista de **Alexandra Alpha** (1987), de José Cardoso Pires.

Em comum, as protagonistas têm o fato de vivenciarem sua juventude, mais especificamente a faixa-etária dos 20 anos, durante a década de 60. Além disso, são constituídas de personalidades fortes e representativas da década que marca a revolução sexual, além de boa parte das manifestações políticas em torno dos direitos das mulheres. Tanto Paula quanto Alexandra, mulheres nascidas no seio da cultura portuguesa, exercitam sua independência e liberdade justamente no auge da ditadura salazarista, a mesma década de 60. A referida independência, manifestada, em ambos os casos, do ponto de vista profissional e familiar, desdobra-se em seus relacionamentos afetivos e reflete posturas sexuais libertárias, permitindo o enfoque ora proposto por esta análise.

Em 1999, Helder Macedo publica **Pedro e Paula**. Segundo romance do autor, e portanto anterior ao já referido **Vícios e Virtudes**, **Pedro e Paula** dá continuidade ao estilo inaugurado em **Partes de África**, em que Macedo já havia proposto, na construção de um narrador-personagem, a mescla de dados ficcionais

e biográficos que vem novamente a exercitar no narrador de **Vícios e Virtudes**.

Desta vez, a narrativa tem seu ponto de partida localizado em 1945, num capítulo denominado “Entradas e saídas” e iniciado pela provocativa afirmação de que “o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:” (MACEDO, 1999, p. 11). A cena que se segue, passada em um avião, dialoga com a cena final do filme *Casablanca*, com a descrição de personagens em um vôo que parte para Lisboa, até o trecho em que o narrador afirma “Mas já não havia perigo, o filme estava terminado. Na vida real, o velho casal austríaco talvez afinal não chegasse a ir para a América.” (MACEDO, 1999, p. 15), e continua, citando, em alguns momentos, outros episódios pertencentes às biografias de alguns atores do filme. Inevitável notar a importante alusão ao final da segunda grande guerra, e à euforia causada na maior parte da população em razão das novas possibilidades que se apresentavam.

Não obstante o claro intertexto com a narrativa fílmica, evidencia-se, também, um enlace proposital e irônico entre ficção e fato histórico, que corrobora diretamente a proposição de Helder de costurar os eventos narrados pela voz de um suposto “ele mesmo”.

Como se sabe, importantes nomes da teoria literária como Lubbock, Friedman, Mendilow, Keller, Kaiser e Genette debruçaram-se sobre a intrincada questão do foco narrativo. Segundo Maria Lucia Dal Farra (1978, p. 19), na tentativa de esclarecer as especificidades da narrativa em primeira pessoa, em princípio, atribuiu-se legitimidade à idéia de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais.

Foucault (1992, p.53), por exemplo, define a instância autoral como uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas

cartas, etc.

Entretanto, explica Dal Farra (1978, p.19), para Kayser, a voz, a emissão através da qual o universo emerge no romance, depende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. O narrador vem a ser, portanto, um ser ficcional, enquanto o autor, o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz sua face apagada dentro da ficção. Tal posicionamento veio a atingir o *status* de modelo na maior parte dos séculos XIX e XX.

Mais tarde, Booth lançaria a idéia de um “autor-implícito”, conceito que, à frente da noção de narrador, diz respeito a esse ser que habita para além da máscara e do qual emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Assim, para Booth:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (DAL FARRA, 1978, p. 20)

Assim, a voz narrativa, que pertence a um sujeito inserido na trama, passa a ser considerada também representativa das emanações críticas de um autor. Entretanto, a figura do autor, como se sabe, também é interpretada como um desdobramento da identidade do escritor de “carne e osso”. O nome do autor, diz Foucault (1992, p.45), serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso, ou seja, para um discurso, ter um nome de autor indica que este discurso não é cotidiano, indiferente, flutuante e passageiro, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa certa cultura, receber um

certo estatuto.

Desta perspectiva, comenta Foucault (1992, p.55), sabe-se que, num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização, nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um “alter-ego” cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra. Assim, seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício.

De acordo com Maria do Rosário Lupi Bello (2001, p. 62):

Não basta, pois, identificar a personagem que vê ou concluir que a informação não é filtrada pelo olhar de nenhuma personagem; é necessário abordar com toda a atenção a realidade focalizada (seja ela uma personagem, um elemento do espaço narrativo ou qualquer outro aspecto constituinte da diegese). Ao mesmo tempo, torna-se necessário identificar a figura do narrador enquanto instância narrativa que é (criada pelo autor textual, que nele delega a enunciação discursiva), portanto voz presente no discurso (manifestada por vezes com grande clareza através das chamadas *intrusões*) e, eventualmente, também personagem participante da diegese.

Bello (2001, p. 62) lembra que Cesare Segre, ao estabelecer tal distinção, apresenta a noção de **voz**, ou **pessoa**, como referente à relação escritor-narração, enquanto o **modo** se refere à relação escritor-matéria narrada. A autora observa que Segre chama a atenção para o fato de ser mais adequado falar de vozes, tendo em vista o fenômeno por ele denominado “plurivocidade”, que é evidenciado nas várias instâncias diegético-discursivas, sejam elas as personagens – cujos discursos orais se podem considerar narrativos –, sejam outros tipos de procedimentos literários, como aqueles a que o teórico chama “modos semi-literários de narração” (diários, cartas, etc.), ou ainda nas reflexões morais, científicas, etc., que fazem também parte do texto. Em todos estes casos se manifestam pontos de vista (que devem ser

abordados segundo a dicotomia modo/voz e de acordo com as mudanças de focalização) e que revelam não apenas a relação do autor com a matéria narrativa, mas, principalmente, com o mundo representado.

E é aqui que a situação reside problemática:

Observe-se o instrumental teórico de Gerard Genette, figura central para o estruturalismo em crítica literária, que em **O discurso da Narrativa** (1995) apresenta um estudo acerca da noção de “Voz”, propondo, para fins de análise da obra **Em busca do tempo perdido**, de Proust, a abordagem das diferentes *instâncias narrativas*.

Para o caso de **Pedro e Paula** tem-se um tempo da narração *ulterior*, uma vez que os acontecimentos narrados distanciam-se no passado em relação à enunciação; um nível narrativo que, em princípio, se pode considerar *extradieético*, já que o narrador não está no mesmo espaço/tempo da narrativa e conta uma história que não se refere a ele; e em que a relação é, aparentemente, *heterodieética*, uma vez que aos fatos narrados não se referem ao narrador.

Entretanto, este é também um narrador que se apresenta fabulador dos acontecimentos e manipulador consciente dos efeitos que o seu trabalho com a linguagem provoca no leitor, como se vê no fragmento: “e acho que aqui devo dar duas escolhas ao leitor. A versão mais sucinta seria assim [...] A versão alternativa arrisca a estragar tudo pelo grotesco. Mas é aquela que conceptualmente me dá mais jeito” (MACEDO, 1999, p.210) e, simultaneamente, apresenta-se como personagem, inclusive como testemunha do relato de Paula: “Bem, vamos dar uma volta a isto. Porque a partir de agora posso deixar de ser cauteloso inventor das probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas, **pois foi quando conheci os gêmeos**. (MACEDO, 1999, p. 139; grifo meu)”.

Ainda que se tratasse de uma transição direta de uma focalização onisciente para uma focalização interna, certamente não seria simples. Mas, Macedo insiste em uma focalização identificada com o estatuto do escritor, como se vê:

E se não disse digo agora para talvez dizer outra coisa: nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagens do que elas. A colaborar ou recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, algumas teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio. (MACEDO, 1999, p140-141)

De outro lado, a tipologia proposta por Norman Friedman (2002), em seu célebre “O ponto de vista¹⁸ na ficção”, segundo o qual “o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória leitor”, talvez desse conta da problemática gerada por Macedo, considerando-se a presença de um *autor onisciente intruso*, uma vez que a sua marca seria a presença das intromissões e generalizações autorais, sobre a vida, os modos e as morais, relacionadas ou não à narrativa. Entretanto, é preciso considerar a participação do narrador, a partir de um determinado ponto, nos eventos narrados, como no fragmento:

Digamos que estávamos de férias em Portugal (a S. e eu)¹⁹ e que tínhamos ficado em casa de meus pais, que era perto de Sesimbra. Que fomos com eles a um daqueles restaurantes à beira-mar em que o peixe é tão fresco que nada diretamente para a grelha e que, duas mesas a diante, também junto a uma janela, estava o Gabriel acompanhado da Paula e da Ana, coitado, a ser simpático. (MACEDO, 1999, p. 172).

¹⁸ Foi Henry James quem consagrou o termo *point of view*, o qual veio a ser amplamente utilizado tanto na crítica francesa (sobretudo a partir de *Temps et Roman*, de Jean Pouillon) como na crítica anglo-saxônica e na germânica.

¹⁹ A título de curiosidade, esposa de Helder Macedo se chama Susana.

A estratégia de Macedo, diga-se de passagem, assemelha-se à utilizada por Garrett em seu **Viagens na minha terra**, quando se desloca da posição de narrador da “Novela da casa do Vale”, para a de personagem, à medida que encontra o Frei Dinis e lê a carta de Carlos. Aliás, a referida obra é mencionada pelo narrador algumas linhas antes do fragmento supracitado.

A partir disso, teríamos então, a transposição para um *eu como testemunha*, uma vez que, segundo Friedman, esse seria um personagem em seu próprio direito dentro da narrativa, que fala ao leitor na primeira pessoa e que pode se encontrar com o próprio protagonista, além de verificar fontes de informação e documentos, e de a ele ser permitido fazer inferências do que os outros personagens estão sentindo ou pensando.

Em alguns momentos, o modo condicional impera na organização dos fatos, de modo a não permitir ao leitor que qualquer sensação de certeza sobreviva por mais que algumas linhas: “Não foi, é claro, nada assim e nada disto que a Paula me teria contado. Teria mencionado apenas o champanhe e o vestido”. (MACEDO, 1999, p. 234)

Assim, ainda que com base neste comentário superficial, é possível identificar um “autor-implícito” na figura do narrador autor de **Pedro e Paula**, que, nas palavras de Dal Farra (1999, s.p) é:

uma das mais consistentes personagens do romance, move-se no interior da narrativa com muita naturalidade, desenhando a imagem de um comentarista, de um agradável palrador, um *causeur* cheio de urbanidades, com quem a gente se entretém, e que faz considerações, dá palpites, corrige-se, remete-se ao leitor, cavaqueando alentada mas discretamente. Analisa conosco os problemas a enfrentar na sua história, discute alternativas, questões de verossimilhança, pendências a respeito do procedimento ficcional, fatos relativos à teoria do romance. Vê-se, assim, que a presença deste vivente nos interstícios da narrativa imprime a este romance um outro ritmo de leitura: devido à sua prosódia oral e descontraída, à pontuação coloquial, à intimidade com que nos fala em direto, ele

fica de cara com o leitor, sem outra mediação que a sua própria mente. Por isso mesmo, a ficção se revela como o lugar da fala sem segredos, como a região do desfingimento, da sinceridade exercida como um possível.

Fica clara a intenção de construir uma instância narrativa, como já dito, desestabilizadora, que, por um tempo, caminha ao lado do desenrolar da trama, observa, pondera e analisa e, mais adiante, já confesso escritor do que não teria assim sido, isenta-se dos desdobramentos da ação a ele narrada pela boca de suas próprias personagens, já declaradamente autônomas em suas vontades. Nas palavras de Dal Farra (1999, s.p):

Assim, compartilhando dos movimentos da sua trama ficcional, Helder Macedo pôde alforriar suas personagens, deixando de exercer sobre elas aquela oficial proteção tão típica da prática romanesca tradicional, livrando-as, assim, da ameaça de se tornarem títeres, conferindo-lhes a liberdade de saberem da realidade através do próprio corpo, e de se desempenharem segundo o seu respectivo livre-arbítrio.

Ainda que não exatamente inovadora em se tratando de literatura contemporânea, a estratégia de Macedo, ao amalgamar as instâncias autoral e narrativa, funciona tanto como emanadora de um aparente efeito de real, quanto como um mote irônico ao questionamento teórico das bases rígidas de análise que, em seu tempo, relegaram ao âmbito da má qualidade tais ambigüidades. Assim, a figura do escritor “de carne e osso” assume um papel importante para o desenrolar da trama, evidenciando o fato (inegável, é verdade, porém desprezado por muito tempo) de que as experiências, vivências e posturas assumidas por ele determinam as escolhas, posicionamentos e valores que, em maior ou menor grau, dão andamento à narrativa. No caso ora analisado, encontra-se um narrador que se reconhece escritor – portanto, fabulador – desde a primeira linha do romance, e que, dialogando com o estilo machadiano – extremamente caro a Macedo – assume,

desde o princípio, quais expectativas intenta gerar no leitor. A esse respeito, comenta José Saramago, em artigo publicado na **Revista Cult** em dezembro de 1998,

O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida, porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível. (SARAMAGO, 1998, p. 25)

Assim, o autor-narrador, que, com tal estratégia, já posicionara o leitor como um interlocutor ciente de saberes relevantes da história e da cultura contemporâneas, reafirma sua clara intenção de desestabilizar qualquer sensação de certeza que este possa tentar construir no início da leitura do romance, ironizando, tanto a sua efetiva participação nos fatos narrados, quanto a possibilidade de eles serem interpretados como episódios efetivamente históricos, ainda que narrados na forma indireta de testemunho, dado este em tempo próximo ao da escrita, por um personagem central da trama.

Ao imprimir novamente essa estratégia, Macedo desestabiliza a premissa segundo a qual a figura do narrador reside isolada e impermeável nos domínios da ficção, questionando tal assertiva por meio da construção de seu narrador-autor, em tudo um pouco “parecido” consigo mesmo. Tal postura, aliás, é compartilhada por Saramago no referido artigo, como se vê:

Nesta contestação, claro está, não vou ao ponto de negar que a figura do que denominamos narrador possa ser demonstrada no texto, ao menos, com o devido respeito, segundo uma lógica bastante similar à das provas definitivas da existência de Deus formuladas por Santo Anselmo... Aceito, até, a probabilidade de variantes ou desdobramentos de um narrador central, com o encargo de expressarem uma pluralidade de pontos de vista e de juízos

considerada útil à dialéctica dos conflitos. A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra. (SARAMAGO, 1998, p. 26)

Observa-se no questionamento de Saramago uma clara crítica às tentativas dos teóricos da literatura de supervalorizar a figura do narrador como entidade autônoma e independente da identidade autoral. Sua posição é de que em qualquer produção textual, ainda que de modo não declarado, a autoria não apenas influencia, mas determina os meandros e desdobramentos do texto. Dessa forma, o autor figura no texto como o verdadeiro condutor dos acontecimentos narrados, a despeito da tão discutida isenção proposta pela instância autônoma atribuída ao narrador. O escritor português conclui dizendo que:

Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor... Muito pelo contrário: **o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor**. O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se. (SARAMAGO, 1998, p. 26; grifo meu)

Saramago defende, ainda, que o envolvimento do autor com os fatos narrados no universo ficcional é proposital e direto, uma vez que a seleção de situações e cenas narradas perpassa, como foi dito, as experiências interpretativas deste:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma

outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. (SARAMAGO, 1998, p. 27)

É neste interstício entre o real e o ficcional que, tal qual ocorre em **Vícios e Virtudes**, figura o narrador-autor de **Pedro e Paula**. Em dado ponto do romance, apresenta-se como testemunha de uma parcela dos fatos narrados, e como interlocutor de uns outros tantos, que reproduz com base nas retrospecções a ele concedidas. Ao mesmo tempo, coloca-se como escritor, autor dos acontecimentos narrados, com clara liberdade para construí-los e delineá-los como bem lhe “apetecer”. E, além disso, identifica-se biograficamente com Helder Macedo “real”, uma vez que se declara romancista, poeta, professor no *King's College* em Londres, etc.

Importante ressaltar que, na condição de professor de literatura, conhecedor de toda uma tradição nos estudos literários, Helder Macedo exercita visivelmente, com leve humor e ironia, as diferentes possibilidades de interpretação que podem resultar do foco narrativo por ele construído. Tal como na proposta de Poe em sua “Filosofia da composição”, Macedo parece calcular os resultados das análises de seus romances antes mesmo de escrevê-los, num diálogo de “igual para igual” com seus futuros analistas, em que deixa clara a sua consciência teórica.

Observa-se que o narrador-autor, à medida que vai apresentando os fatos e, antevendo a tentação do leitor em aceitá-los não apenas como verossímeis, mas como passíveis de serem originários de relatos testemunhais, dada a natureza do foco narrativo, retoma sua afirmação inicial e reitera a natureza ficcional de seus personagens, bem como a sua própria de autor, estabelecendo o fim último do que

se está a ler como ficção, invenção:

Para o aqui e agora deste livro, direi portanto apenas que foi agora e aqui que as minhas personagens me confrontaram como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é também um modo de dizer que eu também lá estive, sou testemunha. (MACEDO, 1999, p. 140)

Em um dado momento, o narrador-autor, inclusive, confessa sua relação afetiva com as personagens centrais, assumindo que seus afetos e desafetos influenciam diretamente na caracterização das personagens, o que sugere, naturalmente, que influenciam também no destino dos mesmos:

Mas eu também tenho um problema que preciso resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer por isso. O meu é que tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. (MACEDO, 1999, p.54)

E, com leve humor, o narrador-autor transita de seu simples papel de condutor da narrativa para a posição de detentor do poder de construir Paula, inventá-la, caracterizá-la segundo sua perspectiva masculina, não restando ao analista senão aceitar o já confesso papel do narrador-autor de intérprete da feminilidade de Paula:

O que neste momento me apetece é passar o resto do capítulo a construí-la nos mais íntimos pormenores. Decidir, por exemplo, a exata proporção entre o nariz – que só poderia ser um nariz a sério, uma feição, nada daquelas patéticas de boneca – os olhos e a boca. E depois por aí abaixo até os pés, decentes, verdadeiros (obrigadinho ó Cesário), por Gabriel a fazer-lhe os melhores poemas que tenho escrito ultimamente, dar-lhe o destino que o mundo sempre nega e, talvez, no fim de tudo, sem que nenhum de nós pudesse saber, ser difusamente pressentido por ela como uma espécie de reminiscência tutelar, a forma da matéria de que é feita. (MACEDO, 1999, p. 55)

[...] já agora aproveito para esclarecer que o Gabriel tem pelo menos mais quinze anos do que eu e que se houvesse justiça neste mundo não seria ele que teria tido direito às preferências de Paula. (MACEDO, 1999, p. 141)

Numa atitude idêntica, o narrador-autor comenta seus sentimentos acerca de Pedro:

A contrapartida, em todo caso, é que estou cheio de má vontade contra Pedro. Percebo agora que desde sempre estive a pô-lo logo de bochecha gorda e capacete colonial a chuchar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina. Mas também sei perfeitamente que não me posso permitir tais tentações narcísicas, o leitor não me paga para isso e tenho de me projetar como um profissional equânime e se possível aceitável pela esquerda liberal. (p. 55)

Mais adiante, o narrador-autor vai além, aproximando-se mais ainda da identidade de Helder Macedo no momento em que responde a uma observação feita a ele por uma universitária brasileira acerca de suas personagens femininas:

A propósito do Brasil: uma jovem universitária de lá que leu meu último romance disse-me há tempos qualquer coisa no gênero de que nele eu trato as mulheres “bem demais”. Dadas as diferenças entre o português de cá e lá isto pode significar duas coisas: ou simpaticamente que sou um escritor que até dá gosto no tratamento das personagens femininas (sentido brasileiro) ou, a gozar-me imenso, que sou apenas um parvo dum sentimentalão (sentido português). Devia ter esclarecido na altura. Outra dúvida que vai ficar sem resposta. E no entanto se assim fosse (em ambos os sentidos) até seria justo. Afinal, devo-lhes tudo: nascer, comer, falar, andar, amar, e assim por diante até poder ir morrer um dia destes tendo gostado de viver. Acresce (e posso dizê-lo porque este livro não é dirigido ao mercado americano, onde gostar de mulheres é antifeminismo) acresce que como design não conheço nada de mais completo nem interessante. De modo que obrigadinho e desculpem. (p. 217)

Dessa forma, mais uma vez, o narrador-autor adianta as possíveis interpretações de sua leitura acerca da feminilidade, deixando claro que em suas obras as mulheres ocupam posição privilegiada, a despeito da sociedade da qual tenha imergido e do contexto sócio-histórico em que se formou. Em certo momento da narrativa, coloca-se, inclusive, a divagar sobre a feminilidade com o personagem Gabriel que, segundo o mesmo, seria ainda um pouco mais velho que ele. O narrador tece comentários acerca da natureza poderosa e violenta da mulher:

A sexualidade feminina sempre foi muito mais violenta do que a masculina. Daí os sustos, os controles, as cinturas de castidade reais e metafóricas. Uma ereção afinal é uma coisa muito precária, precisa de toda a ajuda que lhe possam dar. (MACEDO, 1999, p. 147)

Com essa observação, o narrador-autor faz eco à leitura que Camille Paglia faz da feminilidade com base na bipartição Apolíneo/Dionisiaco proposta por Nietzsche, e já referida anteriormente. Contrariando o parco senso comum vigente na sociedade de seu tempo, que associa a masculinidade ao instinto e a feminilidade à organização familiar, a sexualidade feminina é vista como dionisíaca e, portanto, ctônica, ligada à terra, à desordem inerente à natureza e, portanto, ao poder e à violência. Ao passo que a sexualidade masculina, descrita como precária, resta associada à noção de ordem, representada pelo aspecto apolíneo.

Para ilustrar seu ponto de vista, o narrador-autor narra a Gabriel a seguinte passagem:

Era uma verdade profunda que eu estava a aproveitar para reciclar de uma **predadora donzela** que gostava de assustar primeiro os homens com quem ia para a cama. Eu concordara logo, e a sabichona ficara a olhar para mim entre divertida e desconfiada com o que teria presumido ser a minha versão sofisticada da canção do bandido, rimos, nunca fomos, e continuamos amigos para o resto da vida, porque ela os outros costumava mastigar e cuspir os caroços. É certo que nessa altura apanhei logo nas ventas com a intervenção gabarolas de um **marialva** que também estava no grupo e com quem ela foi, coitado, um bom rapaz, hoje uma ossada. (MACEDO, 1999, p. 147; grifo meu.)

No relato, o narrador menciona um estratagema por ele aplicado para escapar do sortilégio proposto por uma espécie de “Lilith”, que, não seria ousado demais especular, poderia tratar-se de uma referência à Joana de **Vícios e Virtudes**.

Como se vê, a estratégia narrativa adotada por Macedo em seus três primeiros romances permite à voz narrativa anteceder as reflexões analíticas e

posicionar o narrador de **Pedro e Paula** a partir de um ponto de vista masculino, contemporâneo aos fatos narrados e que se distancia criticamente à medida que figura ora como testemunha e ora como interlocutor de memórias a ele cedidas no presente da narrativa.

Ao abrir a narrativa pontuando-a no ano que marca o final da segunda grande guerra, Macedo sugere o pano de fundo necessário à ambientação que se vai construir adiante, e que perpassa um importante recorte da história contemporânea de Portugal, focando principalmente os efeitos da Guerra Colonial, da Revolução dos Cravos, e do processo de descolonização, até encontrar seu desfecho, no capítulo final, no ano de 1997, quando se situa o presente da narração. São, portanto, contemplados 52 anos significativos, figurando como cenários das ações narradas. Desta forma, o autor cria o distanciamento adequado para que as posturas erigidas no auge do regime de censura possam ser vislumbradas de modo distanciado, inclusive pelas personagens.

Historicamente, o período ditatorial relegou a representação da mulher à total exclusão e subordinação a funções controladas por homens. De acordo com Maria de Lourdes Ferrari Horta (2007, p. 7),

O grande suporte de legitimação social, no que se referia à diferença de estatuto entre os sexos, era a sexualidade. Dentro desse contexto, qualquer poder era negado à mulher enquanto verdadeiro indivíduo porque as mulheres eram marcadas pelas “determinações de seu sexo”. Elas eram instauradas como grupo social distinto, o que ou as impedia de, ou as autorizava a, integrarem-se parcialmente na esfera do político. O salazarismo propõe um discurso de regulamento e de desarticulação de todo tipo de sexualidade, rejeitando totalmente o corpo como forma de erotização e prazer. A mulher deveria ter autocontrole, abnegação, renúncia em relação aos excessos e aos desejos. A sexualidade era uma forma de poder que assustava o Estado e podia fazer com que esse perdesse o domínio sobre os cidadãos.

Assim, ao localizar o cerne da diegese nas décadas mais representativas,

tanto da ditadura salazarista, quanto da revolução sexual – as décadas de 60 e 70 – Macedo contribui enormemente para a discussão que ora se propõe, estabelecendo para as personagens femininas posturas sexuais contundentes e representativas do poder sexual que – na esteira do ponto de vista de Horta – crê-se, figuram como o aporte de protesto ao “boicote” salazarista imposto ao ser social da mulher por meio do corpo – no caso, o “não-corpo”.

O segundo capítulo, “Nomes e temperamentos”, situado em 1947, marca o nascimento dos gêmeos que dão nome à obra, apresentando seus jovens pais, bem como Gabriel, figura central na narrativa. Pedro e Paula são filhos gêmeos não idênticos de José Pedro e Ana Paula, colegas do curso de Direito, juntamente com Gabriel.

Pivô de um (aparentemente platônico) triângulo amoroso, ao cabo do curso, Ana acaba por decidir-se por José, e mantém Gabriel na condição de melhor amigo e padrinho dos filhos. É ele, aliás, quem decide pelo nome das crianças. A escolha amorosa de Ana, disputada pelos dois amigos, é, entretanto, relativizada pelo narrador, como se vê:

[...] e ela naturalmente aceitou a proposta de casamento de um deles quando o fim do curso se aproximou, era necessário decidir o futuro, e o que julgara que ia ser uma escolha difícil ficou simplificada pelo silêncio do outro.
Ou talvez não tivesse sido tão difícil se a escolha de fato tivesse havido, como Ana quase se permitiu cismar no meio da azáfama que precedeu o casamento, não só porque o que se não tem é o que melhor se pode continuar a desejar. (MACEDO, 1999, p. 23)

A verdade é que, segundo o narrador, embora escolhesse José, Ana havia sempre julgado Gabriel um pouco superior a ele em tudo, o que o narrador comenta em tom confessional: “Quero crer, em suma, que a Ana teria considerado que no filme certo o noivo que estaria bem para o papel de melhor amigo e não o

outro.” (MACEDO, 1999, p. 23)

Tal fato é bastante relevante, uma vez que a escolha aparentemente mal resolvida de Ana dá margem à grande especulação proposta no romance: a possibilidade de ser Gabriel o pai de Paula. Especulação é o termo pois, desde a primeira frase da narrativa instaura-se um clima de condicional que imperará ao longo de toda a obra, corroborando para a desestabilização proposta pelo narrador e mencionada há pouco.

É tempo de observar de que forma o romance de Macedo desdobra as questões relativas à feminilidade. No esteio de Paula orbitam outras duas figuras femininas que servem como contraponto à sua identidade: a mãe, Ana e a cunhada, Fernanda.

Ana, a mãe dos gêmeos, jovem da década de 40, é a personagem feminina que simboliza a incompletude, a falha e a frustração. Não bastasse não ter sido a sua escolha conjugal baseada no amor e na certeza, optou por um modelo de casamento tradicional, ao lado de um homem que em tudo a levou a assumir uma postura submissa e típica da mulher portuguesa de seu tempo. Embora tivesse se graduado em Direito juntamente com José e Gabriel, Ana, após o casamento, nada mais fez que se submeter ao seu papel de esposa e mãe, fato que o narrador sugere ter sido gerador de uma conduta aparentemente histérica:

E, assim, deixou-se ser amada, o que talvez não deixe de ser uma forma de amar²⁰, fazendo-se mais dependente do que de fato se sentia, menos crítica, menos aventureira do que sempre achara que deveria vir a ser, menos livre, embora não soubesse muito bem que forma deveria ter tomado sua liberdade, mais dissimulada, embora susceptível a súbitas irritações, inesperadas mudanças de humor, mas também mais irônica mesmo no modo como adotou uma atitude protetoramente complacente, sacrificialmente votiva, em relação ao seu destino escolhido. Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida.

²⁰ Observa-se aqui o percurso descrito por Freud pela a atividade narcísica na mulher.

(MACEDO, 1999, p. 24)

Por razões profissionais, pouco depois do nascimento dos gêmeos a família parte para Moçambique, onde José seguirá carreira em elevado posto junto ao governo, responsável por uma política de “pacificação” dos povos nativos inclinados à posturas anticolonialistas. Ana, também por isso, se vê isolada em uma rotina familiar bastante estéril. Entretanto, para efeito de construção da personagem, o narrador situa a sua insatisfação já nos primeiros contatos sexuais que Ana tem com o marido, e de forma sutilmente cruel, expressa uma leitura da sexualidade feminina de seu tempo que, ainda que amparada intelectualmente pelo pensamento de Simone de Beauvoir, referido na expressão “condição feminina”, está muito longe de representar qualquer contentamento. A falha na tentativa de Ana de assumir uma postura libertária inserida em uma sociedade patriarcal e marialva fica simbolizada pela atitude do marido José que (tal qual Adão, a frustrar a tentativa inovadora de Lilith de deixar de estar “por baixo”) se recusa a aceitar a investida sexual de Ana durante um beijo anterior à cerimônia de casamento e, por respeito, adia o seu desejo para quando pudesse ser “desabusado”. O que segue, entretanto, segundo o narrador, é o que – cruel e sutilmente descrito – vai configurar o escopo sexual de José:

O qual, tendo sido como previsto, e passados nela os doridos embaraços da primeira noite, causou nele um entusiasmo que Ana começou a achar algo excessivo, rápido, invasor e terapêutico com um sôfrego duche vaginal. Mas na manhã seguinte o marido era de novo todo ternurinhas, solícito e contrito como um menino desastrado que tivesse feito maldades. (MACEDO, 1999,p. 28-9)

Assim, Ana se torna esposa, assumindo uma postura por séculos sedimentada na cultura a que pertence, muito embora interiormente ela jamais venha a se esquecer de quem preferia ter sido, que identidade preferia ter assumido.

A passagem para uma vida sexual adulta inerente ao matrimônio é marcada, na vida de Ana, pela descrição de uma rotina conjugal composta por sujeições e conformismos, em que o ato sexual nada mais é do que uma rápida e semanal oportunidade de satisfação das urgências do marido, como se vê:

De modo que, aceitando a rotina conjugal, Ana passou a consentir-lhe as semanais maldades com uma passividade aquiescente que ele prezava como virtude, terminando sempre tudo com uma carícia maternal no rosto úmido subitamente inerte sobre o peito dela, e um não menos rápido puxar da camisa de noite para baixo, antes de ir se lavar. (MACEDO, 1999, p. 29)

A união de José Pedro e Ana Paula dá à luz os gêmeos anteriormente citados, e que são apresentados ao leitor como o possível resultado de um envolvimento entre Ana e Gabriel, ou, talvez, como a materialização simbólica de um frustrado desejo dela em relação a tal envolvimento, uma vez que, até onde alcança o conhecimento do narrador sobre os fatos, a aproximação sexual entre os dois não chegou a se concretizar. A primeira observação que Ana faz em relação ao casal de gêmeos é a seguinte: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho. E terá sentido que, de algum modo, assim tinha ficado tudo certo. Como talvez continuasse, ou sabe-se lá” (MACEDO, 1999, p.29).

O aparente *non sense* contido na afirmação da mãe de que cada um dos irmãos tem olhos semelhantes a um dos pilares do suposto triângulo é o ponto de partida para a caracterização de ambos. E, para além disso, configura a hipótese de uma transgressão de Ana, que jamais vem a ser confirmada. Tal hipótese, entretanto, orbita em torno do imaginário da filha Paula e contribui para a formação de sua identidade libertária, conforme se verá adiante.

Os gêmeos são descritos como criaturas absolutamente distintas desde o primeiro momento, ela franzina, ele gorducho, ela com olhos verdes, ele castanhos,

a Pedro sendo atribuído o mau hábito de mamar todo o leite, inclusive da irmã, temperamentos que o narrador ironizará como “metáforas da História” (MACEDO, 1999, p.21).

Importa aqui considerar que, ao identificar Paula com Gabriel e Pedro com José, Ana está adiantando os caminhos identitários que virão a ser construídos e trilhados por cada um deles. Enquanto Pedro, identificado com o pai José, vem a se tornar um jovem cético, pragmático, arrogante, fraco de caráter, conservador e hipócrita, Paula é constituída de um misto de liberdade, delicadeza e ousadia, envolta por uma aura de sensibilidade artística, consciência política, beleza plástica e atitude incisiva.

No início da juventude, os irmãos deixam Moçambique juntos, rumo a Lisboa, para lá cursarem a universidade, ele Medicina, ela Artes Plásticas, e ocupam juntos o antigo apartamento dos pais.

Contrariando a vontade de um pai tipicamente machista e centralizador - como se vê no fragmento abaixo - Paula deixa Lisboa rumo a Paris e, como não poderia deixar de ser, tendo em vista a identidade feminina que se está a construir, testemunha o Maio de 68 e de lá segue para Londres.

Viera de Paris, para onde tinha ido após difíceis negociações epistolares com a mãe, porque o pai a queria de regresso imediato a Moçambique, onde se pode tanto ser pintor como em qualquer Europa. Em todo o caso considerava que já era altura de ela assentar, deixar-se de fantasias, quando muito ir ensinar desenho no Liceu Salazar mas de preferência marido e filhos. “Asas cortadas antes de saber se as tenho. Com a melhor das intenções, estou certa, quanto mais cedo menos dói.” (MACEDO, 1999, p. 36-7)

Na tentativa de descobrir as asas que de fato tivesse, Paula segue para Londres em busca do padrinho, desde a tenra infância distante da família, e auto-exilado na Inglaterra. Ela tem, na ocasião, 23 anos – tal a qual Mena, de **Balada da**

praia dos cães e, deduz-se, Alexandra, de **Alexandra Alpha** –, e a ousadia e impetuosidade características dos jovens daquele tempo. Bate à porta de Gabriel e simplesmente se apresenta. Também na construção de sua imagem exterior, Macedo investe na mistura de despojamento e delicadeza: “Paula chegara a Londres na véspera, sem pré-aviso, de mochila aos ombros, *blue jeans*, uma nota de cinco libras, um endereço incerto e uma fotografia antiga de Gabriel.” (MACEDO, 1999, p. 36-77).

Quase que imediatamente, Gabriel se sente magnetizado pela imagem da jovem, afinal, ele, solitário intelectual de meia-idade, passa a ser sistematicamente provocado por Paula, numa clara tentativa da jovem de por à prova qualquer postura ortodoxa que o padrinho pudesse desejar adotar. Perturbado, Gabriel procura evitar, num primeiro momento, a exata compreensão das sensações que o surpreendem e, em seguida, assumir qualquer atitude que não correspondesse apenas à sua condição de padrinho – o substituto autorizado do pai:

Sentiu isso exageradamente, o que ainda mais o inquietou, não querendo ainda pensar no que ela aparecendo assim, vinda do nada, tinha significado pra si, a que fantasias ou carências podia ter correspondido, que sentimentos tinha desencadeado. Paternais? Uma bela e jovem e livre criatura nascida assim de repente como uma filha já adulta para lhe preencher os vazios? Apenas paternais, a notar-lhe a curva das nádegas comprimidas pelo jeans, a convergência das coxas no triângulo do púbis, a magreza flexível, os reflexos louros no cabelo solto, o perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos, os lábios amplos a explodirem no desenho de outro modo quase demasiadamente perfeito do rosto de pele fina, translúcida, sem pintura, os seios vivos adivinhados breves mas talvez mais cheios do que pareciam poder ser sob a camisa a que só faltaria soltar o terceiro botão para emergirem nus? E se ela a liberdade que ele não tinha, o que fazer com ela que a não invadissem ou contaminassem? (MACEDO, 1999, p. 38-39)

Estabelece-se, assim, o primeiro eixo incestuoso da narrativa.

Apresenta-se a menina Paula que, ao nascer, recebe o batismo do hipotético pai Gabriel, num gesto que, muito mais do que confirmar a amizade entre

este e seus genitores, simboliza a imediata identificação de Ana entre a filha e aquele homem com quem – como já dito –, afinal de contas, não veio a casar-se.

Caracteriza-se, também, o Gabriel maduro dos anos 60, que depois de seguir a carreira diplomática e de posicionar-se contrário às políticas portuguesas da época, encontra-se em Londres, exercendo atividades que, se não configuram uma oposição direta ao governo português, tampouco se assemelham às de José, que segue em Moçambique, torturando involuntariamente os negros que tentam se rebelar contra a metrópole, com sua “política dos espíritos”. Assim, reflete Gabriel sobre sua condição de exilado:

Os portugueses da embaixada cultivam-me clandestinamente porque continuam a querer achar que eu sou um deles e do futuro nunca se sabe, escrevo livros que os editores portugueses não podem publicar ou que se pudessem talvez não quisessem e que os ingleses certamente não quereriam porque o que escrevo não tem nada a ver com eles.[...] (MACEDO, 1999, p. 40)

Uma vez crescida, dá Paula rumo aos próprios passos. Aos poucos, vem-se saber que, desde cedo, a jovem rebelara-se contra a moral e os valores vigentes em sua sociedade e, fazendo coro às mudanças que eclodiram na década de 60, assume-se como uma mulher suficientemente livre para ter o hímen removido cirurgicamente pela ginecologista ao completar 18 anos. Tal gesto de rebeldia é usado por ela como argumento, uma vez que Gabriel se debate para resistir à suas investidas bastante diretas:

Sabe o que eu fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? Fui à médica, expliquei-lhe minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. **Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida.** E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes quase nem era. Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para obter o que estava a ser oferecido livremente. Mesmo para justificar uma ereção previamente autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. (MACEDO, 1999, p. 47; grifo meu.)

A postura de Paula em tudo dialoga com o contexto cultural em que está inserida. Macedo explora duas gerações distintas de contestadores: os utópicos jovens dos anos 40, nas figuras de Ana, José, Gabriel e, ainda que um pouco mais jovem, dele mesmo. Esses teriam se posicionado contrários ao regime ditatorial, mas suas posturas políticas os levaram ou ao exílio, como no caso do próprio Helder e de Gabriel, ou à alienação, como no caso de Ana e José; os jovens da década de 60, entre eles os manifestantes do Maio parisiense, que refletiram sua atitude contestadora não apenas nas artes e manifestações, como também em posturas individuais, sobretudo do ponto de vista das relações afetivas. A liberdade viria, ainda que camuflada de libertinagem. E Paula reflete a imagem desta contestação: decide onde e com quem quer deitar-se, a despeito do que isso pudesse significar para a tradicional família portuguesa.

O contexto cultural da década é também ilustrado pelas imagens de Londres observadas por Gabriel e Paula num passeio pela *King's Road*, no bairro de Chelsea, então centro de moda e de lojas famosas, em que o narrador descreve Paula consentindo a Gabriel presenteá-la com “um *little black dress*”, “uma malinha de mão dos anos 20”, “sapatos vermelhos, roxos ou pretos”, “botas até os joelhos”, “minissaias particularmente excessivas”, e permitindo ao padrinho que com ela brincasse de “boneca sexuada”, enquanto observavam “os corpos e os cabelos intermutáveis de homens e mulheres, imagens, disfarces, despimentos”, “uma cintura nua cingida de flores naturais”. (MACEDO, 1999, p. 44)

Para Gabriel, a Londres desse tempo, centro da atitude libertária dos jovens (manifestada, sobretudo, na moda), era “um jogo de espelhos”, o “carnaval da utopia”, a “ficção da ingenuidade”. Dessa forma, afirma ele a Paula, “não se iria mudar o mundo”.

Paula, entusiasta do seu tempo, oferece a Gabriel sua liberdade, e os argumentos que seguem:

[...] Mas vou lhe dizer em que é que o mundo melhorou. Para esta gente nova, para a minha geração... para todos nós, pela primeira vez desde sempre o amor, o sexo, os instrumentos de amor escusam de estar associados ao pecado, como nos catecismos, ou à doença, como nos poetas românticos. Deus está em época de banhos, distraiu-se, já não sabe se é homem ou mulher, há antibióticos, há pílula.

[...]

Não tudo, bem sei, não chega. Continua a haver a bomba, com ou sem marchas, e gente com fome, e gente embrutecida, e mulheres que nem sabem que também são gente, e os polícias, que serão sempre polícias, como diziam os meus amigos de Paris.

[...]

E sabe o que é que gostei mais dos acontecimentos de Paris? L'imagination au pouvoir! Uma frase. Foi por causa dela que decidi vir a Londres, que o quis conhecer, partilhar consigo a minha imaginação, ver se a sua cara correspondia ao retrato em que o tinha imaginado, pedir-lhe que me ajudasse a aprender minha liberdade. (MACEDO, 1999, p. 45-47)

Ao que Gabriel prontamente responde: “Mas há uma coisa em que certamente tens razão: a tua geração quer saber com os corpos. A minha ficou-se pelas teorias, foi tudo que aprendemos. E agora teríamos de aprender a desaprender, que é o mais difícil.” (MACEDO, 1999, p. 46)

Em adiantado momento da narrativa, o próprio narrador retoma o tema, conjecturando sobre os reflexos que a revolução cultural teve no comportamento das mulheres de então:

Mas toda essa política também se traduziu em que casamentos impossíveis de muitos anos se tornassem impossíveis num minuto, **que as mulheres levassem pra a cama quem lhes apetecesse porque sim**, um pintor para a manhã porque a luz era mais bonita, um poeta à tardinha para as melancolias, um conselheiro da revolução para o resto da noite porque eram os homens sem sono. Mas outros homens precisavam das suas sete ou oito horas, não agüentavam mais, suspeito até que foi por isso que ao tempo muitos descobriram que afinal preferiam outros homens, era para ver se sossegavam um pouco. É certo que alguns deles também já tinham herdado o tradicional tirocínio homofílico de irem juntos às putas para ver se conseguiam ter os seus orgasmos simultâneos em quartos e

corpos separados, e o espírito da revolução era contra intermediários. Antes assim. (MACEDO, 1999, p. 146, grifo meu.)

E, mais adiante, retoma os argumentos apresentados por Paula a Gabriel quando do seu primeiro encontro:

A Paula tinha toda a razão, muita sorte tivemos nós em ter sido jovens nos anos 60, quando havia o ensaio geral da utopia, a sífilis acabara, e Deus já não se lembrava se era menino ou menina. Anos esses 60 que como toda a gente sabe começaram em Londres em 1963 porque assim o disse o poeta Phillip Larkin a queixar-se de que para ele era tarde demais e que, como sabe quem sabe, terminaram em Lisboa lá para fins de novembro de 1975. E mais tarde vieram a aids e o monetarismo. Que é onde estamos todos. (MACEDO, 1999, p. 219)

Na ocasião de sua primeira visita a Gabriel, a estratégia de sedução de Paula perpassa sutilezas imediatamente percebidas pelo padrinho e que ele prontamente renega, perturbado, ciente dos possíveis prejuízos que a sua correspondência pudesse gerar:

Paula quis experimentar o piano, que estava desafinadíssimo e não dava para o Satie que começou a tocar e que como era a valsa “Je te veux” **ele achou melhor não mostrar que não queria mostrar que tinha entendido a mensagem, se o era.** (MACEDO, 1999, p. 41, grifo meu.)

Observa-se que o modo condicional proposto pelo narrador-autor se estabelece coerentemente, inclusive, no pensamento de Gabriel. Este sugere que ele e Paula saiam na manhã seguinte para comprar roupas para a menina, momento em que ela dá seu tiro de misericórdia: “Ah bom”, comentou ela ambigualmente indicando os jeans com um gesto vago, “**preferes-me vestida. Pois é. Está bem. Até amanhã. Sonhos felizes**”. (MACEDO, 1999, p. 41-42, grifo meu.)

Atordoado, Gabriel sequer consegue adormecer nesta noite, em que pondera as razões e os efeitos de se permitir envolver intimamente com sua jovem

afilhada. Suas conjecturas sugerem a tensão do homem maduro, atraído pelo frescor e pela ousadia da jovem que, embora se apresente liberal, não está de todo liberta, aos olhos dele, da imagem da infância que em si trazia. Daí, talvez, a angústia que se observa:

Mas receando acordar Paula, no quarto ao lado, e ter de lhe dar explicações que soariam tão falsas quanto seriam... a menos que não desse nenhuma, lhe batesse à porta levemente, entrasse, ela o recebesse com a boca cheia do mais belo riso do mundo...

[...]

No quarto agora de Paula, na cama onde ela dormia só, **punjante de futuros que o não podiam incluir**. Ou que só o poderiam incluir por exclusão, e mesmo assim só se ele fosse capaz de neutralizar o amor que pela primeira vez julgava que sentia, recusar a banalidade da relação possível que ela também certamente não poderia querer mesmo que quisesse, mais livre do que ele. Dormiria nua? Os mesmos laivos loiros no púbis? Encontrar o amor para não amar. (MACEDO, 1999, p. 42-43, grifo meu.)

Entre a materialização do desejo carnal e a sua sublimação, Gabriel opta pela segunda possibilidade, uma vez que, embora se entendesse de pronto enamorado, temia pelo que de negativo a sua entrada na vida dela pudesse gerar. Assim, “Sabia só que ao nível do que desejava seria a história de como não perder a Paula, de como ajudá-la a encontrar o destino que para poder ser dela ele não poderia partilhar para não perdê-la. (MACEDO, 1999, p. 42-43)

Tal qual uma Lolita um tanto mais crescida e consciente, Paula tripudia da gentileza e hospitalidade de Gabriel provocando-o e alcançando imediatamente o seu objetivo: estabelecer o referido canal de desejo, tornando a proximidade entre ambos muito mais tensa e complexa do que se poderia supor em uma relação padrinho-afilhada convencional. E é por meio deste jogo de sedução protagonizado por Paula que se pode identificar o poder ctônico da sexualidade feminina reestabelecido ao seu estatuto original, despido, portanto, das intrincadas tramas de natureza social e moral.

Entretanto, embora desde o primeiro momento Gabriel se tenha reconhecido atraído por Paula, a tensão aumenta à medida que os desejos de ambos permanecem latentes, e a relação que se estabelece neste primeiro contato não envereda para um contato sexual.

Paula retorna a Portugal a pedido de um amigo de Pedro, uma vez que o irmão se encontra em uma situação complicada.

Ao chegar a Lisboa, Paula se depara com a situação problemática do irmão, deprimido e recluso, imerso entre restos de comida e dejetos vários, há dias sem tomar banho ou dormir, envolto por pílulas e bebida. Pedro sofre a dupla culpa de ter perdido a oportunidade de concluir os estudos – embora tivesse mentido aos pais que os concluíra – e sugerido a interrupção da gravidez de uma namorada, a jovem e simplória Fernanda, que não aceita o dinheiro por ele remetido para o aborto e desaparece.

Outra personagem bastante relevante surge neste ponto da narrativa, o agente da Pide Ricardo Vale, que vem em socorro de Pedro a pedido de seu pai, e que desde o primeiro instante incomoda Paula, que percebe nele um olhar sexualmente agressivo. Nas palavras de Paula a Gabriel:

Não sei, não era bem uma coisa sexual, ou se era, não era à espera de uma resposta sexual minha. Era mais uma agressão. Não sei, mas senti medo, uma sensação estranha, uma espécie de dor a espalhar-se pelo corpo. Ou talvez tenha sido apenas eu a imaginar-lhe intenções, a dar-lhe poderes. Senti-me nua sem querer estar, como se todos esses anos tivessem sido inúteis, como quando era pequena e tinha medo. (MACEDO, 1999, p. 88)

Preocupada com a situação que encontra em Lisboa, Paula escreve a Gabriel pedindo que ele venha ao seu encontro. E é somente após a sua chegada a Lisboa que ele finalmente cede à força da atração entre ambos, não sem antes relutar. Ainda em Londres, Paula lançara mão de seu argumento final: **“Se não é**

meu pai porque é que quer fingir que quer ser? Ou será que partilha das metáforas neoplatonistas da minha mãe?” (MACEDO, 1999, p. 45, grifo meu) E diante de uma inquisição tão direta, Gabriel já havia apresentado suas razões:

Não Paula, é só que não é possível. É absurdo, não sei o que pensar, não sei como sentir. Nunca senti isto. Não sei o que é isto, não sei o que sinto por ti. De repente chegaste e gostaria de nunca mais te perder e para isso tenho de te perder. É só isso. (MACEDO, 1999, p. 46)

De qualquer forma, passado o suspense provocado no leitor pela recusa inicial, a chegada de Gabriel a Lisboa após tantos anos acaba por favorecer, além de alguma repercussão na imprensa, a aproximação entre padrinho e afilhada, já identificados com suas afinidades, e já seguros de sua atração mútua. A descrição da cena, entretanto, fica reservada para uma revelação bastante posterior do narrador-autor que, em mais uma investida na investigação psicológica das personagens, adianta a análise e posiciona Gabriel na condição de substituto do pai:

Em Lisboa foi mais do pai que nunca tinha tido no que biologicamente era o seu que Paula estava a precisar depois do reencontro com o irmão e da visita do Pide. Daí a correlacionada noite catártica que acabou com os dois na cama e com ela sabe-se lá se tão embriagada como dizia a precisar que ele a regenerasse como só um pai poderia, num corpo de que se tornasse a origem, e ela silenciosa, nua, exposta, aberta, num sonho profundo real ou fingido, ou seja, em expectante oferecimento das necrofilias que a fizessem reviver. Talvez também instinto de que essa fosse a forma que melhor poderia servir o desejo por ela que ele até então não se consentira? (Macedo, 1999, p. 144-145)

O que Paula admite em confissão ao narrador-autor anos depois:

“Sabes”, disse a Paula, “quando vim a primeira vez a Londres estava à procura de um pai. Nunca tinha tido. Só irmão. Faz falta. **Não se pode ser mulher sem pai.** É muito difícil. E portei-me horivelmente, provoqueei o Gabriel até ele ficar zonzoso... Mas tudo isso tu já sabes.” (Macedo, 1999, p. 245, grifo meu)

Gabriel assume, ao levar às vias de fato o desejo de Paula, a condição simbólica de “substituto do pai” – o padrinho. Passa a simbolizar, portanto, o Édipo freudiano invertido, a realização incestuosa, a transgressão de um tabu, a repetição, guardadas as devidas proporções, da transgressão por anos sugerida pela própria mãe de Paula, Ana.

Nesse sentido, é possível cotejar as figuras femininas de Paula e de Ana por meio de sua relação com Gabriel.

A primeira, Ana, embora seja caracterizada por uma postura intelectualmente ativa durante a juventude, acaba por sucumbir aos valores tradicionais e torna-se mãe e esposa, ainda que eternamente frustrada. Para ela, as memórias da antiga amizade de juventude com Gabriel e a hipótese de transgressão cometida ao favorecer o triângulo amoroso entre ambos e José são uma espécie de resíduo mnêmico, um rastro - traço ou fantasma - permitindo que sua atual condição não a faça esquecer totalmente de quem desejaria ter sido.

Já madura, no entanto, Ana manifesta sintomas de uma forma de neurose de fundo sexual. Um exemplo disso é o relacionamento masoquista que estabelece com o agente da Pide, e que o mesmo relata a Pedro, num momento de chantagem em que demonstra sua habilidade para a tortura:

A gente tem de se identificar com a outra pessoa, não esquecer que é também uma pessoa como nós. Mas há uns que vão logo à bruta: mamilos, genitais, o que as pessoas já estão à espera. Isso é só no fim, deve-se chegar lá devagar. Olhe, a cintura é um bom começo, por exemplo. Ou aquelas linhas escondidas por baixo dos seios quando repousam sobre o peito. Sobretudo numa mulher magra, como a sua irmã, se os seios são grandes demais já não dá para se ver nada. E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, **que lhe chamasse Paulinha**. Mas não é por isso que se pode dizer que nos tornamos amantes, **era só uma brincadeira, uma faz-de-conta**. O senhor é médico, deve entender estas coisas como elas são. E deve também entender que é melhor ajudar-me. Senão é que vai ser um desgosto pra todos. Pense no

seu pai.” (MACEDO, 1999, p. 129; grifo meu)

Seu desejo de encontrar-se na sombra da filha – o que se percebe nas sugestões que faz ao agente da Pide para que a chame por Paula – soma-se a outras atitudes desequilibradas e perturbadoras, como, por exemplo, a relação que estabelece com o neto, filho de Pedro:

“Sabes, mamavam os dois ao mesmo tempo das maminhas da vovó! Queres também provar? Queres? Se queres eu deixo.” Desnudou os seios ainda firmes de mulher magra, e deixou.

O menino contou à mãe, muito confuso, pressentindo que qualquer coisa não estaria certa. (...) (MACEDO, 1999, p. 168)

Paula, por sua vez, jovem inserida no contexto da revolução sexual, surge munida de argumentos, reflexões filosóficas e históricas das quais faz uso na tentativa de construir para Gabriel e para si uma identidade feminina transgressora sim, porém distinta da de sua mãe. Ela se deseja livre e assim administra suas escolhas. De todo modo, sua relação com Pedro virá a mostrar que a liberdade desejada esbarra em limites afetivos bastante complexos, como será discutido em breve.

Numa comparação entre as figuras femininas representativas deste romance, cabe mencionar ainda a identidade de Fernanda, que de jovem namorada de Pedro, abandonada após a sugestão de um aborto, ressurgiu sete anos depois, militante, engajada, representando uma classe social desfavorecida, e mãe de um filho bastardo.

Fernanda retorna à vida de Pedro, oferecendo a ele a tentativa de estabelecer-se em um contexto familiar, criar o filho que até então julgava abortado, e, rapidamente, abandona a postura de militante, assumindo-se uma capitalista voraz, proprietária de imóveis de aluguel que deseja enriquecer às custas da miséria

e morte de seus inquilinos.

Diferentemente de Ana e de Paula, Fernanda representa uma guinada na postura tradicional da mulher portuguesa pelo viés do comportamento social e não da realização – ou não realização – de sua sexualidade.

Cabe ressaltar aqui a já mencionada sexualidade libertária de Paula. Como se viu, é pelo viés de uma postura despida dos mecanismos repressores típicos da sociedade patriarcal portuguesa, que a personagem toma contornos de uma identidade de protesto. Pode-se dizer, assim, que o objetivo do narrador é construir uma imagem de Paula consciente das limitações impostas ao seu gênero, mas segura da postura contestadora que resolve assumir, como se vê no trecho “Ou talvez a forma real do seu próprio desejo, a despeito de todas as suas assertivas militâncias de jovem mulher a querer ser livre entre homens aprisionados, ou por causa delas. (MACEDO, 1999, p. 145)”

Observa-se que a subversão da “norma marialva” vigente se dá não apenas por meio da sexualidade assumida e libertária, mas, sobretudo, na forma como o narrador-autor interpreta a inversão dos pólos ativo/passivo que se realiza à medida que Paula alcança o objetivo de seduzir Gabriel.

E Paula? E os deslumbramentos que ela teria desejado? Ah! Mas desejou-os, e alcançou-os como de outro modo não teria podido, e não só porque a aparente passividade da sua entrega de si a Gabriel estivesse já a ser um modo ativo de alcançá-los. Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprenderam com os homens, e que com aquele homem Paula pôde finalmente permitir-se: a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, **pois já não era ela que estava ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita.** (Macedo, 1999, p. 145; grifo meu)

Neste fragmento é possível perceber que o ato sexual metaforiza uma

inversão nas relações de poder, uma vez que, ao banir os elementos sócio-culturais, a interpretação do narrador-autor retoma a essência da natureza feminina. Assim, ao permitir ser penetrada por Gabriel, Paula assume o papel primevo destinado à fêmea: o de receber *dentro de si* aquele que, simbolicamente, eternamente retorna ao ponto de origem vital da humanidade – o útero.

O dado surpreendente é que, a despeito da postura ousada e libertária da jovem Paula, e da transgressão imposta a Gabriel ao permitir-se seduzir pela afilhada (possível filha?), a relação de ambos envereda para uma convencional história de amor. Passam a viver juntos em Lisboa e dão segmento ao seu relacionamento de modo quase que totalmente monogâmico, a despeito da imagem que Paula fazia – e lutou para construir – de si, como se vê:

O até certo ponto é que Paula insistira também num mínimo de independência financeira com umas aulas na escola António Arroio que sempre davam para a renda, telas e tintas. E se noutras independências insistira acho que é de duvidar, **não lhe apetecia outros homens, terá talvez experimentado uma vez ou duas para confirmar**, não sei, se assim aconteceu foi-se logo queixar a Gabriel de que a tinha estragado para o resto da vida. (Macedo, 1999, p. 148)

Entretanto, a feminilidade de Paula encontra seu maior desafio justamente em seu relacionamento com o irmão gêmeo Pedro, aquele que veio ao mundo cinco minutos antes dela – tal qual Adão – foi o *primeiro*. É a partir da fusão destas duas subjetividades, a um tempo distintas e complementares, que Macedo explora a mais tensa leitura acerca da feminilidade presente no romance.

Já nas primeiras páginas, conforme foi mencionado, Paula é descrita pelo narrador-autor como a irmã por ele preferida entre os gêmeos, aquela que menos soube tirar proveito dos pais, a que esteve sempre ao lado do irmão ao longo de suas dificuldades e contratempos, enfim, não se pode deixar de observar o

posicionamento declaradamente parcial do narrador ao construí-la, sobretudo, nos momentos em que o faz comparativamente a Pedro.

Desde o nascimento dos gêmeos até o momento em que Paula retorna a Lisboa, vinda de Paris para socorrer o irmão, e o encontra em estado decadente, a relação de ambos é descrita como um misto de cumplicidade e superproteção que, até aquele momento, parece emanar de ambos.

Aos poucos, entretanto, o narrador vai dando pistas de que, emocionalmente, o gêmeo Pedro parece padecer de algum descontrole, dado que por vezes toma contornos de complexo de Édipo e, por vezes, assume a natureza de um impulso incestuoso na direção da própria irmã.

Em seus escritos acerca da constituição da identidade sexual, Freud (1969-80)²¹ propõe a tese de que, na infância, a criança toma ambos os genitores, e particularmente um deles, como objeto de seus desejos eróticos. Em geral, o incitamento vem dos próprios pais, cuja ternura possui o mais nítido caráter de atividade sexual, embora inibido em suas finalidades. O célebre psicanalista postula que o pai, em geral, tem preferência pela filha e a mãe, pelo filho: a criança, assim, reage desejando o lugar do pai se é menino, e o da mãe se for uma menina. Diz Freud:

Os sentimentos nascidos destas relações entre pais e filhos e entre um irmão e outros, não são somente de natureza positiva, de ternura, mas também negativos, de hostilidade. O complexo assim formado é destinado a pronta repressão, porém continua a agir do inconsciente com intensidade e persistência. Devemos declarar que suspeitamos represente ele, com seus derivados, o complexo nuclear de cada neurose, e nos predispusemos a encontrá-lo não menos ativo em outros campos da vida mental. O mito do rei Édipo que, tendo matado o pai, tomou a mãe por mulher, é uma manifestação pouco modificada do desejo infantil, contra o qual se levantam mais tarde, como repulsa, as barreiras do incesto. O Hamlet de Shakespeare assenta sobre a mesma base, embora mais velada, do complexo do incesto.

²¹ Quarta Lição.

A partir de tais considerações, é possível considerar que emocionalmente Pedro apresenta uma natureza, digamos, desequilibrada:

Assim também seria nas relações humanas se uma mais funda compulsão o não impelisse por vezes a querer o que não queria por vontade de querer ou, o que não é a mesma coisa mas não deixa de estar relacionado, a confundir o desejo de ser querido com o desejo de querer. De querer só, sem desejar. E nisto, como em tanto mais, seria o oposto da irmã, o reverso geminado da medalha. (Macedo, 1999, p. 55)

Na segunda metade da narrativa, após o regresso de Pedro a Lisboa, fugido dos reflexos da descolonização, e dependente dos favores da irmã até que sua vida tomasse novo prumo, o gêmeo se encontra emocionalmente fragilizado, o que permite que sentimentos ambíguos latentes venham à tona, como se verifica por ocasião de uma discussão com Paula, motivada por um questionamento dela acerca da possibilidade Pedro ter um filho:

‘Por quê? És contra o aborto? Nunca fizeste? Tu? Ou só tu tens direito, como em tudo? Ou julgas que lá porque agora estou sem nada me podes tratar assim? É indigno! É miserável!’ Paula entendeu a indignação sem entender a causa, deu-lhe o desconto dos ressentimentos dos descontos antigos exacerbados pelos recentes horrores a que Pedro estivera exposto e ela tão feliz em Lisboa.

[...]

‘Ou levas habitualmente no cu para evitar?’

‘Pois é’, disse ela apenas. ‘Pois é’. [...] Mas tinha um longo traquejo de como lidar com agressões masculinas e acabou por neutralizar a do irmão num vago gesto de que importância tem isso: ‘Deixe lá, Pedro. Pois é’. (MACEDO, 1999, p.152-153).

Segundo Freud (1969-80)²², quando outras crianças aparecem em cena, o complexo de Édipo avoluma-se em um complexo de família. Este, com novo apoio obtido a partir do sentimento egoístico de haver sido prejudicado, dá fundamento a que os novos irmãos e irmãs sejam recebidos com aversão, e faz com que, sem

²² Conferência XXI.

hesitações, sejam, em desejos, eliminados.

De modo geral o jovem Pedro apresenta dificuldade em relacionar-se não com Paula, mas com todas as mulheres significativas para ele, o que se observa já na forma como risca Fernanda de sua vida, alegando falsamente para os pais que sua motivação teria sido as diferenças sócio-culturais entre ambos. Nessa passagem, a narrativa dá margem à percepção de que Pedro reflete claramente a postura patriarcal do pai José, à medida que este escreve àquele por ocasião do rompimento com Fernanda:

Fizeste bem em acabar teu namoro com esta rapariga. É natural que te custe agora, se efetivamente a fizeste sofrer como parece acreditar. Mas não é o sofrimento que possa durar muito, sendo ela a pessoa de horizontes limitados que descreve. E tu em breve estarás pronto para outras aventuras. **São experiências necessárias a um homem.** Mas não te deixes amarrar antes do tempo, evita ratoeiras. **Nunca te esqueças que na vida de um homem há relações que só podem ser transitórias.** Estou indignado com o comportamento de tua irmã. A culpa porém não é tua. É dela, que devia saber portar-se como uma mulher honesta. [...] Faz-me vergonha sabê-la assim, a entregar-se a qualquer um. Não foi para isso que a criamos. Se quer tanto ser independente, aqui teria a oportunidade de ensinar no liceu, de trabalhar honestamente. De se tornar uma mulher respeitável. De se casar, se algum homem honrado ainda a quisesse como esposa. Mas a vossa mãe encoraja-a em todas as loucuras, aceita todas as vergonhas. [...] Vive num mundo irreal a vossa mãe. Não é controlável e por vezes faz-me aceitar o inaceitável só para a pacificar... O meu receio é que a filha tenha herdado o desequilíbrio da mãe. (MACEDO, 1999, p.71-72).

Resta clara a postura conservadora e patriarcal de José que, por um lado, incentiva as relações superficiais de Pedro, por ser homem e, por outro, as condena em Paula, por ser mulher. Compara a filha à mãe Ana e igualmente deseja castrá-la.

É com Paula, entretanto, que o desequilíbrio de Pedro se evidencia. Num primeiro momento, de modo quase velado, disfarçado de “ciúme de irmão”, de sentimento de superproteção, na forma como leva os pais a conhecerem a rotina da irmã no período em que vão juntos estudar em Lisboa. Entretanto, com o tempo,

torna-se mais visível:

Mas depois, de repente, agarrou-se à irmã a pedir desculpa, a acariciar-lhe o cabelo, a puxá-la pra si num gesto trapalhão que lhe tocou nos seios e, por um momento, pareceu a Paula, a querer beijá-la nos lábios, respirando fundo, segurando-a pelos quadris contra o seu corpo, todo ele a tremer e, finalmente, quebrando em fundos soluços de choro. (Macedo, 1999, p. 80)

Assim, é por meio do impulso ao incesto que a masculinidade de Pedro refuta a postura libertária da irmã.

Importante ressaltar que o impulso incestuoso, no caso, não figura apenas como mera manifestação do desejo carnal, mas sim como um dispositivo para a vazão do querer-possuir, de modo que é a identidade de Paula que Pedro deseja, é a completude de seu sujeito por meio da posse daquela que é constituída de todas as suas faltas: a beleza, a independência, a coragem, a liberdade, a generosidade, a destituição de todas as amarras sociais.

Não obstante o desejo de posse de Pedro manifestar-se incestuosamente, mais adiante se encontra, no clímax da narrativa, o gesto último do desespero do irmão em busca de fundir a sua identidade à de Paula, traduzido num outro tabu, o do estupro:

Pedro avançou para a irmã de punho erguido, empurrou-a, ela caiu, ele caiu sobre ela, rasgou-lhe a camiseta, comprimiu-lhe os seios, bateu-lhe várias vezes com a nuca no chão, hesitou por um brevíssimo momento quando a percebeu atordoada, levantou-lhe a saia sobre o ventre, quebrou o elástico das calcinhas de seda, baixou-as até conseguir desembaraçá-las dos pés, abriu a braguilha, tirou das calças o pênis erecto, afastou-lhe as coxas com ambas as mãos, penetrou-a num orgasmo imediato, que esfriou rapidamente, viscoso, em parte derramado sobre a vagina contraída.

Depois andou atarantado pelo estúdio à procura dos óculos. Que estavam caídos no chão, perto da Paula. Apanhou-os, correu para a porta, saiu sem a fechar. (Macedo, 1999, p. 210; grifo meu)

Mais uma vez, a questão da atração sexual é secundária, uma vez que

são a subjugação e a imposição de poder os focos do estuprador. A esse respeito, comenta Camille Paglia:

O estupro é a expressão sexual da vontade de poder, que a natureza planta em todos nós, e que a civilização surgiu para conter. Por conseguinte, o estuprador é um homem com pouca socialização, e não socialização demais.

[...]

Os crimes sexuais são sempre masculinos, nunca femininos, porque tais crimes são ataques conceitualizadores à inatingível onipotência da mulher e da natureza. O corpo de toda mulher contém uma célula da noite arcaica, onde todo conhecimento deve parar.

[...]

O estupro é o poder masculino combatendo o poder feminino. (PAGLIA, 1994, p. 32-33.)

Evidentemente, ao penetrar de modo forçado a irmã gêmea, Pedro impõe a sua força física - característica notadamente masculina - a Paula, em tudo superior a ele. Neste gesto, para além da visível necessidade de possuir a identidade da outra, simbolizado pela posse carnal - reside a desesperada tentativa de controle do “macho marialva” (ou herdeiro dele) em relação a uma figura feminina contestadora da tradição e, metonimicamente, do regime.

O gesto de Pedro assim interpretado figura como a imposição de um poder, alocado no domínio do masculino ao longo de toda a história do patriarcado, e simbolizado pelo ato sexual, conforme afirma Pierre Bourdieu (2002, p. 31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina.

Caso se aceite a segunda possibilidade de condução da cena ofertada pelo narrador após a sequência do estupro, tem-se que, ao sair apressadamente do estúdio de Paula, Pedro é flagrado pelo Pide Ricardo Vale, que testemunhara a

agressão e o imobiliza. A seguir, chega Gabriel, que pensa estar o cunhado sendo assaltado e o livra. O rapaz foge imediatamente.

Não seria de todo um despropósito inferir que, tendo em vista a constituição da personalidade atribuída ao gêmeo Pedro, esse justificasse a si mesmo o seu violento impulso por meio do amor que sentia pela irmã. Assim, seria possível afirmar que é também problemática a sua interpretação do sentimento amoroso. E aqui, observa-se uma interessante “desleitura” do significado do amor nas relações homem/mulher constituídas no seio da sociedade portuguesa.

Como já foi diversas vezes dito, a cultura portuguesa, fortemente marcada pelo discurso católico, e selada pela pesada mão moralista do regime salazarista, impunha que as motivações sexuais fossem distintas dentro e fora da esfera do casamento, visto como um arranjo de ordem social e espiritual, muito mais do que propriamente afetiva.

Deste modo, para o típico homem marialva, a quem o gêmeo Pedro faz coro em boa parte da narrativa, amar e desejar são impulsos absolutamente distintos. A esse respeito, disserta Freud (1969-80)²³:

Toda a esfera do amor, nessas pessoas, permanece dividida em duas direções personificadas na arte do amar tanto sagrada como profana (ou animal). Quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar. Procuram objetos que não precisem amar, de modo a manter sua sensualidade afastada dos objetos que amam; e, de acordo com as leis da ‘sensibilidade complexiva’ e do retorno do reprimido, o estranho malogro, demonstrado na impotência psíquica, faz seu aparecimento sempre que um objeto, que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto, relembra o objeto proibido através de alguma característica, freqüentemente imperceptível. A principal medida protetora contra essa perturbação a que os homens recorrem nessa divisão de seu amor consiste na depreciação do objeto sexual, sendo reservada a supervalorização, que normalmente se liga ao objeto sexual para o objeto incestuoso e seus representantes. Logo que se consuma a condição de depreciação, a sensualidade pode se expressar livremente e podem se desenvolver importantes capacidades sexuais e alto grau de

²³ Contribuições à Psicologia do Amor II.

prazer. Há um outro fator que contribui para esta conseqüência. As pessoas nas quais não houve a confluência apropriada das correntes afetiva e sensual geralmente não demonstram muito refinamento nas suas formas de comportamento amoroso; elas retiveram suas finalidades sexuais perversas, cuja não-realização é sentida como uma grave perda de prazer e cuja realização, por outro lado, só parece possível com um objeto sexual depreciado e desprezado.

De alguma forma, para Pedro, o incesto deixa de figurar como tabu e reveste-se de expressão direta de seus impulsos psíquicos de realização amorosa. Para ele, amar Paula é também possuí-la sexualmente, ainda que por um instante, mesmo que isso signifique, necessariamente, depreciá-la, agredi-la.

De modo geral, como homem e como médico, Pedro é constituído de uma visão pragmática – e porque não dizer, escatológica – do ciclo vital e, conseqüentemente, da feminilidade, como se vê por meio do seu posicionamento quando em discussão com seus colegas intelectuais, ele se posiciona em relação ao parto como “uma forma de expulsão análoga a todas as outras executadas pelo corpo”, encaminhando o seu argumento:

Chamem-lhe o que quiserem. Materialismo, idealismo, a metáfora é a mesma. Os extremos tocam-se e o ciclo recomeça. Como na menstruação, que partilha dos dois extremos. **Daí o tabu da menstruação nas sociedades primitivas. Ou, em direção oposta, a crescente aceitação do aborto nas sociedades modernas. Que é quando a mulher defeca o ato de criação.** (MACEDO, 1999, p. 113; grifo meu)

Não obstante as complicações já impostas pelo desenrolar da narrativa, quando esta se encaminha para o final surge um dado novo: Paula é mãe. Na ocasião da morte de Gabriel tem a sua filha Filipa cerca de treze anos. Teria ela nascido, portanto, meses após o grotesco incidente com Pedro.

Assim, mais uma vez, surge a hipótese de uma concepção incestuosa, conforme o próprio narrador especula: “O que me traz de novo à tal pergunta

impossível. Que como é preciso fazê-la, aqui fica: o pai da Filipa. O Gabriel? O Pedro? Se calhar a resposta é que é impossível, nas circunstâncias.” (MACEDO, 1999, p. 215).

E é a propósito de tão considerável dúvida que o narrador-autor, dando voz a Paula, permite que se estabeleça na relação dela com o padrinho Gabriel o fechamento de um círculo.

Simbolicamente, a morte de Gabriel contribui para a construção da subjetividade de Paula. Ele morre em pleno ato sexual, literalmente dentro daquela que foi a mulher que representou, entre tantas outras coisas, a sua libertação, uma vez que foi por causa dela, inclusive, que o diplomata retornou de seu exílio voluntário em Londres para o seio daquela sociedade contra a qual, ideologicamente, havia se insurgido anos antes.

Paula, ao mencionar ao então amigo narrador-autor a morte do amado, faz a seguinte análise:

Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu. – Paula hesitou à procura da palavra justa – **eu a integrá-lo dentro de mim** (MACEDO, 1999, p. 235; grifo meu).

E logo pondera: “Se isto é que é o incesto...” (MACEDO, 1999, p. 235-6), consideração que permite a sua interpretação final do significado de Gabriel na sua vida:

Mas julgo que o que ele ficou a lembrar-se mais é que eu também lhe disse que tinha ido para aprender com ele a minha liberdade. Linguagem dos vinte e três anos. L'imagination au pouvoir. Tinha vindo a Londres de Paris, do Maio de 68. Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que meu irmão tinha lá metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estar a ver, meu caro senhor escritor, andas a dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele. (MACEDO, 1999, p. 235-6)

Assim, Paula atribui a paternidade de Filipa, ainda que questionável, a Gabriel, encerrando de modo enigmático a narrativa.

Desta forma, Macedo apresenta em **Pedro e Paula** a possibilidade de construção de uma feminilidade que, a despeito do que se observou nas análises anteriores, supera a mera realização das fantasias sexuais masculinas na expressão de uma feminilidade libertária e contestadora do regime e da tradição falocêntrica.

Paula é, acima de tudo, uma sobrevivente. Ainda que inicialmente motivada pelo discurso da revolução sexual da década de 60, sua identidade feminina constrói-se a partir de vários elementos atribuídos às demais identidades femininas e masculinas presentes na obra, ora por coincidência, como no caso das aspirações juvenis da mãe Ana, ora por contraste, ao destoar do irmão gêmeo Pedro, tanto em relação ao seu caráter, quanto na forma como desempenha seu amor fraternal.

Para a realização de um percurso identitário tão complexo, Macedo lança mão de uma série de tabus, construindo um ciclo que se inicia com a possibilidade da paternidade de Paula ser atribuída ao padrinho Gabriel, de quem ela se torna amante – o que teria sido (fora) o desejo da mãe –, passando por uma tensa aproximação incestuosa com o irmão gêmeo Pedro, e encerrando o ciclo com o questionamento acerca concepção da sua filha, Filipa, uma nova mulher a quem a paternidade poderia ser atribuída ao tio ou ao suposto avô.

É por meio da constituição da feminilidade e de suas possibilidades de realização sexual que a narrativa desestabiliza as relações parentais normativas e, metaforicamente, questiona, com o devido distanciamento histórico, o discurso falocêntrico imposto pela sociedade e pelo regime.

O segundo romance selecionado para este capítulo é **Alexandra Alpha**, de José Cardoso Pires. Escrito em 1987, o romance orbita em torno da emblemática figura de Alexandra, amante de um brasileiro morto na primeira cena da obra, em uma das mais célebres construções imagéticas da carreira do escritor.

Quinto e último romance por ele publicado, **Alexandra Alpha** é precedido de uma dedicatória “em memória” a uma certa “Alexandra Maria”, e de uma nota explicativa assinada por J. C. P., que dá conta da morte de Alexandra Alpha em 14 de novembro de 1976, e menciona um conjunto de materiais designado por “Papéis de Alexandra Alpha”, arquivados em cartório e a partir dos quais o autor teria adaptado algumas referências incluídas no romance. Já de início, observa-se o recurso conhecido por “ficcionalização da fonte”, que atribui uma atmosfera de veracidade aos fatos que serão descritos a seguir, de modo que o leitor fica tentado a imergir no universo ficcional com a suspeita de que o que irá ler pode ter fundamento real.

A referida cena inicial, descreve de modo entre o lírico e o irônico a ascensão e queda de uma asa delta vermelha, provavelmente alvejada por uma arma de fogo, em plena orla carioca.

O anjo sobrevoou a cidade às 12.00-12.27 (hora solar). Era louro e de asas vermelhas e tinha um belo rosto triangular em nada semelhante aos dos querubins de igreja. Planou em lentas e tranqüilas curvas por cima dos arranha-céus e das praias que contornavam a cidade, percorrendo-as com sua sombra.

[...]

De súbito imobilizou-se, como que numa hesitação. E nesse instante percebeu-se que as asas rubras se tinham rasgado e que delas se levantavam farrapos como labaredas a ondular ao vento, e logo, veloz, cada vez mais veloz, a aparição alada despenhou-se das alturas celestiais, batida pelo sol louco do meio-dia, e veio estatelar-se nuns rochedos do litoral conhecidos por ponta do Arpoador. (PIRES, 1988, p. 9)

O piloto, um jovem que se despedaça na queda, misturando o amarelo dos

cabelos ao vermelho da asa e do sangue, é identificado como Roberto Waldir Lozano, brasileiro, casado, vinte e seis anos, pai de um menino sob os cuidados de uma ama negra, e marido de Neusa Paloma, presidiária. A investigação policial averigua o seu passado duvidoso e a sua vida trilhada pelo submundo do Rio de Janeiro e aventa, inclusive, a suspeita de prostituição e a hipótese de uma motivação passional para o crime, como se vê:

Só então o Anjo Suicida ou Anjo Vermelho (como lhe chamavam as folhas populares) se começou a revelar à luz do dia na sua exata proporção: a de um mercenário do corpo, alguém que, seduzido pela vida fácil, teria explorado um ou mais homens pervertidos que habitavam os paraísos do mundanismo e do dinheiro. Tudo levava a concluir que a vítima tivesse sido abatida por motivos passionais, era o parecer do delegado a quem coube reconstituir os fatos. Dito delegado, esse, que se apostou em seguir todos os trilhos da investigação, mesmo os mais árduos. Ele descobrira: o planador asa-delta onde morrera Waldir pertencia a Sérgio Martim Kieser de Mello, "Guta", delfim da indústria e conhecido recordista de vôo desportivo com quem a vítima tivera uma relação parece que recente. A partir daí as portas iam-se fechando mas as investigações prosseguiram. (PIRES, 1988, p. 12)

Roberto vai sendo construído a partir de alguns dados comportamentais não convencionais – sobretudo, do ponto de vista da moral vigente – que o inscrevem em um perfil aventureiro, marginal e boêmio, e que, juntamente com a sua beleza física, o compõem.

No momento em que a polícia localiza a então amante de Roberto, uma jovem executiva portuguesa, funcionária de multinacional, passa a ser caracterizada a personagem Alexandra, que dá nome à obra.

Porém, enquanto isto, já muito distante dali, em Ipanema, uma outra mulher, esta jovem e portuguesa, rasgava todos os retratos e memórias de Waldir que havia no apartamento onde morava, apagando-lhe para sempre o perfil de bem-amado. **Para sempre não. Nunca o conseguiria: embora naquele momento lhe fosse impossível admitir, jamais pela vida fora se veria livre da imagem dele.** E logo nessa noite a vieram buscar para reconhecer o cadáver destruído; e a levaram para ser ouvida, entre polícias e de

passaporte na mão, e declarada como Maria Alexandra, secretária de empresa, solteira e natural de Lisboa; e contraditada; e repetida acerca do dia e do lugar em que conhecera Waldir e desde quando viviam juntos, o que acontecera, se a memória não lhe falhava, pouco depois de ele ter abandonado o lugar de chauffeur da Administração da firma Alpha Linn (Brasil) Publicidade S. A., onde Alexandra, a declarante, exercia o cargo de especialista de marketing. (PIRES, 1988, p. 12; grifo meu)

Como se pode observar no excerto acima, a primeira descrição de Alexandra mescla informações sobre sua origem e profissão a uma caracterização emocional que balizará toda a sua trajetória. Alexandra é aquela que *já* conseguiria apagar de si a *imagem* de Roberto Waldir. Saber-se-á, adiante, que a fisionomia do rapaz restaria impressa nos traços de seu filho Beto.

Antes de mais, é importante localizar a personagem no tempo, e tal informação, embora não seja precisa, pode ser inferida a partir de uma afirmação feita mais adiante, segundo a qual, ao pensar em Roberto Waldir, Alexandra imediatamente se lembrará dele no momento em que se conheceram,

Com os cabelos ouro-cobre, também; uns cabelos compridos onde ela, no assento de trás, via alastrar o sol ou a sombra ao correr da auto-estrada, passagem de caminhões pesados, túneis, avenidas, o Rio de Janeiro numa manhã de novembro, **14 de novembro de 1961**, sabia a data evidentemente, Waldir ao volante, ela atrás, a lady e o motorista, sorria Alexandra mais tarde como que a desfolhar uma fotonovela enxertada em D. H. Lawrence. (PIRES, 1988, p. 22; grifo meu)

Assim, é possível concluir, embora não precisamente, que o início da diegese coincide com o início da década de 60, o que corrobora a idéia de que a protagonista dessa narrativa contribui para a constituição de uma identidade libertária e transgressora, imersa no contexto do auge da censura e da repressão características do regime salazarista.

Ainda no interrogatório, a mulher é levada a admitir que tinha conhecimento do estado civil de Roberto Waldir, bem como do paradeiro de sua esposa, o que

configura a sua condição de amante *por escolha*. Durante a conversa com Alexandra, um policial lamenta o destino do filho de Roberto, órfão de pai e cuja mãe encontra-se cumprindo pena por tráfico de drogas.

Na cena seguinte, a ama negra desce do morro até o apartamento de Alexandra e deixa o menino aos seus cuidados. Não gratuitamente, o nome da mulher era Natividade.

A entrega da criança aos cuidados de uma estranha que, todavia, por intuição ou dedução da ama, é, aparentemente, o contato mais próximo do falecido pai, bem como a sua aceitação imediata por Alexandra – embora sem nenhuma palavra, apenas um pousar de mão sobre a cabeça do garoto – podem ser interpretados como uma espécie de “nascimento transgressor”, uma vez que Beto, o menino, será criado por ela como um filho, e Alexandra exercerá na sua vida a figura de mãe, após uma sucessão de substituições da figura materna pelas quais Beto já havia passado.

Ali ficou a criança, entre paredes de luz, reproduções de Portinari, música hi-fi, arte amazônica. Um lugar espaçoso comandado pelo estranho desenho de um homem-pássaro segurando uma mulher pelos cabelos (The birdman, Max Ernst), livros, whisky, um lugar limpo e ordenado, na verdade muito diferente do antro de fumos, de altares e de responsos onde o menino estivera ocultado desde a nascença. Ali ia ele retomar a infância pela mão duma outra mulher: Alexandra, chamava-se ela, e era a que sucedia à mãe negra, a qual, por sua vez, já tinha sucedido à mãe loura, a primitiva e natural, Pai da Vida, de quantas mães é feita uma criatura. Esta seria mãe-irmã, diversa de todas as mães, e só muito depois a criança saberia que ela viera de cidades longe, no outro lado do mar. Que tinha vários nomes, isso também lhe seria revelado. Que o primeiro era Alexandra e o último Maninha, este só para uso dela e dele e derivado de Mana, Mana Alexandra ou Mana Xana, que era como os amigos a conheciam no país donde provinha. (PIRES, 1988, p. 14-15)

Um ano depois, Alexandra e o menino Beto, cuja fisionomia é muito semelhante à do pai – e da mãe, que vêm a ser idênticos – voam para Lisboa, cidade onde passam a residir.

Surgem, então, na cena lisboeta, os amigos de Alexandra, freqüentadores do Bar Crocodilo, refúgio habitual. Entre eles, Amadeu Fragoso, intelectual blasé, sempre às voltas com alguma leitura e focado nas questões culturais em voga; Bernardo Bernardes, também acadêmico, que vem a se revelar um típico macho marialva, pela forma como se comporta com as criadas; o arquiteto Nuno, a assistente social Sofia Beatriz, sempre mergulhada em algum projeto que envolva o folclore infantil e sob suspeita de alguma gravidez que não se concretiza; Diogo Senna, fotógrafo e, possivelmente, ex-amante de Alexandra e, finalmente, Maria, professora de Liceu, figura soturna, de língua ferina, criticada pelos demais colegas justamente em função de sua estranha cumplicidade com Alexandra.

Ao longo da narrativa, desfilam inúmeros personagens interessantes e ricamente caracterizados, como Sebastião Opus Night, amigo de muito tempo de Nuno, sujeito que só encontra a lucidez na embriaguez, e que desliza alcoolizado pela noite lisboeta; Rama Siva, faquir e artista circense que é apresentado aos demais por Sofia; John C. Rose (chamado John Cirrose, num constante trocadilho do narrador), português radicado na América, alegado representante comercial e amigo de Rama Siva; François Désanti, cineasta francês interessado em rodar um filme em Lisboa, e que se revela um charlatão, entre outros.

Entretanto, o foco deste estudo é a caracterização da feminilidade de Alexandra, esta que, textualmente, tem muitos nomes. É Alexandra Alpha, em referência ao seu trabalho na Alpha Linn, é Mana Xana para os amigos e companheiros da cena boêmia lisboeta, é Maninha para o Beto – e também para a Maria, sua melhor e mais íntima amiga, e, afinal de contas, Maria Alexandra por nascimento ou, segundo o narrador:

Alexandra, Mana Xana. Alexandra Alpha para ela própria, quando a

sós no seu gabinete de trabalho; Maninha para o Beto, o Beto que nesta altura já devia andar pelos cinco, seis anos, se os cálculos não estão errados. Ela ali estava dormindo ao sol, um gravador à cabeceira da cama, um espelho voraz na porta. Assim estava. Entre **dois ecos de si mesma**, o da voz e o do corpo. PIRES, 1988, p.23; grifo nosso)

O eco da voz, sistematicamente projetado por Alexandra em suas inúmeras gravações em fita cassete (que fundiam pensamentos, sentimentos, impressões e divagações aos relatórios de trabalho) por meio do qual ela era reconstituída, ao longo das revisitações de Beto, ainda criança, que a escutava nas fitas enquanto, sobre sua cama, lia quadrinhos da Leni e desenhava, e também nas ocasiões em que ela se escutava e, assim, reconstituía a si mesma. De uma forma ou de outra, o eco da voz, esse desdobramento de Alexandra, possibilita ao leitor aprofundar a caracterização dela sem que o narrador necessariamente faça uso de sua onisciência.

O eco do corpo, esse, uma constante referência em reflexos no espelho do quarto e fotografias, e também uma ferramenta eficaz na reconstituição de Alexandra, uma vez que ratifica o poder da imagem corpórea, da pele, dos contornos que garantem a ela o exercício de sua liberdade.

Somados, esses ecos se complementam e contribuem para a noção de identidade fragmentada e difusa, que se desdobra em diferentes nomes.

No início do capítulo seguinte, intitulado “A cor da pérola”, em referência a um poema de Herberto Helder que menciona “cidades onde as mulheres existem velozmente”²⁴, o narrador cede espaço a uma descrição mais detalhada de Alexandra, adormecida em seu quarto:

²⁴ HELDER, Herberto. **Lugar: Poesia Toda I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

Surpreendia que uns dedos assim gastos, fumados e ardidos de insónia, pertencessem a um corpo ainda jovem como aquele. E consciente, tinha todo o traçado dum corpo consciente. Experimentado. **Dono do seu destino, ou parecendo.** Um pescoço em linhas afirmativas, seios precisos e terminados em botão de cobre (estavam eriçadas essas pontas naquele momento: algum sonho?), coxas densas. Talvez longas demais, as coxas, e demasiado eloquentes, se assim pode dizer. Ou talvez não, porque, atentando bem, esta massa de músculos aqui na confluência das pernas ou os tornozelos um pouco espessos só tornavam mais pessoal o conjunto. Com efeito toda aquela natureza que estava à vista era nitidamente pessoal e una. Apresentava-se como uma extensão de claridade onde crepitava o púbis, delta de Vénus, asa noturna ou como se queira chamar à labareda negra que se imobilizava num corpo assim. (PIRES, 1988, p. 20; grifo meu)

Observa-se que o narrador atribui à sua descrição de Alexandra uma focalização de viés erótico, vez que usa expressões como “seios precisos”, “coxas densas”, “púbis, delta de vénus, asa noturna”, num movimento em favor dos aspectos sensuais da imagem da jovem.

Dessa forma, após uma breve caracterização profissional da personagem, que a situa como executiva de marketing com carreira internacional, a próxima informação acerca dela dá conta de algumas características físicas – e não fisionômicas – que se ajustam ao perfil que de Alexandra se vem criar: uma mulher jovem e independente, sexualmente experiente e cuja fisionomia será pouco ou nada detalhada. O que interessa, parece, é caracterizá-la a partir do ponto de vista da sua sensualidade, descrita, como foi dito, como um aspecto seu que, apesar da juventude, é bastante experimentado e, nas palavras do narrador, “consciente”. Tal consciência pode ser interpretada como um saber que transcende as práticas eróticas em si, e atinge a esfera do poder que a sexualidade feminina exerce, tanto sobre o imaginário, quanto sobre a organização das relações humanas. Nesse sentido, o narrador relativiza a imagem de mulher independente de Alexandra a partir da própria percepção de que se trata de uma *imagem*, ou seja de “parecer”

aquele corpo dono do próprio destino, o que não significa que o fosse. Essa sutil referência ao conceito de representação simbolizado pela noção de imagem permeará toda a obra, por meio de fotografias, julgamentos feitos por personagens a partir de aspectos exteriores de outros e, sobretudo, pelos comentários do narrador, como em “A mulher adormecida repetia-se numa grande foto a cores que havia, ou houve, algures, naquele quarto” (PIRES, 1988, p. 20).

Percebem-se, ao longo da descrição, alguns traços do comportamento de Alexandra: fuma demasiadamente, tem insônia e, mais adiante, saber-se-á do seu hábito de comer e trabalhar na cama, além do já mencionado costume de registrar em fitas-cassete questões de trabalho e também pensamentos e divagações.

É possível, também, observar em Alexandra um repertório cultural expressivo (bem adiante, o leitor saberá que era licenciada em Letras), e uma notável consciência política, que emanam paulatinamente, a partir de observações, reflexões e comentários, tanto os gravados em fita cassete, quanto aqueles feitos com amigos ou citados pela onisciência do narrador que, via de regra, surgem no pano de fundo de situações aparentemente desconexas em relação a eles, como consequência da técnica narrativa cardoseana, que se esmera em lançar mão do detalhe periférico, atribuindo-lhe um significado mais profundo do que aquele derivado do centro da cena.

Um exemplo que converge para ambos os aspectos mencionados surge em uma cena em que Alexandra, insone habitual, decide ouvir suas próprias divagações ao gravador e encontra o seguinte trecho, em que aos seus pensamentos se agregam, motivadas por eles, observações do narrador:

“... *No meu país não acontece nada...*” ali era um dos seus versos preferidos, “o Rui Belo é que escreveu isso”, dizia a voz dela no gravador e, caramba, é cá duma amargura... é cá duma solidão... *No meu país não acontece nada*, começa assim. Depois há aqueles

versos do morrer-se a ocidente... que são belíssimos esses versos, *Morrer-se a ocidente como o sol à tarde*, depois vai por aí afora, por aí afora, e acaba com *o meu país é o que o mar não quer/ é o pescador cuspidor á praia à luz do dia.*” --- salto brusco na bobine. (PIRES, 1988, p. 128)

Nota-se que a - aparentemente aleatória - citação do poeta Rui Belo feita ao gravador resta grafada entre aspas e com itálico, vez que as aspas sinalizam a voz ao gravador e o itálico representa o texto do poeta. A amargura e a solidão comentadas, entretanto, parecem ser manifestadas pelo próprio narrador (ouvinte das fitas cassete?), já que são introduzidas pela expressão “dizia a voz *dela*”. Ele segue relembrando outros fragmentos do poema (grafados em itálico *idem*). De todo modo, o trecho, que surge como complemento a uma cena em que Alexandra estava, como habitualmente, tarde da noite, à cama, trabalhando, permite identificar (como de resto em muitos outros momentos), a um só tempo, índices de conhecimento literário e uma postura que expressa a ansiedade por mudanças, característica da juventude politizada daquela época. Importante observar, entretanto, que a personagem Alexandra não representa a típica mulher do povo. Ao contrário, origina-se de uma família de tradição rural e militar, mas com posses suficientes para que tenha sido educada em colégio interno e cursado nível superior. Além disso, o seu círculo de amizades é composto por figuras também com nível superior, boa parte delas inserida no universo acadêmico.

O fragmento citado segue, mencionando uma brusca mudança no conteúdo da fita cassete, que passa a transmitir uma conversa em que Alexandra postula seu ponto de vista acerca da fertilização *in vitro*, alegando:

ela dizia que “qualquer apostolado do útero lhe fazia dó” Fazia e continuava a fazer, era uma coisa que lhe repugnava [...] As mães hospedeiras são putas que fazem pela vida. Uma espécie de galinhas de aviário que alugam o útero ao prazo de nove meses, deixá-las lá. O que incomoda, o que mete nojo são as outras, as

fanáticas da independência que em vez de fornicarem vão ao frigorífico buscar o menino condensado na ampolazinha... (PIRES, 1988, p. 128)

Percebe-se que, rapidamente, a narrativa dá conta de vários aspectos da personalidade de Alexandra. Em relação à inseminação artificial, ela se posiciona severamente contra aquelas mulheres que, num gesto de independência, se absteram do sexo como meio de engravidar. O que pode parecer contraditório, num primeiro momento – Alexandra posicionar-se contrária a um gesto de liberdade bastante inovador à época – na verdade permite observar que, aos olhos da personagem, a sexualidade, desde que exercida com o livre-arbítrio da mulher, é o caminho para a independência, e não a abstenção dela. Em outro trecho de fita cassete, ouvido por Beto, ainda criança, enquanto está só em casa (numa tentativa de sentir Alexandra por perto, já que a Maninha trabalha muito) se depara com a seguinte afirmação de Alexandra:

"Se há coisa que eu deteste na cama são os homens que só conseguem aparelhar com carapuça". A voz referia-se aos preservativos, esses arsenais de macho toda a vida enojaram Alexandra, conforme ela própria confessara por várias vezes à Maria, a sua amiga mais mana e mais secreta. Queria-se maior subserviência que apetrechar assim? "Muito confusas", "para mim são navegações muito confusas", continuava ela no gravador. "Navegações de escafandro não eram de grande apreço, cá para a padecente, foi o que eu disse ao sujeitinho, e como tal, não faça cerimónia, amande-se mesmo à pai Adão. À pai Adão, porra; disse-lhe eu. Coma mesmo em sobressalto, não se importe, que quanto mais em sobressalto mais depressa se vem. Capisce?"(PIRES, 1988, p. 38)

A recusa pelo uso de preservativo é mais um gesto de indocilidade de Alexandra para com as estratégias usualmente consideradas favoráveis à liberdade sexual feminina. De alguma forma, entretanto, o comentário dá a ideia de que Alexandra seria suficientemente segura em relação à sua sexualidade para ditar condições aos parceiros.

De modo geral, a técnica de Cardoso Pires se assemelha muito às tomadas de cena cinematográficas, em que cada elemento vai sendo descrito a partir de um ponto de vista específico e sendo substituído por outro, numa sequência que permite ao leitor construir a imagem descrita a partir de uma espécie de panorâmica do ambiente, à luz da qual o narrador vai inserindo liricamente a sua interpretação. Dessa forma, a descrição de Alexandra prossegue, a ela sendo agregados elementos do ambiente que contribuem para a sua caracterização:

A mulher deitada:

De resto, na manhã de luz onde repousava a mulher deitada, cada traço, cada cor, tinha exatidão e espessura, os próprios lençóis amontoados ao fundo da cama eram relevos de sono num branco carnal. Também o espelho alto, espalmado no lado de dentro da porta, refletia a exatidão, não a cegueira da luz, e isso porque, cobrindo a entrada a toda a altura do quarto, se apresentava como uma testemunha serena que tudo sabe e tudo viu.

O espelho e a cama. A cama que era rasa e imensa avançava pela manhã de sol entre pontas de cigarros e papéis a boiarem no chão, e a mulher que estava nela (à sombra do homem-pássaro) ia em sono sereno. Por cima e à volta farrapos de vozes que vinham da rua: deviam ser, eram, as crianças dos vizinhos a brincar no relvado que separava os blocos de apartamentos. (PIRES, 1988, p. 19)

A personagem ganha contornos aos olhos do leitor, o que coincide com os contornos a ela atribuídos pelo menino Beto, que a tem por Maninha, uma mescla de mãe e irmã mais velha - a sua imagem materna definitiva. Isso fica claro à medida que o garoto experimenta, na infância, a sua curiosidade em relação a Alexandra e à anatomia feminina enquanto que, na adolescência, passa a assumir um rigoroso pudor em relação à nudez dela, algo que lhe fora ofertado de modo espontâneo e natural desde o início da convivência:

Então a mulher que agora dormia endireitou-se diante do espelho, e de rosto apontado para longe abriu o roupão de par em par. Nem nos seios, nem no ventre, nem a todo o comprimento das coxas e dos braços tinha um único ponto escuro, uma sarda ou memória de sarda. Deixou-se ficar assim, obediente, exposta à curiosidade do

pequeno. Mas num movimento lento, sempre com os olhos no espelho, levou a mão à virilha; e na virilha, mesmo na orla do púbis, fez surgir um pequeno sinal que era como que uma gota noturna, densa e minúscula e talvez orgulhosa. (PIRES, 1988, p. 21)

Neste fragmento, em que se acompanha a forma como Alexandra lida com a curiosidade de Beto acerca de sinais na pele, uma vez que ele mesmo tinha um, em formato de mariposa, subitamente, um comentário do narrador redireciona a imagem da nudez de Alexandra, de algo, digamos, didático, para uma espécie de memória da pele (ainda que ela venha a afirmar que a sua não terá memória):

Quantos beijos, quantas bocas não teriam perscrutado e segredado aquele sinal. E com que engenhos, com que imaginações. Quantas vezes Roberto Waldir, **o mais amado**, com os seus dentes irradiantes, assinou a pele da mulher deitada, como parece que ninguém mais a soube assinar. E no entanto ela bem o prevenira: "Tenho um corpo ingrato, não te fies". Disse-lho, deu-lhe o aviso, quanto a isso não pode haver qualquer dúvida. Deu-o certamente também a outros amantes porque nestes jogos de cama as pessoas repetem-se quase sempre. Esta Maninha. Esta Alexandra de livro adormecido à margem da sua nudez. Todo o corpo dela era ingrato, e se calhar ainda bem; ou ainda mal, Alexandra já nem sabia. A verdade é que era um território, um lume de pele, onde devia ser bom depor confidências; e que embora propício ao registo, absorvia todas as marcas felizes logo que ficava solitário. (PIRES, 1988, p. 21; grifo meu)

Roberto Waldir – o anjo vermelho – seria, então, na vida de Alexandra, para sempre, o mais amado. Aquele a quem o tempo não concedeu a oportunidade do desgaste, do abandono, do fastio, enfim, aquele que, por ter acabado, jamais acabou. Retornaria cotidianamente na figura do Beto, seu filho por ela criado, imagem perene a recordar um corpo declarado desmemoriado. Retornaria, também, nos lençóis em que estivesse Alexandra, discursivamente reconstruído:

Uma coisa era certa: naquela ou noutras camas esta mulher contou Waldir aos amantes. Não a todos, bem entendido, mas contou provavelmente em confiança desgarrada, seca, breve. Aqui apetece perguntar, contou por quê? Para amesquinhar o homem que tivesse na altura com ela? Para se excitar a si própria, inventando-se

na recordação do morto amado? Não esquecer: aos homens de Alexandra, e nem a todos, só uma e única vez o nome de Roberto Waldir era pronunciado. E ao evocá-lo (invocá-lo) Alexandra ditava a sentença da separação do amante dessa hora, ela é que talvez nem se apercebesse. Começava vagamente por uma conversa de travesseiro, Brasil, Copacabana, Angra dos Reis, e de repente aparecia-lhe o Waldir a recebê-la no Aeroporto do Galeão em perfil dourado, sol a pino. De "boné na mão à porta do cadillac da Alpha Linn e, logo ali, com aquele olhar silencioso de infância corrompida que o tornava inconfundível. (PIRES, 1988, p. 22)

Recurso por vezes empregado por Alexandra, a lembrança de Waldir favorecia o desapego, fazia de seus amantes subseqüentes, circunstanciais e provisórios. Assim, a trajetória sexual de Alexandra Alpha é caracterizada por uma total e deliberada ausência de vínculos afetivos e compromissos, como se vê:

Dizem que quando hibernou para o Rio esqueceu a pele da Mana Xana em Lisboa, esqueceu gente, esqueceu casos, desperdícios. Nenhuma carta para ninguém, sequer para Maria, a mais mana das suas amigas: Alexandra sempre se orientou separando as vidas que continha e afastando as memórias. Memórias, só uma, a de Waldir, mas essa era a sua moeda de liberdade. Sempre que, de longe em longe, se pressentia tocada pelos sinais duma paixão, vinha-lhe a imagem do anjo corrupto em seu auxílio. Jogou-a sobre alguns homens nus da sua vida, ela nua também, e por isso continuava assim, igual à si mesma, até na cama onde agora estava sozinha. Por isso podia dizer, como sempre disse: **Previno-te, o meu corpo não tem memória.** (PIRES, 1988, p.23)

Com isso, é possível situar as atitudes de Alexandra, jovem da década de 60 e – certamente – entusiasta das mudanças simbolizadas pelo ano de 1968, como transgressoras em relação à norma vigente em Portugal nesse tempo. Enquanto escolhia, à revelia, os homens que lhe calhasse para com eles dividir apenas os lençóis e pelo curto prazo de alguns encontros, o Regime Salazarista pregava a conservação dos valores da Igreja e da Família, uma vez que, nas palavras de Salazar:

«...a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral» e «a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do

homem». Segundo ele, devia-se deixar «o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, no interior da casa». (PIMENTEL, 2009, s.p.)

De acordo com Irene Pimentel (2009), para Salazar, os homens e as mulheres não eram encarados como indivíduos e sim como *membros da família*, ou seja, o núcleo primário *natural e orgânico* do Estado Novo corporativo. Segundo a ótica de Salazar, as mulheres, que constituíam o *esteio* dessa família tradicional, teriam sido atiradas pelo regime liberal para o mercado de trabalho, onde entravam em concorrência com os homens. Assim, com o novo regime, deveriam regressar ao *lar*. Para defender esse regresso à família e a separação de esferas de atuação entre homens e mulheres, Salazar aparentemente valorizou o papel de mãe e de esposa. Entretanto, afirma Pimentel,

a apregoada «superioridade» feminina era derivada da sua função «natural» - portanto biológica. Como a ideologia salazarista não se pautou pelos conceitos de «cidadania», de «igualdade» e de «liberdade», só aceitou o princípio da «diferença sem a igualdade» em vez «da igualdade na diferença», reservou às mulheres uma esfera própria de actuação - privada e pública - mas não atribuiu ao espaço feminino um valor igual ao do masculino porque o subalternizou hierarquicamente em função do sexo. (PIMENTEL, 2009, s.p.)

Portanto, a ideologia vigente no Estado Novo era justamente aquela segundo a qual a mulher, por sua própria natureza (fisicamente mais frágil) estava destinada a atuar no seio da família, servindo ao marido e administrando a casa e a educação dos filhos. A essa mulher, figura importante para o projeto empregado por Salazar, segundo o qual a família deveria representar o microcosmo do Estado (forte, equilibrada e estruturada) foi introjetada a idéia de que, ao homem, cabia o papel de chefe da família, pois somente ele teria a condição natural de gerir e proteger os seus. Assim, à mulher foi negada, com esse discurso, qualquer

possibilidade de questionar ou subverter a vontade do soberano chefe de família.

No Portugal desse tempo, abundavam campanhas de conscientização da posição subalterna da mulher, como nos cartazes em que, durante a campanha de Salazar, seu voto era pedido sob o argumento de que, graças a ele, os pais, maridos, irmãos, noivos e filhos das mulheres portuguesas não “marcharam para os campos de batalha”, não “foram morrer em terra estranha, sob as tempestades de ferro e fogo”.²⁵ O direito ao voto foi concedido às mulheres em 1934, ano em que se garantiu também a elegibilidade para a Assembléia Nacional e para a Câmara Corporativa. Direito, entretanto, restritos às mulheres com mais de vinte e um anos, solteiras com rendimento próprio, assim como às casadas e às chefes de família com diploma do ensino secundário ou que pagassem determinada contribuição predial. Pimentel afirma que:

Foi assim, curiosamente, o Estado Novo o primeiro regime português a conceder em Portugal o direito de voto e de elegibilidade às mulheres, embora sob certas condições. Como disse a deputada Cândida Parreira, Salazar abriu as portas do hemiciclo às mulheres, porque percebera a sua importância no combate pela moralização, educação, assistência e defesa da família. Mas especificou que o voto feminino não tinha sido conquistado pelas mulheres mas «decretado» pelo «Chefe».

Pode-se observar, assim, que, embora o Estado Novo tenha apregoado uma espécie de “superioridade feminina”, no sentido de atribuir à mulher o importante papel de garantir a valorização da família, a integração com a Igreja e o zelo à moral vigente, tal superioridade, oriunda de fatores biológicos e ideológicos, não garantiu à mulher qualquer avanço em relação a hierarquia familiar, dentro da qual o homem permaneceu líder incontestável.

Assim, o gesto de maior subversão de Alexandra em relação ao regime,

²⁵ Conforme fac-símile de cartaz de campanha salazarista reproduzido em:
<<http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1>>

talvez fosse a sua recusa em assumir qualquer relacionamento que se assemelhasse ao casamento, ou à família tradicional.

Além de adotar o filho do amante brasileiro morto, e criá-lo como seu, Alexandra evitou também que seus relacionamentos com homens progredissem em direção à suposta estabilidade da união matrimonial, como se pode observar no momento em que, mais uma vez diante de gravações de fita cassete, ela rememora o episódio em que se tornara amante de um colega de trabalho americano, Steve Dorkin. Ele, ao que parece, apaixona-se e lhe propõe casamento, fato que leva Alexandra a imediatamente interromper o relacionamento:

Alexandra sentou-se na cama e acendeu o primeiro cigarro da manhã. Diante dela, no espelho da porta do quarto, via uma mulher de queixo apoiado nos joelhos, os braços a envolverem as pernas, e a pensar que uma coisa tinha aprendido pelo menos com o Steve: **o medo de amar. É que toda a ânsia com que ele queria legalizar a situação não podia ter outro nome.** Medo, qualquer estúpida perceberia. Ou insegurança, se assim lhe quisessem chamar. Não é certamente por acaso que os americanos jet set andam todos com o retrato da filharada na carteira ao lado dos cartões de crédito. E isso tanto pode significar insegurança como complexo de identidade ou ambos os males por atacado. Ou o Edipozinho a fazer das dele, já que o Edipozinho recalcado é tudo menos distraído e ataca sempre pelo verso e pelo reverso e pelo perverso principalmente.

Resta claro que, aos olhos de Alexandra, a necessidade de estabelecer um compromisso retrata a insegurança que o sentimento amoroso, basicamente, desperta. Embora ela se reconheça exposta ao risco de amar – e sofrer todas as mazelas que a desestabilização inerente ao sentimento de amor provoca – recusa-se a reproduzir, por meio do modelo do casamento, a aparência de estabilidade que este oferece perante a sociedade.

Enfim, tudo tem o seu termo e a experiência com Steve Dorkin acabou como tinha que acabar. Quando ele lhe veio todo contente com a intimação do casamento, Alexandra nem pensou duas vezes: embora esfarrapada na alma, sabe Deus, pôs ponto final ao escrupuloso apaixonado. Como serpente da maçã Steve podia

continuar a usá-la e a abusá-la, que para isso é que ela estava ali e por sinal com muito bom proveito. Usar e abusar. Como quisesse e à vontade. Agora lá Eva oficializada é que não. Eva com aliança e assinatura reconhecida, aí, Steve, paravam os Talmudes. O tipo, ainda batalhão, insistiu, mais empedernido do que as tábuas do Moisés, **mas cada qual ficou na natureza que era própria: ela, serpente e com muita honra, ele com a folha de parra pregada a rebites, o parvalhão**. "Lixaste, mas foi melhor assim", deve-o ter confortado depois o Jeová, mas se o confortou, Alexandra nunca teve confirmação porque não tornou a pôr-lhe a vista em cima. (PIRES, 1988, p. 43-44)

Este fragmento é, provavelmente, a mais clara demonstração de que, voluntariamente, Alexandra se equipara a Lilith. Ao recusar o pedido de casamento do amante, argumenta que a sua natureza é a da “serpente da maçã”, “serpente com muita honra”. Aquela que tenta, que desestabiliza, que provoca, que transgride as regras, as normas, a moral vigente, de quem ele poderia “usar e abusar” pois “para isso é que ela estava ali e por sinal com muito bom proveito”. Teria sido assim com Steve, como foi com Roberto Waldir e sabe-se lá com quantos outros. Mas o papel de “Eva oficializada” ela recusa. Ou seja, recusa-se a assumir a condição de esposa, de sujeito subserviente, de mulher “mal” amada (ou amada com pudor), de propriedade do senhor da casa, enfim, recusa-se a “estar *por baixo* na relação”. Sua justificativa é clara: a cada um a sua natureza, e enquanto a dela é a de serpente, a de Steve é a de “folha de parra”, ou seja, aos olhos da cristandade, natureza de puritano, daquele que repara o ímpeto de seu desejo amoroso sob a égide do casamento. Importante lembrar que essa atitude de Alexandra não se faz sem dor. Ela mesma se reconhece “esfarrapada na alma”, mas defende sua identidade libertária pagando o alto preço do fim do relacionamento.

Num outro momento, em conversa com a amiga Maria, esta lhe pergunta sobre um amigo em comum, Diogo Senna: “Foste para a cama com ele?”, ao que Alexandra responde: “Se fui já não me lembro”. (PIRES, 1988, p. 52). E, dessa

forma, racional, distante e hermética, administra suas relações amorosas ao longo de toda a vida. Importante lembrar que, mesmo com Waldir Roberto, o seu *mais amado*, o imperativo do adultério – e da transgressão, portanto - tornava o relacionamento possível.

A relação mais densa de Alexandra, entretanto, é estabelecida entre ela e a misteriosa amiga Maria, de quem ela pouco sabe, e a quem ela mais confia. Ao longo de toda a narrativa, Maria surge e desaparece inesperadamente, mas segue presente na vida de Alexandra. A mais exata caracterização dela se dá pela voz de Bernardo Bernardes, não exatamente um amigo, mas alguém que a conhecia “de vista”:

La Fauvette, a Mana Toutinegra, chamava-lhe Bernardo Bernardes, e o original que acabava de sair do aguaceiro conferia com as descrições. Pequeninha e vivaz, quem a visse uma vez nunca mais a esqueceria. Depois, com toda a sua fragilidade, parecia sempre pronta a assoprar pelos avessos (definição ainda de Bernardo, usando de propósito uma expressão dela, “pelos avessos”) e fazia-o com uma determinação “mais feia que o Deus te livre” (idem). Bernardo, muito no discreto e só para certas pessoas, confessava: Não tinha paciência nenhuma para a tipa. A Maria era uma pessoa de fidelidades doentias que a tornavam incômoda, em qualquer parte, as tais “lealdades compensatórias” que têm mulheres inteligentes que se sentem inferiorizadas pelo corpo. E fato, escorrida e pálida à beira do assento do Lancia, ela tinha um ar de pássaro infeliz, pensou François Désanti. La Fauvette, a toutifugida à chuva. (PIRES, 1988, p.135)

Boa parte dos estudos acerca de **Alexandra Alpha** aventa a possibilidade de que Alexandra e Maria vêm a ser desdobramentos de uma mesma identidade, ao mesmo tempo, especular e complementar, visto que se comportam com uma intimidade única. O próprio autor, em entrevista a Artur Portela, declara:

Decerto, a Alexandra e a Maria são dois rostos de uma mesma personagem e isso é tão evidente que o autor da capa da edição brasileira se limitou a desenhar uma figura de mulher, à maneira picassiana, com dois rostos. São duas personagens cúmplices e de sinal contrário, a Alexandra e a Maria. Tratam-se por “manas”, o que

sugere uma intimidade emblemática, julgo eu.²⁶

Sua cumplicidade parece transcender aquela característica das amigas comuns, já que Maria surge diante de Alexandra nos momentos mais inesperados, como em plena areia da praia, em um passeio com Beto, ou no corredor da Alpha Linn, nas primeiras horas do alvorecer, para uma conversa.

Ao se estabelecer um paralelo, é possível notar que as identidades de ambas se complementam, já que as duas são mulheres solteiras e independentes, porém Alexandra é a publicitária bem sucedida, enquanto Maria é a professora de Liceu. Ambas fumam demasiadamente, mas Maria é conhecida pelo mau odor de seus “mata-ratos”, provavelmente, cigarros de qualidade inferior. Além disso, a postura sexualmente ativa de Alexandra contrasta com o aparente celibato de Maria. Enquanto a primeira é descrita como uma mulher sensual, a segunda é “feia”, frágil e pequenina. Ambas são mordazes e intelectualmente privilegiadas, porém Alexandra é mais contida e indiferente ao ambiente, enquanto Maria não desperdiça a oportunidade de exercitar seus comentários cáusticos.

Outro dado interessante é a visão que Beto tem de Maria, revelada aqui, num momento em que Alexandra está viajando e o menino, ainda criança, deseja saber se ela demora a voltar:

Em se tratando da Maninha perguntava o menos possível fosse a quem fosse e muito especialmente à Sophia. **Muito especialmente, à Maria, que, essa então, além de ser esquisita, tinha borbulhas.** E as outras amigas Maninha, igual. Felipas, Eduardas, Marias de Deus, as que ele conhecia, todas umas convencidas. Sabiam coisas da Maninha que o Beto não sabia só porque eram mulheres e tinham namorados e porque iam ao Bar Crocodilo. Fodiam. As mulheres que já foderam não juntam as pernas cá em cima. (PIRES, 1988, p.65; grifo meu)

²⁶ in *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, entrevista de Artur Portela, 1ª edição, Publicações D. Quixote, 1991, 124 p., p. 51 – 54.

Nos tempos que se seguem à Revolução dos Cravos, ambas passam por mudanças notáveis. Alexandra assume um aspecto de desmazelo, notado pelos seus familiares no que se refere aos casacos e jeans que passa a usar, em contraste com as vestes de executiva habituais. Possivelmente, ela exterioriza dessa forma algum tipo de desilusão com os primeiros tempos do governo provisório, que estatiza as empresas, inclusive, a Alpha Linn. Maria, por sua vez, torna-se engajada e membro do Partido Socialista, passando a freqüentar suas reuniões.

Alexandra e Maria figuram como dia e noite, distintas, mas inseparáveis. Já nos momentos finais da narrativa, Alexandra comenta acerca de Maria:

(Nos primeiros tempos da faculdade ela e Alexandra tiveram os períodos pontualmente ao mesmo tempo, o que sempre lhe parecera estranho, muito estranho. Só que os da Mana eram complicadamente arrasadores: a natureza uma vez mais a enjeitá-la, ou como tal) (PIRES, 1988, p.330)

Popularmente, apregoa-se que, quando duas mulheres convivem muito proximamente, é possível que seus ciclos menstruais coincidam. Fica, portanto, sugerida neste comentário de Alexandra a antiga e profunda relação de proximidade entre ambas.

Padre Miguel, personagem que se revelará decisivo na trajetória de Alexandra e Maria, em conversa com Nuno na ocasião em que espera para conhecer Alexandra, pois tem para ela uma proposta de trabalho, imagina-a assim:

Figurava-a como uma jet set sempre a funcionar a contra-relógio; no entanto tranquilamente exata, como dizia o Nuno. Licenciada em letras, um filho adotivo, madrasta solteira. Sensível, diziam, mas (Nuno ainda) "difícil de agarrar, parecendo que não". A Maria, sim, essa que a conhecia como ninguém embora raramente fossem vistas. Mas quando tal, **sentia-se a aliança que havia entre elas na independência que manifestavam em relação uma à outra. Às vezes parecia que tinham pacto de sangue, diziam os rancorosos.** Mesmo na ausência dela, como agora, a Maria raramente nomeava a outra, há amizades assim, pensava Miguel. Estava dobrado de cotovelos sobre a mesa, a barba densa entre as

mãos (barba agora para e já não em cacho como antigamente). Calculava que a Maria adiantasse grande coisa naquele almoço, a Maria acerca da Mana Xana era, sempre fora, muito breve como se guardasse as confidências para elas as duas. De longe em longe deixava um apontamento, um começo de estória, mas ficava-se por aí. Orgulho de quem não quer devassar uma intimidade? Possível. Miguel admitia que sim. Por essa ou por outra razão é que, para ele, a Alexandra era uma personagem nascida dos silêncios da amiga. Alguém que essa amiga tinha em si e calava no momento de a revelar. (PIRES, 1988, p. 353-354)

Vê-se que a proximidade entre ambas é conhecida e comentada pelos amigos, o que contribui para a ambigüidade que seu relacionamento adquire.

A mesma proximidade, na forma de um desdobramento de identidades, pode ser observada na seguinte passagem, em que se relata um sonho de Alexandra:

Ela estava, e não estava, diante do relógio numa torre encimada por um ninho de cegonha. Sozinha e sentada numa cadeira, a olhar. E subitamente compreendeu que se encontrava num bar, num bar secreto, pequeno e frio e numa luminosa melancolia. E numa mesa via-se a Maria. A Mana a ler ou a fingir que lia poesia debaixo dum foco de luz. Ela, Alexandra, aproximou-se para lhe aparecer num virar de página; mas logo que lá chegou, a Mana, sem levantar os olhos do livro, disse com a maior naturalidade: Fiz isto, conheces? E leu:

Se não passas dum invento,
dum poker de olvidados,
um discursar...^{*27}

Alexandra reconheceu logo o poema, que era dela e não da Mana mas não a quis contrariar; a Mana, por sua vez, tinha-se calado continuava de olhos no livro numa atitude de provocação. Pois pensou Alexandra, ela vem a este bar porque mora aqui mesmo na rua do Bisonte. Então tirou-lhe o livro da mão e viu que praticamente em branco e que em todas as páginas só tinha o nome Ruy Belo. (PIRES, 1988, p.195)

No sonho de Alexandra, Maria atribui a si um poema de sua autoria, e a inquire se o conhece. É, no mínimo, uma cena emblemática do cruzamento de identidades entre ambas que se manifesta no inconsciente de Alexandra.

²⁷ Consta a seguinte nota de rodapé: * (*Papéis de Alexandra Alpha cxa A*. O poema, doze versos incompletos, está redigido com o título: "País-remorsos, imitação de Alexandre O'Neill")

Maria, por sua vez, num outro momento, também sonha com Alexandra.

Sonho, diga-se de passagem, com alguns elementos “premonitórios”:

Nunca se soube se chegou a adormecer ou se entressonhou, o que se soube é que andou às voltas no travesseiro com aparições desordenadas que metiam Alexandra pelo meio, uma Alexandra que se passeava nua e a discursar. Também andava no espaço qualquer coisa esfrangalhada, qualquer coisa como uma nave de desesperados de onde saíam slogans comerciais; de quando em quando a nave soltava um jato breve, uma pequena explosão, e vomitava criaturas esbracejantes que ficavam a gravitar até ao infinito. Todas elas eram a Alexandra multiplicada na mesma figura, cada qual com um relógiozinho de ouro pendurado em brinco de orelha mas a verdadeira Alexandra, essa, estava cá embaixo com os pés na terra. De tempos a tempos atravessava o sonho, nua e com uma mancha nebulosa em vez de rosto, e passava pela Maria sem a ver, dizendo Oh, estou-me nas tintas, como que conversando em viagem com alguém. (PIRES, 1988, p.342)

A relação entre Alexandra e Maria atinge um momento de tensão na ocasião em que, dando continuidade à sucessão de relacionamentos estéreis por meio dos quais Alexandra exercita a sua liberdade, surge, em adiantado momento da narrativa, um jovem, nomeado por ela e Maria “Doutorzinho”, vez que é estudante de medicina, a quem Alexandra concede uma espécie de estágio na empresa, a pedido da amiga. Esta, num gesto não usual, confia a Alexandra um envolvimento com o jovem rapaz, que se encontra às vésperas de ser convocado pelo exército para as guerras coloniais. Entretanto, em sua confiança, Maria faz questão de sublinhar a necessidade de ter sido ela a iniciar sexualmente o rapaz, ensinando-lhe pacientemente como amar uma mulher, e dando-lhe, por isso, o apelido de “menino das bruxas”.

Disse exatamente assim: malfodida. E voltou a recostar-se no assento: "Vê tu, estou eu para aqui a mandar vir e a cuspir fininho e tenho um gajo para trabalhar na cama que mais dia, menos dia, vai ser despachado para os pretos. Um gajo que me deu um trabalhão a descascar, Maninha. Queres maior azar, diz lá?". (PIRES, 1988, p.150)

Mais adiante, Maria confessa estar surpreendentemente apaixonada pelo rapaz:

"Mana, o gajo deu-me a volta. Deixou-me toda apanhada, o gajo." Naquele momento Alexandra estava longe de imaginar as vezes que se iria lembrar disto, mas a palavra ficou-lhe: "Apanhada". A Maria toda apanhada numa volta de nó cego sem saber muito bem como. Apanhada pelos desajeitados do tipo, talvez por aí. Ou pelos impulsos maternos que se calhar começaram a luzir no corpo dela, quem podia dizer? (PIRES, 1988, p.161)

E, de modo sutilmente irônico, a própria Alexandra ensaia uma análise que justifique a repentina atração da amiga pelo garoto, afinal um homem sexualmente inexperiente, como uma espécie de motivação incestuosa, dada a diferença de idade entre ambos:

Ao ponto a que tinha chegado, a Maria até era de absolver o **Freud** se fosse preciso porque, Deus louvado, as camas com o Menino das Bruxas cresciam de noite para noite em e malvadez. **Respiravam a incesto**, e com que alegria, com que desafios. Pela parte que lhe tocava a ela, havia uma destruição benfazeja na maneira como o comandava e o corrompia, e que ninguém lhe viesse agora com coisas, que ninguém lhe viesse agora dizer que aquilo não passava de literatura porque, literatura, uma merda, ela, a Mana, é que esteve lá e experimentou. Descobriria os diabos do corpo que a habitavam, só isso dizia tudo. Os engenhos com que apareciam. Como lhe fervilhavam o sangue lhe levantavam fumos pelos avessos. Como depois se adormeciam, a recomporem-se. (PIRES, 1988, p.161-162)

O envolvimento do Doutorzinho com Maria envereda para um desfecho confuso, por meio de um telefonema dado a Alexandra em que Maria solicita a imediata presença do rapaz para socorrer uma prostituta a quem ela, após um aborto mal feito, estava ajudando. O jovem retorna o seu chamado, mas Maria alega a Alexandra que ele jamais apareceu.

Algun tempo depois o rapaz desfaz o mal entendido contando a Alexandra que, na verdade, ao atender ao chamado de Maria não encontrou prostituta alguma e que, de resto, não teria sido amante dela.

A conversa entre ambos culmina num jantar, que se desdobra em lençóis e, finalmente, leva a própria Alexandra a sentir-se “apanhada” pelo rapaz. O sentimento de culpa em relação a amiga, que ela julga trair, mesmo assim, faz com que Alexandra a evite por um longo período e escreva uma carta que nunca chega a entregar.

Juntos, Alexandra e o doutor viajam ao litoral, onde ela, ao vê-lo em roupão vermelho caminhando pela orla, rememora o seu anjo vermelho Waldir. O relacionamento, todavia, é natimorto, pois desde o início se sabia que o rapaz estava prestes a partir para o *front*. Assim, mais uma vez, Alexandra se permite vivenciar o amor, protegida pela certeza de esterilidade da relação:

Vendo-o da cama, Alexandra pensou numa palavra: “Apanhada”. Esse homem que acolá andava ia para a guerra dentro de poucos dias. É provável que Alexandra tenha feito amor com ele por essa razão, por ser um amante a prazo, com data marcada. Há de resto passagem a esse respeito na carta nunca enviada a Maria. (PIRES, 1988, p.181)

A atitude de Alexandra, de todo modo, provoca-lhe um sentimento de culpa, que a leva a escrever uma carta a Maria a dizer que não. A carta, entretanto, não é enviada, mas afirma o seguinte:

“Repito que não me pesa na consciência ter ido para a cama com ele. O que está feito, está feito, e não penses nem por sombras que foste tu que me passaste procuração para isso ao vires para o pé de mim com tuas falsas confidências. Em matéria de amores nunca me deixei, até à data, emprenhar pelos ouvidos, isso que fique bem claro. Também não sou de justificações tortuosas, ou faço os possíveis por não ser. Se fosse, talvez entendesse que me devias estar agradecida por ter provado que o Menino das Bruxas não era nenhuma mentira saída da tua pobre cabeça e que afinal até existia. (Na cama, evidentemente) Seria a maneira de salvar a tua mentira, não é verdade? [...] Resumindo e concluindo, o que está provado é que o Menino das Bruxas nunca existiu e que esteve dentro de mim. Se estou interessada em repetir e em tomar-lhe o gosto isso aí já é outra coisa. Não me parece que esteja, mas mesmo que estivesse (o que não é o caso) já me havia de faltar o tempo porque o nosso Menino tem os dias contados por ordem do Estado-Maior e vai

embarcar daqui a duas semanas". (PIRES, 1988, p.181-182)

Algum tempo depois, a amiga Maria surge para acertar as contas com Alexandra. O seu objetivo é, na verdade, justificar a mentira que havia criado. Ela se sente envergonhada por ter narrado à amiga uma relação tão intensa e desestabilizadora sem que fosse verdade. Segundo confessa:

as coisas tinham ido longe demais, o mal fora esse. Ela, com a sua aventura em confiança, **pretendera apenas valorizar-se para se sentir mais próxima da Maninha, mais igual**. Claro que era ingenuamente ridículo, estava farta de reconhecer isso. Mas já que caíra no jogo deixara-se ir e quando deu por si não havia remédio. Metera-se tão dentro, tão dentro, da sua personagem que tinha medo; sabia que ela lhe iria destruir o seu mundo, apagando-a para sempre face à Maninha. Era tudo. Foi tudo. (PIRES, 1988, p.239; grifo meu)

Então, diante da afirmação de Maria de que sua motivação teria sido o desejo de valorizar-se, de estar assim, mais próxima à amiga, Alexandra sente-se à vontade para comentar o seu relacionamento com o rapaz:

"O mais engraçado", murmurou, "é que o gajo me deixou bastante apanhada. O das Bruxas. O Doutorzinho." Maria, de costas: "Estou a ouvir, estou a ouvir".
 "Não é disparate nenhum o tipo", continuou Alexandra. Viu a amiga voltar-se para ela e fitou-a demoradamente. "Mana", disse-lhe então, "acreditas que muitas coisas que tu contaste do tipo na cama eram mesmo verdade?"
 A outra sorriu e deixou pender os braços como quem acabasse de ouvir uma confirmação desnecessária: "Inventei-o o melhor que pude, mana minha".
 Alexandra viu que o sorriso lhe tremia, que os olhos estavam carregados de lágrimas, e correu a abraçá-la. (PIRES, 1988, p.239)

Maria e Alexandra, então, encontram-se numa outra esfera de intimidade: a sexualidade de ambas se projeta na direção de um mesmo corpo masculino. Maria a inventá-lo e Alexandra a experimentá-lo. Ambas a aproximarem-se mais por isso.

Outro dado interessante e similar acerca de ambas e a confissão que

fazem, em momentos diferentes, de suas experiências homossexuais:

Alexandra, ao recordar para o Doutorzinho o finado Waldir, como de hábito, resolve confessar a ele ainda outra ousadia sua, outro sinal de entrega extremada:

Recordou o anjo Waldir a esvoaçar nos brilhos da noite pelos arquipélagos dos travestis e dos meninos preciosos (na verdade, Alexandra só depois da morte dele teve conhecimento desse roteiro secreto do amante) e, mais inesperado ainda, pela primeira vez na vida fazia essa confidência a alguém. Porque esse alguém estava datado e ia desaparecer dentro de dias para não mais voltar, talvez fosse por isso. Por essa ou por qualquer outra razão. A verdade é que sentia uma enorme vontade de deitar tudo cá para fora sem se poupar. Inclusivamente descreveu o seu encontro com Neusa. Neusa Paloma, assim conhecida, a mulher legítima de Waldir. Essa. A tal que, como já tinha dito à bocado, cumpria pena de cadeia por droga, prostituição e parece que por chantagem a meias com uma tal Mãe Teresa, celebrante numa tenda de orixá. "Prostituição, chantagem e droga, queres melhor carta de recomendação?", perguntou Alexandra no escuro ao Menino das Bruxas deitado ao seu lado, ela e ele embalados pelo ruído do mar.

Neusa tinha-lhe chegado pela mão de Waldir numa véspera de Natal, disse-lhe então. Neusa Santini da Silva, adicta. Chegada em liberdade provisória para passar o Natal junto do filho, conforme o despacho do juiz. Assim mesmo. E Alexandra, mal ela lhe apareceu com o Waldir encostou-se à parede, sem acreditar no que via: ela e o marido eram iguais. O mesmo rosto triangular, o mesmo cabelo dourado, o mesmo olhar marinho e todo o celestial numa beleza silenciosa. Para cumulo, tinham os dois o mesmo fio de ouro ao pescoço com uma medalhinha do signo-salmão e, mais do que isso, mais ainda, o mesmo sabor de pele. Alexandra fez um silêncio. E depois: "O mesmo sabor de pele, não estás a perceber?".

O Menino das Bruxas, calado. Não estava a entender, ou se estava não parecia. "Caramba", disse então Alexandra, **"eu fui para a cama com os dois nessa noite, percebeste agora?"**

Outro silêncio, mas desta vez tão fundo que se podia ouvir o mar. E Alexandra de olhos abertos no escuro; Alexandra mexendo os lábios como se estivesse a ler o passado que quase tinha esquecido. A mesma pele, recordava ela. O mesmo gosto de boca naquele homem e naquela mulher. Confuso, não era? "Sim, mas ao acordar de manhã entre duas caras iguais, nem queiras saber. Foi de pavor", disse ela, "havia uma cumplicidade terrível naquelas duas figuras". (PIRES, 1988, p.184)

E aqui, para além da experiência homossexual de Alexandra, observa-se mais um desdobramento de identidades: Neusa e Waldir figurariam eternamente

para Alexandra como duas faces de um mesmo ser, ou como a mesma face impressa em dois seres, ou, ainda, como um mesmo ser desdobrado em dois sexos. Inevitável pensar n' **A Confissão de Lúcio**, de Sá Carneiro, como um interessante intertexto no que se refere ao desdobramento de identidades difusas e nos seus efeitos de deslocamento e condensação por meio do envolvimento sexual. De qualquer forma, o *ménage a trois* vivido nos tempos de juventude e de paixão por Roberto Waldir poderia assumir lugar de destaque no rol de atitudes sexualmente libertárias de Alexandra.

Maria, por sua vez, na ocasião em que se dispõe a abrir-se com a amiga, no intuito de confessar as suas mais íntimas inseguranças, relata um episódio da sua juventude:

Em muito moça tinha tido uma experiência (uma tipa, por que não?, uma colega do liceu que hoje estava casada com um industrial) e ainda agora se admirava da simplicidade com que tudo acontecera. Amor de amigas? perguntava virada para a noite. Ela nunca percebera o que fosse isso de amor de amigas, amor e amizade. Talvez nem existisse semelhante coisa, tudo se passara muito confuso. Muito confuso e muito natural, a impressão que lhe tinha ficado era essa. A moça andava em crise com um namorado lhe dava com os pés e vinha chorar para ela, bem-querer de amigas. Abraço de companhia, as lágrimas que se beijam e, acrescentava hoje a Maria, uma certa solidariedade na impotência. "Aquela fase amizades exclusivas", murmurou. Tudo se tinha passado sem encantamento, mas também sem complicações: **cada vez que o namorado corria com a moça faziam amor as duas**. Amor? Certeza que faziam amor? Levou o copo à boca demoradamente e ficou debruçada na varanda, a olhar. (PIRES, 1988, p.241)

Teria tido ela, também, uma experiência sexual com outra mulher, e nesse sentido, as identidades de ambas figuram complementares. Não seria demais inferir que a subversão total da norma segundo a qual a mulher deve ser resignada à vontade do homem, na condição de marido, é justamente a possibilidade não apenas recusar-se a ter um marido, mas abrir-se à possibilidade de sequer ter um homem.

A confissão de Maria a Alexandra dá margem à afirmação que de modo mais objetivo desestabiliza certezas acerca da natureza da relação entre ambas:

"Há momentos em que duas mulheres quase que fazem amor só com o falar", disse a Maria. "Ou um homem e uma mulher", acrescentou Alexandra, "o amor começa sempre antes e acaba depois."

Maria fez um aceno para o copo. Sorriu: "Com esta conversa toda ainda vamos mais é acabar as duas na Ceia dos Cardeais. "Tens escrito ao Doutorzinho?", perguntou passado um instante. — Alexandra respondeu que não. Ou, antes, tinha escrito mas não chegara a enviar a carta. (PIRES, 1988, p.242)

Ainda assim, a interpretação mais difundida acerca da relação entre ambas as personagens é aquela segundo a qual a identidade de uma nada mais é do que o desdobramento da identidade da outra, dado que a própria Maria, em conversa com Nuno, não deixa de afirmar:

Aliás, o grupo do Crocodilo também não devia ter grandes saudades dela, e o Nuno sabia muito bem que não. **Essa fauna sempre a suportara como um capricho ou um lado aberrante de Alexandra** e agora que deixara de aparecer por lá, pior. Agora puseram-lhe uma cruz em cima, mais que certo, e nem o nome lhe pronunciavam, o que, como seria de calcular, não lhe fazia puto de impressão. (PIRES, 1988, p. 221; grifo meu)

A constituição da feminilidade de Alexandra perpassa ainda algumas questões bastante relevantes, como, por exemplo, as várias referências à presença da ilustração atribuída a Max Ernst, o Homem-Pássaro, cuja figura, um homem com máscara de falcão, olhos e bico de falcão, suspende uma mulher nua pelos cabelos. O desenho é descrito como "violentamente nítido". A gravura, que pertence à decoração do quarto de Alexandra, incomoda o menino Beto, que a rasura em uma ausência da Maninha. Embora ao longo desta pesquisa não tenha sido localizada nenhuma gravura de Ernst precisamente como a descrita na narrativa, pois o *Birdman* por ele assinado segura uma mulher nua por uma faca, fincada a um de

seus pés, e não pelos cabelos, a imagem de uma de uma figura masculina, misto de ser humano e pássaro, que retém *pelos cabelos* uma mulher nua, remete a uma idéia de posse pela força física que alude ao poder patriarcal.

Outro dado relevante ainda não comentado diz respeito à iniciação sexual de Alexandra, descrita por ocasião da visita que François Dèsanti faz à casa da infância dela, em busca de locações para seu filme. Ao caminhar pela casa, Alexandra rememora momentos de sua infância em que brincara no terreiro da propriedade, lugar em que havia uma estátua de cupido, motivo de brincadeira entre os primos, e que desaparecera misteriosamente após anos abandonado a um canto do jardim:

Mas Alexandra, assim que apanhava uma aberta, arrastava o primo pela mão para lhe apontar o sexo esverdeado do Cupido. "Um, dois, três, pili. Um, dois, três, pili" (ela a dar com a biqueira do sapato na pequenina ponta de avelã). Entretanto as dalias morriam espezinhadas e as ervas bravas cresciam à volta da estátua. lam-na cobrindo, tornando-a mais secreta e mais deles. Alexandra, sempre que se zangava com o primo, corria para lá e desatava aos pontapés ao sexo do menino de bronze ou fustigava-o com a corda de saltar. Quando via isso o garoto ficava pior que estragado, desatava a atacá-la, como se fosse nele que ela batesse. (PIRES, 1988, p.112)

Como se vê, Alexandra, ainda criança, associa o órgão sexual da estátua, visível, dada a sua natureza, ao primo Guilherme, e, de forma infantil, castiga o genital do cupido, em suas embrionárias tentativas de se rebelar contra o sexo masculino. O primo Guilherme, companheiro de brincadeiras de Alexandra, será o mesmo que, poucos anos mais tarde, partilhará com ela as primeiras brincadeiras sexuais:

Alexandra ia atravessando o jardim, atravessando a infância, e ao passar por baixo daquilo que já fora uma araucária impetuosa, viu-se, na imprecisão da folhagem, não ali, mas em menina escolar debaixo de uma figueira carregada de passarada. Click-click. Ela e o primo Guilhé (com a farda de aluno do Colégio Militar), os dois, de cabeças muito juntas, sentados em Beja, Herdade do Monte Grado, a coberto da folhagem. O Guilhé a espremer o leite ácido dos figos

verdes sobre o sexo (para dar mais força, dizia) e Alexandra daí a nada a masturbá-lo e a acompanhar com o olhar, muito atenta, os movimentos com que o manipulava. Da primeira vez que isso aconteceu fechou-se horas e horas na casa de banho para lavar com pedra-pomes a sua mão comprometida. (PIRES, 1988, p.112-113)

A descrição desse primeiro contato com o sexo masculino se dá em uma esfera de controle por parte da menina Alexandra, uma vez que é ela quem masturba o primo, ou seja, é ela a responsável pelo prazer dele e, nesse sentido, assume uma postura ativa, ainda que rudimentar. Tal postura, que seguirá diluída em sua identidade na vida adulta, pode ser verificada também em uma cena já de sua maturidade, quando, às vésperas do 25 de abril, ela e o Doutorzinho, recém-retornado dos campos de batalha, encontram-se juntos.

O rapaz, dados os traumas de guerra, retorna deprimido, apático e, nas palavras de Alexandra, cujo “corpo a guerra tinha deixado nulo, incapaz de amar”. Em uma tentativa de driblar o constrangimento, Alexandra assume uma postura ativa, calando-o com um dedo em sua boca e:

Enquanto isso um seio, o bico dum seio, desceu ao rosto do homem, afagando-lhe as pálpebras, aflorando-lhe os lábios, introduzindo-se. Determinado, laborioso. Ela fitava esse esporão, essa ponta densa e crespa que lhe estava a oferecer, **que o penetrava e se aquecia no desespero ardente que o habitava**. Como que não se movimentava, apenas se deixava avivar, sugada e trabalhada, abordada pelos dentes. Sugada. Trabalhada. Pela língua, também. E mais sugada ainda, mais trabalhada. Trabalhada. Trabalhada. Quando recolheu o seio e se desligou do companheiro ficou-se numa larga serenidade. Estava quase sentada, amparando-lhe a cabeça contra o ventre. Às vezes dobrava-se para o beijar no cabelo: então o rosto dela traçava uma curva lá adiante no espelho — mas via-o?, lembrava-se sequer de se olhar a si mesma para lá do amante derrotado que ela guardava no regaço? (PIRES, 1988, p. 272)

É possível interpretar o gesto de Alexandra, vez que por iniciativa própria “penetra” com o seio a boca do rapaz, como uma inversão nos pólos ativo-passivo tradicionais na esfera do sexo, muito embora ela permaneça imóvel logo depois,

para que seja “sugada” e “trabalhada” pelo rapaz, como, de resto, pode ser interpretada uma penetração convencional.

No subtexto sutil dessa descrição de contato sexual reside a identidade de Alexandra, que lança mão de sua feminilidade a partir de uma atitude contestadora, além das expectativas tradicionais.

Uma outra personagem feminina, amiga de Alexandra, traz em si também características de uma feminilidade complexa, sobretudo no que concerne à maternidade. Sophia Beatriz, apelidada de Sophia Bonifrates em razão de seu trabalho com bonecos e marionetes da tradição popular, é uma mulher empreendedora, sempre em busca de fomento para a realização de projetos que resgatem a cultura popular e contribuam para a construção de uma infância saudável. Seu marido é descrito como um homem apático, sempre à sombra da grandalhona Sophia, que, ao longo dos anos anuncia inúmeras vezes as suspeitas de uma gravidez que nunca se concretiza. Acerca dela, diz Cardoso Pires em entrevista:

Só que a gravidez fantasma de Sophia está longe de ser uma encenação ou um ritual e, menos ainda, uma metáfora. É um estado psicopático concreto, devidamente diagnosticado desde o tempo de Hipócrates e designado hoje, na medicina corrente, por pseudose ou gravidez alucinatória. É possível que eu esteja a ser demasiado extenso, estou? Ou impreciso admito que sim. A Sophia, uma personagem que me foi sempre difícil. Todo o trajecto dela está ligado à obsessão de maternidade, desde a primeira metamorfose de freira ou esposa de Deus até à de mãe fantasma que projecta marionetas para crianças que nunca conheceu nem virá a conhecer. Como indivíduo, situa-se entre a patologia científica e o mito sagrado, porque o fenómeno científico da gravidez alucinatória é uma espécie de estado de graça ou de imaculada gravidez que tem qualquer coisa de arremedo ou de sarcasmo bíblico, na minha maneira de ver. Tirando isso e indo ao mais importante, penso que, no caso da Sophia, **a busca da maternidade corresponde a uma busca de afirmação ou de identidade, porque, para lá de todos os reflexos de ordem sentimental que a envolvem, a maternidade representa um desejo de identificação com o corpo e com o produto que o seu corpo entrega à mulher para dispor dele.** Quando se diz que a gravidez transmite um sentimento de

segurança à mulher, está-se a falar em identificação, em identidade. Afinal, o que é a identificação senão uma busca de segurança?"²⁸

Cardoso Pires deixa clara a sua tentativa de explorar a construção da personagem feminina pelo viés da busca de identificação com o próprio corpo, com a natureza destinada ao seu sexo, num movimento de busca pela segurança, pelo reconhecimento, que, no caso de Sophia, é falho, estéril, e por isso, beira a compulsão.

A questão da maternidade – desta vez pelo viés de sua inconveniência - é mais uma vez enfocada no episódio em que, estando o Beto já adolescente, e tendo assumido uma postura silenciosa e se distanciando cada vez mais de Alexandra, passa a ter namoradas, das quais ela apenas desconfia. Uma delas, também adolescente, procura Alexandra para informá-la de uma gravidez que, em comum acordo, ambas decidem interromper. Alexandra toma todas as providências, já que Beto tinha sido por ela enviado a um colégio interno no exterior, a fim de evitar que fosse convocado para as guerras.

Certamente, aos olhos de Alexandra, uma gravidez entre adolescentes lhes cercearia qualquer possibilidade de um futuro promissor, obrigando-os a repetir o modelo da família tradicional.

Para dar acabamento à constituição da feminilidade de Alexandra, alguns outros personagens orbitam em torno dela, oferecendo o contraponto de identidades masculinas bastante tradicionais, como é o caso do seu Tio Berlengas.

O velho, irmão de seu pai, caçador e pintor tingido pelas décadas de vinho e fumo, figura na narrativa como um exemplar da mentalidade tradicional dos senhores de Casa e Sangue. É proprietário de terras e vive também de emprestar

²⁸ in *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, entrevista de Artur Portela, 1ª edição, Publicações D. Quixote, 1991, 124 p., p. 51 – 54.

dinheiro a juros aos lavradores da região. Tio Berlengas tem um profundo apreço por Alexandra, e ela por ele, ainda que não compreenda muito bem o estilo de vida que a sobrinha optou por levar, sempre viajando, solteira, mãe de criação, embora ele pondere que fosse melhor que ser mãe solteira. Entretanto, é bastante crítico em relação a Afosinho, um primo de Alexandra, antiquário, descrito como sujeito efeminado e cujos hábitos são bastante não-usuais. Diz-se dele que mantém em casa dois manequins femininos, aos quais veste e chama pelos nomes, e convive com eles como se fossem moradores de sua casa. Nelas, descarrega suas frustrações e xingamentos, embora fora de casa assuma uma postura de beato fervoroso. O tio, nada simpático ao rapaz, chega a comentar com Alexandra que ele teria vida dupla e praticaria travestismo quando em Lisboa:

Travesti, pois então João de Berlengas soubera isso por diversas vias e não se admirava porque depois do 25 de Abril o amor livre andava na praça pública e qualquer barbado arrependido tinha o mesmíssimo valor que uma dama apessoada (PIRES, 1988, p.299).

Com o comentário, João de Berlengas deixa entrever que não apenas desaprova os hábitos do sobrinho, como desaprova sobremaneira as mudanças sociais advindas do fim do Estado Novo. Já velho, Berlengas caminha para a esclerose e, figurativamente, representa o antigo e ultrapassado regime.

Afosinho, ao lado de um tio cônego, passa a ser um grande interlocutor da mãe de Alexandra após a morte do pai, e no período posterior ao 25 de abril, visita-a diariamente, ambos debatendo os acontecimentos recentes e os reflexos da queda do antigo regime, e todos considerando violentas e descabidas as ações por parte dos entusiastas da Revolução. A família de Alexandra assume uma atitude temerosa frente ao fato de a Alpha Linn ter sido estatizada e se angustia pelo futuro de Alexandra.

O primo Afonsinho, ao ser inquirido acerca dos motivos usuais para a violência praticados por revolucionários, responde à tia:

O Freud. Os impulsos da destruição. "A psicanálise, minha tia, não sei se sabe." Tinha lido qualquer coisa nesse sentido no Reader's Digest e conversado com um professor do seminário. Havia teorias ímpias que não deixavam de ter os seus fundamentos e um católico do nosso tempo devia estar informado. Informado, entre muitas coisas, sobre a psicanálise da história, a tal que, segundo o referido professor, explicava que os extremismos das gerações representavam a "morte do pai". Ou a libertação da imagem do pai, vinha a dar ao mesmo. Esse sectarismo, essa ânsia com que os filhos renegavam a Propriedade e o Poder, não passava de uma autopunição, para usar as palavras do professor do seminário. O doutor considerava isso um "remorso social", chamava-lhe exatamente assim, "remorso social", e garantia que tinha de ser afogado em sangue, já que era movido pelo desejo inconsciente da morte do pai. Ou da imagem do pai, queria o Afonsinho dizer. (PIRES, 1988, p.127)

Com o comentário de Afonsinho, Cardoso Pires mais uma vez encontra espaço para ironizar o tom popularesco atribuído ao discurso da psicanálise freudiana, desta vez, tendo sido difundida no *Reader's Digest*, como ferramenta para compreender a atitude dos partidários do socialismo.

No decorrer da narrativa, personagens masculinas dão vazão a mais uma série de pontos de vista oriundos da cultura patriarcal, ainda que muitas vezes para criticá-los e ironizá-los, como é o caso de Diogo Senna, que ao redor dos amigos no Bar Crocodilo, conta o "caso das monjas desnudas e dos monstros de Deus", estória mergulhada em triste ironia em relação à maneira como a cultura absorveu sexualidade feminina:

Bem, a estória era relativamente recente e chegara a levantar polémica entre os teólogos racionalistas. O que fosse um teólogo racionalista não interessaria agora aprofundar, interessava, sim, que as ditas irmãzinhas pertenciam a uma Ordem essencialista ou coisa para aí e, como tal, **tinham escolhido como supremo sacrifício irem para a cama com os seres mais repelentes deste mundo.** Desse modo as sorelas-coitadinhas viam-se obrigadas a frequentar as piolheiras mais nauseabundas para espalhar a **caridade sexual (que é pão do corpo como qualquer outro desde que não se faça**

gula ou luxúria) amparando os mal-amanhados de toda a espécie, quasímodos, lepras-mansas, desbraçados e tremebundos.

Soe que não eram tão heréticas como isso, posto que seguiam à letra um versículo qualquer das Escrituras, o qual mandava apagar o fogo das entranhas com o sacrifício do corpo. E era o que elas faziam, e somente. **Praticavam a abjuração da carne oferecendo-a em holocausto de si mesmas.** Na sua cruzada de cortesãs penitentes, conservavam-se castas renegando o corpo próprio pela entrega mais humilhante e desprovida de prazer, não podendo ter orgasmo nem interromper a oração durante o sacrifício e nem sequer ver corpo desnudo ou parte impura do mesmo, fosse delas, fosse do socorrido, sob pena de excomunhão. E sendo assim não havia luxúria ou outra ofensa a imputar aos olhos de Deus e menos ainda aos olhos dos mortais, já que aquilo devia ser cá cada espetáculo de arrepiar, imaginava Diogo Senna, diplomata viajado. Deixássemos de coisas, **mas como expiação, nada mais violento do que destruir o sexo ao vivo pelo exorcismo do prazer.** Poderia mesmo dizer-se que um frete daqueles era o cúmulo da abjeção, chixa, a prova final da renúncia, então não era?, e daí a bronca que estas madalenas estavam a dar, bastava ler a imprensa lá de fora. "E quanto a engravidarem?", perguntou Alexandra.

Diogo, o narrador: "Quanto a engravidarem, tomam a pílula consagrada, não se preocupe". (PIRES, 1988, p. 30)

A dolorosa ironia aqui se encontra na atitude das narradas freiras, que transformam o ato sexual em penitência, de modo que o objetivo da entrega vem a ser o oposto do que a natureza sugere, ou seja, o desprazer, e, todavia, justamente o que se encontra nas relações sexuais balizadas por instituições como a Igreja e a Família, que apregoavam que a finalidade do ato sexual é meramente reprodutiva, não se devendo buscar nele qualquer tipo de satisfação inócua.

Freiras entregarem-se deliberadamente a homens abjetos pode ser entendido como, simbolicamente, um gesto de protesto da feminilidade em relação à norma social imposta.

Em uma outra conversa de bar, Diogo Senna narra o caso da kumari, a deusa-criança hindu que, segundo ele, era cultuada como divindade – e portanto virgem, imaculada, até que lhe chegasse a primeira menstruação, quando, impura por meio do sangue, estaria condenada a tornar-se parte do serralho do monarca, ou seja, prostituir-se. A esse respeito, comenta ironicamente Nuno:

"Em boa lógica tudo isso está certo, em boa lógica o castigo da virgindade é a prostituição. Mas no caso desta há mais qualquer coisa. Passar de deusa à janela a deusa sem rosto é uma estupenda promoção, então não é? Pelo menos ganhou mistério, e olha que uma deusa sem mistério não convence nem o Menino Jesus". (PIRES, 1988, p. 50)

Um outro exemplo da cultura em que estavam imersos boa parte dos personagens masculinos, aparece justamente na voz do francês François Désanti e de seu amigo marialva Bernardo Bernardes:

— Apoio oficial, a escolha dos colaboradores como sinal de compromisso. "Nesta Casa só não há lugar para os que renegam a pátria" — Natas Baptista, gauleiter das Letras. Ainda o mesmo, proibindo a sequência duma mulher em tronco nu num filme de António Macedo: "O cinema tem de refletir a sensibilidade nacional, e as mulheres portuguesas não mostram os seios". Bernardo Bernardes, para Désanti: "Ne vous en faites, ne vous en faites. A nossa censura é francamente permissiva em relação aos estrangeiros". (PIRES, 1988, p.134)

Aos olhos da moral vigente à época, o cinema português não se identifica com os nus femininos, ainda que se restrinjam aos seios, pois tal atitude, segundo o argumento, soaria inverossímil, vez que as mulheres portuguesas não costumavam mostrá-los. Evidentemente, o comentário do personagem ironiza a perspectiva daqueles conservacionistas que buscavam uma "identidade nacional" nos costumes da população feminina.

Em resposta a tal puritanismo localiza-se em uma das várias alusões à publicidade (profissão de Alexandra), uma outra ironia, por ela interpretada, na ocasião em que se encontra com Sofia, conversando acerca de um dos projetos da amiga, que envolve aparatos circenses, ambas sentadas em uma pastelaria:

A duas mesas de distância, junto ao balcão da pastelaria, havia um fulano a galá-las com os olhos. Alexandra voltou-se, cara indiferente, e o galador, com o à-vontade dos distraídos, foi-se escoando; no

lugar dele apareceu na parede um anúncio de refrigerantes com uma beldade seminua numa paragem de autocarro, ao lado dum polícia sinaleiro. (Curiosamente, o polícia não dava pela presença da mulher porque era todo olhos para um cartaz de parede que representava a mesma beldade no mesmo seminu e na mesma paragem de autocarro. **Alexandra pensou que aquilo acabava por ser um grandessíssimo gozo ao macho galifão representado ali na figura do sinaleiro;** o macho galifão estava tão condicionado pelos apelativos publicitários que preferia a mulher através da imagem de consumo à mulher em presença real.) (PIRES, 1988, p.60)

E aqui resta visível a crítica ácida característica de Cardoso Pires em relação à sociedade de consumo. A postura masculina “consumista” em relação ao sexo oposto é ironizada pela publicidade no cartaz observado por Alexandra, que, ao repetir uma imagem dentro de outra, desloca o significado da própria noção de imagem, relativizando o desejo masculino e inserindo-o na esfera do imaginário, do artificial como, de resto, é uma tendência nas sociedades de consumo.

A mesma estrutura em abismo se repete em outros momentos, em que Alexandra menciona um muro que, ao circundar um jardim em Los Angeles, reproduz, num espelhamento, a sua vegetação, e também no momento em que, durante um vôo, ela desperta em sobressalto com a imagem na tevê de um avião:

Agora, sentada na cama e a fumar, pensava: Um boeing dentro dum boeing. Como cada pessoa, também o avião transportava uma imagem de si mesmo. Tornou a recordar-se do mural de Los Angeles; o mural era a imagem do jardim que ele continha, o jardim. De resto, sem as imagens que cada um cria de si, como é que as pessoas poderiam prolongar-se e resistir? Ela que ali estava vivia com um gravador à cabeceira da cama, o gravador era um espelho da sua voz, outra imagem, outro desdobramento de si mesma; e cada vez que erguia o olhar como estava a erguer agora tinha um espelho a repeti-la na porta do quarto. Via-se lá, pálida e de cabelos baços. "Tenho a cabeça numa vergonha", lamentou a meia voz. (PIRES, 1988, p. 45)

Transportar dentro de si uma imagem de si mesmo é, para Alexandra, garantia de sustentação da própria identidade. Identidade essa, múltipla e provisória, característica da sociedade contemporânea, em que as repetições e os ecos, que se

mesclam, negam e complementam, funcionam como suporte para a projeção do sujeito fragmentado típico da modernidade tardia.

Nesse sentido, Alexandra, consciente e crítica em relação ao sujeito contemporâneo, reflete:

"Repetimo-nos em círculo fechado, **passa-se vida a repetir pessoas, locais e situações, e eu creio que é por uma afirmação de identidade, não vejo outro motivo.** Procuramos sinais de grupo onde quer que a gente esteja... procuramos uma identificação com o lugar, é o que isso quer dizer. Segurança. A identificação é também segurança, quer-me parecer, e talvez seja por isso que nos repetimos socialmente com tanta persistência. De qualquer forma, os tais sinais de grupo são importantíssimos, caramba se são. Então no falar tornam-se quase palpáveis, principalmente no que toca à construção e ao tipo do humor. Humor, disse humor, não confundir com amor. No humor não há dúvida que há uma síntese de círculo fechado, uma sintaxe de grupo." (PIRES, 1988, p.39)

Nota-se aqui que é pela voz de Alexandra que Cardoso Pires deixa transparecer o ponto de vista, já apresentado por ocasião da expectativa de gravidez de Sophia Bonifrates, segundo o qual a busca pela identidade, o tortuoso caminho do indivíduo em direção à edificação de sua subjetividade, são motivados pela necessidade de segurança. Tal necessidade se justifica, principalmente, tendo em vista a atmosfera instável e fragmentada em que a sociedade contemporânea se funda. As chamadas "Grandes Narrativas", como o discurso bíblico, o marxismo, etc, não sustentam mais de modo estável a condução dos valores e as ideologias, de modo que, ao repetirem-se em círculo, como alega Alexandra, as pessoas buscam em índices do passado as respostas para um futuro ideologicamente vazio de sentido e, portanto, carente de perspectivas, como é, de resto, característico os períodos de crise.

A idéia de repetição e de círculo resta impressa em **Alexandra Alpha** não apenas nas palavras de sua protagonista, mas em todo o subtexto que se constrói

ao longo dela e em vários níveis.

É possível nomear, por exemplo, a escolha pela natureza feminina, naturalmente cíclica, identificada com os ciclos sazonais, balizada pelas menstruações, que sinalizam os ciclos de fertilidade.

Alexandra Alpha caminha para o encerramento de seu próprio ciclo na ocasião em que aceita trabalhar para o Padre Miguel, um religioso aviador que, ainda durante a ditadura, tendo se posicionado contrariamente ao regime após servir na guerra colonial, tem o seu brevê retido e suas atividades religiosas interditas. Alguns anos depois, passada a Revolução, durante o período de governo provisório, o padre, sujeito ideologicamente comprometido, faz chegar até ela a necessidade de uma campanha de conscientização em relação a uma virose bovina que vinha acontecendo em diferentes pontos do país, talvez, de modo provocado.

Alexandra aceita a campanha, e como parte dela, inserções de publicidade aérea. No dia **14 de novembro de 1976**, ela e Maria, aparentemente brigadas, embarcam juntamente com o padre Miguel em um avião que teria sido sabotado.

Sobrevoaram em asa de brinquedo retângulos verdes, campanários, comboios alegres em trilhos reluzentes. Traziam no rastro uma mensagem a singrar no azul e levavam por companhia um coração assassino que não parava de pulsar: tique taque, tique taque, tique taque...

Por um destes pressentimentos que só a morte sabe despertar, Maria procurou a mão de Alexandra e apertou-a com força. (PIRES, 1988, p.361)

As faces da identidade de Alexandra Alpha, Alexandra e Maria, explodem juntamente com o padre Miguel, encerrando assim o ciclo de vida de ambos, bem como o ciclo impresso pela narrativa, que tem início no momento em que Alexandra e Roberto Waldir se conhecem, exatos 15 anos antes.

Assim, a narrativa, iniciada no auge do regime ditatorial, encontra seu desfecho com a morte da protagonista, mulher que acreditava nos ciclos de repetição e de busca de identidades, e que os cumpriu ao longo de sua vida, tendo sido filha, amante, mãe e amiga de modo nada convencional e, sobretudo, tendo exercido uma postura libertária em relação às expectativas do regime para com a mulher portuguesa de seu tempo.

IV

SOBRE EVAS, LILITHS E MARIAS

As noções de “linguagem feminina”, enquanto construções sociais, exigem avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas.

Heloisa Buarque de Hollanda

Inevitavelmente, ao cabo de uma reflexão como a proposta até momento, segundo a qual é possível identificar figurativizações de uma feminilidade transgressora e libertária no seio de narrativas portuguesas cuja diegeses encontram-se imersas no universo castrador e sufocante do regime ditatorial salazarista e que, todavia, são construções advindas de autorias masculinas, urge perguntar se o mesmo fenômeno pode ser identificado em narrativas cuja voz autoral é feminina. O presente capítulo lança, portanto, um questionamento: seria possível, discursivamente, localizar diferenças ou aproximações entre essas vozes autorais, que diferem justamente, pelo viés do gênero? Ou seja, a figurativização da feminilidade contestadora é da mesma forma, ou pelos mesmos caminhos, realizada por escritores e escritoras? É possível observar distinções? E, se possível, seriam elas significativas?

As especificidades vislumbradas nos textos literários de autoria feminina, aos olhos de Débora David (2007, p.3), assumem considerável importância, tendo em vista que a escrita literária figura tradicionalmente como território de domínio essencialmente masculino. E, para além da questão da produção literária, trata-se, também, da consolidação da posição feminina em relação ao campo intelectual, o que implica em olhares diferenciados e até então contidos na periferia da intelectualidade e da escrita literária.

Tendo sido necessário considerar a dimensão do presente estudo, foi selecionada uma única obra, cuja principal personagem analisada, como as demais, é uma protagonista. Assim, evidentemente, realiza-se uma comparação objetiva, porém limitada, vez que a análise se caracteriza insuficiente para estabelecer qualquer tendência na ficção portuguesa contemporânea. De qualquer forma, o presente estudo tem por objetivo lançar mão das personagens ora analisadas para, a partir delas, suscitar uma reflexão que pode vir a ser desdobrada em outras análises e outras obras, não restando, portanto, como definitiva ou homogeneizante. Seu caráter, antes de tudo, é o de um estudo de caso.

Interessa desdobrar aqui as personagens em simbólicas Evas, Liliths e Marias, diluídas nas subjetividades femininas criadas pela ficção selecionada. Mulheres veladamente transgressoras, mulheres aparentemente submissas, mulheres deliberadamente libertárias.

Em 1988, Lúcia Jorge publica **A Costa dos Murmúrios**, romance ambientado em Moçambique, mais precisamente na cidade de Beira, e cuja ação se dá em torno de questões relativas à guerra colonial.

A narrativa é estruturada a partir das experiências vividas por Eva Lopo em sua juventude, época em que esteve em território africano para se casar com um alferes português que combatia os levantes de libertação do então chamado território ultramarino de Moçambique. Tais experiências são reconstituídas nas primeiras dezenas de páginas da obra sob o título de “Os Gafanhotos”. O texto, criado por um autor que não se pode identificar com precisão, é lido e comentado pela protagonista Eva, que vai tecendo uma espiral de comparações entre as imagens ficcionalmente construídas e as suas memórias, localizadas vinte anos no passado e passíveis, portanto, de serem analisadas a partir de uma ótica

distanciada, produto do olhar de alguém que, tendo testemunhado os fatos rememorados, participou também dos seus desdobramentos e, portanto, tem sobre eles uma visão crítica e apurada.

Foi há vinte anos, e ainda não era hábito os pares dançarem desenlaçados uns diante dos outros como outrora os espadachins. Pelo contrário, enlaçados e rodando, todo o espaço que sobejava da longa mesa foi ocupado com a trajetória das ancas, embora sobejassem mulheres apoiadas na grade, porque não se estava em tempo de paz completa. Ainda era de tarde, ainda o Sol estava bem amarelo e suspenso por cima do indico, e a cidade da Beira, prostrada pelo calor à borda dos cais, era tão amarela quanto o ananás e a papaia. (JORGE, 2004, p. 9)

A despeito da indiscutível relevância de promover uma reflexão apurada acerca da reconstituição memorialística enquanto estratégia ficcional que privilegia a seleção afetiva e aparentemente desordenada dos eventos narrados, bem como rediscute os registros da chamada “História Oficial” – questão, de resto, abordada na obra selecionada por diversos pesquisadores – o foco da análise ora proposta reside na construção subjetiva da feminilidade de Eva. Assim, mantém-se o objetivo de estabelecer um paralelo entre as quatro personagens femininas analisadas anteriormente, fruto de autorias masculinas, e esta, nascida da experiência autoral da respeitada romancista Lúcia Jorge.

A narrativa é composta por nove capítulos, antecédidos do já referido “conto” denominado “Os Gafanhotos”. Este, por sua vez, narra basicamente acontecimentos em torno da festa de casamento de uma jovem e de um alferes em serviço militar em território moçambicano. Ambos estão hospedados no hotel *Stella Maris*, localizado na cidade litorânea de Beira, onde se encontram hospedadas também diversas outras famílias de militares em serviço na região, e no terraço do qual acontece a festa de casamento.

A noiva, prontamente denominada Evita, e que havia chegado apenas no

dia anterior, é recebida com galanteios pelos convidados e envolvida em uma atmosfera de efusiva comemoração, que se estende até a manhã posterior ao casamento, ocasião em que aparecem inúmeros corpos de negros depositados nas areias da praia pela maré, e que causam grande curiosidade nos presentes.

Num primeiro momento, imagina-se que se tenham afogado, mas logo chega a notícia de que se tinham envenenado ao ingerir por engano álcool metílico, roubado por eles mesmos do porto, julgando que se tratava de vinho branco.

Estranhamente, as trágicas circunstâncias narradas, acentuadas pelas imagens de carros de lixo empilhando e removendo corpos às vistas de todos, não abalam a referida atmosfera de entusiasmo e alegria que envolve os hóspedes, apinhados no terraço do *Stella Maris* para ter uma visão melhor do mórbido cenário.

Os noivos, Evita e Luís Alex, ao longo de toda a narrativa de “Os Gafanhotos”, permanecem unidos por um forte impulso sexual, que de certo modo contamina os demais casais presentes, que dançam sem parar, inclusive sem música.

Entretanto, praticamente todos os demais personagens não são nomeados, sendo referidos apenas por características exteriores ou por patentes militares, numa espécie de *tipificação* que simboliza o contingente do exército português, suas esposas e filhos hospedados na região, e que aparentemente comungam de uma mesma postura e ideologia.

A narrativa de “Os Gafanhotos” culmina em uma nuvem desses insetos, que invade a costa, verdejando todo o entorno, e de modo quase surreal, causando ainda mais encantamento entre os presentes. Surge a figura de um jornalista, que invade o terraço do hotel em busca de informação acerca das mortes dos negros. Este é expulso pelo noivo, que recebe das mãos da esposa de seu capitão,

nomeadamente a mulher mais bonita da festa, uma arma de fogo. Após uma breve perseguição, o jornalista e o alferes desaparecem na praia, ouve-se um tiro e logo se identifica o corpo do noivo. A noiva retorna então a Portugal.

Eva Lopo, ao ler o relato, classifica-o como “encantador”, e afirma ao provável autor que nele “tudo é exacto e verdadeiro”, resultado de uma “viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar”. Em seguida, afirma que, no relato, “o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso”.

A partir daí, tem início a reconstrução memorialística de Eva Lopo, por meio de sua própria voz, que afirma desde logo que “naquele tempo, Evita era eu”. Tal instância narratária, na condição de “testemunha” interroga-se no presente para desconstruir o passado, seleccionando, assim como em “Os Gafanhotos”, os fatos que devem ser efetivamente narrados, e aqueles que devem ser omitidos. A narrativa não possui uma ordenação linear e segue um ritmo próprio, subjetivo, ordenada pelo fluxo da memória, ao contrário do que ocorre em “Os Gafanhotos”, que possui uma ordem temporal linear.

Portanto, de um lado temos esse “eu” narrador que também é personagem, e tem o comando de toda a segunda parte do romance, de outro, há o narrador em terceira pessoa da primeira parte – “Os Gafanhotos” –, que não tem voz, apenas constrói o relato dos acontecimentos pertencentes ao passado, a partir das informações trazidas pela personagem Eva Lopo. Esse narrador em terceira pessoa, que conduz plenamente a narrativa de “Os Gafanhotos”, entretanto, repassa definitivamente essa voz à Eva Lopo na segunda parte do romance, a quem caberá decidir pela interpretação das cenas ininteligíveis e incertas da memória. O narrador que está presente no relato deixa ao leitor essa visão através dos olhos da

personagem central, ecoando apenas como interlocutor na segunda parte do romance. Essa construção narrativa reproduz um jogo de intratextualidade e oralidade, através do qual se pretende construir solidamente uma história, a partir de lembranças e contradições vertidas nos relatos orais da personagem Eva Lopo. (DAVID, 2007, p.5).

O nome atribuído à protagonista, Eva, é o primeiro índice de sua feminilidade que merece atenção. Óbvia referência à primeira mulher presente na narrativa bíblica, o nome carrega em si a ambigüidade que perseguirá a protagonista em toda a sua jornada moçambicana: Eva é, por um lado, identificada como aquela que é fruto de uma costela, portanto originada como parte, subproduto do homem. Incompleta, frágil e servil. O modelo de esposa subserviente impresso na tradição patriarcal, sobretudo em oposição à bíblicamente ignorada Lilith. Por outro lado, de uma perspectiva cristã, Eva é, assim como Maria Madalena, sinônimo de tentação e de pecado, uma vez que é atribuída a ela a responsabilidade por seduzir Adão e, conseqüentemente, serem expulsos do paraíso. Tem-se aí a conhecida leitura da feminilidade como força emanadora da desestabilização da ordem, como natureza dionisíaca poderosa e destruidora da apolínea ordem característica do pensamento falocêntrico.

Não obstante o prenome Eva, o sobrenome da protagonista, Lopo, pode ser interpretado como uma alusão, segundo Débora David (2007, p.7), a figuras masculinas de posição relevante no cenário português, nomeadamente no reinado de D. Manuel I, por ocasião dos descobrimentos e grandes viagens marítimas: Lopo Soares de Albergaria, governador das Índias a partir de 1515, e Lopo Homem, ilustre cartógrafo e cosmógrafo português.

Ao ser identificada como Eva no presente na narração, por oposição ao

diminutivo *Evita*, usado em relação ao presente dos fatos narrados, pode-se também observar uma marca de amadurecimento ou evolução por parte da protagonista, cujo percurso de clarificação e conscientização em torno dos acontecimentos relativos à guerra norteiam toda a narrativa.

Embora não sejam mencionadas datas precisas para os acontecimentos narrados, a referência a episódios verídicos da guerra colonial, como a operação "Nó Górdio", no território maconde de Cabo Delgado, sob a responsabilidade do General Kaúlza de Arriaga, referido no romance como "o General" e o massacre de Wiriyamu, entre 16 e 18 de dezembro de 1972, na região do Tete, por soldados europeus do Regime de Comandos, nos permitem localizar as memórias de Eva entre os últimos anos da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970.

Observa-se, portanto, a correspondência temporal entre esta obra e as demais analisadas, tanto no sentido da *diegese* quanto em relação à escritura do romance, final da década de 1980.

Em relação à caracterização de Eva, ou *Evita*, pode-se já observar com a leitura de "Os Gafanhotos" – ainda que a narrativa, em um movimento de abismo, o assuma como reconstrução notadamente ficcional – alguns índices que contribuem para a interpretação da personagem como uma figura feminina contrastante, sob muitos aspectos, com a posição imposta à mulher na tradição patriarcal portuguesa.

De início, sabe-se que *Evita* casara-se com Luís Alex após já terem tido contato sexual, como se vê:

"Achas que os enganámos?" - perguntou *Evita* no elevador que descia como uma flecha.
 "Perfeitamente" - disse o noivo já no descapotável. "Ficaram a pensar que nos vamos deitar um com o outro pela primeira vez. Grandes pensadores!" - o descapotável partiu com um ronco. Era admirável tudo o que tinha acontecido naquele terraço, mas nada terminava ali. Tudo estava por começar como no momento em que a tempestade inicia o primeiro sopro. (JORGE, 2004, p. 13)

Será possível observar, embora não de modo ordenado, vez que se trata de memórias, algumas outras características de Evita:

Curiosamente, Evita cursara História na Universidade, justamente pelo fim dos anos 60, fato observado pela alusão que ela faz à noção de tempo presente no filme **O planeta dos macacos** (1968), sugerida por um colega em uma aula de que ela rememora, a propósito de uma reflexão acerca do professor de “História Contemporânea”, o Sr. Milreu, sujeito típico do universo patriarcal, padre, e que lançava em suas aulas o argumento de que “Talvez o tempo do futuro seja o tempo de Deus novamente” (JORGE, 2004, p. 214).

Tal memória, inclusive, abre espaço para a reflexão acerca das mulheres que compunham a sua turma em que, segundo ela

já havia damas grávidas, outras tinham casado e estavam engravidando a cada noite que passava, outras solteiras, querendo engravidar rapidamente. Outras ainda só tinham as primeiras declarações de amor, mas já era para o engravidamento que estendiam o pescoço. A natureza pipilava de furor na minha aula de História Contemporânea. O que diriam as damas? - "Ora, queremos casar, Senhor Doutor, ter os nossos filhos, as nossas casas, esperar por que os nossos maridos voltem da guerra colonial, Senhor Doutor!" (JORGE, 2004, p. 213)

Evita, ao contrário, não visualiza um futuro que possa ser coordenado pelas assertivas vigentes à época, segundo as quais o casamento e a maternidade seriam os destinos inevitáveis da natureza feminina.

Acerca da maternidade, por exemplo, pensa Evita:

Não tinha filho, não desejava ter, não me via mãe de nenhuma coisa, por isso um parto não me lembrava ninguém que nascesse de mim, mas eu nascendo de alguém. Recordava os relatos da minha mãe, das amigas da minha mãe, sobre a forma de ter os seus filhos, e eram exactamente como os daquelas mulheres de cabelos em forma de moita e de cabelos passados a ferro que estavam ali reunidas sob o mesmo gesto comum de abrirem as pernas e deixarem escapulir,

sobre a face da Terra, um animal com vagidos. Um momento sem dúvida impreciso, indecifrável e intangível. Estava pensando nisso, ouvindo as mulheres, o que era encantador ouvir. (JORGE, 2004, p. 185)

Como se vê, a maternidade é algo que não pertence ao universo de Evita, a despeito do discurso oficial do Estado Novo e da tradição incutida no imaginário português daquele tempo.

É importante considerar que, em Portugal, é justamente em meados da década de 1960 que a maternidade deixa de ser um destino certo e incontestável no percurso da feminilidade, vez que a contracepção passa a ser também uma escolha feminina, por meio da popularização do uso de pílulas anticoncepcionais.

De posse da escolha acerca da ocasião mais adequada para ser mãe, bem como do número desejado de filhos, a mulher passa a vislumbrar a liberdade de dedicar-se a outras atividades que não os afazeres exclusivamente domésticos. Evidentemente, a maioria da população, humilde e inculta, ainda permanece imersa nos tabus e proibições disseminados pela Igreja Católica e pelo Estado, de modo que somente uma pequena parcela das mulheres portuguesas, em geral pertencente a camadas sócio-culturais elevadas, se pôde permitir a liberalidade de exercer a sua sexualidade livremente por esse tempo. E é esta a condição de Evita, como ela mesma admite:

Os meus pais sempre foram funcionários públicos, mas têm fogão eléctrico, um carro, uma casinha de madeira na praia, restaurante uma vez por mês, missa uma vez por semana. Sempre conheci tudo medido, controlado, feliz, saudável, retratos, postais de férias, boas-festas, televisão de grande écran. Fizem mesmo um seguro de vida em favor da filha assim que nasceu. Aos vinte anos recebi um bónus porque ninguém tinha morrido nem se tinha acidentado. Tudo fruto do seu labor, da sua honra, da sua economia e do dever cívico controlado. porque precisaria de pacto?"

"E a filha única?"

"Ainda voltando a eles, que são idênticos, felizes, e que esperavam que eu fosse um produto harmónico, quero informá-lo que os desiludi - a harmonia deles levou-me a que por vezes os negasse, os

recusasse e dirimisse. Essa foi a grande surpresa. Não possuo drama senão o que vem do pensamento, mas pensando, sou contra eles. O meu pacto é diferente porque nasço de duas coisas unidas. (JORGE, 2004, p. 181-182)

De todo modo, o distanciamento que Evita estabelece entre si e, primeiramente, as colegas na faculdade, e depois, as demais esposas de militares com as quais convive em sua estadia africana, favorecem a ela uma postura observadora, atenta, estimulam a sua curiosidade e senso crítico.

Em várias ocasiões, as rememorações de Eva Lopo permitem estabelecer um panorama dos valores e expectativas familiares vigentes à época, como no episódio em que rememora um trágico incidente ocorrido com a esposa grávida de um militar durante o período em Moçambique em que os maridos estão na frente de batalha:

Já aí vinha o taxi, era comovente tanta dignidade, tanta calma, a mulher dum tenente-coronel achou que ia nascer um homem. Se fosse mulher, aliás, teria de pagar multa em whisky por ser mulher. Se fosse homem, seria ele, o tenente Zurique quem receberia um bônus em whisky. **Não se podia, em parte nenhuma do mundo, exigir a militares que tivessem mentalidade de sufragistas.** A mulher do tenente-coronel tinha tido três filhos, conhecia as barrigas, achava que aquela barriga só poderia dar homem. Tão calma, tão digna, a mulher do tenente Zurique lá tão longe, no Norte! A mulher do tenente-coronel traçava sobre uma folha de papel, no hall, o horóscopo do filho do tenente Zurique, a nascer dentro de meia hora, naquela hora e latitude. (JORGE, 2004, p. 184; grifo meu)

Por desconhecimento das normas, a mulher do tenente deixa de realizar o depósito em dinheiro para a sua internação e, sendo esta recusada, entra em trabalho de parto na recepção da maternidade. Sem ser devidamente assistida, perde o bebê e sofre um grave ferimento no períneo. A tragédia envolvendo a mulher do tenente desvia o olhar dos hóspedes do *Stella Maris* de outro acontecimento bastante relevante: a morte de um pianista branco por envenenamento com metanol. É essa morte que vai desencadear um

descontentamento dos moradores locais com as forças militares, que são responsabilizadas pelos desdobramentos daquilo que o Estado português insistiu em divulgar como atos de terrorismo e não como uma guerra pela libertação dos nativos, como se vê:

Percebia também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao **Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta**. Ou menos do que isso - o que havia era banditismo, e a repressão do banditismo chamava-se contra-subversão. Não guerra. Por isso mesmo, cada operação se chamava uma guerra, cada acção dessa operação era outra guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. (JORGE, 2004, p. 79; grifo meu)

Atitudes, reflexões e posturas mencionadas por Eva Lopo completam o quadro contestador de sua personalidade, mas é, acima de tudo, em contraste com as figuras masculinas presentes na obra que a sua feminilidade se constrói.

A primeira contestação importante tem início já nos dias seguintes ao seu casamento, a partir do aparecimento dos corpos de negros envenenados na praia, e resulta da sua obstinação em investigar e denunciar o que ela percebe ser um envenenamento proposital da população negra, enganada pelo engarrafamento criminoso de álcool metílico, rotulado como vinho branco e misteriosamente lançado ao mar, chegando primeiramente às mãos dos nativos.

Evita dá-se conta da situação e procura o auxílio da imprensa, na figura de um jornalista mestiço, Álvaro Sabino. Entre eles estabelecer-se-á uma identificação ideológica fulcral para o desenrolar dos acontecimentos.

Além disso, constitui-se entre ela e Helena, esposa do capitão Forza Leal, uma tensa, intrincada e ambígua relação, que contribui para compor a figurativização de sua feminilidade. Helena é descrita pelo narrador na reconstituição feita nos “Gafanhotos” como

A mulher mais linda do terraço [que] concitava a vista dos homens sem mulher, que também os havia, e até de alguns com a mulher ali, diante da testa, porque há desejos irreprimíveis, inveja de coisas próximas inalcançáveis, mesmo quando se tem o cônjuge presente, bebendo diante de nós.

Ora não admirava, porque a mulher do capitão Jaime Forza Leal atraía a vista e o suor como um farol atrai, quando visto o facho a partir do mar. Como se chamava ela? E precisaria ter nome? O alferes Luís Alex explicou à noiva - "Oh se tem! Até tem epíteto - chama-se Helena por baptismo, Forza Leal por casamento, mas todos a tratam por Helena de Tróia. Não olhes para lá!" o noivo juntou as mãos enlaçadas ao olho direito de Evita. (JORGE, 2004, p. 29)

A fim de organizar a caracterização da feminilidade de Eva, cabe estabelecer entre ela e os personagens relevantes que orbitam ao seu redor as aproximações e distanciamentos que permitem a análise ora proposta:

O primeiro deles, o noivo Luís Alex, com quem casamento se realiza já nas primeiras páginas, pois o Alferes deverá seguir dentro de alguns dias para a frente de batalha, para uma operação militar com duração de cerca de dois meses e meio.

Luís Alex é evocado pela memória de Eva como um jovem universitário lisboeta, estudante brilhante de matemática, interessado em desenvolver uma fórmula capaz de superar um importante pensador das ciências exatas, o francês Évariste Galois, autor da Teoria dos Grupos. É por este rapaz de espírito inquieto e ambicioso que Evita se apaixona. Entretanto, a iminência de convocação para Serviço Militar, juntamente com o sentimento de culpa e a angústia, decorrentes do fato de que ele estaria imerso no universo das ciências enquanto muitos outros jovens seus patrícios estavam a morrer nos campos da batalha africanos, o levam a alistar-se, sob o pretexto de que seria preciso enfrentar esse obstáculo (comum na vida do jovem português desse tempo) antes de poder dedicar-se por completo ao seu futuro juntos aos cálculos.

Luís parte para a África e Evita o segue algum tempo depois, para casarem-se.

É sabido que, por ocasião da guerra colonial, houve por parte do governo português um sistemático incentivo à locomoção das famílias de militares em campo para o território africano, uma vez que os soldados demonstravam maior rendimento em combate quando se sabiam próximos às suas mulheres, e tendiam menos à depressão decorrente das separações e distanciamentos. Bem como, evidentemente, viam-se mais dispostos para a batalha quando o sexo lhes era mais acessível, fato que, como é recorrente em situações de guerra, provocava estupros em prisioneiras e nativas e a disseminação de doenças venéreas contraídas em prostíbulos. A ausência de mulheres, do ponto de vista da oportunidade de obter prazer sexual, estabelecia-se, portanto, como um problema, como se pode observar nas declarações de ex-combatentes (NEVES, 2004, p.55-6):

Os que tinham noiva ou mulher continham-se mais. Os que não tinham, queriam qualquer uma. Não importava a cara, nem se lembravam depois dela, alguns era de pé, era só aliviarem-se. (Sargento, comissões em Angola)

[...]

Às vezes estávamos nós há semanas e semanas sem ver uma mulher branca e apareciam as gajas do Movimento Nacional Feminino. Ninguém gramava o movimento, mas naquelas ocasiões a gente comia-as com os olhos. Elas sabiam-no e deviam pensar nisso quando fornicavam com os maridos. (Furriel, comissões na Guiné)

Segundo afirma NEVES (2004, p.55), o desgaste da solidão, da saudade, nos combatentes tornou-se de tal modo problemático que, em 1969, o Estado criaria condições de incentivo para a deslocação das famílias dos oficiais e, em Agosto desse ano, estipulava-se que as famílias deveriam permanecer no “território ultramarino” pelo menos doze meses.

Deste modo, a decisão de incentivar a partida de familiares dos militares para os territórios ultramarinos tinha por principal objetivo “sanear” o contingente.

Assim, compreende-se a chegada de Evita a Moçambique, em **A costa dos murmúrios**. Entretanto, poucos dias após o casamento, e ao início do aparecimento de corpos de negros envenenados pelo metanol, Luís Alex segue para o campo de batalha, e inicia-se a jornada de revelações Evita em torno dos horrores da guerra colonial e, dessa forma, a descoberta de aspectos da personalidade de seu jovem marido até então desconhecidos.

Desde o início, Evita nota uma proximidade muito grande entre Luís e seu capitão, Jaime Forza Leal, homem que ele admira e em quem Evita observará que ele se vem a espelhar. Este se estabelece como importante figura masculina em oposição a Evita, uma vez que é descrito como um típico marialva, casado com uma mulher ruiva, Helena, cuja beleza, aos olhos de Evita, sobressai à de qualquer outra presente, fazendo dela um fino ornamento nas mãos do capitão, que a vitima sistematicamente:

Helena caminhava adiante, pelo braço do capitão. Por vezes o capitão levava-a mesmo à beira de água e curvava o braço de tal modo em feitiço de alavanca, em torno do pescoço dela, que a fazia guinchar. Só quando ela se debatia à beira da água suja, o capitão a largava. Era já um filho macho que se fazia sem palavra. (JORGE, 2004, p. 79; grifo meu)

[...]

Ela [Helena] poderia ser o corpo que servisse de abstracção, em simultâneo, da Beleza, da Inocência e do Medo, e assim tudo ficaria explicado. Os cépticos têm suas crenças. Evita pensou numa divindade a quem se sacrificasse a inocência, e que simbolizasse essas três forças tão precárias e tão violáveis, reunidas. Pensava, nadando. Os gregos, pais dos nossos mitos, não inventaram essa fragilidade nem a malevolência dessa fragilidade. Se as três abstracções estivessem reunidas, tudo se explicaria desde os pássaros vermelhos à cena do barco, e assim ela não era malévola nem frágil. Via Helena frágil, uma pomba frágil, e pensava, nadando, Evita, no destino dos frágeis - os frágeis contêm o farol onde costumam aterrar as aves mais nocturnas. (JORGE, 2004, p. 97)

Homem rude e orgulhoso, Jaime ostenta uma enorme cicatriz que vai do ventre às costelas, usando camisas mais transparentes que o convencional. Sua atitude e postura em relação às mulheres em geral, e à sua esposa em particular, dão sinais de sua brutalidade e machismo, como Eva Lopo deixa claro, por exemplo, em uma de suas últimas memórias:

Pergunto por Helena ao capitão, receando que nunca mais oiça a sua voz de pombo, chamando. o capitão anda dentro e fora, dizendo que está bem, que veio encontrá-la na cama, **mas que gosta das mulheres que ficam na cama. É o sítio delas.** Ele está abotoando a camisa, cobre com ela a cicatriz. Fala distraído, e é mentira que tenha dito que Helena deveria ficar para sempre metida na cama. **Mas é verdade que disse que as mães, filhas, sobrinhas, mulheres legítimas e ilegítimas, onde devem ficar, quando um homem sai, é obviamente na cama. Esse é o sítio delas. É para esse local que elas devem regressar quando acaso fogem de casa, é para aí que devem dirigir-se quando a vida se perturba e o mundo oscila, é aí que elas devem estar encolhidas, quando se regressa de longe. Deitadas, doentes, com os dois braços junto da cabeça ou do peito. Também se pecam, deve ser na cama e devem ser encontradas na cama, e aí devem ser mortas quando encontradas pecando.** (JORGE, 2004, p. 281; grifo meu)

Tal atitude marialva é ressaltada, entre outros momentos, na ocasião em que, ao descobrir um adultério cometido pela esposa, Forza Leal obriga o seu jovem amante a fazer uma “roleta russa”, sob o argumento de que, dessa forma, resolveria com justiça o impasse causado por um terceiro sujeito na relação. Assim, a morte do amante serve como lição à esposa, que resta prisioneira de sua vontade e violência. Por outro lado, aos olhos de Luís Alex, a brutalidade de Forza Leal é um forte índice de nobreza e coragem, as quais admira. Aliás, o próprio nome “Forza Leal” sugere as idéias de força e lealdade, no caso, para com o regime e o discurso paternalista vigentes.

O primeiro indício do embrutecimento pelo qual Luís Alex passa após a sua chegada em África se dá na ocasião em que, em passeio, propõe ao capitão irem “fazer o gosto ao dedo”, atirando contra uma colônia de flamingos que

repousavam à beira d'água, em uma praia distante. Tal fato, testemunhado com um misto de surpresa e horror por Evita, figura como uma metonímia do cenário da guerra. A prostração das inocentes aves, que não alçam vôo (resistem?) mesmo sendo indiscriminadamente abatidas, alimenta o impulso violento dos homens portugueses e sugere a leitura que fazem do povo africano. A violência é, portanto, desde o início, associada à satisfação de impulsos agressivos.

A excitação sexual provocada em Luís pela violência, ou pela iminência dela, é ironicamente ilustrada na narrativa de “Os Gafanhotos” da seguinte forma:

Ternura? Sim, e amor, e excitação. Os noivos, por exemplo, sentiram que não estavam ali a fazer nada em comparação com o que poderiam fazer se recolhessem ao pequeno quarto. Afinal, o noivo era um dos que dentro de escassos dias sairia para Mueda. O prenúncio de vitória que chegava daquela forma tão evidente na noite do seu próprio casamento impelia-o para o amor como as sementes para a terra. O noivo receou que o seu robe se abrisse e se descompusesse. A sua espingarda de carne irrompesse no terraço como um ramo que se solta. Comprimia-a, mas enquanto os outros enxergavam com binóculo, ele pressentia as coisas sem as olhar e metia as mãos como duas centopeias pelo decote da noiva até se apoderar dos dois montículos de Evita. (JORGE, 2004, p. 21; grifo meu.)

Fica evidente a sugestão de excitação sexual provocada pela violenta cena dos corpos espalhados pela orla, observados do alto do terraço do hotel, bem como pela proximidade da batalha.

Ainda ao longo de “Os Gafanhotos”, uma outra violência será ironicamente construída: durante a festa, o capitão, ao notar que a beleza de sua esposa causa a admiração dos homens presentes, imediatamente a esbofeteia, no que é seguido pelos demais convidados homens, que, numa atitude mimética, esbofeteiam gratuitamente suas mulheres. Tudo isso é descrito no “conto” com uma estranha fluidez, como se a inexplicável atitude de violência dos homens para com as mulheres presentes se tratasse de algo absolutamente natural:

Mas naturalmente que Helena de Tróia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente - porque tinha a ver com a dinâmica e a cinética - a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o *Stella* do Índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por um dos seus olhos, porque o outro estava coberto por uma das muitas madeixas do farto cabelo rubro. Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente.

[...]

A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. Naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo. Mesmo assim, uma mulher - uma das duas raparigas que de manhã usavam chinelos com pluma de ganso - sob o impacto da mão fechada do marido, embateu fortemente no gradeamento e quase saltava pela borda fora, agora por motivo bem diverso do da manhã! Mas se saltasse, não morreria apesar de estar no décimo primeiro piso do hotel *Stella*. Porque morreria? De qualquer modo, o marido amparou-a com um golpe de judo. O reencontro pareceu maravilhoso. No momento em que inevitavelmente se encontraram, trocaram todos os líquidos que ali era possível trocar - um fio de sangue escorria do orifício do ouvido dela. Pingava no chão. Olharam para longe. Ah, sim, longe, um dumper evoluía! (JORGE, 2004, p. 29-30)

Tal violência física, fruto do gesto do capitão que foi seguido pelos demais militares presentes, simboliza todas as formas de violência sofridas pelas esposas portuguesas. Sofridas e, na maior parte das vezes, caladas. Não apenas a violência doméstica, resultado do sentimento de posse e da noção de superioridade masculina incutidas no imaginário patriarcal, mas também a violência da guerra, que separa famílias, distancia amores, suscita infidelidades, mina e destrói sentimentos, produz aleijados, faz viúvas e órfãos.

Adiante, outras atitudes do capitão Forza Leal serão descritas por Evita com algum espanto, sobretudo pequenas observações de seu comportamento para com a esposa Helena, que levam Evita a desenvolver um olhar apurado para aquela mulher, como se vê:

[o capitão] regressava no bote, chamava-a [Helena] para ela puxar o bote. Ela corria à beira, empurrava o bote para fora, saltava e compunha o cabelo, como se naquela simulação de vai não vai no pequeno barco existisse um divertimento exaltante. Era uma bela mulher, despida lembrava um pombo, como outras lembram uma rã e outras uma baleia. Não era só a voz que lembrava um pombo, a chamar pelo barco, mas era também a perna, o seio, alguma coisa estava espalhada por ela que pertencia à família das columbinas. Talvez o cabelo vermelho, talvez a pele leitosa. Os dois, ele e ela triunfantes, entendidos. A união deles era um triunfo. Ele com o bote, com ela e com a praia junto à casa, a cicatriz, era a perfeição do triunfo na vida. (JORGE, 2004, p. 73)

Por sugestão e com incentivo do casal Forza Leal, Luís Alex tenta convencer Evita a mudar-se para uma casa próxima à deles, que, assim como a que ocupavam, teria sido abandonada por seus proprietários, temerosos do perigo oferecido pela guerra.

Evita demonstra então sua indisposição para com a subserviência, negando-se a ficar sozinha na casa e preferindo manter-se hospedada no *Stella Maris*, juntamente com outras esposas de militares, durante seu período de ausência, fato que não agrada Luís.

Os estranhos gestos de Luís Alex encontram seu ápice na véspera de sua partida, quando ele pede à esposa que não saia do quarto em nenhuma hipótese durante o período em que estiver fora. Diz ele:

"Fica então aqui, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim". Não formula o pedido duma só vez, vai formulando. Promete-me um mainato que durma em baixo, à sombra do gradeamento do *Stella Maris*. Que suba à hora das refeições com a marmita que eu verei colocar sobre a cómoda que terá de fazer de mesa. Levando a torneira da água quente ao máximo, ela sairá fervendo e com ela eu poderei fazer café, sem precisar de sair para tomar. A roupa, o mainato a levará suja e a trará lavada. Para que diabo serve um mainato pago pelo noivo senão para fazer esses insignificantes recados? (JORGE, 2004, p. 89)

Com o gesto, Luís Alex espera de Evita a submissão e o respeito impostos por Forza Leal a Helena, conforme esta confessará a Evita pouco tempo

depois, embora na forma de uma imposição há muito convertida em ato voluntário. A partir daí, a jovem Eva Lopo seguirá um percurso de revelação acerca do homem com quem se casou, que, acabará por notar, tornou-se outro, um estranho.

Ela virá a descobrir, conduzida por Helena, a participação do marido em atos violentíssimos no campo de batalha, como a execução de um grupo de prisioneiros composto por velhos, doentes, uma mãe e seu filho que acabara de nascer com a ajuda de soldados. Verá a fotografia de Luís Alex segurando uma vara em que a cabeça de um negro degolado estava espetada; saberá, por meio de uma conversa com um alferes ferido e retornado, que o marido foi o autor do hino da tropa, bastante grosseiro, e que entre os soldados possuía o apelido de Luís Galex, uma vez que seu passatempo favorito era atirar nas cloacas das galinhas encontradas pelas vilas onde passava a tropa.

A figurativização da masculinidade de Luís Alex, contaminada e distorcida após a sua partida para a guerra – guerra essa indesejada e resultante do conservadorismo imperialista do Estado Novo – o transforma em um jovem violento e covarde, cuja profunda admiração pelo capitão o motiva a seguir seus gestos. Ainda dentro da narrativa dos “Gafanhotos”, Evita pergunta ao noivo em relação ao capitão: “Tens inveja?”, ao que ele responde:

“Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” (JORGE, 2004, p. 30)

É, primeiramente, por oposição a essas figuras masculinas, a do noivo e a do capitão, que a feminilidade de Evita se constrói. A memória do noivo Luís Alex surge permeada pelo espanto de reconhecer-se nele um estranho, a despeito dos desafios por eles superados no tempo de namoro em nome de um genuíno

sentimento amoroso.

- Agora não é mais ele. Não vale a pena fingir. Como posso apalpar nele a figura que Evita quis? Não és mais a pessoa com quem fiz namoro, e muito mais do que namoro, **amor até esgotar, à socapa das imensas velhas que guardavam o pudor da nossa geração com uma faca do tamanho duma cataria.** Não és mais o mesmo. Ele diz-me exactamente o mesmo. Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos, nesse dia de praia, apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira. Como um hall se liga a um General, uma banheira se liga a um noivo, nunca se sabe o que desune um casal moço, deitado na areia. (JORGE, 2004, p. 72; grifo meu.)

[...]

O problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau (JORGE, 2004, p. 181-182).

As revelações acerca do carácter de Luís Alex levam Evita a um caminho irreversível. Consciente de que o homem com quem havia se casado não correspondia à verdade sobre Luís Alex, bem como o discurso oficial sobre as façanhas dos militares e os objetivos do Estado não correspondiam à verdade acerca da Guerra Colonial, Evita vê-se enredada em uma atmosfera de conspiração, tensão e mentiras, dentro da qual o medo e a violência determinam as ações e os discursos.

A atitude contestadora de Evita é reafirmada por sua recusa em restar confinada à espera do esposo, gesto que ela substitui por uma peregrinação constante pela cidade de Beira, ora em visita a Helena, ora a procura do jornalista Álvaro Sabino, na companhia de quem passa boa parte do tempo.

Este, por sua vez, não satisfaz as primeiras expectativas de Helena, pois mesmo ciente dos acontecimentos por ela relatados, mesmo tendo recebido dela uma garrafa de álcool metílico com rótulo falsificado, nada publica a esse respeito no jornal local, o *Hinterland*.

Algum tempo depois, Evita virá a saber que Álvaro assina uma coluna às quintas-feiras, chamada “Coluna Involuntária”, cujos textos, cifrados, certamente são decodificados por poucos.

Álvaro justifica com a repressão e a censura a sua impotência em relação às injustiças sociais e políticas por ele e Evita testemunhadas: “Nos regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se”. (JORGE, 2004, p. 161) Ele afirma: “Sou livre de dizer o que quero no jornal, mas é preciso saber escrever sem denunciar nem iludir. Difícil, pombinha...” (JORGE, 2004, p. 137).

De qualquer forma, cria-se uma amizade entre ambos, e Evita passa a acompanhar o jornalista em várias deambulações pela cidade. Ele a leva a conhecer seus quatro filhos com uma prostituta branca, bem como os outros quatro com uma nativa negra, que visita apenas quando tem dinheiro. Evita considera a vida de Álvaro “uma tragédia”.

É pela voz dele, e com dolorosa ironia, que ela toma conhecimento de uma prática violentamente machista que tem lugar no prostíbulo local, a boate *Molin Rouge*. Em uma conversa Sabino conta que:

tinha tido uma amante que se exibia no melhor espectáculo de sempre do Moulin Rouge, o show oba-oba. Esse espectáculo era tal que à mais aplaudida, depois das três da madrugada, era-lhe enfiado no ânus a miniatura das velas do Moulin Rouge, suspensa numa vareta de metal - a vareta é que era enfiada no ânus. Facilmente se enfiava a vareta através dos buraquinhos do maillot. O compère metia com um só golpe de mão. O compère ou um fazendeiro de algo que trouxesse o montante exigido para essa subtileza de palco. Como era difícil o fazendeiro de algodão encontrar o buraquinho exacto do maillot! Como se aproximava, ensaiava, desistia!

Que risos, que gargalhadas. Mas infelizmente nem sempre terminava da melhor maneira - duas das raparigas haviam sido encontradas no Chiveve, de madrugada, esganadas pelo pescoço, com as miniaturinhas enfiadas, a boiar. “Era lindo?” - perguntou Evita, “Comme ci comme ça” - disse o jornalista. “Uma delas, a Giselle, minha amiga especial, foi assaltada por um exército de caranguejos”

- disse ele. (JORGE, 2004, p. 155)

Álvaro, dessa forma, introduz Evita no universo de violência – física e psicológica – e morte veladas que acomete as “minorias” em um ambiente dominado pelo espírito patriarcal do colonizador. Mulheres, homens negros e mestiços, pessoas pobres, todos são passíveis de se tornarem vítimas massacradas nas mãos do poder branco, masculino e europeu.

Com o tempo, Álvaro e Evita passam a se preocupar menos com o efeito que a proximidade entre ambos possa causar aos olhos da sociedade de Beira, embora saibam que a amizade entre um homem e uma mulher casada possa ser vista com olhos maliciosos, conforme o próprio Álvaro adverte:

o jornalista diz que é assim mesmo, que **nas sociedades disfarçadas todo o entendimento é um crime, se possível um crime sexual**. Ele diz que não tenho de me admirar, ele acha que eu devo saber que o sexo é como Deus - o sítio secreto da expressão secreta a que se atribui tudo o que não tem explicação. Depois o jornalista diz que está admirado que eu não saiba isso, que me há-de fazer ver e provar que assim é. Sob aquela intensa chuva, o **jornalista acha que qualquer entendimento pode ser entendido como um crime**. (JORGE, 2004, p. 159; grifos meus)

Assim, é pela voz de Álvaro que Evita se dará conta de que o sexo é a porta de entrada para a expressão da liberdade e, talvez por isso, seja atribuída aos impulsos da sexualidade a justificativa para todas as atitudes sem aparente explicação e, portanto, socialmente condenáveis. As pulsões humanas de vida e morte residem neste universo de tensão constante.

Não tarda, inclusive, para que a sexualidade de Evita seja transformada em uma via de insurgência contra o regime (simbolizado pelo fantasma do marido militar distante), na ocasião em que, levada pelo jornalista Álvaro Sabino ao *Moulin Rouge*, encontra um colega dele, que descreve como um homem gordo e abjeto, em

que residem, paradoxalmente, olhos encantadores, e acaba por relacionar-se sexualmente com ele:

De repente, sem lhe ver os olhos, Evita sentiu-se ser levada por um túnel sem saída, mas logo se acendeu uma luz e o olho isolado da bola apareceu, escuro e pestanudo. Bem, bem, tudo bem. Olhos nos olhos, boca na boca, como os mosquitos depois das chuvas. **A boca dele cheirava ao que cheiraria uma garrafa de whisky se a garrafa de whisky em vez de rolha tivesse uma boca.** "Além da boca, além do whisky, além da morte, o desejo implacável da vida" - mas não era um pensamento com palavras. Fazer amor com aquele homem encontrado no *Moulin Rouge* era como nadar numa tina cor de azeite. Cheia de líquido. O azeite parecia resvalar para um local repleto de abismo fundo onde corria um rio de azeite. Ela escorregava pelo abismo, caindo, escapando e caindo, à espera de que uma alavanca, compensadora do desespero e do abismo, abrisse uma porta para as portas luminosas sem azeite. A única corda que levava agarrada na mão, era a imagem dos olhos que encimavam aquele corpo enorme, que nunca antes tinha visto na cidade, como uma pétala saindo do alto dum gigante cacto feito de corpo.

Olhos, olhos - mas ainda ele teria os olhos? E se os tivesse perdido? Ou nunca os tivesse tido, como justificaria a si mesma encontrar-se ali a olhar para as pálpebras? Aproximou a luz violenta dos olhos que o gordo tinha fechados - o gordo resfolegava um sono pesado como a própria noite que fazia. O único gesto de pudor do gordo consistia em esconder os olhos sob as pálpebras. Havia alguma coisa de virgem nesse gesto de omitir o corpo. Dorme, gordo - mesmo que não quisesse tratá-lo desse modo, não conhecia o seu nome. Estaria ali, em algum sítio do quarto? (JORGE, 2004, p. 194; grifos meus)

Assim, observa-se que é por meio de um contato físico, não apenas transgressor, mas aparentemente abjeto, que Evita exercita a sua sexualidade contestadora, rebelando-se simbolicamente não somente contra a instituição do casamento, mas também contra domínio do “belo” socialmente instituído, enquanto força motriz para a satisfação do desejo. A impossibilidade de transmutar sua identificação ideológica com Sabino em conjunção carnal a motiva a uma atitude impetuosa e, não obstante, a uma sexualidade destrutiva do ponto de vista da cultura vigente.

De qualquer forma, como foi dito, é ideologicamente que Evita e Álvaro Sabino são impelidos um para o outro. Evita, pelo menos, a procura de respostas

para o vazio em que se encontra imersa desde a sua chegada em Moçambique, e que admite a Sabino:

"o quê? Quer dizer, sua farsante, que não esteve ali a esmurrar a mesa por causa dos meus patrícios mortos por metanol? Esteve por uma outra coisa?" "É, - disse ela. **"Esse e o outro - o grande envenenamento que cai sem se saber donde, sobre todas as coisas"**. o jornalista pareceu desapontado. "Bom, desista - pense em níveis mais reais, Apesar de tudo consigo ser mais realista, caramba..."(JORGE, 2004, p.137; grifo meu)

Deixa de ser o horror do massacre dos negros, em particular, e passa a ser toda a estrutura da organização humana, em geral, que incomoda Evita. E, ao seu redor, tudo o que ela pode observar é ignorância, alheamento, imobilidade e omissão. Principalmente, quando resta claro que os militares tinham conhecimento das mortes criminosas, mas optam por esquivar-se de qualquer responsabilidade, como se vê:

Então o capitão levou o seu [copo] à boca antes de chegar o gelo e cuspiu - "Que mistela é esta, ó Luís? Prove isto aqui!" o noivo provou e cuspiu. O noivo encarou o capitão de frente, saboreando primeiro e depois cheirando - **"Isto é daquela mistela, meu capitão!"** "Quem é que você acha que pôs?" "E eu sei?" O capitão rolhou as garrafas - "Oiça aqui, isto não nos diz respeito. Não vimos nada, não provámos nada". Helena de Tróia não deixava de olhar para as pequenas garrafas. o capitão insistia ao sair - "Isto não nos diz respeito, isto não é a nossa guerra, está a ouvir, ó Luís? Nada de se meter numa guerra onde não é chamado. Você agora só tem uma guerra que é lá em Cabo Delgado. Quanto a isto só há uma coisa a fazer - bico calado e mais nada". (JORGE, 2004, p. 84-85)

A figura que, a princípio, melhor condensa a imobilidade observada por Evita diante das circunstâncias é justamente a da esposa de Forza Leal, Helena, com quem, desde a primeira vista, Evita estabelece uma relação ambivalente.

Se por um lado os comentários e reflexões acerca de Helena feitos por Eva Lopo sugerem que ela desprezasse intelectualmente aquela mulher,

precisamente por diagnosticar nela uma profunda sujeição ao marido, bem como um aspecto fútil e superficial, justamente em função da postura assumida a princípio por Helena, que defende que a solidariedade devida pela esposa ao marido consiste em resignar-se e aguardar por ele reclusa, sofrendo a sua ausência, por outro lado, Evita jamais deixa de transparecer o quanto a beleza contundente de Helena, bem como a sua consciência dela, chamam a sua atenção. O próprio nome de Helena, assim como o epíteto a ela atribuído “de Tróia”, sugerem que a sua beleza, simbolizada pelo seu nome, carrega em si o fardo da discórdia, como bem observa Evita, em uma memória em que subserviência de Helena a incomoda visivelmente:

Eles comiam e amontoavam as cascas sobre os pratos, contudo, por vezes, as cascas caíam e Helena apanhava e compunha, como se estivesse ali sobretudo para desempenhar esse papel e sentisse felicidade nesses gestos. Era ela quem chegava os pratos e zelava por que não se perdesse a turquês entre as cascas. De vez em quando, Helena ficava ausente de todas aquelas conversas entrecortadas do capitão com o noivo.

Parecia-me uma pessoa que tivesse entrado na Marisqueira por engano. Por entre o barulho que fazia dentro e fora, perguntei-lhe - "Sabe o que significa o seu nome?"

Helena de Tróia começou a rir - "Não, não sei." "Nunca lhe disseram Haec Helena?"

"Não, nunca" - disse ela com pestanas inocentes a baterem ao longo dos olhos, afastada agora dos crustáceos e da turquês que lhes quebravam tão bem as eriçadas patas. Quis que Helena soubesse.

"Dizer Haec Helena é o mesmo que dizer eis a causa do conflito gosta?" (JORGE, 2004, p. 77)

De acordo com JORDÃO (1999, p.54), com este gesto, Evita não se limita a aprisionar Helena numa imagem estática de superficialidade ou subordinação sexual, mas acrescenta-lhe também ignorância. Ignorância que não tem tanto a ver com a referência a um conhecimento clássico da expressão “Haec Helena,” mas que sugere mais uma culpabilização bíblico-patriarcal, em que a mulher é a origem de todo o mal do mundo. Assim, ao atribuir indiretamente a Helena ‘a causa do conflito,’ (atribuição essa que passa já por uma demonstração e transmissão ‘superior’ de um

conhecimento clássico), Evita faz a união metafórica de duas imagens discursivas de inferiorização da mulher: à concepção patriarcal clássica que encara o corpo feminino como causa e justificação de guerra e posse masculina, é aliada a colonialista, segundo a qual o corpo feminino simboliza a terra conquistada.

Dessa forma, Helena, na condição de objeto destes dois tipos de dominação, ocupa um espaço simbólico comum aos **não-europeus** e às **mulheres**. Espaço esse em que, segundo Helen Carr (apud JORDÃO, 1999, p.54), ambos são vistos como parte da natureza e não da cultura, desfrutando de uma mesma ambivalência. Ambos são considerados como passivos, imaturos, não sofisticados, sem espírito de iniciativa ou de poder intelectual, necessitando de ser guiados e governados. Ou, pelo contrário, são considerados como perigosos, traidores, emocionais, selvagens, inconstantes, imprevisíveis, lascivos e sexualmente aberrantes. Características essas que, aplicadas a Helena por Evita, fornecem uma informação bastante esclarecedora acerca da posição ideológica da última. Uma posição que, se à partida aparenta ser de contestação da ordem dominante, acaba ambigualmente por tornar-se defensora dessa mesma ordem.

De início, o contato entre ambas é forçosamente estimulado por Helena, que telefona, faz convites, pede a presença de Evita. Quer saber como as demais esposas se comportam depois da partida dos soldados, quer que Evita seja sua informante:

Depois Helena de Tróia quis saber como iam as mulheres do Stella. Perguntou por elas uma a uma, interessou-se pelas roupas delas, pelos penteados, pelas reacções, quis saber se apareciam a todas as refeições, a todos os jantares. Comparou. Concluiu que nenhuma das que deveriam sacrificar-se pelos ausentes estava a sacrificar-se (JORGE, 2004, p. 129).

A seguir, em uma mudança estratégica de posição, Helena passa de frágil e superficial a detentora de saberes ignorados por Evita, vez que mostra a ela

fotografias destinadas à destruição em que cenas cruéis dos campos de batalha revelam, inclusive, ações de Luis Alex.

A insistência de Helena em relação à necessidade de sacrifício por parte das esposas dos militares incomoda Evita, mulher que se recusa a submeter-se ao discurso paternalista vigente. Todavia, a argumentação de Helena é sustentada pela especificidade de sua condição de esposa de “herói”:

"Ah, tem de se compreender! Não se pode viver com um homem com uma cicatriz de combate com a profundidade da que tem o Jaime, como se se vivesse com um farmacêutico! As mulheres que imaginam que viver com um herói é uma festa com bastante whisky, é porque não têm a noção do esforço que é preciso concentrar para se distinguir um homem em combate. Pobre do homem que não encontra a companheira do seu combate ... " (JORGE, 2004, p. 108).

Helena, sobretudo, realça o seu próprio sacrifício, a sua escolha espontânea em enclausurar-se na casa até o fim da operação. Além disso insiste em contabilizar com Evita as probabilidades de baixas durante o conflito, de modo que, aparentemente, o seu sofrimento é imenso.

"Nunca saí de dentro destas paredes, você sabe que nunca saí" - disse Helena, e depois continuou. "Por solidariedade imensa com o projecto dele. Estou cansada e gorda de me sacrificar por ele, pelo projecto dele" - Helena de Tróia pôs-se de pé, séria, como se fosse dizer uma violenta verdade. Afinal era apenas uma intensa pergunta. - "Agora, Evita, que tudo está a correr bem, você, Evita, é que vai dizer se eu mereço a vida dum homem bom!" Ela caminhava à volta da mesa - "Sabe, eu acho que nenhuma mulher é verdadeiramente bonita se não merece a morte dum homem bom! Veja, olhe se eu mereço!" (JORGE, 2004, p. 175-176)

É, todavia, pela força emanadora de poder, advinda da beleza corpórea, que Helena argumenta. E argumenta com Evita, é dela que Helena exige um posicionamento: mereceria tal beleza a vida de um homem?

Ambiguamente, Helena lança mão de uma postura sedutora na direção de sua única interlocutora:

Helena dirigiu-se ao móvel branco, cheio de pratos, que se arquivava em frente e desatou as alças do vestido de interior. O vestido deslizou, ficou-lhe aos pés, e num ápice ela surgiu despida, como um fruto escorregadio se despela. Só tinha slip, e Helena começou a andar para diante e para trás, colocando a mão na cintura, levantando um braço, e depois outro, expondo um osso da anca, como uma actriz no momento da primeira representação. Colocou-se em bicos dos pés, as pernas adelgaçaram sobre os pés em ponta, a cintura cavou, ela encolhia a cintura, sustinha a respiração. Depois, baixou-se sobre o vestido, correu com o vestido à frente, como se acabada a demonstração, tivesse agora pudor, vestiu-se sempre atrás do vestido, e voltou ao lugar junto da mesa dos peixes. (JORGE, 2004, p. 176)

A nudez de Helena repete-se diante dos olhos de Evita ainda algumas vezes.

Com o tempo, Evita passa a visitar Helena espontaneamente, em parte hipnotizada pelo misto de poder e fragilidade que dela emanam, em parte curiosa, em parte solidária. Por fim, Evita se dá conta de que a consciência de Helena acerca dos horrores da guerra em geral, e de seu casamento em particular, a levaram a assumir uma postura calcada basicamente na aparência. Na verdade, Helena deseja a morte de Forza Leal em batalha, para que assim consiga assumir, a um só tempo, a condição de honrada viúva de herói de guerra e a sua libertação. Libertação que, de outro modo, ela sabia, jamais viria:

Fico a ver Helena duchar-se, falando. Sob a água que está correndo, Helena é só corpo e voz. Parece não ter espírito nem memória sob o sabão. Se não tivesse, **se não manchasse a imagem do seu corpo com a conspurcação da sua fala, eu iria ajoelhar-me e passar um dedo pela pele nua de Helena que acena como o velo dum pombo.** Mas fala, roas arrulha como um pombal completo, e chama pela sua pitança desmesuradamente, com o alvoroço de vários pombais. Veja-se - pôs um robe de crepe e agita-se chamando nomes grosseiros ao General que está dirigindo, por um óculo de longo alcance, as operações entre Mueda, Miteda e Sagal. **É aí que ela quer, e sempre quis, que rebente uma mina debaixo dos pés de Forza Leal tão explosiva que o deixe desfeito. Não era difícil adivinhar - disse Eva Lopo. Helena veste-se, fala, ri e mente.** (JORGE, 2004, p. 221; grifos meus)

Assim, é a partir de um esforço de interpretação que Evita se dá conta de

que, por trás da aparente abnegação de Helena, de sua postura resignada e subserviente, reside ao secreto desejo de que o capitão jamais retorne vivo. Subverte-se, portanto a construção de uma figura feminina frágil, vazia e subserviente, até aqui contrastante com a postura independente de Evita. Helena se revela autora de uma sabotagem interior à própria condição de castrada, imobilizada socialmente pela apregoada fragilidade de seu sexo. Entretanto, não teria tido forças ou confiança para confessá-lo objetivamente até aquele momento, por isso Evita pondera:

Tudo tem uma ligação com tudo, e o que não tem não é relevante. Ela por ele, ele por ela, a casa, os mainatos para a vigilância dela, o aprisionamento dela em troca da libertação que aspira, por rebentamento dele. Quer dizer - afinal tudo se entende, apenas foi preciso descobrir, porque ela nunca esclareceu. E porque não? Evita não foi capaz de desencadear, da junção das partes de Helena de Tróia, aquela que se exprime com sinais de columbina, a confiança necessária a tanto. (JORGE, 2004, p. 222)

Em uma de suas últimas visitas a Helena, Evita finalmente encontra nela a confiança necessária para a confissão. Helena admite que teria tido um amante, assassinado por Forza Leal em uma roleta russa.

Cai da cara dela uma torrente de lágrimas. Sei que vai chorar alguém que é só a sua pessoa. Não tenho dúvida que a pessoa chorada é ela mesma perdida no reflexo que teve em alguém. Já diz que um homem bom morreu por sua culpa. (JORGE, 2004, p. 225)

Confessa que foi forçada a entregar o nome do jovem, a quem amou sinceramente, sob a ameaça de uma arma apontada para ela. Confessa que sua libertação depende da morte do capitão, pela qual reza insistentemente.

Finalmente Evita pode identificar-se com essa mulher que, até então, lhe despertava o desprezo a cada vez que emitia uma palavra sequer. A solidariedade feminina, que teria permitido a Evita manter-se em contato com ela, motivada pela

solidão de ambas, dá espaço ao reconhecimento de uma condição, a um tempo, cruel e inevitável. E tal condição é por Helena questionada:

"Mas não será que estou a fazer muito pouco? Não deveria eu diminuir o raio de acção dos meus passos, cingir-me a um compartimento só, traçar à minha volta um círculo e ficar no meio? Esperar lá sem sair do meio? Esperar imóvel como uma estaca?" (JORGE, 2004, p. 105)

Entretanto, chega a notícia de que o conflito estaria chegando ao fim, Helena vem a saber que o capitão não morreu e se desespera. Ao ser visitada por Evita, confessa-lhe o desejo de tirar a própria vida, ao que Evita, imersa na ambigüidade de seus sentimentos, responde: "Você está a imaginar um projecto lindo, adoro ouvir um projecto assim, com tanta coragem, tanta beleza. Cumpra, por favor, esse plano! Tatá!" (JORGE, 2004, p. 244).

No dia seguinte, entretanto, Evita volta à casa de Helena e a encontra no quarto, viva. A memória de Eva Lopo se reconstrói detalhadamente entorno da cena em que encontra Helena:

O mar desenrola-se pela praia como o cabelo vermelho de Helena se espalha pela almofada de cambraia. Toda a dobra do lençol é de renda.

Procuro o vestígio do seu tormento na dobra do lençol, numa prega da cambraia, numa franja do cabelo. Não encontro, não tem. Helena mostra a placidez da neve, lembra unia princesa de pedra deitada sobre a tampa do seu sarcófago. Coberta de neve, sou obrigada a rodeá-la, a vê-la de perto, a olhá-la de lado e de frente. **Uma mulher que se sabe bela como Helena não atravessa drama, não tem tragédia. Não pode ter tragédia quem tem o perfil de Helena, e a perna de Helena.** (JORGE, 2004, p. 245; grifo meu)

Observa-se aqui o imediato magnetismo causado em Evita pela beleza física de Helena. Ela se declara impelida a aproximar-se, a tocá-la:

Ela pôs uma perna fora do lençol. Os músculos gêmeos de Helena não se vêem, por mais que Helena comprima o peito do pé. Tenho a perna de Helena na minha mão, peço-lhe que a curve para ver a

actuação dos gêmeos. A perna apenas toma um pouco mais de volume e engrossa. Passa-se o mesmo com a coxa. Helena abre e fecha a coxa. O seu slip é tão escasso que melhor fora não o ter. Helena puxa os joelhos, senta-se levanta o assento, retira o slip, escorre-o pelas pernas sempre fluidas, estende-se. O braço move-se como uma sombra imaginada. "Tranca a porta" - diz Helena. (JORGE, 2004, p. 245)

Neste momento, estabelece-se o auge da tensão sexual entre ambas as personagens femininas, vez que Helena investe o poder de sua beleza física de modo objetivo na direção de Evita, que se encontra quase hipnotizada. Entretanto, a reação de Evita é afastar-se, tomar distanciamento da cena, observar a mulher nua deitada naquela cama a partir de uma ótica analítica, segura, distanciada, o que resulta em uma longa reflexão acerca do poder daquela feminilidade junto ao imaginário masculino:

Vista da porta, Helena assemelha-se a um narciso com uma mosca no meio. A mosca tem a cor dos cabelos da cabeça de Helena, senão mais arruivada ainda. É a primeira vez na vida que vejo uma mulher sem slip, no meio dum lençol. **Não me surpreende contudo a mulher de que conheço o ser, mas a beleza que é seu acidente.** Pergunto-me da porta o que pensará o caçador de pretos ao atravessar a porta e ao olhar para Helena. Procuo traçar uma ligação fortuita enquanto não me movo da porta - o caçador deve vê-la como um alvo que vai ser ferido com a bala mais tensa que traz à cintura. Penso que o capitão só pode sentir o ariete de carne que traz à cintura como uma bala. O que é o capitão mais do que um bom matador de pretos com um código de honra e uma folha de sacrifício? Não sei o que esse homem foi - possivelmente até procurou na harmonia dos números um senso de que também desistiu. **Nada do que penso é um julgamento, mas apenas uma contestação.** Agora, se o capitão entrasse, ele seria o bom matador, cicatrizado, com uma grande bala folicular à cintura. Mas se Helena de Tróia em vez de encontrar um capitão num baile de Carnaval tivesse encontrado um talhante? Seria que o talhante a via como uma rês? Seria que amá-la seria procurar nela a carne do bife mais tenro? Com a ponta da sua faca de carne? E o homem do lixo? Como seria o homem do lixo? Veria o homem do lixo Helena como uma peça de entulho a cobrir de estrume? O homem do lixo enterrá-la-ia sob si mesmo, e o seu sexo seria apenas a forquilha que a ia enterrando de estrume? Helena a desaparecer sob uma fina camada de lixo, e depois a sumir, a encobrir o corpo sob o olvido de montanhas de estrume, era a ideia mais implacável que me chegava, vendo-a branca, tersa, disposta. Helena como um objecto de amor mutável conforme quem a procura? Ou no amor alguma coisa

imutável de ser a ser, uma natureza guardada sem mudança no esconderijo da natureza? E isso - escondido. Pensei. Pensei no coveiro. O que faria o coveiro se lhe fosse dito que se dirigisse àquele quarto, trancado, climatizado, guardado diante do mar, onde o ar zunia, e chegasse com a pá e o alferce? Seria que o coveiro queria enterrar Helena? Sim, queria enterrar Helena. Deitando-se sobre Helena, queria enterrá-la, ele, o homem do lixo, o talhante ou o caçador de negros, todos a queriam enterrar.

Essa imagem tornava-se insuportável vista da porta onde eu me encontrava, fechada a porta atrás da cintura, como se receasse que alguém a abrisse quando me afastasse da maçaneta. Era insuportável porque eu traçava escalas que corriam para cima e para baixo, imaginava no topo das escalas os sublimes, os salvadores da humanidade, os médicos devotos, os poetas, os prêmios da paz, vi-os entrarem naquele sarcófago, onde ela se encontrava, colocarem os pés no local onde eu os tinha, e só continuava a imaginá-los caminhando na direcção de Helena, arrastando o alferce e uma pá, uma enxada, e ouvia a terra bater, bater, sob a lâmina fria, o som saindo e arremetendo-se contra as paredes faiscantes do cemitério cheio de ciprestes amarelos da minha cidade, que eram sem dúvida idênticos aos do cemitério dos brancos da cidade da Beira. O raso cemitério da Beira é que era igual aos grandes e sinistros da minha cidade. O demónio, peludo e terno na maciez do seu carácter defensor da invulnerabilidade, sacudia a anca de gato bravo, abandonava o seu posto, dava passagem a um fio de sofrimento. Não conseguia conter, por isso mesmo, a dimensão do grande diante do pequeno, nem do longínquo diante do próximo - disse Eva Lopo. Também diante de Helena tudo era igual a tudo. Helena estava perto do tape-tape do alferce, e os homens que a poderiam amar lindamente dispensavam uma tarde das suas vidas para aquele momento solene, abriam a funda cova do esquecimento, como se quisessem retirar dela mil toneladas de mármore, e logo partiam. Ou a pedreira era tão funda que não permitia o mármore, e por isso, apenas colocavam Helena, partiam. Não tinha ficado estúpida - Evita era eu. (JORGE, 2004, p. 245-6)

Nota-se, nesse jorrar de imagens encadeadas pela imaginação que, diante do corpo nu de Helena que se oferece, Evita reage buscando uma perspectiva masculina. Num gesto de desesperado distanciamento ante ao desconhecido do corpo feminino, Evita elenca imagens do desejo masculino pelo corpo de Helena, todas elas, no entanto, transformadas em violência e abjeção em função dos tipos sociais que ela vislumbra na direcção de Helena: o caçador, o capitão, o talhante, o homem do lixo e o coveiro. Todos eles índices de impulsos de posse, de sujeição e de morte ante a beleza sacralizada de Helena pela idéia do

sarcófago em que restaria. Mais uma vez, estabelece-se a tensão entre Eros e Thanatos, pulsão de vida e pulsão de morte, ao associar-se o ato sexual a uma tentativa de integração e retorno ao todo originário, à energia primeva da natureza.

Ademais, Evita reconhece em Helena a consciência de que seu gesto simbolizaria o supra-sumo da transgressão feminina, motivado pelo que ela considera a “imperfeição do amor” no sexo oposto, como pondera:

Ela sabia que era o despeito pela imperfeição do amor que a fazia castigar assim a parte da humanidade nascida com sexo comprido, por imperfeição do amor. Helena também sabia e dizia, com a sua leve inteligência de pombo, as palavras exactas. A sua inteligência devia ter suado gotas para o dizer.

"Vamos vingar-nos deles?" (JORGE, 2004, p. 246)

Assim, Helena finalmente verbaliza o seu desejo. O gesto de sedução que inflige a Evita é motivado pela intenção de mobilizar-se, de vingar-se, de insurgir-se, acima de tudo, contra o domínio do patriarcado, do qual reconhece-se, juntamente com as demais mulheres, vítima. Entretanto, Evita, surpreendentemente imobilizada ante o desconhecido, é incapaz de dar continuidade à rebeldia proposta por Helena:

Helena falava bem. A nudez devia clarificar-lhe a cabeça por dentro como um detergente com enzoves. "Sorry, sorry" - disse em inglês, para afugentar a inteligibilidade, na esperança de que, usando essas duas palavrinhas, aquele novelo não doesse, antes se desfiasse por si, às escuras, e parasse.

"Mas porquê?" - Helena de Tróia juntou as pernas, sentou-se no côncavo dos seus tecidos leves, pôs as mãos nos joelhos, e sobre as mãos, o queixo de pomba. (JORGE, 2004, p. 246)

Evita busca, então, sofregamente, estabelecer uma razão para sua recusa, balizada por uma idéia de sexualidade e de identidade de gênero construídas socialmente:

Não posso, Helena. Se me aproximasse de ti, até te tocar, mergulharia num lodo cor de sangue. A natureza ou simplesmente o padre a quem me mandaram durante a meninice para me dizer junto

das orelhas terríveis *chis* rolados, ou outra coisa qualquer como uma pedra ou um lenço encontrados por acaso num passeio, me impedem que te toque para outra intenção que não seja a de te contemplar. Fecho os olhos e prevejo uma espécie de catástrofe vermelha a partir da tua almofada de renda, que se alargaria até chegar ao mar azul para o tingir por inteiro dessa cor. Seria necessário voltar à mamada inicial para corrigir este defeito. Ou mesmo antes, porque não possuo nenhuma parte de corpo que te leve a enterrar no fundo do mármore, Helena de Tróia. (JORGE, 2004, p. 247)

Evita manifesta claramente a sua crença de que a sexualidade é um construto social, norteado pelos discursos oficiais, religiosos e familiares, que, somados, a impediriam de tocar Helena com desejo sem, com isso, destruir as bases de sua identidade de gênero, desde sempre direcionada à heterossexualidade. Ela interpreta o órgão sexual masculino, inexistente na sua condição de castrada, como instrumento necessário à condução para a pulsão de morte. Da ausência (inexistência) desse órgão resultaria a impossibilidade de transmigrar o seu desejo de contemplação para um desejo de contato – associado à posse.

Entretanto, surpreendentemente, Evita não deixa de mencionar um sentimento de caráter amoroso por Helena, que, de resto, ela identifica com a imortalidade e, a partir dele, define a sua sexualidade como uma pulsão de morte:

O que amo em ti não tem enterro nem aspira a isso. Os homens sim, fazem-me feliz porque me enterram e me tornam mortal. Quero que um homem se ponha em cima de mim para me sentir mortal. Com uma gadanha e uma pá, e me enterre e me empurre até ao local donde se extrai o mármore, quando a terra fecha. Um homem com cinco membros erectos que me envolva como uma aranha envolve a mosca até esse pedaço de terra congelada, enterrada e por polir. Entre ti e mim a identidade é um espelho que nos reflecte e implacavelmente nos isola. (JORGE, 2004, p. 245-247)

Evita identifica o feminino em Helena como um reflexo especular, num movimento de atividade narcísica que desloca a escolha objetal e as isola de

qualquer contato físico de caráter sexual.

A recusa de Evita é incompreensível para Helena, aquela se que de si talvez conhecesse, acima de tudo, a incontestável força sedutora, ctônica, natural, despida de convenções sociais, fazendo-a questionar: "Mas porque precisas de alguém e não sou eu?" (JORGE, 2004, p. 247). Evita, entretanto, com a iminência das lágrimas de Helena, deseja sair do quarto, livrar-se do embaraço, mas confessa, em sua rememoração de vinte anos depois: "nunca cheguei a mover-me da porta e sair dali" (JORGE, 2004, p. 247).

Evita se encontra, nesta ocasião, mergulhada em algo que se pode denominar um "desejo de morte", no sentido de tentar livrar-se da névoa de feminilidade emanada pela tentativa de sedução de Helena que, embora ela não aceitasse, reconhecia como poderosamente constituída a partir das forças dionisíacas da natureza feminina.

De acordo com JORDÃO (1999, p.56-57), ao escolher imagens que simbolizam idéias de sujidade, morte e sangue para exprimir a sexualidade (relacionada com a beleza) feminina, Evita não faz mais do que reproduzir um certo discurso pertencente à ordem patriarcal sexista à qual ela aparentemente se opõe. A imagem de superficialidade, irresponsabilidade e ignorância de Helena fica agora completa com a de promiscuidade e aberração sexual. Evita revela assim através do seu discurso uma identidade na qual essa ordem está interiorizada. Por isso a única resposta verbal que tem para o "Vamos vingar-nos deles?" de Helena só pode ser um "Sorry, sorry," denunciador do seu posicionamento privilegiado de classe, sexo e raça. E a única resposta física que encontra é refugiar-se nos braços de Sabino, 'desambiguizando' finalmente não só a sua relação com ele, como a sua própria identidade.

Deste modo, Evita parte em busca de seu melhor interlocutor em Beira, com quem já havia estabelecido há algum tempo uma relação de identificação ideológica ímpar. Segundo ela, ele

é a única pessoa que conheço a quem poderei dirigir-me para pedir solidariedade, nessa manhã em que uma peguenhenta humidade sai da terra e não do mar nem de seu braço cor de lodo. Faz uma espécie de frio peguenhento também. (JORGE, 2004, p. 250).

Inevitável notar, entretanto, que Evita identifica, primeiramente, traços abjetos no homem a quem intenta se entregar:

Ele tem mau hálito, deve ter, pelo menos, um dente podre. O jornalista deve sabê-lo, porque põe a cara de lado. Não lhe largo a cara, espero sentir sob o robe o inchaço do seu quinto membro. Com essa vela içada, ele pode conduzir-me onde eu sozinha não posso entrar. (JORGE, 2004, p. 250)

Embora, num primeiro momento, Evita encontre resistência por parte de Álvaro Sabino, ela acaba por atingir seu objetivo, por ela descrito da seguinte forma:

A casa era pequena e suja como a sua entrada, e o jornalista tinha plena consciência disso. **Mesmo cheio de consciência, o jornalista desnudou-se e fez-me mortal** - disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, p. 251; grifo meu)

Como resultado, dias após o retorno de Luís Alex e dos demais militares de uma ação por ele avaliada como uma “grandessíssima merda”, Evita lê para o marido (que se encontra em uma espécie de choque de guerra) o jornal local, em que localiza, na “Coluna Involuntária”, um texto cifrado, bastante lírico, em que se descreve “o desenho de África sacudir-se de sob a Europa que decúbito deitada sobre África, desde sempre a possuía. / Vimos África estender a perna sobre a Europa e empalá-la como um macho empala, a boca da Europa” (JORGE, 2004, p.274-275). Assim, mais uma vez metonimicamente, o encontro de Sabino e Evita é

por ele interpretado como símbolo da sujeição (entrega) da metrópole ante o poder (sedução) da colônia.

Cumprir observar que o gesto de Evita remete à primeira licenciosidade social por ela cometida, na ocasião em que se entrega ao jornalista gordo e alcoolizado que encontra no *Moulin Rouge*. Fica sugerida uma espécie de “autoflagelação” que, de qualquer forma, se caracteriza por um adultério, passível de ser vingado com a morte por roleta russa, assim como ocorreu com Helena e Forza Leal.

Tal circunstância violenta só acontece, contudo, na imaginação do jornalista, que foge de Moçambique assim que se dá conta de que o marido retornado de Evita o está a perseguir.

Luís Alex, agora descoberto pela esposa em seus mais íntimos embrutecimentos, e consumido pela suspeita de infidelidade da mulher, aparece morto à beira de uma praia distante.

Assim, Eva Lopo, ao contrário de Helena, recebe a oportunidade de se construir a partir da libertação de sua posição de esposa de militar, assumindo, ainda que involuntariamente, o status de viúva almejado por Helena.

Entretanto, Helena é quem melhor espelha “a imagem do feminino absoluto” (JORGE, 2004, p.73). Ambas realizam, cada uma a seu modo, o que DAVID (2007, p.8), identifica por uma “busca pela reconstrução do “eu” esmagado pela guerra”, na tentativa de emergir e transpor uma realidade de dupla opressão, que é a condição da mulher inserida no contexto do conflito armado. Assim, o feminino encanto como presença indispensável no cenário da guerra, demonstra como a mulher se apresenta como “elemento estabilizador e revelador” da realidade representada pelo romance.

Porém, Evita, ao apresentar-se como figura rebelde e contestadora da ordem vigente em que está inserida, não consegue esconder uma cumplicidade com essa mesma ordem, visível na sua relação de poder com o Outro. Nas palavras de JORDÃO (1999, p. 58):

Nessa relação, o Outro é frequentemente colocado numa posição de inferioridade, através de um discurso — que, ideologicamente, é muito semelhante ao usado na manutenção e reprodução da ordem —, em princípio, por ela contestado.

Tal inferiorização se efetiva na relação de Evita com Helena, a quem ela aprisiona numa imagem de superficialidade e subordinação, empregando para isso um discurso repleto de imagens e expressões denunciadoras de uma ideologia sexista e colonialista. Mas, de acordo com JORDÃO (1999, p.54), se a posição e identidade de Evita se tornam assim ‘desambiguizadas,’ algo de semelhante acontece em relação a Helena: ao contrário de Evita, ela é libertada da sua imagem de conformista passiva, insurgindo-se de um modo radical contra os tabus políticos e sexuais pertencentes à ordem hegemônica que Evita parece, afinal, ter interiorizado.

De modo geral, observam-se em **A costa dos Murmúrios** algumas especificidades na constituição da feminilidade por meio da autoria feminina.

É preciso considerar que a narrativa apresenta mulheres que acompanharam os maridos na mobilização e que, portanto, viveram o tempo da guerra, total ou parcialmente, em África. A experiência narrada resulta, assim, de uma vivência de isolamento, de condicionamento no espaço da protagonista, num país estranho, obrigada quer pelo imperativo da segurança, quer ainda porque o seu lugar recolhido é objetiva e simbolicamente determinado.

Para NEVES (2004, p.47), a experiência narrada diferencia-se da masculina porque é mais personalizada, intimista, enquanto as vivências individuais

dos autores são profundamente entrecruzadas na vivência de outros.

Na literatura escrita por mulheres, afirma a pesquisadora, falta, ainda, o outro lado: o das mulheres que, permanecendo num país, durante treze anos, esvaziado de homens, conheceram uma outra abertura do espaço social, experimentaram outras sociabilidades, por força dos imperativos da guerra, relacionados com outros fatores, nomeadamente de ordem econômica, como o aumento de investimento estrangeiro em Portugal, por exemplo.

V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Figura de mulher, em seu sono
encerrada, dir-se-ia que ela degusta
algum ruído, a nenhum outro semelhante
que a preenche toda.
De seu corpo sonoro que dorme
ela tira o gozo
de ser ainda um murmúrio
sob o olhar do silêncio.*

Reiner-Maria Rilke, “La dormeuse”

O ponto de partida para a concepção da presente abordagem originou-se das inquietações provocadas pelas inúmeras leituras necessárias feitas do romance **Balada da praia dos cães** de José Cardoso Pires, ao longo de uma pesquisa anterior, realizada em nível de Mestrado. A cada novo contato com constituição da identidade feminina de Mena, personagem central da narrativa, alargava-se o desejo de refletir mais apuradamente acerca do conjunto de expectativas, referências, valores e signos que, especificamente no seio da cultura portuguesa, teriam dado origem a uma abordagem do feminino – a um tempo – lírica e marginal.

Tal inquietação seguiu agravada por leituras posteriores de outras obras da contemporânea ficção portuguesa, que reiteraram a intuição de que existiria algo de comum e verificável no cerne das concepções do feminino emanadas pela imaginação criativa de autores que tivessem tido a iniciativa de abordar tais feminilidades no período posterior ao 25 de abril, muito embora tivessem vivido na pele as agruras do período de cerceamento expressivo característico do regime ditatorial, bem como testemunhado a organização social nele vigente.

Assim, o percurso analítico pretendido compreendeu, necessariamente, para além das discussões de natureza literária, um mergulho em informações de

caráter histórico, sociológico, biológico e psicanalítico, na expectativa que tais dados pudessem iluminar as citadas inquietações iniciais.

Na prática, a pesquisa acabou por resultar em uma reflexão de natureza analítica fortemente presa à abordagem e interpretação puramente literária, e, ainda que não tivesse havido a intenção de delimitar um campo específico de análise no universo dos estudos literários, tendeu a lançar mão de conceitos mais próximos da narratologia.

De todo modo, a presente abordagem da feminilidade, expressa por meio da construção da identidade de gênero em personagens da contemporânea ficção portuguesa, permite a consideração de alguns pontos interpretados como centrais à discussão. Tais pontos organizam as considerações finais deste trabalho, e precedem a análise comparativa das personagens abordadas que encerra o presente estudo.

Literatura e construção da identidade

Como foi dito, as sociedades da chamada modernidade tardia são caracterizadas por diferentes divisões e antagonismos sociais, que produzem diferentes “posições de sujeito” – identidades – para os indivíduos. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, considerando-se que a individualidade é uma união entre múltiplas e fragmentadas identidades, que caracterizam a pós-modernidade.

Stuart Hall (2005) pontua o referido fenômeno como “crise de identidades”, e o justifica como um processo amplo de mudança. Para ele, o que provoca tal crise é um duplo deslocamento dos indivíduos, algo como um

descentramento “tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2005, p. 09).

Considerado historicamente, o processo de transformação mencionado permite conhecer as três concepções de identidade propostas pelo autor: para o *Sujeito do Iluminismo*, o “centro” consistia num núcleo interior, usualmente descrito como masculino; já o *Sujeito Sociológico*, refletia a crescente e agitada mudança do mundo moderno e não se centrava mais apenas em seu interior, percebendo a importância dos sujeitos e dos valores culturais do mundo em que ele/ela estava inserido (a); por fim, o *Sujeito pós-moderno* é caracterizado como não tendo uma identidade fixa, assumindo-a de diferentes formas em diferentes momentos. Esta última concepção é a que reside atualmente no conturbado meio sócio-cultural.

Em relação à sexualidade, Michel Foucault (1988), apresenta-a como um dispositivo histórico, admitindo que as relações sexuais favoreceram o estabelecimento, em todas as sociedades, primeiramente, do dispositivo da aliança, fixado como sistema de matrimônio, fundação e desenvolvimento do parentesco, de transmissão dos nomes e dos bens; e posteriormente, do dispositivo da sexualidade que, assim como o da aliança, articula os parceiros sexuais, mas de um modo diferente. Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre os parceiros com status definido, já, para o segundo, são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Dizer que o dispositivo da sexualidade substituiu o dispositivo da aliança não seria exato. Mas, de fato, hoje, embora tenda a recobri-lo, nem o suprimiu nem o tornou inútil. Historicamente, aliás, foi em torno e a partir do dispositivo de aliança que o de sexualidade se instalou.

Foucault afirma que a sexualidade não pode ser compreendida apenas

como um fator biológico, e sim como um produto da estimulação dos corpos, do reforço dos controles e da resistência que o discurso social tenta reprimir, direcionando os prazeres proibidos para as margens, já que o puritanismo moderno impõe seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 2005).

Assim, observa-se a sexualidade como uma construção social, logo, uma construção de identidade.

Por outro lado, pode-se dizer que a vida e a arte se permitem edificar, conjuntamente, numa linguagem bipartida, que abre espaço para uma discussão pautada em visões direcionadas para constituições externas, e reconhece-se, assim, a relevância da arte para além da parceria obrigatória com a matéria social. Nesse constante dialogismo, propósitos sociais e elementos estéticos estabelecem uma dialética que garante a revisão do leque temático e assegura a análise dos aspectos intimistas das obras.

A literatura, enquanto obra de arte, possui uma estratégia lingüística que se molda com uma linguagem peculiar, acena para uma perspectiva mais atuante e engajada. As vozes que falam na narrativa vão se enlaçando em um complexo emaranhado em que obra, personagem e público seguem alinhando ações e posicionamentos. É possível, portanto, firmar os padrões ideológicos de uma época e as normas sociais estabelecidas a partir dos elementos que constituem uma determinada narrativa.

Hall comenta que “novas identidades sociais tornam-se visíveis, provocando em seu processo de afirmação e diferenciação novas divisões sociais e o nascimento do que passou a ser conhecido como ‘política de identidades’” (HALL, 2005, p. 10). Categorias e fronteiras sexuais consideradas por muito tempo imutáveis e universais ganham novos sentidos e são, portanto, definidas por

relações sociais e moldadas pelas redes de poder de determinada sociedade.

Por essa razão, torna-se coerente afirmar que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política. E, como visto, matéria fértil para a expressão artística de modo geral e literária em particular.

As voltas do feminino

Freud passou boa parte de seu percurso intelectual em busca de entender e explicar o feminino, bem como a gênese da feminilidade. Fruto de uma sociedade fortemente marcada pelo poder patriarcal, o cientista acabou por defini-la como uma incompletude, resultado inevitável da consciência da mulher de que o falo, índice central da sexualidade, não lhe cabia como parte constituinte do ser. A identificação do sujeito feminino estaria assim condicionada à aceitação de que o seu papel na relação entre os sexos seria o de receptora, passiva, castrada.

Além disso, as questões em torno das patologias femininas, como a histeria, colaboraram, no pensamento freudiano, para o reforço de uma imagem já engendrada nas sociedades patriarcais, segundo a qual o destino da plenitude da feminilidade estaria necessariamente associado à maternidade, e qualquer tentativa de inverter ou equilibrar os pólos ativo/passivo no percurso da sexualidade poderia ser interpretado como patológico. A cena psíquica da histeria é descrita no discurso freudiano como uma recusa marcada em aceitar a diferença sexual, que resultaria em crítica ao ato de exigência de que o sujeito deva se submeter ao modelo da diferença sexual. Assim, querer gozar igualmente como os dois sexos seria uma revelação do espetáculo do transe histérico (BIRMAN, 2001, p. 140-141).

As questões em torno da feminilidade não foram abandonadas por pelos

leitores de Freud, tanto seus seguidores quanto contestadores, sem, contudo, que se instaurasse uma leitura definitiva acerca do ser mulher. De todo modo, o sujeito feminino se diferencia do masculino inicialmente por uma oposição biológica, genital, oposição esta que se desdobrará historicamente em diferenciações de caráter social, econômico e familiar.

Simone de Beauvoir (1980) observa que, nos tempos primitivos, quando os povos nômades tornaram-se agricultores, surgiram as instituições e o direito. Nas comunidades agrícolas a mulher detinha muito prestígio, tendo em vista advirem dela as crianças, uma vez que a comunidade se reconhecia e se projetava através dos filhos, realizando-se e superando-se neles. A mãe era necessária ao nascimento do filho, sendo ignorado, nessa época, o papel do pai na reprodução. O filho usava o nome da mãe e herdava os seus bens, pois a propriedade era transmitida pelas mulheres. Instaurou-se, assim, o mito de que a terra pertencia à mulher, ser que garantiria a permanência da vida humana sobre a terra. Observa-se também que, nas cosmogonias antigas, há espaço para muitas divindades femininas.

Beauvoir reitera a afirmação de Engels (2005), segundo a qual a grande derrota do gênero feminino foi a passagem do matriarcado para o patriarcado, mas observa que não há registros que comprovem a existência de sociedades de caráter essencialmente matriarcal, tendo em vista que a força física sempre garantiu ao homem a imposição de poder. Enquanto as sociedades agrícolas se foram organizando em torno de homens que cultivavam o solo e desenvolviam ferramentas, às mulheres, inferiores fisicamente, foram relegadas tarefas secundárias, como o cuidado doméstico.

Desde as sociedades mais primitivas, à mulher teriam sido atribuídas associações com o desconhecido, o obscuro, o sobrenatural, interpretados como

derivados do poder ctônico da natureza, sobre o qual somente elas deteriam a compreensão. Considere-se o caso das benzedadeiras, rezadeiras, parteiras e demais mulheres cujas atividades ligadas aos saberes dos corpos e das ervas foram associadas a práticas obscuras e místicas e resultaram, por isso, durante a idade média, em sua sistemática eliminação nos tribunais de inquisição.

A mudança drástica nas relações entre os gêneros se teria dado então, quando o homem atingiu suficiente distanciamento dos mistérios em torno da natureza atribuídos ao sexo feminino por meio das idéias de magia e superstição, por exemplo. Assim, o triunfo do princípio masculino ocorreu quando o homem se libertou da natureza, conquistando o solo e dando início ao percurso que instauraria as primeiras ciências séculos mais tarde.

Nas mais diferentes religiões e em todos os tempos e culturas, as figuras femininas oscilam ou na condição de divindades, ou de figuras demoníacas, ameaças à ordem social instaurada pelo patriarcado, tendo em vista que o seu próprio ciclo vital está intrinsecamente ligado aos ciclos férteis, sazonais, aos ciclos de vida, enfim, à natureza, detentora de violência e poder que transcendem qualquer avaliação moral.

Também na psicanálise freudiana, localiza-se o imperativo da mulher perigosa como resultado de uma menor capacidade feminina para a sublimação, que a inscreveria em uma condição de potencialidade latente para a erotização e violência. Para Freud, a maternidade seria uma barragem segura para essa busca insaciável do pênis/falo geradora de uma erotização demasiada e, portanto, perigosa.

Historicamente, conforme foi visto, as sociedades de origem patriarcal inscreveram o feminino em uma condição secundária, subserviente e passiva, que

resultou em na negação total ou parcial de seus direitos civis e a sua submissão à vontade do pai e do marido. A década de 60 do século XX marca os primeiros avanços significativos em relação à igualdade entre os sexos e sabe-se que, na prática, ainda hoje, final da primeira década do século XXI, existem questões cruciais a serem discutidas nesse sentido.

Espelamentos e Revoluções – As novas Liliths lusitanas

É largamente discutida a filiação do imaginário português a uma forte tradição patriarcal, católica e conservadora.

Sabe-se, também, que os reflexos da postura assumida por Oliveira Salazar, ao longo dos quase quarenta anos nos quais conduziu um governo totalitário, foram fundamentais para o engessamento do olhar para figura feminina em Portugal, sobretudo em função do lastro de moralidade e “bons costumes”, instituídos sob a insígnia da preservação da Família como microcosmo do Estado.

Nesse sentido, a subversão, característica inerente à arte, figura nos romances analisados, por meio da inscrição das personagens em posturas socialmente divergentes daquelas que, de modo homogeneizado, circulavam na cena portuguesa das décadas de 60 e 70.

Mena, de **Balada da praia dos cães**, é caracterizada como uma jovem de postura indolente, amante de um homem muito mais velho, que conheceu por tratar-se de um amigo de seu pai. Com ele, vive um relacionamento pautado em forte erotismo, ideologias revolucionárias e que culmina em violência física e morte.

É, entretanto, focalizada por uma outra personagem masculina, Elias Santana, descrito como um típico macho marialva, assim como o amante de Mena,

Dantas Castro. Elias transporta as imagens de Mena, “reais”, fotográficas ou imaginadas, para um plano de obsessão sexual. Por meio de seu olhar, Mena se transforma em objeto, sendo deslocada para cenas oníricas e tendo suas características físicas – vistas ou imaginadas – colocadas em primeiro plano.

Assim, pode-se dizer que, embora Mena surja em cena como uma jovem contestadora, não apenas do regime, mas dos costumes vigentes, acaba por ser submetida à violência física por parte do amante, e vitimizada pela focalização machista de seu algoz, Elias Santana.

O caso de Joana, de **Vícios e Virtudes**, é um pouco mais complexo. Embora à personagem também seja atribuída uma postura irreverente, contestadora dos costumes, definida pelo narrador como “acostumada a chocar”, a identidade de Joana é desdobrada, transformada em uma série de espelhamentos que funcionam como metáforas da própria concepção de identidade.

Vista pelos olhos do narrador a partir de uma das versões que cria de si mesma, Joana pode ser identificada como uma mulher de sexualidade auto-punitiva, que vivencia incestos simbólicos, mente, inventa, desestabiliza qualquer julgamento a seu respeito.

Ela estabelece uma relação platônica com o narrador que, por inversão, pode ser caracterizada como subversão em relação à sua própria postura enquanto “mulher independente”.

O desdobramento da identidade de Joana em, pelo menos, mais duas “Joanas” possíveis problematiza a concepção iluminista de uma identidade una, aproximando-a da definição de “sujeito pós-moderno” proposta por Hall.

De todo modo, tendo em vista a focalização atribuída a ela por Sá-Mendes, bem como a versão acerca de sua infância e casamento construída a partir

da biografia de Joana de Áustria, é possível perceber que sobressai um discurso de viés fortemente patriarcal.

Em contraponto às identidades femininas construídas ficcionalmente nos dois primeiros romances analisados, à cuja essência contestadora sobrepõe-se uma focalização contaminada pelo discurso falocêntrico, apresentam-se as personagens Paula e Alexandra.

A primeira, protagonista de **Pedro e Paula**, é apresentada como uma jovem dos anos 60, voluntariamente livre e despudorada, em consonância com as posturas propostas pela Revolução Sexual. Artista plástica, generosa, despojada de preocupações superficiais.

Também no caso de Paula, considerando-se o seu irmão gêmeo Pedro, é possível observar uma relação de desdobramento e espelhamento de identidades.

Descritos como irmãos díspares em cujas personalidades distintas há traços complementares, caminham para uma aproximação que (involuntariamente, da parte de Paula) culmina em um ato de estupro incestuoso.

O tabu do incesto, entretanto, que, segundo Freud, figura como uma proibição reguladora para o desenvolvimento das identidades sexuais, é estabelecido como fantasma ao longo da narrativa, produzindo relações subversivas do ponto de vista da moral vigente no Portugal do período ditatorial.

Alexandra, de **Alexandra Alpha**, outra personagem feminina que conquista a independência e livre expressão de sua sexualidade no auge da década de 60, contribui para a subversão da postura moralmente aceita para a mulher portuguesa.

Além da sólida carreira publicitária, Alexandra é uma mulher cujo corpo “não tem memória”. Amante de Roberto Waldir, e de muitos outros, jamais se casará

ou estabelecerá um vínculo afetivo duradouro, colocando-se na vida dos homens que conhece como figura transitória.

A odisséia percorrida pela personagem imprime o símbolo mítico do círculo, como metáfora para a vida e construção do sujeito, a partir de imagens recorrentes de repetição, espelhamento e desdobramentos.

O mais significativo desdobramento, inclusive, se dá entre Alexandra e a amiga Maria, que pode, simultaneamente, ser interpretada como uma outra face da sua identidade, como um complemento, ou um Outro do seu ser, e também como o mais bem acabado vínculo afetivo que Alexandra estabelece.

Tanto no caso de Paula, quanto de Alexandra, a figurativização de uma feminilidade subversiva, contestadora da moral vigente (e das interpretações freudianas acerca da constituição do feminino) é mais eficaz e completa.

Em **A costa dos murmúrios**, entretanto, autoria feminina dá voz a uma outra construção da feminilidade, desta vez, por meio de um percurso de revelação atrelado a acontecimentos imersos na atmosfera da guerra colonial.

Eva se coloca, na atmosfera dos anos 60, como mulher dotada de opinião forte e indiferente em relação ao discurso moral da época. Em seu percurso de descobertas e revelações, toma atitudes inesperadas e discrepantes daquelas das mulheres em iguais condições às suas. A maternidade, ápice da construção da feminilidade segundo Freud, é por ela recusada. A virgindade anterior ao casamento, tabu comum à época, é por ela ignorada. A imposição do poder patriarcal, simbolizada pela postura dos maridos membros do exército, é por ela contestada. Por fim, a atração sexual entre os seres motivada por aspectos exteriores ligados à beleza convencional é por ela desestabilizada.

Entretanto, é em relação à personagem Helena que a feminilidade de Eva

finda por contrastar.

Em mais uma relação de espelhamento, é possível observar que a aparente fragilidade e subserviência de Helena, que a princípio produzem em Eva um sentimento de desdém, acabam por se revelar necessárias à percepção de que Eva, ainda que contestadora do poder patriarcal em seu discurso e atitudes, mantém-se um tanto presa a ele.

A efetiva subversão ao poder do falocentrismo se dá no romance por meio da sexualidade de Helena, que a transforma em expressão, em discurso e negocia a sua condição no mundo por meio dela.

De todo modo, observa-se relações de consonância entre os cinco romances analisados, não apenas por enfocarem feminilidades advindas da linhagem contestadora da mitológica Lilith, mas por discutirem, em relação à mulher portuguesa, as tensas proposições tantas vezes abordadas pelo feminismo, como os papéis entre os sexos nas esferas do público e do privado, e o destino da feminilidade na estrutura social.

Ainda que o Estado Novo tenha cerceado sistematicamente as influências do Maio de 68 por meio da sua postura isolacionista, a ficção portuguesa posterior à Revolução dos Cravos possibilita uma reflexão apurada acerca das fissuras causadas nos valores engessados presentes na cultura portuguesa de então.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus selecionado:

JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PIRES, José Cardoso. **Alexandra Alpha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIRES, José Cardoso. **Balada da praia dos cães**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Demais obras literárias consultadas:

ALCOFORADO, Sórora Mariana. **Cartas Portuguesas**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

BARRENO Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Círculo do Livro, 1974.

BESSA-LUIS, Augustina. **A Sibila**. Lisboa: Guimarães Editores. 1996. 20ª Ed.

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Aporte Teórico:

ANDRÉ, Serge. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BARREIRA, Cecília. "O casamento e a família". Disponível em:
<http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Casamento_Familia.htm> Acesso em:
09/02/2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2v.

- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. "Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição". Lisboa. 2001. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/1296>> Acesso em 02/03/2009.
- BIRMAN, Joel (org.) **Feminilidades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- BIRMAN, Joel. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999. 1ª edição.
- BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANDÃO, Ruth Salviano. **Mulher ao pé da letra. A personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Salviano e BRANCO, Lucia Castello. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BREMMER, Jan (org.). **De Safo a Sade: Momentos na história da sexualidade**. Campinas: Papirus, 1995.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRAL, Eunice. **José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-82)**. Lisboa: Cosmos, 1999.
- CARVALHAL, Tânia e TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. "De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo". In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/depedroapaula.htm>. Acesso em 26/02/2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador Ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- DAVID, Débora Leite. "O feminino em dois romances de Lídia Jorge e Paulina Chiziane". In: **Revista Crioula**, v. 1, 2007. p.1-9. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/01/Dossie/01.pdf>>. Acesso em: 20/03/2009.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da Família, da Propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Escala, 2005. Col. Grandes obras do Pensamento Universal.

FERREIRA, Virgínia. “As mulheres em Portugal: situação e paradoxos”. In: **Babel Revista Electrónica**, s.d. Disponível em: <<http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/mulheres1.html>> Acesso em 09/02/2007.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. “O corpo, esta casa no mundo. A propósito de *Pedro e Paula* de Helder Macedo.” In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/ocorpoestaemcasanomundo.htm> Acesso em 26/02/2007.

FONSECA, Ana Margarida. “História e Utopia: Imagens de Identidade Cultural e Nacional em Narrativas Pós-Coloniais”. In: **Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa De Literatura Comparada**. Évora, 2001. Disponível em: <www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumel/HISTORIA%20E%20UTOPIA.pdf> Acesso em 27/02/2007.

FOUCAULT, Michel **História da sexualidade 1 – A vontade de saber**. São Paulo: Graal, 2005. 16ª ed.

FOUCAULT, Michel **História da sexualidade 2 – O uso dos prazeres**. São Paulo: Graal, 2003. 10ª ed.

FOUCAULT, Michel **História da sexualidade 3 – O cuidado de si**. São Paulo: Graal, 2002. 7ª ed.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2008. 26ªed.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

FREUD, Sigmund. **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Coordenação de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. In: **Revista USP**. São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENNETE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 10ª ed.

HAUSER, Arnoud. **História social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HORTA, Maria De Lourdes Ferrari. **Literatura e Salazarismo: O Olhar Feminino Nas Narrativas Pós-25 De Abril**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PUC, 2007.
- JORDÃO, Paula. “A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada” - Lídia Jorge in *Other Words*. In: **Portuguese Literary & Cultural Studies**, 2. Spring 1999, p.49-98. Disponível em: <<http://www.plcs.umassd.edu/pdfs/plcs2-pt2.pdf>>. Acesso em 02/07/2008.
- KELM, Miriam D. “O discurso feminino – condutor da narrativa – no romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge” In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/odiscursosofeminino.htm> Acesso em 09/02/2007.
- KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Trad. Maria Ignez Duque Estrada.
- KRAMMER, Heinrich e SPENGLER, James. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2005.
- KRISTEVA, Julia e CLÉMENT, Cathérine. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo. Corpo e Gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- LÉON, Luis de. **A perfeita mulher casada**. São Paulo: Escala, 2005. Col. Grandes obras do Pensamento Universal.
- LOPES, Giovana Santos. “A dominação masculina: pedaços de um tempo histórico, em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo”. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades** – Unigranrio. volume VI. número XXIII. out – dez 2007. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/59/63>>. Acesso em 03/02/2009.
- NEVES, HELENA. “Amor em tempo de guerra: Guerra Colonial, a (in)comunicabilidade (im)possível”. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 68, Abril 2004, p.43-63. Disponível em: <www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/68/RCCS68-043-063-Helena%20Neves.pdf>. Acesso em: 01/04/2009.
- PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- PETROV, Petar. "O ensaio na obra de José Cardoso Pires". In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/oensaionaobradejosecardoso.htm> Acesso em 20/02/2007.
- PIMENTEL, Irena. "A situação das mulheres no século XX em Portugal (1)". Disponível em: <<http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>> Acesso em 04/03/2009.
- PIRES, José Cardoso. **A Cartilha do Marialva (ou das negações Libertinas)**. Barcelos: Moraes Editores, 1970.
- PIRES, Paulo Roberto. "Demolindo clichês: O novo romance de Helder Macedo satiriza a vida literária provinciana e a identidade portuguesa". In: **Revista Época**. Edição 221, São Paulo: Globo. Agosto de 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT363212-1661,00.html>> Acesso em: 20/02/2007.
- POLI, Maria Cristina. **Feminino/Masculino**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- RIBEIRO. Lucia Maria Moutinho, "*Alexandra Alpha*, uma leitura". In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/aalpha.htm>. Acesso em 26/02/2007.
- ROANI, Gerson Luiz. "Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo." In: **Revista Letras**, Curitiba: Ed UFPR, n. 64, p. 15-32. set./dez. 2004.
- SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1979.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1985.
- SARAIVA, Antonio. José. e LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**, 11ª ed. corrig. e atual., Porto, 1979.
- SARAMAGO, José. "O autor como narrador". In: **Revista CULT**. São Paulo: Lemos Editorial, p. 25-27, dezembro 1998.
- SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e História no Romance Português: novos sujeitos na cena contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRGs, 2000.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. São Paulo: Paz e Terra, 1998. 6ª edição. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo.
- SILVA, Marisa Correa. "A viagem em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo". In: **Actas do Sexto Congresso da associação internacional de Lusitanistas**. 1999.

Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/aviagemempedroepaula.html. Acesso em 26/02/2007.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TENGARRINHA, José (org.) **História de Portugal**. Bauru/São Paulo: EDUSC/UDUNESP, 2001. 2ª ed.

THERBORN, Göran. **Sexo e poder. A família no mundo 199-2000**. São Paulo: Contexto, 2006.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

ZINANI, Cecil, Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

29

²⁹ Autor desconhecido. Ilustração da *Vagina Dentata*, mito presente em muitas culturas, provável resultado do temor ancestral ao obscuro e desconhecido interior do sexo feminino, atribuindo-lhe dentes, que ofereceriam risco mortal aos homens que sucumbissem à força sedutora feminina e o ousassem penetrar.