

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

**A PERSONAGEM FEMININA SUBALTERNA NA FICÇÃO
DE NÉLIDA PIÑON E FRANCISCO DANTAS**

JOSEANA SOUZA DA FONSÊCA

São Cristóvão, março de 2010.

JOSEANA SOUZA DA FONSÊCA

**A PERSONAGEM FEMININA SUBALTERNA NA FICÇÃO DE NÉLIDA PIÑON E
FRANCISCO DANTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS/UFAL), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras com área de concentração em Estudos da Linguagem e Ensino.

Orientador. Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes

São Cristóvão, março de 2010.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

F676p Fonsêca, Joseana Souza da
A personagem feminina subalterna na ficção de Nélida Piñon e Francisco Dantas / Joseana Souza da Fonsêca. – São Cristóvão, 2010.
122 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Universidade Federal de Sergipe, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

1. Crítica literária. 2. Mulher na literatura. 3. Piñon, Nélida. 4. Dantas, Francisco. I. Título.

CDU 82.09-055.2

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (Presidente/UFS)

Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra (CNPQ/UFS)

Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos (UFS)

São Cristóvão, março de 2010.

Dedico este trabalho aos brasileiros do sertão sergipano e a todas as mulheres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as janelas abertas não obstante muitas portas fechadas devido à sina que carregam os subalternos.

À minha filharada amada. Razão da minha existência e persistência. Obrigada Léo e Leandro pelas horas gastas com a digitação deste trabalho. E ao meu bebê, Lara, por me revitalizar a cada dia com um lindo sorriso. Amo vocês!

Marido, a você agradeço pelo papel de “pãe” nas muitas horas em que estive ausente. Além de meu amor, você é minha sorte.

À minha referência de conhecimento e humanidade, Carlos Magno, meu mais profundo agradecimento. Obrigada pela confiança.

À professora Josalba pela seriedade e coerência do seu julgamento. Obrigada pela valiosa contribuição.

A Maria Lúcia Dal Farra pela correção minuciosa que dispensou a este trabalho. Foi uma honra tê-la como examinadora de minha dissertação.

A todos os professores que ampliaram meu universo pessoal e profissional, obrigada pelo compromisso com o desenvolvimento cognitivo e técnico que esta pós-graduação exigiu.

A meus familiares e amigos pelo constante incentivo.

Aos colegas da primeira turma do mestrado em Letras da UFS: Danielle, Elaine, Michele, Jocelaine, Aldair, Rogenildo, Élide, Rogéria, Roberta, Derli, Taisa, e Áurea.

A Nélida Piñon e Francisco Dantas pelo valioso acervo literário, Salve!

.

NÃO SEI...

Não sei... se a vida é curta...

Não sei...

Não sei...

se a vida é curta
ou longa demais para nós.

Mas sei que nada do que vivemos
tem sentido,
se não tocarmos o coração das pessoas.

Muitas vezes basta ser:
colo que acolhe,
braço que envolve,
palavra que conforta,
silêncio que respeita,
alegria que contagia,
lágrima que corre,
olhar que sacia,
amor que promove.

E isso não é coisa de outro mundo:
é o que dá sentido à vida.

É o que faz com que ela
não seja nem curta,
nem longa demais,
mas que seja intensa,
verdadeira e pura...
enquanto durar.

Cora Coralina

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
APRESENTAÇÃO	10
I – O LUGAR DA PERSONAGEM FEMININA	21
II – FACES DA SUBALTERNIDADE FEMININA	34
2.1 A cartilha da mulher subalterna	35
2.2 Em busca de novas identidades	48
2.3 O corpo liberado	57
III – A DISCURSIVIDADE DO SILÊNCIO	68
3.1 Nas margens do discurso	69
3.2 Do dito ao não-dito	77
IV – NAS ENTRELINHAS DOS ESPAÇOS	90
4.1 Espaços sitiados e controlados	91
4.2 O encarceramento do corpo	99
V – CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
VI – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre as personagens femininas dos romances *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Piñon, e *Cartilha do Silêncio* (1997), de Francisco Dantas, a partir de uma abordagem sociocultural. Partimos da hipótese que a mulher, nessas obras, apesar de transitar por espaços de fronteira onde a liberdade e a opressão, às vezes se confundem, encontra-se subjugada ao modo de vida da sociedade patriarcal. Nosso objetivo é identificar quais os mecanismos de poder que oprimem a personagem subalterna tanto pelas questões de gênero/sexualidade quanto pela questão da classe social. Em *A doce canção de Caetana*, damos prioridade ao estudo das prostitutas: Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana, sem deixar de lado a atriz mambembe Caetana. Em *Cartilha do Silêncio*, ressaltamos o lugar subalterno de Arcanja, uma sobrinha distante do rico patriarca Romeu Barroso, o de Avelina, mulher do agregado da família Barroso, Mané Piaba; e o de D. Senhora, a burguesa que tem a sexualidade reprimida pelo marido. Teoricamente, seguimos as orientações de que poder e opressão fazem parte dos dispositivos de controle social conforme Michel Foucault. Para estudar as identidades subalternas, partimos das propostas sociológicas de que toda identidade é construída num contexto marcado por relações de poder conforme Stuart Hall e Zygmunt Bauman. Dentro da crítica literária brasileira sobre a representação das personagens femininas, seguimos as orientações dos estudos de Elódia Xavier e Regina Dalcastagnè. A dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, situamos a obra de Nélida Piñon e de Francisco Dantas e apontamos as principais identidades de suas personagens femininas. No segundo, desenvolvemos o conceito de subalterno e de opressão a partir dos dispositivos de gênero, classe e sexualidade. No terceiro, analisamos como o discurso da mulher subalterna é construído. No último capítulo, acrescentamos o espaço como mais um indicativo da condição subalterna das personagens, dando destaque para o estudo das heterotopias, espaços que contribuem para o avivamento da opressão. Assim, esta pesquisa mapeia as principais características das personagens femininas subalternas na ficção de Nélida Piñon e Francisco Dantas.

Palavras-chaves: Literatura; Gênero; Identidade; Relações de poder; Submissão feminina.

ABSTRACT

This paper proposes a comparative analysis of the female characters in the novels *Caetana's sweet song* (1987), of Nélida Piñon, and *Cartilha do Silêncio* (1997), of Francisco Dantas, through a sociocultural approach. We support the hypothesis that despite the woman in these works, she passes through border areas where oppression and freedom confused each other, many times she is submitted to way of life the patriarchal society. Our aim is to identify what mechanisms of the power that encompass the subaltern character as for gender / sexuality and social class aspect. In the *Caetana's sweet song* we give priority to the study of prostitutes: Gioconda, Diana, Palmira and Sebastiana, without leaving aside the actress mambembe Caetana. In *Cartilha do Silêncio*, we emphasize the subordinate place of Arcanja, a poor niece of the rich patriarch Romeu Barroso, to Avelina, wife of household Barroso family, Mané Piaba, and D. Senhora, the bourgeois that has her sexuality repressed by her husband. Theoretically, we follow the guidelines that power and oppression are part of the devices of social control according to Michel Foucault. The subaltern identities are studied through sociological proposal that say all identity is mobile and flexible according to Stuart Hall and Zygmunt Bauman. Within the Brazilian literary criticism about the representation of female characters, we follow the guidelines of the studies of Elódia Xavier and Regina Dalcastagnè. Teaching purposes, this dissertation is divided into four chapters. In the first, we situate the place of Nélida Piñon's and Francisco Dantas's work and we point out the main characteristics of their female characters. In the second, we developed the concept of subaltern and oppression from the devices of gender, class and sexuality. In the third, we analyze how the discourse of the subaltern woman is constructed. In the last chapter, we add the space as an indicator of the condition of the subordinate characters, with emphasis on the study of heterotopias, spaces of crisis and construction of new identities. Thus, this research maps the main characteristics of the subaltern female characters in Nélida Piñon's and Francisco Dantas' fiction.

Key-words: Literature, gender, identity, relation of power, female submission.

APRESENTAÇÃO

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obras, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto [...] exterior [...] que desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “o que é literatura?”

Michel Foucault

A literatura contemporânea abriga em seu contexto múltiplas tendências e críticas que tentam democratizar o espaço literário, mas nem sempre esses diálogos são amistosos pelas mais diferentes abordagens do texto literário. Isso também é complicado quando pensamos em um estudo sobre a personagem feminina subalterna, visto que questões subjetivas e ideológicas não podem ficar de fora desse debate.

A tentativa de uma “democratização da literatura” (BOSI, 2002), os assuntos relacionados a grupos “minoritários”, “diferentes”, “subalternos”, sejam quais forem as definições, ganham mais espaço por traduzirem problemas de uma sociedade com diversos conflitos sociais que, historicamente sufocados, remetem às questões de opressão. Nesse quadro de uma literatura de denúncia, as questões de identidade, de raça, de gênero, de classe e sexualidade se destacam em obras como *Incidente em Antares* (1973), de Érico Veríssimo, *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro.

Diante desse panorama, Alfredo Bosi diz que a respeito do mosaico da literatura contemporânea “não nos cabe senão compreender resistindo e resistir compreendendo” (BOSI, 2002, p. 254). O crítico literário é da opinião que a mediação é o melhor caminho para um tempo de antagonismos como o que se vive na atualidade, pois os conceitos do estruturalismo ainda ocupam um lugar hegemônico nos grandes centros universitários e são a base para a formação do cânone literário. Como também “o conteudismo, que o formalismo estruturalista acreditava morto e enterrado para todo o sempre, mostrou, na cultura contemporânea, que resistiu e está muito bem de saúde” (BOSI, 2002, p. 251).

Assim, a importância do estudo da representação dos subalternos na literatura pode ser vista como um desdobramento da valorização do conteúdo do texto literário e não apenas a forma estrutural como pretendiam os estruturalistas franceses. Ainda falando da literatura brasileira contemporânea, podemos afirmar que ela se preocupa com a estética, na qual o

valor da escrita literária se configura na imanência do texto, quanto à questão social na qual as formas de violência e poder simbólicos são questionados pelos escritores do final do século XX.

Neste trabalho, que faz parte da linha dois do Mestrado em Letras da UFS: Língua, Cultura, Identidade e Ensino, priorizaremos as questões identitárias referentes à personagem feminina. Dentro desse debate, analisaremos as representações femininas a partir das personagens de Nélide Piñon e de Francisco Dantas nas obras *A doce canção de Caetana* (1987) e *Cartilha do Silêncio* (1997), respectivamente. A pesquisa se propõe a investigar como a personagem feminina subalterna é construída na literatura desses autores. Além disso, investigaremos como as questões socioculturais perpassam as categorias da identidade, do discurso e do espaço nos romances selecionados.

Destacamos que o propósito de estudar autores com perfis díspares é um modo de desconstruir mitos a respeito da representação da mulher feita por autores masculinos ou femininos. Em *A doce canção de Caetana*, Piñon, revela os caminhos sem saída para as personagens femininas e em *Cartilha do Silêncio*, Dantas aponta perfis femininos que desnaturalizam padrões estabelecidos pelo sistema patriarcal, embora também não apresente uma saída da condição subalterna das personagens.

Sabe-se que a mulher é submissa ao homem na sociedade patriarcal; e que a representação das personagens femininas nos textos analisados dialogam com as experiências extra-literárias femininas. Experiências que evidenciam que as mulheres estão sob o jugo de uma sociedade inflexível, moralista e excludente. Dessa forma, a problemática da pesquisa se resume nas seguintes indagações: Quais são os mecanismos de controle que restringem o modo de vida das mulheres num contexto patriarcal? Como se manifesta a opressão do gênero feminino numa engrenagem social que o despreza? E como a escrita contemporânea de Nélide Piñon e Francisco Dantas explora a temática da opressão feminina?

A personagem feminina subalterna não está submetida apenas à luta de classes, como propuseram alguns marxistas. Nesta pesquisa, a subalternidade feminina é fruto da opressão e do controle do sistema patriarcal. No espaço ficcional de Piñon e Dantas, a personagem feminina apresenta muitos pontos em comum, pois é construída como subordinada, mas também transgressora. Ela não aceita o lugar de subalterna como um destino. Diante dessa ambivalência, usamos o termo subalterno a partir da perspectiva teórica de M. Foucault, S.

Hall, Z. Bauman. Para eles, a subalternidade é construída nas diversas relações sociais em que o poder se faz presente.

Portanto, não nos baseamos apenas no resultado da oposição entre trabalho e capital, teorizado por Gramsci, para quem o subalterno tem seu espaço limitado e está sempre submetido às normas (cf. GRAMSCI, 2002, p. 30). Neste trabalho, a categoria subalterno também está relacionada a questões de gênero/sexualidade, pois no universo ficcional dos escritores selecionados as fronteiras entre os pertencimentos de classe, de gênero ou sexual são muito tênues.

Especificamente, a categoria subalterno será usada para questionar e analisar as representações femininas desses dois romances cujos enredos giram em torno do sistema patriarcal que exige mulheres padronizadas. Na verdade, os textos dialogam sobre uma mesma incidência de problemas: A decadência humana. Decadência que se configura nos vieses físico, econômico, social, familiar e moral.

A doce canção de Caetana e *Cartilha do Silêncio* ainda representam culturas divergentes, mas que estão enraizadas na tradição do modus vivendi de uma sociedade patriarcal. Todavia, os dois romances apresentam personagens femininas que não se entregam totalmente aos desmandos do patriarcalismo, elas buscam novos espaços apesar de serem mulheres, apesar de serem pobres.

A subalternidade feminina é um fenômeno histórico, ideológico e cultural e a literatura de Piñon e de Dantas, como um produto cultural, não foge do questionamento de posições ideológicas limitadoras dos direitos das mulheres.

Nesse aspecto, ressaltamos que estudar a personagem feminina e sua relação com as diversas experiências de subalternidade no contexto social, significa menos um estudo sobre o senso comum - mulher na condição de subalterna – e mais, uma reflexão sobre como funciona e atua o poder num contexto patriarcal via texto literário. E para os que rechaçam os conteúdos que exibem uma tradição pautada no autoritarismo, na nulidade de um indivíduo/grupo sob outros e consideram uma crítica recalcada, atrasada, lembramos que a questão das minorias, no caso deste trabalho, mulher subalterna, se apresenta numa via de mão dupla. Tem o pé na história/tradição da Literatura, mas é atual pelo recorte que os escritores da literatura brasileira contemporânea, Piñon e Dantas, atribuem a essas personagens.

De acordo com Santiago (2002), a permanência do discurso da tradição na prosa atual dar visibilidade ao talento individual do escritor. Através do pastiche¹, de um deslizamento, o escritor abre uma confluência entre as três dimensões do tempo (passado, presente, futuro) e rasura conteúdos e estereótipos tradicionais, o que contribui para a reativação do tema, o valor do trabalho do artista e para a relevância do estudo do pesquisador.

Na literatura brasileira, a representação do subalterno faz parte da tradição realista. Desde *O cortiço*, a literatura deu espaço para seres marginalizados economicamente. Com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, essa representação ganhou uma dimensão geográfica e política. Com os pobres de Lima Barreto, uma cor da metrópole excludente do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Já com o Regionalismo de 30, um tom de denúncia social privilegiou a representação do subalterno na ficção de Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre outros.

Mas, segundo Alfredo Bosi (2002), a tendência para uma escrita engajada com os subalternos, começa a perfilar na literatura a partir da década de 70, foi, porém com a década de 80 e 90 que ela ganhou mais visibilidade através das representações de tipos sociais marginalizados em textos de Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Teles, João Ubaldo Ribeiro, Nélide Piñon e Francisco Dantas, só para citar alguns nomes.

A doce canção de Caetana retrata a vida de uma artista que chega à velhice sem ter tido seus sonhos realizados. E diante dessa triste constatação, Caetana, a protagonista, volta após vinte anos a Trindade, um vilarejo carioca, trazendo consigo um sentimento de vingança e melancolia contra a vida e contra o homem que poderia contemplá-la com a realização do sonho de se tornar uma atriz de renome. Para isso, ela traça um plano para montar o espetáculo que a consagraria para sempre como uma grande artista, mas precisa da ajuda financeira do coronel Polidoro, ex-amante, e da ajuda de suas amigas prostitutas para formar o elenco da ópera.

Além de Caetana, a representação da mulher ganha um diferencial pelo questionamento da opressão sexual sofrida pelas prostitutas Gioconda, Palmira, Diana e Sebastiana, oprimidas por questões morais pregadas pela sociedade patriarcal. Mulheres caracterizadas pela ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que são prisioneiras da sexualidade, buscam a

¹ “O pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento [...] Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo.” (SANTIAGO, 2002, p.134). Ainda segundo o crítico, é este refazer contínuo que destaca a qualidade de um texto artístico.

liberdade na realização do sonho de serem atrizes. Tanto Caetana quanto as prostitutas estão situadas entre a fronteira da liberdade e da opressão.

No romance *Cartilha do Silêncio*, o leitor se depara com uma realidade social e familiar desestruturada quando passa a acompanhar a trajetória de fracassos da família Barroso no decorrer do Século XX. A narrativa abrange os fatos ocorridos com esse clã em 59 anos (1915-1974). Porém, através do entrelaçamento da memória individual e coletiva das personagens, esses anos se estendem a quase um século. O romance inicia com as lembranças de D. Senhora em 1915, mas o tempo vivido antes do casamento com Romeu Barroso em 1900 também é revisitado pela personagem. Nesse percurso, fica visível o modo de vida da oligarquia patriarcal da sociedade sergipana e alagoana.

Esse texto se diferencia dos demais textos do autor pela forte presença das personagens femininas, D. Senhora, Arcanja e Avelina, mulheres oprimidas por questões de gênero. Entretanto, Arcanja e Avelina são as personagens que mais se enquadram como personagens subalternas pela dupla condição de mulher e de pobre. Isso porque a adjetivação de pobre foi usada como um dos requisitos para a análise das mulheres, salvo a personagem Dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio*. Arcanja é uma sobrinha distante da tradicional família Barroso. Avelina é a mulher de Mané Piaba, agregado da família Barroso. Já D. Senhora, é burguesa, mas sofre a interdição sexual do marido que passa a controlar seus desejos. Essas mulheres assim como as personagens do texto de Piñon, também podem ser lidas como identidades transgressoras, apesar da experiência de subalternidade que cerca suas vidas.

Em *A personagem de ficção*, Cândido (1998), afirma que a personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo da arte moderna. É a esse elemento narrativo que muitos autores, narradores e leitores dispensam mais tempo de reflexão. Entretanto, o crítico literário esclarece que esse não é o elemento principal para se chegar ao entendimento do texto. Em concordância a essas colocações, consideramos necessário o estudo dos corpos, das identidades, dos discursos e dos espaços pelos quais as personagens transitam, pois esses elementos constituem fortes indicadores do modo de vida e do contexto de opressão pelos quais os indivíduos passam. São eles que em conjunto contribuem para a construção do sentido proposto nesta dissertação.

A questão da identidade perpassa todo este estudo. Todas as personagens analisadas são apresentadas no meio de um conflito com o tempo e o espaço em que estão inseridas, o que

produz uma crise de identificação, principalmente, em relação aos outros com os quais elas convivem.

Para esta análise, quanto aos conceitos de identidades, adotamos as propostas de Hall (2006), Bauman (2005) e Castells (2006). Suas ideias aproximam-se no que se refere à relação entre identidade e cultura. Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006), relata que as identidades dos sujeitos variam de acordo com a evolução do tempo e do espaço social no qual eles vivem. Ou seja, a construção identitária é um processo contínuo e está em constante transformação.

Nesse aspecto, Zygmunt Bauman colabora com o pensamento de Hall, quando afirma que as pessoas em busca de identidade se “vêm invariavelmente diante da tarefa intimidadora de alcançar o “impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no “tempo real”, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude” (2005, p. 17).

Bauman ainda complementa ao argumentar que a construção identitária é uma tarefa política e está inter-relacionada a variados aspectos subjetivos e objetivos tais quais o sentimento de pertencimento, as questões de gênero, sexual, de classe, raciais, étnicas, de faixa etária, contexto histórico, entre tantas outras variáveis. Isso é o que o teórico culturalista jamaicano, Stuart Hall, chama de “política de identidade” (2006, p. 45), ou seja, as identidades são dependentes de inúmeras variantes relacionadas ao pertencimento do sujeito na sociedade.

O sociólogo espanhol, Manuel Castells, comunga com as ideias dos outros dois autores em *O poder da Identidade* (2006). Ele afirma que a construção de toda e qualquer identidade ocorre num contexto marcado por relações de poder. No tocante a construção identitária na contemporaneidade, os três autores são categóricos quanto à contribuição do processo de globalização no fomento da crise de identidade. Em síntese, a compreensão que fazemos da identidade é que esta passa pelo crivo das transformações sociais, econômicas, culturais e, portanto, é um processo de construção contínua.

Outra categoria que será analisada como um instrumento de opressão é o discurso das personagens. De acordo com Foucault (1988), os discursos descrevem “modalidades de existência” e “condições de existência”, por isso a pertinência da relação entre discurso e condição subalterna. Através das vozes ou do silêncio das personagens, o leitor toma conhecimento das ideias, dos valores internalizados em cada uma, pois, como é sabido, a

linguagem é um instrumento do pensamento. Assim, no estudo do discurso de cada mulher pode-se inferir se elas estão presas ou não ao sistema patriarcal. Além disso, segundo Foucault (2006), a relação do discurso com o que não é discurso é algo que se dá discursivamente.

O estudo do espaço é relevante no que diz respeito à experiência de subalternidade e opressão vivida pelas personagens femininas de *A doce Canção de Caetana* e *Cartilha do Silêncio*. E para esse momento, o conceito de heterotopia construído por Michel Foucault respalda a análise que associa espaço e opressão. De acordo com Foucault (2001), as heterotopias correspondem a outros espaços dentro de um espaço real. É um lugar real compreendido como um espaço de ilusão. É o outro lado da moeda, uma espécie de contra-espaço que atinge os indivíduos pelo viés da subjetividade.

As casas de tolerância, por exemplo, são entendidas como uma heterotopia, pois os indivíduos que frequentam tal lugar o percebem como um local de ilusão dentro de um espaço real onde as limitações impostas pelo poder das instituições sociais se enfraquecem. O bordel, nesse caso, funciona como uma heterotopia de contestação a outros espaços, nele a realidade se dissipa numa ilusão. No entanto, “cada heterotopia tem uma função precisa e determinada dentro de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 25). Ela pode se apresentar como um local de liberdade, alegria, isolamento, punição, sagrado, profano ou como um espaço proibido. Por isso, os espaços são fundamentais para os exercícios de poder e ou construção de modos de vida.

Quanto à subjetividade da construção da personagem feminina, este estudo incorpora alguns conceitos de flexibilidade nas questões de gênero. Como referências para nossas análises, destacamos os estudos de Elódia Xavier (1998 e 2007) sobre o declínio do patriarcado e a diversidade de corpos que a sociedade impõe à mulher. Nessa mesma linha de raciocínio, temos os estudos de Regina Dalcastagnè (2002 e 2005) acerca da voz dos excluídos na literatura brasileira contemporânea.

Na entrevista “Os caminhos da literatura brasileira contemporânea”, a pesquisadora de literatura contemporânea, Beatriz Resende, analisa como pertinentes a essa literatura a marca da alteridade, da discussão de gênero e da política. E para isso o caminho dos Estudos Culturais é o percurso mais indicado, pois os Estudos Culturais apresentam uma teoria preocupada com os problemas das minorias/alteridades e, por isso, contesta o modo como o mundo intelectual tradicional e elitizado constrói e conduz seus suportes teóricos.

É sabido, no entanto, que essa teoria inspira sentimentos de aprovação e rejeição em concomitância. Alguns vêem essa teoria como uma ruptura total com os modos de conceber e ensinar a literatura “tradicional”, ao invés de entendê-la como um posicionamento que tem como objetivo abrir novas possibilidades de leituras para o texto literário sem dogmatismos e ou moralismos.

No entanto, há uma consonância entre os caminhos dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais, pois ambos convergem para uma análise crítica de textos. Embora os contextos ainda sejam divergentes. A falta de referências e categorias de análises bem definidas dos Estudos Culturais provoca desconforto aos adeptos das rígidas demarcações conceituais.

Demarcações que num contexto de globalização, democratização e de descolonização se diluem, visto a efemeridade, os entre-lugares que os indivíduos, e assim, o conhecimento da atualidade suscitam. O que não quer dizer que a origem filosófica da crítica literária, assim como o desvelamento não-visível, a exigência de ter conhecimento universal prévio sobre a humanidade por parte dos leitores devam ser totalmente rechaçados. O que essa teoria propicia é uma expansão da forma de análise dos textos.

Conforme Homi Bhabha, na condição pós-moderna, não há espaço para centralizações, este é um momento de confluência/entre-lugares, “os limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas” (2007, p. 23-4). Ou seja, o conhecimento que também é produzido nas fronteiras das diversidades de produção ainda que por sujeitos e condições adversas merecem reconhecimento e diálogo com o saber/poder instituído pelas tradicionais instituições sociais.

Desse modo, os Estudos Culturais propõem uma abertura do ponto de vista teórico e ideológico, além do objeto, da função e dos limites da crítica literária. E foi com essa proposta de expansão do espaço literário que o estudo sobre as questões de gênero, outro ponto de análise dessa pesquisa, se expandiu.

Erigido sobre as bases da milenar dominação masculina, os estudos de gênero promovem uma reflexão acerca da opressão feminina imposta pela ideologia patriarcal, perspectiva que comprova que a questão de gênero é uma construção cultural sob a égide do poder. Esse campo temático procura novas abordagens teóricas para o binômio homem-

mulher, e para tal proposta, a literatura sendo um “produto cultural” (SOUZA, 2004, p. 10), se configura um veículo apropriado para esse estudo, pois através do texto literário avultam aspectos diversos da história da humanidade, como, por exemplo, os questionamentos sobre raça, classe, etnia, sexualidade, identidade e gênero.

A partir do exposto é situada a relevância do estudo contínuo da literatura, arte que tem como corpus principal a linguagem humana. E em relação à literatura contemporânea, novas pesquisas são necessárias mediante o período em construção e as diversas propostas que a teoria literária analisa como “a ampliação do corpus dos estudos literários para além das obras canônicas, a concepção de texto como sintoma de identidades (sobretudo de gênero, de etnia e de orientação sexual) múltiplas, voláteis e fragmentárias” (SOUZA, 2004, p. 39).

No que se refere às questões que envolvem a discussão sobre o poder, a opressão, a sexualidade e o uso do corpo, serão aplicadas as análises do filósofo francês Michel Foucault. Para ele, o poder é o “nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (1988, p. 89). E é a partir dessa situação estratégica que circula em todo lugar e em todas as coisas, que o sujeito adota certo tipo de comportamento, seja ele de parceria, ou mais provavelmente de subalternidade, visto que é difícil lutar contra o poder que está atrelado as mais distintas instituições sociais: família, igreja, escola, hospital, prisão, Estado.

A opressão disseminada pelas instâncias de poder da sociedade se torna mais abrupta quando o indivíduo é do gênero feminino. De acordo com Bourdieu (1999), isso ocorre porque a diferença biológica e até mesmo a anatomia dos órgãos genitais contribuem para a demarcação do corpo feminino como inferior ao masculino. Visão social erigida das práticas viris que são inerentes ao homem, tais como a defloração da mulher ou as questões de honra. Para Elódia Xavier, “a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais” (2007, p. 20). Mas, na atualidade, as novas teorias também consideram o corpo feminino uma construção social que está entremeada por princípios particulares, princípios que são constituídos a partir das especificidades raciais, culturais e de classe de cada indivíduo.

Elódia Xavier, após uma pesquisa abrangente sobre a representação dos corpos femininos elenca a tipologia de corpos femininos que trazem as marcas da opressão do patriarcado: invisíveis, subalternos, disciplinados, imobilizados, envelhecidos, refletidos, violentos, degradados, erotizados ou liberados (cf. XAVIER, 2007). Já Foucault, em *Vigiar e*

Punir (2007), apresenta uma tipologia do corpo mais fascista. Ele identifica uma relação de poder e opressão por trás dos corpos: supliciados, punidos, dóceis e encarcerados.

Nas obras selecionadas, o corpo feminino está atrelado à sexualidade e as normas produzidas pela ideologia patriarcal, que cerceia o modo de vida das mulheres. Segundo a teoria de Foucault, a sexualidade

é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Após essas primeiras considerações, partimos para um pequeno confronto de como a personagem feminina está representada em Nélida Piñon e Francisco Dantas. Dentro da história da literatura brasileira, Dantas dialoga com uma tradição regionalista, Piñon com a proposta estética pós-moderna. Mesmo assim, os dois se aproximam quando pensamos em literatura e denúncia. A literatura dos dois tem um viés social de questionamento das normas. Os dois trabalham com o viés de uma crítica devastadora ao sistema patriarcal.

O imaginário ficcional de Piñon é marcado pela ruptura das amarras do patriarcado. Já o de Dantas denuncia a opressão em todos seus significados. Ele recorre com frequência à metáfora do silêncio, suas personagens falam para dentro e mesmo falando, são silenciadas já que só falam para si. Enquanto Piñon é considerada uma mulher engajada com a luta feminista, Dantas é visto como um escritor que usa o discurso memorialista como uma oportunidade de salvação para suas personagens.

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos que fazem uma análise da relação complexa entre poder e opressão. No primeiro, procuramos situar o campo literário desses dois escritores dando destaque a dados biográficos e a alguns estudos acerca de suas obras com o objetivo de detalhar como a personagem feminina é construída no conjunto de seus textos.

No segundo, será feita uma análise através do estudo sobre o poder e a opressão de gênero que se destacam na representação das personagens femininas desses textos. Ainda nesse momento, nos deteremos no processo de auto-identificação dos subalternos, como também na análise da identidade subalterna e na experiência de subalternidade e subversão que envolve a representação das personagens femininas. Nossa principal meta é avaliar as particularidades da identidade feminina subalterna nas duas obras.

O discurso feminino ganha destaque, no terceiro capítulo, com a análise da relação entre mulheres oprimidas e práticas discursivas. O discurso e o silêncio das personagens são confrontados por meio de uma oposição ambígua nas obras selecionadas. A discursividade das personagens será explorada como um sofisticado elemento estético desses dois romances. O modo como o narrador se envolve com os dramas das personagens aponta a qualidade estética da forma como a subalternidade feminina é explorada. A onisciência seletiva múltipla de Dantas e o narrador onisciente de Piñon denunciam as injustiças do contexto patriarcal.

No último capítulo, a categoria espaço é estudada como mais um indicativo da condição subalterna das personagens. Todas as personagens femininas estudadas são oprimidas por heterotopias. Espaços que corroboram com os seus conflitos internos. Nota-se que, esteticamente, os dois romances se encaminham para o fracasso da personagem feminina, no entanto, há uma saída pelo viés do questionamento da ordem imposta, visto que o silêncio que se ouve no fim da narrativa é ambíguo e metafórico.

Assim, a pesquisa a ser realizada neste estudo é a bibliográfica. Faz-se a opção do processo de comparação de dois textos da literatura brasileira contemporânea para a partir do ponto de vista das vozes autorais feminina e masculina, da perspectiva dos narradores, dos sujeitos dos enunciados e das enunciações reconhecer como ocorre a experiência de subalternidade do gênero feminino através de contextos diferenciados.

O método hipotético-dedutivo será usado para alcançar as respostas deste estudo que pretende contribuir com os acervos acerca da literatura brasileira contemporânea como também ser um veículo de visibilidade das personagens femininas subalternas e do estudo de como a literatura de Piñon e Dantas questiona a naturalização da opressão de gênero, sexual e de classe.

I – A IDENTIDADE DA PERSONAGEM FEMININA

... Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Cecília Meireles

A galeria de personagens femininas construída por Nélida Piñon e Francisco Dantas é extensa e bem diversificada. Cada um desses escritores acrescenta diferentes perspectivas para o universo ficcional feminino, seja a burguesa, seja a subalterna. Se em Piñon, a mulher é o centro da narrativa e a partir dela todos os elementos ficcionais giram, em Dantas, a mulher é descrita como parte de um contexto opressor, no qual ela é um dos indicadores da presença controladora do patriarcalismo. Situados dentro de suas tradições culturais, cada um desses escritores privilegia diferentes pontos de vista da personagem feminina e enriquece o imaginário da mulher na Literatura Brasileira. Nos dois casos, a personagem feminina traduz as tensões sociais e ideológicas que estão por trás de uma sociedade patriarcal.

Vale destacar que na ficção de Piñon, a construção da identidade de mulher-sujeito é o principal desafio de suas protagonistas. Essas personagens são apresentadas como irreverentes e transgressoras (cf. ZOLIN, 2003). Já em Dantas, apenas em *Cartilha do Silêncio*, a identidade da mulher ganha um espaço privilegiado, pois os outros romances giram em torno do universo masculino. Se em Dantas a mulher está aprisionada ao espaço da casa, em Nélida Piñon, ela está em busca de um lugar democrático.

Antes de partirmos para identificar características das personagens femininas, vamos situar os dois autores com referências biográficas e ficcionais. Nélida Cuiñas Piñon nasceu em Vila Isabel no Rio de Janeiro, filha de uma mãe brasileira e de um pai nascido na Galícia/Espanha. Esse fato a tornou conhecida como mulher de duas culturas, pois a visita à terra natal do pai e dos avôs era constante. Desse trânsito pelas duas culturas, ela aproveitou a riqueza da cultura popular das duas nações, característica que é reflexo até hoje em seus textos.

Piñon publicou, *Guia mapa de Gabriel arcanjo*, seu primeiro romance, em 1961. Quase cinco décadas depois de sua estreia, sua obra é vasta, ela escreveu mais oito romances, um

livro de fragmentos, escreveu um livro infanto-juvenil, dois livros de ensaios e discursos, um livro de crônicas, quatro livros de contos, gênero que atraiu a atenção de críticos e leitores devido à sintaxe pessoal da escritora que subverte através da linguagem a materialidade do real; e recentemente publicou *Coração Andarilho* (2009), um livro que narra sua odisseia pessoal.

As múltiplas narrativas da escritora são verdadeiras moradas dos dramas humanos, situações que desconcertam o leitor por conta da heterogeneidade do discurso, da sintaxe. Devido a essas especificidades a autora é frequentemente agraciada com prêmios importantes do cenário literário e suas obras já foram traduzidas em mais de vinte países. Em seus textos, as personagens possuem identidades diversas, elas são metáforas do homem, da mulher, do indivíduo que complexamente vive. Entretanto, Nélide Piñon tem dado prioridade em suas narrativas às questões que cercam o cotidiano feminino e,

de certa forma, parece partilhar e contribuir, através do modo como tem construído sua obra, com muitas dessas discussões, contemporâneas de sua produção, que, de uma maneira ou de outra, giram em torno da necessidade de desconstruir os tão falados discursos tradicionais acerca da mulher (ZOLIN, 2003, p. 76).

A escritora que foi a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras em 1996, seis anos após ter entrado para a galeria dos imortais, sem dúvida, abre um espaço maior para as personagens femininas em seus textos, assim como para as ações que cercam o cotidiano desse gênero. Em entrevista a Hélio Consulado da Revista E², Nélide Piñon diz que os constantes prêmios recebidos são reflexos da visibilidade que a mulher vem adquirindo aos poucos na sociedade através da atuação do papel de sujeito político.

Porém, ela deixa claro que não é adepta de rótulos como “escrita feminina”, “literatura feminina”, “sua obra está calcada [...] na necessidade de empreender inovações em relação à linguagem controlada pela ideologia dominante, que, como sabemos, é a linguagem da tradição masculina” (ZOLIN, 2003, p. 89). Isso significa que mais do que escrever sobre mulheres, Piñon escreve sobre uma realidade opressora que sempre cercou a vida feminina. Sua escrita apresenta uma perspectiva crítica dessas personagens que sempre estiveram à margem do contexto histórico.

² Entrevista da autora concebida a Revista E após vencer o prêmio Jabuti de melhor romance e melhor livro de ficção em 2005 com *Vozes do deserto*.

Logo, ela prioriza a construção de personagens femininas marcadas pela resistência e pela capacidade de optarem caminhos a seguir. Mas, ao retratar o cotidiano de ações femininas, ela alterna personagens que ora subvertem, ora aceitam as normas sociais estabelecidas e impostas, tudo dito de forma irônica e parodística.

Apesar de narrar constante sobre a mulher, é o processo de criação literária, o jogo com a linguagem que se constitui tema fundamental de seus textos. Seja através do português, do espanhol ou do inglês, idiomas de que a escritora se utiliza para representar sua ficção.

É no fazer literário propriamente dito, na escolha do vocábulo, que ela se manifesta de modo intenso, assim como fizeram (faz) muitos dos notáveis representantes da literatura brasileira. Clarice Lispector, por exemplo, é um desses representantes com quem Piñon teve uma relação de amizade baseada no respeito profissional e com quem alguns dizem que ela se assemelha literariamente, “partilham com Clarice Lispector esse caráter especulativo da linguagem alguns textos de Samuel Rawet e Nélide Piñon, cujas frases, porém, se emaranham nas teias de uma retórica da imaginação” (BOSI, 2006, p. 20).

Nelly Novaes Coelho, no livro *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), localiza a obra de Nélide Piñon ao lado de escritoras como Clarice Lispector. A singularidade dessas escritoras está no fato de suas obras fugirem do “feminino convencional”, há um tratamento mais abrangente da condição humana.

O fato de as personagens femininas de Nélide Piñon serem fortes e resistentes às opressões pode ser visto como uma forma de questionamento da tradição. Outro aspecto relevante é a forma como tais personagens dialogam com elementos culturais externos, visto que “sua enunciação funciona como um espaço intertextual, no qual o encontro de culturas e ideologias é feito pelo prisma local” (GOMES, 2008, p. 56).

A construção da personagem feminina nos textos de Piñon evidencia o compromisso da escritora com a estética e com a linguagem literária. A romancista, cronista, professora, jornalista e aluna atenta da vida é uma pesquisadora incansável das ambiguidades que fazem parte da alma humana. Essa ambiguidade construção/desconstrução faz parte do enredo da narrativa *A força do destino* (1997).

Nessa obra, temos uma paródia da ópera homônima de Giuseppe Verdi. E segundo Laborde, Piñon critica as velhas estruturas familiares e a rigidez do fragmentado sistema patriarcal. Assim, ela se constitui uma “narradora de mitos modernos” (LABORDE, 2008, p. 38). Através de sua ficção o leitor reconhece e tem a chance de revisitar via criação

imaginária os problemas do momento vigente. “Nélida em sua contemporaneidade literária ascendente, dignifica a mulher brasileira e o Brasil em suas obras, onde cria uma nova macro vitrine do comportamento humano explícito, vezes por drama, política ou sobre as emoções do cotidiano dos racionais” (PEREIRA in *Portal Net Babillons*).

De acordo com Lúcia Zolin, Nélida Piñon apresenta um projeto literário que questiona “as diversas formas de alienação do pensamento ideológico que escravizam o Homem, inclusive aquela da opressão feminina” (2003, p. 111). Piñon transita com o seu fazer literário ora pelo espaço da rebeldia, ora pelo espaço mais acomodado. Esse olhar ambíguo acompanha o seu modo de perceber a realidade, embora nunca perca de vista o desejo de subverter a sintaxe oficial. Esse desejo é também recorrente na ficção de Dantas.

Dantas é sergipano de Riachão dos Dantas. Foi nessa localidade que ele presenciou o modo de vida simples e com reservas do nordestino. A lida na roça, a preocupação com o de-comer, o desgaste físico imposto pela condição de vida, pelo espaço e pelo tempo alimentaram todo o seu imaginário, característica que o situa como um escritor de um contexto-ambiente particularíssimo, como muitos dos seus predecessores, aqueles que viam a literatura como um meio de escrever para a sua terra.

A partir da representação do sertão sergipano e nordestino, assim como do povo humilde que ocupa esse espaço, os seus textos ganham forma. Estética que mostra o viés biográfico de seus textos: “como toda literatura que admira”, a exemplo dos textos de Faulkner, “Tudo ali é biográfico”, declara Dantas ao jornal *O Estado de São Paulo* (2003).

Assim como Monteiro Lobato e Guimarães Rosa criaram um espaço particular para situarem as personagens de suas histórias, interior paulista e sertão mineiro simultaneamente, Dantas também criou um espaço único para desenrolar seus causos, o sertão sergipano, temática que valida a semelhança com o criador de *Grande Sertão: Veredas*, embora o sergipano estabeleça diferenças entre os dois nas representações desse lugar: “Rosa faz um sertão feliz, colorido. Ele é mineiro, tem outra perspectiva dessa palavra. O meu sertão é pessimista, seco. O que nós temos em comum é a preocupação com a linguagem”, declarou Dantas no *Jornal do Commercio* (2006).

Dantas é um dos escritores da atualidade que mais demarca os papéis sociais do povo simples que reside no sertão sergipano e baiano, no sertão nordestino, nos sertões do mundo. Através de sua escrita bem elaborada, ele entrecruza a linguagem culta que está associada aos

contextos filosóficos narrados nos textos com a linguagem característica do povo nordestino, uma linguagem que é metáfora da identidade de uma gente humilde e oprimida.

A opressão impera na ficção de Dantas e revela a identidade daqueles que na vida encontram apenas adversidades. “Minha visão do mundo não é nada exemplar”, responde ele em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (2003), acrescentando ter a sensação de o horizonte se fechar cada vez mais, que o poder mantém uma relação cada vez mais promíscua com o poder financeiro e se pauta por critérios artificiais, midiáticos. Isso aponta para uma arte guiada pela razão e ao mesmo tempo pela verdade da imitação tal qual dita o conceito aristotélico de mimesis.

Adriana Sacramento, em sua dissertação de mestrado, analisa o viés memorialista do romance *Coivara da Memória*. Ela defende que o escritor sergipano é um sujeito que vive suas histórias e que espia essas histórias através do olhar de leitor da vida e do leitor de obras (SACRAMENTO, 2004). E esse último papel é tão relevante na vida do escritor que é relato frequente em seus cinco romances.

Algumas de suas personagens encontram na arte da palavra um meio de fuga, um momento de descanso da condição opressiva em que vivem. A exemplo do escrivão-narrador, de *Coivara da Memória* (1991), Dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio* (1997), Justino Vieira, de *Sob o Peso das Sombras* (2004), ou também de forma indireta através do dom de oratória, da arte de contar histórias para entreter ou convencer, de personagens como Coriolano, de *Os Desvalidos* (1993) e Josino Viloso, de *Cabo Josino Viloso* (2005). Desse modo, percebe-se ainda a postura pedagógica que Francisco Dantas aborda em seus textos.

Na tese de doutorado “A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo”, Pascoal Farinaccio afirma que o passado é uma fronteira indispensável para se ler Dantas, pois ele “faz da rememoração o procedimento central que dá vida às suas personagens e as anima a contar a trajetória de seus percalços, de resto indissociável da história de seus antepassados e do contexto sociocultural do patriarcalismo nordestino” (FARINACCIO, 2004, p. 188). As personagens fazem uso constante da rememoração como mais um artifício de fuga da realidade. Através da volta ao passado elas pretendem encontrar respostas para a identidade do presente.

Nas lembranças escondidas ou quase esquecidas dos tempos vividos, suas personagens vão construindo pontes com o presente, tudo isso é claro, reforçado por um toque de fantasia, de criatividade, aspecto que revela à inquestionável literariedade de seus textos.

Aldair Smith trabalha a relação campo, sujeito, educação e organização social a partir da personagem Mané Piaba, de *Cartilha do Silêncio*. Ela analisa a construção identitária do sertanejo a partir da premissa desse ser “alguém que estabelece uma relação de submissão com os donos da fazenda” (SMITH, 2007, p. 16). Ela ainda ressalta a importância do viés regional para se entender o todo no texto de Dantas.

Quanto a essa particularidade, Bosi destaca diferentes características: “o regionalismo do sergipano Francisco Dantas... trabalha certos registros de estilo bastante diferentes dos modos de expressão que pontuaram os romances do engenho e do cangaço de José Lins do Rego, embora ambos sejam escavadores da memória popular e da sua condição de oralidade” (2002, p. 258).

A partir do repertório cultural do imaginário de Dantas, Maria Luzia Oliveira Andrade aponta os perceptíveis diálogos entre *Coivara da memória* e algumas obras da Literatura Brasileira “em especial, as convencionalmente denominadas regionalistas” (ANDRADE, 2008, p. 185). Ela afirma que a cultura e as tradições que fazem parte do imaginário sociocultural do espaço onde o escritor vive são componentes de sua ficção. Como visto até aqui, o imaginário local faz parte do tecido literário de Dantas.

Contudo, a análise da escrita de Dantas, vai além da apreensão de sua realidade, do viés memorialista, pode-se dizer, e é ponto para futuros estudos, que esse é apenas aparentemente o elemento principal de seus textos. O escritor sergipano é um romancista adstrito às leis da ficção, característica, talvez, adquirida por conta da profissão de professor de literatura na Universidade Federal de Sergipe e na Universidade da Califórnia.

Ao criar personagens que só existem dentro de um elo entre ações do passado e do presente, Dantas adentra nas zonas da problemática de personagens sufocadas pela opressão sexual, pela opressão de classe e pela opressão patriarcal. Essa característica mostra que ele cria “verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são nossos em carne e osso, e essas são as criações fundamentais de uma literatura” (ROMERO, 2001, p. 281).

A partir dessa viagem pelo espaço intrínseco dos sujeitos representados em seus cinco romances, o leitor toma conhecimento do nível de isolamento, de nulidade e descentramento que envolvem não só os homens e mulheres oprimidos pela secura do sertão, pela solidão dos centros urbanos como também os sujeitos da contemporaneidade.

É sabido que mesmo dentro de características claras do regional, o bom escritor aponta características universais. Parafraseando Sílvio Romero, pode-se dizer que o tema abordado na ficção de Dantas é universal, ele prioriza o ser humano, mas a execução é regional³.

Em “Um olhar (enamorado) sobre a obra de Francisco Dantas”, Maria Lúcia Dal Farra destaca a inquestionável aceitação de renomados críticos literários acerca dos textos de Dantas. Ela conta que o escritor sergipano “dá visibilidade a esse Brasil velho e doente, através de personagens complexíssimas no seu desamparo” (2009, p. 17). Certamente, esse viés que denuncia o contexto social é um elemento relevante dos textos de Dantas.

Ainda de acordo com Dal Farra, o professor Valentim Faccioli, após a leitura de *Cartilha do Silêncio*, cerne deste estudo, escreveu um longo artigo no *Jornal da Tarde* de São Paulo, afirmando que “os leitores que se aventurarem pela *Cartilha do Silêncio* hão de curtir um *abc* de muitas e fecundas lições literárias e humanas” (FACIOLO apud DAL FARRA, 2009, p. 20). Além dos aspectos já salientados, o leitor de Dantas se depara, dentre outros, com questionamentos sobre identidade, sexualidade e gênero⁴.

Depois dessas informações acerca da trajetória literária de Nélide Piñon e Francisco Dantas, vamos traçar alguns comentários sobre suas personagens femininas. Com isso, pretendemos identificar aspectos relevantes da forma como a mulher é representada. As aproximações ficam pelo compromisso que os dois têm em denunciar o desrespeito aos direitos humanos. As diferenças estão na forma como a subjetividade feminina é retratada por cada um.

A imagem da mulher em Piñon é ambígua, pois ora ela é descrita como submissa, ora como contestadora. A ambiguidade pode ser identificada no perfil das personagens dos contos *I love my husband* (1980) e *Sala de armas* (1973). Neles, as mulheres não possuem nomes, são apenas indivíduos impedidos de viver ativamente suas vidas. Vivem nas sombras dos homens, resignadas com o destino. Mas não desconhecem as possibilidades de reverter tal condição. Essa é a forma que a autora encontra para questionar os papéis tradicionais atribuídos à mulher pelo homem e pela sociedade. Nesse tipo de representação, a ironia é a marca de Piñon, ela diz para negar, ela afirma para contestar (cf. XAVIER, 2007).

³ Sílvio Romero ao expor a relação entre literatura e identidade nacional, diz que na obra alemã *Faust* “não existe outro mais alemão em espírito. O tema é universal, é humano, a execução é germânica” (ROMERO, 2001, p. 281).

⁴ Esse debate acerca da sexualidade está articulado no artigo *Dona Senhora: o erotismo excluído*. (FONSÊCA, 2008, p. 317- 22)

Nélida Piñon não usa apenas a ironia como forma de contestar os valores impostos. Em *A força do Destino* (1978), ela vai além e explora o humor e a paródia como formas de desconstrução das tradições. A narradora desse romance, a cronista Nélida, tenta narrar a ópera homônima do italiano Giuseppe Verdi sem fugir dos principais fatos do enredo. E nesse jogo narrativo, a autora explora a irreverência como marca da personagem feminina. Tanto a cronista Nélida como a protagonista Leonora são mulheres que brincam e deboçam da história de amor impossível que faz parte do enredo da ópera.

A força do Destino apresenta diversas passagens em que a protagonista da ópera tenta romper com a submissão feminina: “Desde a infância, quis fugir do berço, sem contar ainda com as próprias pernas. Ante tal rebeldia, o pai protestou. O que faz nobre senhorita com semelhante instinto que há de ferir-lhe um dia o coração, e destelhar a nossa casa?” (PIÑON, 2005, p. 45).

A narradora, a cronista, é uma personagem que apresenta uma identidade feminina ambígua, baseada ora no que dita o enredo da obra, ora no que dita sua fértil imaginação. Os segredos dos sentimentos humanos, a expressão verbal que corresponde ao que pode ser narrado é o que interessa à escavadora de enredos. Essa personagem feminina nos ajuda a entender o imaginário de Piñon, uma mulher educada interculturalmente entre a herança brasileira e a galego-espanhola (cf. GOMES, 2007).

A marca da transgressão das personagens femininas em Piñon está também presente em *A república dos sonhos* (1984), sua maior narrativa, texto que destaca três personagens femininas fortes “Eulália, Esperança e Breta [...] cada uma à sua maneira, e de acordo com o momento histórico em que estão inseridas, assumem uma postura peculiar às mulheres-sujeito” (ZOLIN, 2003, p. 140). Elas se voltam contra a opressão, são mulheres que buscam a liberdade.

Vozes do deserto (2004) é outro texto repleto de mulheres transgressoras. Nessa obra, Piñon apresenta uma versão paródica de Scherazade, a incansável narradora de *As mil e uma noites*. A Scherezade construída por Piñon também luta contra a morte. Ela narra para livrar todas as mulheres do reino da maldição de ser assassinada após a noite de núpcias com o Califa: “Desde que o terror se difundira pelo reino, com o sacrifício das jovens entregues inicialmente a luxúria do Califa e mais tarde ao cadafalso, Scherezade decidira opor-se a tal crueldade” (PIÑON, 2006, p. 29).

Nesse texto, a autora sai do sexismo, mesmo sem apresentar grandes transformações para a condição subalterna de gênero e privilegia a subversão. Tal aspecto está no ato de narrar e nas atitudes dessas mulheres que não se submetem ao poder do patriarca sem questionar seus valores. Além de Scherezade, sua irmã Dinazarda, ganha destaque por seu companheirismo e vontade de transgredir em nome da justiça. As duas, com suas narrativas estratégicas, tentam acabar com anos de opressão e morte para as mulheres que vivem sob as leis do Califa, em Bagdá.

Piñon explora através de suas personagens femininas, as rupturas de paradigmas essencialistas sobre a feminilidade, atitude proveniente das conquistas da chamada segunda onda do movimento feminista cujo lema era a igualdade entre os gêneros e o fim da discriminação da mulher, como argumenta Constância Lima Duarte (2007).

Em virtude dessa luta, em Piñon, o espaço da casa não ganha uma versão harmônica, pelo contrário, a casa é cenário dos embates de gênero: suas mães, esposas, amantes, amigas, prostitutas, entre tantas outras, são personagens femininas que se projetam fora desse espaço. O espaço delas está mais relacionado a uma busca interior, por isso se projetam fora da família patriarcal. Esses espaços fora da casa podem ser vistos como heterotopias (FOUCAULT, 2001), espaços que demarcam uma oposição, uma busca conflituosa do “eu” dessas personagens femininas como o lugar que ocupam no contexto social.

A ironia, a irreverência e a transgressão são marcas estéticas do universo ficcional de Nélide Piñon. Suas personagens femininas são portadoras de discursos de questionamentos e de ataques às verdades falocêntricas. No entanto, algumas de suas personagens também proferem discursos que às vezes se calam diante dos papéis tradicionais. Continuaremos esse debate da análise das mulheres subalternas em *A doce canção de Caetana* nos próximos capítulos.

Piñon enfatiza a construção de personagens femininas densas e complexas que exigem mais do leitor para traduzir os conflitos sociais e culturais que estão por trás da busca pela liberdade. Depois dessa breve apresentação da ótica feminista que atravessa a narrativa de Piñon, vamos passar ao universo ficcional de Dantas.

Dentro da perspectiva dos estudos de gênero, podemos dizer que a mulher nos textos de Dantas é representada por imagens que reforçam o poder patriarcal. São personagens femininas que têm uma participação discreta dentro dos enredos, exceto em *Cartilha do*

Silêncio. Então, constatando aquilo que nos afirma Dalcastagnè (2008) sobre a literatura feita por homens, o narrador masculino prevalece na ficção de Dantas.

A personagem feminina de Dantas é produto de uma sociedade agrária e de classes, ela se enquadra dentro da tradição patriarcal. Todavia, sua forma de tecer o texto literário não apresenta uma visão unidirecional, pelo contrário, na tessitura das narrativas há questionamentos diversos que nos alertam para o jogo estético que sustenta sua ficção. Por isso, até mesmo a mais frágil de suas personagens femininas pode nos trazer distintos elementos questionadores da opressão feminina, apesar da submissão das personagens.

As primeiras mulheres tecidas por Dantas, a avó da personagem-narrador de *Coivara da Memória* (1991), e Luciana, amante do protagonista, iniciam a artilosa saga feminina. Uma saga com mulheres que, apesar de fortes, são submissas ao jugo do patriarcalismo. Essa avó pode ser lida como metáfora de resignação à condição de mulher, perfil que não anula as suas iniciativas enquanto dona de casa. Uma mulher que devido a sua identidade altiva, não dividia com ninguém as dores do seu silêncio, de sua postura submissa. Segundo Sacramento, a avó do narrador-escrivão era uma mulher “cuja voz se vê seqüestrada pelo cativo... sem um nome que a constitua... sem uma voz que a represente” (2004, p. 70).

Luciana, a amante do protagonista é a representação da mulher sexualizada. E na tessitura de sua imagem, o escritor dá visibilidade a sua veia erótica. Luciana é apresentada como “desembaraçada e decidida... era a fartura da beleza que parecia gritar no semblante enluzado” (DANTAS, 1991, p. 277). Além disso, ainda segundo o narrador-escrivão era ela “oferecida e bem senhora de si” (DANTAS, 1991, p. 290). Luciana foi punida pela subversão aos bons costumes com o exílio em lugar desconhecido, longe do homem que fazia seu corpo latejar de prazer.

Apesar do comportamento ousado, ela ainda pode ser lida pelo viés tradicional como uma dessas mulheres que incita a derrocada do homem, perfil recorrente nos textos de Dantas. Luciana é um dos motivos pelo qual o escrivão de justiça encontra-se em cárcere privado, esperando o julgamento de um crime que não cometera. A personagem é metáfora do erotismo que cega os homens:

Muitas vezes, irados caga-raivas, pulávamos do leito de fofuras a desafios eriçados e punhaladas recíprocas, o tigre querendo engolir e salvar a felina unhenta, de cuja boca voavam lascas de vidro que o estraçalhavam, o olho sibilante fazendo subir ao auge a fervura que sangrava por razões inescrutáveis, numa competição passional em que nos dilacerávamos com crueldade, só para mais desvairadamente voltarmos a espalmar um peito no outro, num redemunho de febre e corações (DANTAS, 1991, p. 306).

Fica evidente, nesse trecho, que a imagem da mulher estabelece uma relação com o feitiço (felina unhenta/olho sibilante), com a perda da consciência (razões inescrutáveis/redemunho de febre). Ela é representada como o ser que desloca o homem para o lado irracional. Assim, passa a ser vista como o prazer, o mal, pois proporciona o gozo que desnorteia o homem. Ou seja, o autor retrata imagens tradicionais do imaginário masculino. Dantas a representa como subalterna em relação ao homem, porém com o poder de incitá-lo ao erro. De acordo com Bourdieu (1999), essa é a visão propagada pelo paulatino desenvolvimento do patriarcalismo ao longo do tempo. Um pensamento que situa a mulher no lado de baixo, vergonhoso, sujo, fútil e negativo.

Maria Melona, *de Os Desvalidos* (1993), faz parte da galeria de mulheres que tentam romper com o comportamento patriarcal em Dantas. Ela roga o prazer carnal e subverte a sintaxe oficial. Mas, novamente, temos a punição para a bravura da mulher. A personagem ao ser difamada injustamente quanto à sua honra de esposa fiel, abandona o marido Filipe e vira jagunço do bando de Lampião. A Diadorim de Dantas confirma o desfecho de opressão à personagem feminina nos textos do escritor sergipano. Maria Melona morre no lugar de Filipe, ele enlouquece ao presenciar a cena.

Filipe caiu na mão da força volante, que o amarrou a nó-de-porco a dois passos da mulher desarvorada, que a gritos, coices e dentadas, serviu de pasto a todo um batalhão, estuprada ante seus olhos vidrados, para depois ser retalhada a facada, oferecida de bandeja aos urubus (DANTAS, 1993, p. 216).

O casal, pode-se dizer, foi separado pelas convenções que regem o discurso moral da sociedade de bem, que pune, principalmente, o indivíduo do gênero feminino. “Honra que custa uma vida! Filipe nunca remiu Maria pra fora do pensamento! Mas não podia ir a ela por obrigação de ser homem” (DANTAS, 1993, p. 178).

Além das bravuras de Maria Melona, essa obra apresenta Santinha, uma cangaceira. Essas particularidades ressaltam o lugar cultural de onde o autor sergipano fala, cuidando das heranças locais. Santinha, mulher de Virgulino Lampião, não contraria a sina de mulher forte, mas submissa. Mulher destemida, mas que

no relampear do fogo cerrado, Santinha tomba esparralhada... este mesmo Lampião... batia o queixo de rei no frio do topo da serra, tomado por um terrível estupor... lambendo o sangue da fêmea que morria... desguarnecida até de uma coberta, enrolada em seus braços como um molambo” (DANTAS, 1993, p. 191- 92).

A personagem foi morta por ir de encontro ao discurso institucional, suas ações em busca de justiça social conduzem à subalterna à morte.

Nos dois últimos textos de Dantas, as mulheres são apresentadas sob novas imagens. Leopolda, de *Sob o Peso das Sombras* (2004), é a representação da mulher ressentida, vingativa e cativa ao que dita os padrões sociais.

Leopolda regeu, embevecida e soberana, os funerais de pessoas de sua estima... Parece emissária de alguma força oculta, satisfeita em cumprir a sua sina. Foi bafejada pela Deusa Hécate⁵, desdobrada em duas faces antagônicas... Baixou em minha vida para dar curso a seu destino de enviada (DANTAS, 2004, p. 366).

Leopolda nunca abdicou do senso prático mesmo diante dos infortúnios. A miséria do marido, a viuvez, a morte da irmã, o câncer do cunhado, por quem fora apaixonada a vida inteira, nada a comovia, a razão sempre a acompanhou até quando se fez única herdeira do cunhado e o abandonou com a certeza que o câncer o mataria em pouco tempo.

A vida de Leopolda sempre foi regida pelo discurso patriarcal, preferiu casar-se com outro homem ao invés de se declarar a seu verdadeiro amor, seus preceitos de moça honrada não admitiam tais procedimentos. Como se vê, sua segura, seu ressentimento são consequências do discurso da tradição. Discurso que dita para a mulher, uma vida com reservas. Essa personagem não morre, o que a diferencia das demais personagens femininas de Dantas. Ela foge com o dinheiro do único homem que amou, o cunhado Justino Vieira, embora leve consigo a mesma amargura e o ressentimento que a acompanhou por toda a vida. Leopolda foi punida com uma vida sem amor.

A personagem Idalina do último texto publicado de Dantas, a novela *Cabo Josino Viloso* (2005), é uma personagem que também foge do perfil de subserviência adotado pelo escritor para construir suas mulheres ficcionais.

- Quero não! – Idalina grita detrás da parede da cozinha... - Nem sequer fui consurtada!... A recusa de Idalina... adquiriu ares de escândalo... nesse impiedoso território, onde as regras antigas são severas e machistas, as mulheres acatam tudo o que vem na fala grossa, vegetam resignadas. É a praxe! (DANTAS, 2005, p. 127- 28).

⁵ Hécate, em grego significa a distante. Ela está ligada ao mundo das sombras. Torna-se então, Senhora dos Mortos. Suas lendas falam que ela passa pela terra ao pôr do sol para recolher os mortos daquele dia. Nesse aspecto, é acompanhada por fantasmas, corvos, corujas e, sobretudo, cachorros. Informação obtida em <http://www.ce.ufpb.br> em 12/10/09.

O tom de recusa evidencia o discurso de subversão de Idalina ao rejeitar casar-se com o bom partido escolhido pelo pai. Ela difere de todas as outras mulheres de Dantas, consegue ter uma vida feliz. Porém, tudo isso se deve ao discurso convincente da prática do situacionismo. O Cabo Josino Viloso e o pai da menina a convencem que a coligação era o caminho mais vantajoso. “O situacionismo é um negócio da China” (DANTAS, 2005, p. 146). Ela aceita o casório e vive feliz. Apesar da caracterização fascinante com que Dantas veste suas mulheres, tipos distintos e instigantes, todas podem ser consideradas mulheres subalternas ao falocentrismo.

Como mencionado, em Piñon predomina a representação de personagens femininas marcadas pela transgressão, pela irreverência e pela paródia. Em Dantas, elas são condicionadas a espaços reservados e, quando fogem deles, são severamente castigadas. Assim, podemos dizer que Piñon constrói mulheres mais densas e complexas enquanto Dantas tenta tirar suas mulheres das amarras do patriarcado, mas elas acabam aprisionadas a finais trágicos.

Tais reflexões ainda serão respaldadas pelo estudo da identidade, da discursividade e do espaço. Com isso, pretendemos fazer uma análise sociocultural das representações femininas sem deixar de lado suas características estéticas. Ao privilegiar as fronteiras identitárias dessas personagens, avaliamos seus significados como crítica da sociedade patriarcal brasileira. No próximo capítulo, identificaremos a forma como a personagem feminina subalterna é construída no universo ficcional dos escritores em estudo.

II – FACES DA SUBALTERNIDADE FEMININA

Ser mulher, e oh! Atroz, tantállica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

Gilka Machado

Este capítulo apresenta três tópicos sobre a personagem feminina de Piñon e de Dantas. No primeiro, vamos conceituar o sujeito subalterno e destacar as peculiaridades da experiência de subalternidade em *A doce canção de Caetana* e em *Cartilha do Silêncio*. No segundo, identificamos o processo de transitoriedade das identidades das personagens. Já no terceiro, acrescentamos à experiência de subalternidade o estudo do corpo de duas protagonistas dos dois romances: a experiência da atriz mambembe Caetana e da apimentada burguesa Dona Senhora, respectivamente, nos romances de Piñon e Dantas.

No campo teórico, discutiremos o quanto a representação das mulheres está relacionada com o poder de opressão da sociedade patriarcal a partir das reflexões sociológicas de S. Hall, P. Bourdieu, J. Flax, Z. Bauman, J. Butler, entre outros. Pensamos que tanto os críticos da identidade como as feministas nos auxiliam nesta empreitada.

Seguindo as trilhas da desconstrução feminista, Elódia Xavier aponta a crítica ao sistema patriarcal como um fenômeno estético recorrente nos textos das escritoras brasileiras⁶. Confirmação obtida a partir da análise de textos que vão do início do século XX, como *A Falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, ao final do século XX, *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado. O trabalho de Xavier, no livro *O declínio do patriarcado* (1988), centra-se na temática das relações familiares, estrutura que reflete o comportamento do homem, dos filhos, da mulher, do contexto social, do patriarcalismo.

Nesse estudo, temos diferentes identidades de mulheres. Elódia Xavier mostra a partir da análise de diversos textos de diferentes autoras, perfis de mulheres que estão integradas ao

⁶ Elódia Xavier é uma das fundadoras do GT *A mulher na literatura da ANPOLL* (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) que com mais de duas décadas de existência é exemplo desses movimentos que reúnem pesquisadores interessados nas questões relativas à mulher e a sua representação na literatura seja como personagem ou como autoria.

vazio existencial oriundo do patriarcalismo, e principalmente, evidencia o declínio desse sistema.

No entanto, o que prevalece apesar das inúmeras mudanças que ocorrem no comportamento das mulheres que vivem nos diferentes cercos familiares mostrados ao longo do livro, é a forte presença das normas patriarcais ditando o modo de vida das personagens femininas, o que em nossa pesquisa chamamos personagens femininas subalternas. A pesquisadora destaca que grande parte das personagens femininas transgressoras eram condenadas ao isolamento: quando uma personagem feminina não se enquadra e luta contra o sistema patriarcal, ela “paga um preço muito alto pela transgressão” (1998, p. 59).

Além de textos que tratam do declínio da família patriarcal, há muitos trabalhos que constataam o quanto os estereótipos femininos ainda fazem parte do imaginário do escritor brasileiro na contemporaneidade. O trabalho intitulado “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 -2004”, de Regina Dalcastagnè, reforça a afirmativa de que o modo de vida predominante das tramas literárias, mesmo em fim do século XX, é o modo baseado nas regras do sistema patriarcal. Segundo a pesquisadora, “o espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico [...] o romance ... continua a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17- 8).

No mesmo trabalho, Dalcastagnè ainda revela que a maioria das personagens femininas dos romances contemporâneos são mulheres brancas, heterossexuais, fiéis ao cônjuge, de classe média e religiosas. Características, que embora com algumas mudanças, nos faz inferir que as bases do universo feminino social e literário, real e ficcional estão ainda enraizadas nos costumes patriarcais, que contribui para a representação da vida com reservas das personagens/mulheres da literatura brasileira.

A seguir analisamos como a subalternidade está construída nos romances selecionados.

2.1 A cartilha da mulher subalterna

É notório o significativo respaldo das questões de gênero na literatura brasileira contemporânea. Esse novo contexto deve-se, sem dúvida, aos eventos históricos, como também às diversas manifestações teóricas e ideológicas ocorridas no século XX. As mudanças ocorridas com as grandes guerras, os efeitos provenientes da globalização, as

influências da psicanálise, da teoria feminista, dos Estudos Culturais e da filosofia pós-moderna constituem-se em relevantes motivadores dessa forma de questionar as representações femininas na sociedade do final do século XX (cf. FLAX, 1992).

O referido momento coloca em dúvida teorias advindas do Iluminismo e cristalizadas na cultura como dogmas mesmo depois de séculos. Assim, essa transição torna certas formas de pensamento possíveis e necessárias e exclui outras, como “os princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres” (BOURDIEU, 1999, p. 20). Tal dominação é questionada pelos estudos de gênero e pelos estudos culturais que buscam novas significações para a produção cultural, privilegiando os marginalizados socialmente.

Nesse contexto, a visão tradicional, hoje, vem sofrendo rupturas e habita territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos. Segundo Bhabha (2007), instalou-se um momento de rupturas dos binarismos que são fontes das mais variadas formas de opressão. E um dos veículos que dá visibilidade a esses novos questionamentos é o texto literário. Para Homi Bhabha, os temas apresentados pela literatura, no último século, são em grande parte influenciados pelos conflitos sociais, culturais pelos quais passaram a humanidade. Ainda, segundo ele, “a literatura conspira com a especificidade histórica” (2007, p. 34).

Em *A doce Canção de Caetana* e *Cartilha do Silêncio*, o leitor pode analisar a condição subjugada da personagem feminina coadunada a especificidade histórica, como também a partir do estudo de diversos mecanismos estéticos de opressão, tais quais a censura da exibição dos corpos, da sexualidade, de construções identitárias, da proliferação de discursos e do controle do espaço por onde as mulheres podem transitar.

Nesse sentido, cabe entender o que é opressão? Young define opressão como algo que “faz referência a fenômenos estruturais que imobilizam ou diminuem um grupo” ou uma coletividade que se diferencia de outros grupos por práticas culturais ou modos de vida (1990, p. 42-3). A opressão está relacionada à realidade histórica das mulheres, mantidas presas aos limites identitários sexuais e de gênero. Esse controle durante muito tempo não deixou a mulher desconstruir ou reconstruir condutas de comportamento dentro da hegemônica sociedade patriarcal. Vale a observação de que a vida da mulher sempre esteve “mal representada ou simplesmente não representada” (BUTLER, 2003, p. 18). Para essa feminista, a não representação da mulher deu-se devido a ela não ser reconhecida como “sujeito”. Para

Marion Iris Young (1990), isso é ocasionado pela “cegueira à diferença”, ou seja, a incapacidade que grupos dominantes têm em aceitar a cultura, as experiências e os comportamentos que diferem dos seus. Atitude que significaria o rompimento com as normas culturais que se pretendem universais - sistema patriarcal - e a afirmação do pluralismo cultural e das diferenças.

No livro *A dominação masculina* (1999), Pierre Bourdieu explica que o modo classificatório do gênero em superior/inferior, dominante/dominado está relacionado ao que ele chama de “*o paradoxo do dóxa*” que são incorporações “de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação às estruturas históricas da ordem masculina” (BOURDIEU, 1999, p. 13). Isso significa dizer que as formas de classificação com as quais construímos o mundo e o nosso posicionamento diante dele, mesmo que seja arbitrário, equivocado ou preconceituoso está atrelado a mecanismos simbólicos que os indivíduos reconhecem como natural, como por exemplo, o reconhecimento da mulher como sexo frágil, fútil. E se essas mulheres viverem à margem dos padrões ditados pelo poder patriarcal, fora do ambiente familiar ou do matrimônio, sua condição de subalterna se agrava.

Ressaltamos que o termo “subalterno” refere-se ao indivíduo que está sob ordens ou ocupa uma posição inferior na sociedade. O termo tem raiz no conceito formulado pelo marxista italiano Antônio Gramsci. Segundo ele, denominam-se subalternos os que “têm suas iniciativas defensivas submetidas a leis próprias de necessidade mais simples, mais limitadas e politicamente mais restritivas do que as leis de necessidade histórica que dirigem e condicionam as iniciativas das classes dominantes” (GRAMSCI, 2002, p. 130). É notório que o significado de subalterno, sem dúvida, está atrelado a um conceito mais político, de luta de classes. Também, o subalterno representa um indivíduo que é expropriado de forma quase voluntária de seu poder político. Ou seja, a passividade e o conformismo são características dos subalternos.

Essa categoria abrange elementos diversos e se coaduna com o contexto social e a relação de exploração e opressão a que alguns grupos são submetidos. Marcos Del Roio diz que subalterno, etimologicamente, significa o outro inferior ou inferiorizado em *Os prismas de Gramsci* (2005), e que o termo tem “semelhanças significativas com o mundo de hoje, quando é colocada em discussão [...] a existência de movimentos os mais variados localizados ou globalizados” (DEL ROIO, 2007, p. 78). Um desses grupos pode facilmente incluir o do movimento feminista, as mulheres, afirma Del Roio.

Tal posicionamento corrobora com o pensamento da educadora e filósofa cubana, pesquisadora das teorias gramscianas, Isabel Monal, que relata que “não seria exagero concluir que o conceito de grupos ou classes sociais subalternos possui hoje – diante do impacto dos heterogêneos movimentos sociais da sociedade civil - uma pertinência e validade maiores do que aquelas que tinham no momento em que Gramsci o formulou” (2003, p. 194).

Nas obras selecionadas, Caetana, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana, personagens de *A doce canção de Caetana* e Arcanja, personagem de *Cartilha do Silêncio* são estigmatizadas por estarem situadas fora do cerco do matrimônio, por isso, elas são classificadas como mulheres subalternas, mulheres inferiorizadas por não se adequarem ao que pregam os costumes tradicionais, além de fazerem parte de uma classe social inferior. Dentro dessa perspectiva, elas são consideradas corpos subalternos, corpos que apontam “uma escala social hierárquica, onde o subalterno ocupa o ínfimo espaço” (XAVIER, 2007, p. 47).

Os corpos das personagens, analisados pelo viés da sexualidade, são estudados a partir da teoria de Michel Foucault (2007), segundo o filósofo, os corpos dos indivíduos são punidos pela elite que, motivada por preceitos da fé e da moral cristã, define como eles devem se comportar. “Que mania é esta de dizer se é bom ou ruim! Para nós é sempre ruim. Vê se eles nos deixam entrar no Palace ou nos convidam para uma festa de casamento ou de batizado. Esses machos só nos chamam mesmo para trepar, e isso enquanto o corpo servir” (DCC, p. 156)⁷. O desabafo de Diana denota a condição subalterna do corpo das mulheres da Casa da Estação, que além de mulheres e de pobres, carregam as identidades de prostitutas. Essas identificações sempre foram alvo de poder e ainda hoje são índices de subserviência no que se refere ao fator gênero, classe e sexual.

Fazer uso das identidades de mulher, pobre e prostituta é travar uma verdadeira batalha com as instâncias de poder. A questão de classe e, principalmente, da sexualidade conduzem as personagens a um espaço reduzido, um espaço que de acordo com Foucault (1988), as mulheres são privadas de poder e são apenas objetos de uso do poder.

Gioconda e as Três Graças⁸ têm as suas vidas controladas pelo preconceito que ainda alicerça o modo de vida das profissionais do sexo. “- Hoje nos sentaremos nas cadeiras de vime do bar do Palace. Ninguém nos impedirá de freqüentar esse maldito hotel, confessou

⁷ Doravante, usar-se-á DCC para abreviar *A doce canção de Caetana*, de Nélide Piñon.

⁸ Alcinhas de Diana, Sebastiana e Palmira que também eram chamadas de vacas sagradas do rio Ganges pelo professor Virgílio.

Gioconda com amargura. [...] – Corremos perigo naquele bar. Acabaremos apedrejadas como Santo Estevão” (*DCC*, p. 216). As próprias prostitutas vivem em constante conflito, ora reagem, ora aceitam a condição subalterna imposta pela sociedade, o que valida a teoria sobre o sexo, “que nessa matéria tão melindrosa e tão perigosa, exista qualquer coisa de pequeno, e de leve” (FOUCAULT, 1988, p. 23).

Os resquícios do discurso do passado sobre a sexualidade e sobre o prazer advindo do corpo, do sexo, não foram totalmente neutralizados, apesar de todos os avanços provenientes da área da biologia, psicanálise, das ciências sociais modernas que discutem o tema. As vozes das personagens são metáforas do preconceito inerente à realidade que ainda circula nesse espaço, elas estão subjugadas ao discurso do poder que vigia e censura a exposição da sexualidade de todos os indivíduos e, principalmente, das mulheres.

Para Bourdieu, o controle da sexualidade feminina ocorre porque o órgão sexual da mulher é visto como algo sagrado. Um segredo que não pode ser revelado para qualquer um e de qualquer forma, e se tratando da prática da prostituição, o espaço é movediço, pois “o comércio do sexo continua a ser estigmatizado, tanto na consciência comum quanto no Direito, que literalmente exclui que as mulheres possam escolher dedicar-se à prostituição como a um trabalho” (1999, p. 26). A troca do corpo/prazer por dinheiro se constitui violação de lei, pois o dinheiro conota transgressão, luxúria, uma ruptura com os preceitos morais que advertem que o corpo não pode ser senão doado, restritamente para o cônjuge, mesmo assim com reservas.

Essa teoria indica que a mulher não deve fazer uso do corpo pelo simples fato de obter prazer ou o sustento, como no caso das personagens, isso constitui um amálgama que resulta em práticas de subordinação social e assujeitamento. O que confirma o pensamento foucaultiano (1988), de que a sexualidade como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder produz a denominação imprópria de “sexo” como parte da estratégia para ocultar e, portanto, perpetuar as relações de poder falocêntricas.

As relações sexuais das prostitutas são vistas como um mal capaz de desestruturar a ordem social, pois a falta de prudência que está relacionada a essas práticas fora do casamento ou da organicidade que leva essas mulheres a usarem o corpo, quase sempre, em usos dissociados da formação de uma descendência, de qualquer sentimento, ou à procura de um companheiro para vida, conferem às suas atividades e a si próprias ilegitimidade, um mal que

precisa ser suprimido para uma região de sombra e regulado pelas leis que prezam pela ordem da vida em sociedade.

Aspecto que revela que a subordinação feminina está coadunada às consequências sociais fruto de uma violência simbólica que entende a mulher como um sujeito não constituinte de sua própria história. Ou seja, a subordinação é um processo pelo qual o indivíduo constrói sua identidade, seu modo de vida totalmente baseado em referenciais determinados pelas instâncias de poder e pela ideologia dominante, diminuindo assim, as chances desses indivíduos terem o governo sobre si mesmo.

As prostitutas de *A doce Canção de Caetana* tentam se rebelar contra o discurso da tradição, porém, Piñon representa, através do enredo, uma exposição de corpos obscurecidos pela identidade de gênero, numa dupla acepção em que só o homem pode se regalar com o sexo e a mulher ainda encontra fortes expressões de preconceitos cristalizados no espaço social. “Mesmo que salvássemos uma criança da enchente, quem poria uma medalha de honra no peito de uma puta?” (DCC, p. 215). A fala das personagens também revela que a identidade subalterna se materializa quando o indivíduo se reconhece como o “outro”, aquele que designa a diferença, e nesse caso, uma diferença estigmatizada, apreendida a partir da cristalização de estereótipos preconceituosos formados pelas relações culturais e sociais nas quais o indivíduo está inserido. Isso ocorre devido à construção identitária estar atrelada à

utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios (HALL, 2000, p. 109).

E em se tratando da identidade subalterna, a articulação do processo de auto-identificação com o contexto sócio-cultural passa pelo crivo da subordinação de um elemento perante o outro. Por exemplo, do dominante versus dominado, e neste caso, da sociedade patriarcal versus prostitutas.

Um aspecto que deve ser salientado é que mesmo quando algumas mulheres se identificam com a condição subalterna, em alguns momentos, elas renegam tal condição, pois como já se sabe, a construção identitária é um processo contínuo, vive em constante performance, isso faz parte da natureza humana. E dessa inconsistência na configuração das identidades, não é fantasia o estabelecimento de novas dicotomias, seja através da inversão

dos papéis, menos propícios a se estabelecer, ou de uma tolerância entre as alteridades. Ou seja, pode-se estabelecer uma relação na qual a “identidade hegemônica (seja) “benevolente” e a identidade subalterna “respeitada”” (SILVA, 2000, p. 98).

No entanto, essa configuração só ocorre mediante confronto com a diferença estabelecida. E a luta travada por Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana contra o sistema patriarcal que impera(va) no espaço social não fez uso de estratégias fortes o suficiente para alterar o sistema e romper com os laços de opressão que as dominava.

Segundo Moreiras (2001), esse é o comportamento típico de quem não nega sua condição subalterna, e não tem uma visão clara de como deveria se constituir como sujeito político. Ao menos, é a representação que Nélide Piñon expõe nesse texto. E não poderia ser diferente. O tempo representado na narrativa é o da ditadura Médici no país. Um tempo em que o atraso do Brasil era camuflado, segundo Elio Gaspari (2002), pelo bom desempenho da seleção brasileira de futebol na copa do mundo de 70, pelas inéditas taxas de crescimento econômico, deixando silenciados os discursos sobre a tortura e sobre o exílio forçado através do controle da censura.

Nesse espaço de ambiguidade social, nada mais natural do que as contradições sobre a identidade. Nada mais natural do que os indivíduos subalternos confirmarem um discurso de nulidade diante de uma sociedade tão poderosa e ameaçadora. Suas atitudes eram controladas pela cartilha militar. Assim, a metáfora do patriarcalismo também pode ser lida como uma opressão social maior na obra de Nélide Piñon.

Em *Cartilha do Silêncio*⁹, texto composto por cinco capítulos divididos por nomes próprios - Dona Senhora, Arcanja, Remígio, Mané Piaba e Cassiano Barroso -, temos um mosaico de vozes que estão articuladas umas as outras. Cada personagem dá continuidade à narrativa da história da família Barroso. Essa técnica atribui às personagens um papel significativo no desenrolar da narrativa.

O texto denuncia a opressão em todas suas dimensões. Por exemplo, dentro da hierarquia da família Barroso, Arcanja, corresponde ao sujeito segregado do meio social devido à opressão que se manifesta a partir da cartilha das relações sociais patriarcais: Arcanja é mulher. Ela ainda tem sua condição de subalterna agravada pela doença, após a confirmação de que estava com tuberculose, ela passa a viver isolada em um quarto.

⁹ Em 2000, Dantas recebeu, por *Cartilha do Silêncio*, o prêmio Internacional União Latina de Literaturas Romanas, com base na Itália. Matéria do jornal *Folha de São Paulo* em 12/10/2000.

Mas, antes desse destino fatal, Arcanja transita por diferentes espaços na família Barroso e por ter lutado por um espaço social melhor, ela também pode ser lida como uma identidade de resistência. O sentido de resistência que empregamos neste estudo é decorrente de comportamentos conscientes ou inconscientes contrários ao sistema patriarcal imposto.

A resistência se configura quando uma personagem feminina tenta romper com as convenções ditadas pelo patriarcalismo. Como se percebe o termo implica uma rejeição, insubmissão, um comportamento de luta contra relações de dominação que tentam normatizar costumes, tipos de identidades. Nesse caso, a resistência se manifesta sob a forma de desagregação a um modelo definido como natural, hegemônico, o único modo possível de se organizar e de se viver em sociedade.

Arcanja tenta romper as barreiras provenientes de sua classe social e de sua condição de gênero. Essa perspectiva subversiva surge muito cedo em sua vida e está relacionada às teias complexas que formam a sua relação familiar. Relação que na maioria das vezes é figuração de cumplicidade, mas que encobre sentimentos antagônicos geralmente marcados pelo desempenho diferenciado de seus membros no que se refere a questões econômicas:

É certo que a culpa mais imediata da caída da família em condições mais modestas, da desvalença do filho, e mesmo do avanço de sua moléstia, destrutada por falta de dinheiro para grossas providências - cabe a Belisário e a Leôncio Barroso, os ratazanas irmãos do sogro Romeu. Dois impostores (CS, p. 106)¹⁰.

Para Arcanja, o convívio com a família Barroso - representante fiel da burguesia aracajuana do século XX, pois o texto relata as três gerações dessa família, descendência constituída por Romeu, Cassiano e Remígio Barroso, num percurso de quase um século – provoca um sentimento de rejeição por conta das atitudes autoritárias, dissimuladas e preconceituosas dos seus principais membros. Ambiente familiar que constrói na personagem uma total desidentificação com o outro, nesse caso, os outros que fazem parte de sua família.

A jovem que aprecia a arte, o piano e sonha com uma vida independente, com a profissão de professora, não se enquadra ao modo de vida patriarcal adotado pelos Barrosos, modo de vida que de acordo com Castells (2006), caracteriza-se pela dominação do homem sobre as relações pessoais e interpessoais da mulher. Ou como diria Beauvoir (1990), é um

¹⁰ Doravante, usar-se-á CS para abreviar *Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas.

modo de vida marcado pela passividade e pela opressão do gênero feminino. E a partir desse conflito, ela é colocada numa posição subalterna por não corresponder às normas ditadas por essa cartilha.

A incompatibilidade com o modo de vida familiar produz na jovem uma insatisfação que gera constantes conflitos, que por sua vez geram mais opressão. Desse modo, sua vida é marcada por sucessivos transtornos, seja de ordem pessoal, familiar ou social.

Arcanja, ao perder a virgindade com um primo na infância, privou-se por muitos anos do contato com outros homens. O comportamento indubitavelmente se baseia na relação que há entre poder e sexo. A personagem imbuída de um sentimento de repulsa pelo desejo que certamente sentira, pois tudo começou como uma brincadeira inocente, renunciou ao desejo, controlou sua sexualidade e entrou no que Michel Foucault chama de Ciclo da interdição onde o discurso do poder legisla a conduta interior e exterior dos indivíduos. “Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseses desaparecer, tua existência só será mantida à custa de tua anulação” (FOUCAULT, 1988, p. 81).

O medo de ser descoberta e apontada pela sociedade como aquela que não é mais virgem - ponto que deixa claro que a sexualidade é constituída por dispositivos de poder que julgam, condenam e classificam o ser sexuado, ou seja, esse ser é oprimido e submetido à regulações sociais - fez de Arcanja uma mulher retraída e desconfiada diante dos homens. Porém, a opressão que a atormenta não é só por conta da sua sexualidade, a condição de pobre a oprime muito mais. “É pena que os recursos tenham minguado” (CS, p. 90)... “o que mais a punge, roendo-lhe as febras da consciência é desapartar de Remígio sem ter meio de deixá-lo de futuro mais seguro” (CS, p. 102)... “cansa de dizer a Cassiano: a gente tem de abrir mão do supérfluo” (CS, p. 107).

Tal maturidade é uma contraposição ao universo disperso do marido Cassiano, um homem que nunca se recuperou da perda dos pais e da sua riqueza. Para ele, comprar e manter as aparências significa fugir de sua realidade. Esse confronto entre Cassiano e Arcanja é fundamental para uma leitura social da personagem. No texto, a preocupação de Arcanja com a precária condição econômica da família denuncia sua consciência da realidade.

Como visto, a questão financeira não sai das preocupações de Arcanja. Segundo Foucault, a preocupação dos sujeitos com o aspecto econômico (2007) ocorre pelo fato de o corpo (sujeito) está ligado à sua utilização econômica, a sua força de produção dentro do mercado de trabalho. Numa perspectiva de classe, sua condição também revela que “para o

obsequiado pobre, a independência pessoal é o mínimo imprescindível, ao mesmo tempo em que o máximo inalcançável” (SCHWARZ, 2000, p. 128). Ela denunciava os gastos do marido que eram incompatíveis aos ganhos financeiros da família. Nos últimos dias de vida, o dinheiro fazia falta à saúde de Arcanja, que não tinha como ser tratada adequadamente.

Arcanja sempre teve consciência que muitos dos transtornos vividos eram provenientes de sua posição de classe inferior. Sina que persistia e que não a deixava partir em paz. Situação que coloca em evidência que falamos sempre a partir de um determinado lugar situado nas estruturas de poder e que poucos escapam às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, geográficas e raciais do hegemônico “sistema - mundo capitalista/ patriarcal/ colonial/ moderno” (cf. MIGNOLO, 2000). A situação de Arcanja ainda é mais complicada quando pensamos que ela está no leito de morte.

Nesta viagem pra o outro mundo, o que mais a punge, roendo-lhe as febras da consciência, é ser obrigada a despartar de Remígio, sem ter meios de deixá-lo de futuro mais seguro, rapazinho emancipado. [...] Oh, esse sarado menino! Tão brincalhão, galhofeiro, dado às facécias, a trocinhas de inocência! Ainda não está contaminado pelo zinabre do dinheiro a cujo mando, terá de se sujeitar o mais cedo possível, senão é muito pior: um dia vão pisotear em cima dele, lhe arrancarão a última camisa (CS, p. 102-03).

Considerando o trecho, vê-se que a opressão imposta aos subalternos está imbricada claramente com a questão de classe. A Arcanja-mãe preocupa-se com o futuro do filho, ela prevê dificuldades para ele devido às poucas posses da família. Isso confirma que a questão de classe, nesse caso, é superior a de gênero, e torna-se um forte instrumento de exclusão. Uma exclusão, que mesmo Dantas representando a personagem como um modelo de inconformismo e de insubordinação à coerção da ideologia da época, a enquadra como um ser assujeitado ao discurso moralizante centrado na naturalização da sua condição de mulher e de pobre.

Ela teve a inocência roubada pela rudez da vida, conheceu na pele a dificuldade de ultrapassar os obstáculos que a vida impõe devido a sua condição de outro¹¹ gênero e

¹¹ O Outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente (SILVA, 2000).

principalmente de classe: “Ah, vida velha enganosa! Por muitos anos Arcanja foi dona de seus atos. [...] pensara que era fácil reger o seu dom, que o mundo era dos merecedores pelo trabalho, pela justiça, pela ordem divina” (CS, p. 90).

Além disso, o desfecho reservado para a personagem, uma doença que a coloca num lugar de segregação, num quarto isolado para que a tuberculose não seja transmitida aos outros, mais uma vez denuncia a sina que persegue os subalternos. “Este mundo é dos fortes e saudios. As criaturas saudáveis simplesmente velejam nas embocadas da vida, não possuem nenhuma culpa - ela, sim, é quem está desafinada.” (CS, p. 114). A condição de doente dá uma maior visibilidade do perfil subordinado de Arcanja. Um anjo que vem para salvar, entretanto adoece e morre. Esse aspecto também denuncia o sistema de opressão como estudaremos no capítulo IV.

Além de Arcanja, *Cartilha do Silêncio* abre espaço para uma das mulheres mais oprimidas da obra de Dantas, a velha Avelina, pobre e cega, que destino de mulher essa personagem nos revela? Ela é metáfora da ínfima experiência da subalternidade de gênero e de classe. Avelina é casada com um antigo empregado da família Barroso, Mané Piaba, um sujeito que passou a vida inteira sob o jugo das três gerações dos Barrosos – Romeu, Cassiano e Remígio. Uma vida inteira de opressão e subserviência aos patrões, que se tornava menos árdua em virtude da esperteza e da manha bem dramatizada. E para compensar a opressão dos patrões, cada um em um tempo correspondente, ele mostrava seu “poder” à mulher:

Vá pro caixa-pregos, sinha cobra-choca! Você ta um bagaço e não me serviu nem pra parir [...] A tanajura se passou a mãe, mas também virou um cavaco seco! Essa é a cantiga, Avelina! Entendeu? E você ta um cavaco sem construir um só menino... nem uma buguelinha fêmea escanzelada. Vaca caduca e maninha! Só de lidar com um traste desse, arrependo ter nascido. Só serve pra dar despesa (CS, p. 274).

O fragmento é generoso em expressar a condição subalterna da pobre Avelina. A opressão dos xingamentos do marido revela o discurso do poder patriarcal em relação à mulher e a sua utilidade para procriar (não me serviu nem pra parir), também revela o discurso sobre a inferioridade de gênero. O marido oprime a mulher porque ela não conseguiu dar-lhe nem um menino (nem uma buguelinha fêmea escanzelada) e ainda acrescenta (Só serve para dar despesa), o que é um indicativo de sua condição de classe.

Avelina é mulher sem renda própria, ela depende exclusivamente do marido. Seu trabalho é o doméstico, a lida na casa, com as galinhas. “As galinhas de Avelina já

aguardavam na porta [...] xô galinha... xô... xô... Avelina que trate de vocês.” (CS, p. 229-30). À mulher são “atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais” (BOURDIEU, 1999, p. 41). Ela pode ser lida como exemplo de mulher do sistema patriarcal, porém as regras desse mesmo sistema a oprime porque ela se constitui uma não-referência da natureza que é inerente às mulheres, a de ter filhos.

Entretanto, a personagem tentara romper com esse sistema castrador. Antes da cegueira, Avelina possuía uma identidade de transgressão, enfrentava Mané Piaba com o mesmo tipo de discurso proferido pelo marido.

É esse sujeito porco! Urubu branquelo! Sapecado dos infernos! Agora deu para se apoiar em cima da carniça. [...] Com esse festo desgraçado não se tem saúde em casa. Esse bicho aí vai ficar é que nem cachorro pelado, comida de calazar. E ainda acha pouco... se taca em cima de mim (CS, p. 201).

Vale a ressalva, que os xingamentos da mulher tinham origem a partir do que ele levava para casa, qualquer coisa que pudesse encher a sua barriga faminta, preá, tatu, araquã, juriti, peixe pobre. A opressão do de-comer minguado revoltava Mané. “Só mesmo uma guerra de cacete mode o pobre melhorar” (CS, p. 267). Porém, agora com a cegueira, Avelina está conformada com a condição de nulidade em que se encontra. A falta de visão amenizou parte das suas mágoas, as sombras parecem confortar a opressão advinda do marido e da vida. Ela parece uma criatura abnegada, resignada com a situação de nulidade, já não tem forças para desafiar Mané Piaba, conforme podemos ver:

Deixe de rezinga, Manué... Vá botar o feijão na panela... Vá você, sinhá bruaca batida. Soque a mão na boca da chapa. Vá... Mas como, criatura, se não enxergo nada? Veja a unha encolhida... Olhe o dedão chamuscado... Ainda é pouco. Bote eles pra torrar. Quero é que... derretam as unhas e fi...fiquem só o cotoco no sabugo...Leprenta! Mané Piaba não... é homem de cozinha (CS, p. 274).

A relação dos dois é um conflito entre subalternos, ambos sofrem da privação de classe. Logo, a falta de dinheiro atua como um dispositivo de opressão tanto do masculino quanto do feminino. Mas Avelina ainda está submetida à opressão de gênero. Desse modo, a opressão de classe e a de gênero são dois mecanismos usurpadores de sua liberdade. Todas as referências a essas duas personagens, principalmente a Avelina, são metáforas do conservadorismo das

práticas sociais burguesas e patriarcais e da violência simbólica que vê em situações de opressão, como as que essas personagens sofrem como relações de dominação natural.

A opressão ocasionada pela questão econômica e a experiência de subalternidade do gênero feminino são temas recorrentes da literatura brasileira. Problematizar a condição subalterna imposta aos indivíduos pelas instâncias de poder constitui-se um enredo convidativo para todos que desejam refletir sobre grande parte dos problemas humanos. Assim, como Dantas que reconstrói a saga de uma família que cai em desgraça com a morte do patriarca em *Cartilha do Silêncio*, outros escritores brasileiros problematizam a questão dos subalternos, principalmente, nas narrativas tidas como regionalistas.

Roberto Schwarz (1997) e Antônio Cândido (2006) analisam o estigma traçado nos textos literários dos sujeitos que estão à margem da sociedade. Ambos, vão de encontro aos que reduzem a análise literária apenas às questões formais, apenas a estrutura do texto. Eles desvelam através de suas críticas sobre o caráter de classe dentro do contexto literário, expõem as contradições da sociedade brasileira, uma sociedade de fachada liberal, mas intolerante com os menos favorecidos.

Para Schwarz, a retratação das minorias é uma forma de atualização sobre os problemas da contemporaneidade, uma forma de distanciamento da escrita literária brasileira dos problemas e dos textos europeus. “Caberia ao trabalho artístico e à reflexão histórico-social desfazer a compartimentação e descobrir, ou construir, a atualidade universal de imensos blocos de experiência coletiva, estigmatizados e anulados como periféricos” (SCHWARZ, 1997, p. 233).

De acordo com Cândido, a presença dos subalternos nos textos literários tomou corpo no Romantismo e após a segunda guerra mundial se manifestou claramente. Os problemas dos excluídos ganharam visibilidade através da arte, e de modo mais acentuado nos chamados países periféricos, isso devido “as áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadirem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação” (CANDIDO, 2006, p. 190). Como mostrado até aqui, tanto Nélida Piñon quanto Francisco Dantas explora esse material social negativo e transformam em uma experiência estética que vai além de qualquer análise sociológica.

As personagens femininas subalternas de *A doce canção de Caetana* e de *Cartilha do Silêncio* transitam num espaço de subalternidade de gênero, de classe, como também estão

sob a vigilância das instâncias de poder no que se refere à sexualidade. As prostitutas da Casa da Estação representam mulheres que ousam fazer uso do corpo e buscam novas identidades. Assim, o conflito entre a resistência e a opressão continua, porém, “as expectativas vitais, reduzidas ao sonho alheio, eminentemente ingovernável, lançavam-nas à masmorra e ao degredo” (DCC, p. 332).

Gioconda, as Três Graças, Arcanja e a empregada Avelina traduzem questionamentos de gênero, sexualidade e classe, pois revelam a violência simbólica que cerca o gênero feminino nos mais diversos desdobramentos. Com isso, fica perceptível através da análise dos textos que as construções sociais, culturais e psicológicas associadas aos sexos e moldadas pelo poder patriarcal ainda determinam papéis específicos na sociedade. Na ficção de Piñon e de Dantas, a condição de mulher e o papel que esse outro gênero, representado pelas personagens em foco, sempre desempenhou no âmbito social, apesar das conquistas, ainda está sob a égide inflexível dos costumes da tradição.

No próximo tópico, será abordado o resultado dessa experiência subalterna na construção das identidades das personagens.

2.2 Em busca de novas identidades

O pensamento moderno é marcado pelo jogo dicotômico que divide o mundo em campos polarizados que são responsáveis pela forma como os indivíduos e as sociedades enxergam e se situam no mundo. Uma lógica que as teorias da identidade tentam romper ao argumentarem sobre a relação de dependência entre as oposições binárias (homem-mulher, dominantes-dominados, ciência-ideologia, verdade-falsidade, central-marginal, eu - não-eu), ou seja, as teorias sobre a questão identitária mostram que as oposições binárias não são tão contrárias quanto aparentam ser. Para Hall e Bauman, estudiosos dessa temática, o elemento oposto e o elemento principal têm suas identidades permeadas pela existência do outro.

Gioconda, Diana, Sebastiana e Palmira, de *A doce canção de Caetana*, e Arcanja, de *Cartilha do Silêncio*, são tomadas nesse contexto como representantes dos indivíduos que vivem na fronteira dos conceitos dicotômicos. Elas são lidas como dominadas porque passam por um processo de assujeitamento perante as instâncias de poder que comandam o espaço

social. Mas, apesar da opressão sofrida, elas tentam abrir brechas nesse espaço para minimizar sua condição, mesmo sem terem resultados positivos.

A tentativa é um meio de desnaturalizar a condição submissa, quebrar a dicotomia que aprisiona os indivíduos. Segundo Bauman (2005), isso só é possível porque na contemporaneidade as instituições dominantes sofreram consideráveis abalos em sua estrutura, em sua ideologia. E esse novo momento permite uma constante e contínua busca por identidades que preencham as lacunas do indivíduo. “As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). Para os subalternos, no entanto, as identidades lançadas pelos que estão ao seu redor e são de uma classe social superior causam um efeito devastador na construção identitária dos oprimidos. E esses devem buscar alternativas de romper com a imposição dessas identidades.

Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana buscaram novas possibilidades de identificação se lançando no projeto artístico de Caetana, protagonista de *A doce canção de Caetana*. Desse modo, as personagens descobriram que além das identidades de mulheres, pobres e prostitutas, ainda podiam construir outras identidades. Na verdade, elas desejavam trocar todas essas identidades pela de artista. Identidade que elas julgavam menos depreciativa. E depositaram todas as suas forças nesse projeto.

- Já não temos muito tempo. Logo vai amanhecer. A partir de amanhã os fracassados se converterão em artistas. Quer juntar-se a nós? [...] - Muito Bem. As Três Graças e eu aceitamos ser atrizes. Quem sabe nascemos para o palco e não sabíamos? Além do mais, é melhor ser artista que puta (DCC, p. 222-24).

Cansadas do estigma de mulheres dissolutas, Gioconda e as Três Graças investiram na carreira de atriz, se mudaram para o teatro Íris, lugar que representava a fortaleza dos subalternos, espaço de sonhos e de liberdade. A chance de mudar de vida era um passo para a conquista da dignidade e de uma sobrevivência menos sofrida, além de ser uma maneira de deixarem de ser oprimidas pelos homens, pelas mulheres e pela sociedade.

Essa investida na construção de novas identidades corrobora com a teoria de Castells quando ele diz que “a autoconstrução da identidade não é a expressão de uma essência, mas a afirmação de poder pela qual mulheres se mobilizam para mudar de como são para como

querem ser. Reivindicar uma identidade é construir poder” (2006, p. 235). Nesse sentido, a mulher subalterna de Piñon está sempre construindo poder:

De comum acordo haviam decidido fechar as portas da pensão para se concentrarem em vigília artística no teatro Íris [...] embora permanecessem irredutíveis quanto aos clientes que reclamavam a volta delas à Estação contra promessa de pagar-lhes em dobro os serviços [...] Nada de trepar. Vivemos agora em função da arte. Não é certo que os artistas sacrificam até a última gota de sangue só para redimir a grandeza humana? (DCC, p. 295).

O abandono à sexualidade ilícita se constitui desnaturalização da identidade de prostituta adotada até aquele momento. Uma postura fundamental para entendermos o quanto *A doce canção de Caetana* questiona uma ordem patriarcal fascista.

Com isso, a narrativa revela o desejo das prostitutas de se livrarem do ambiente de sombra e silêncio no qual viviam, pois “promovidas à condição de atrizes, quase não permaneciam na pensão” (DCC, p. 258). A identidade de atriz era um passaporte para que pudessem transitar com dignidade pelos espaços públicos. Com essa alternativa, elas passaram a afrontar o poder de Trindade. Para Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana, a oportunidade de conseguir vantagens na sociedade patriarcal devia ser aproveitada. E o retorno de Caetana suspendia o poder categórico das normas no lugarejo. Ela era uma mulher esperada há vinte anos. Então, com a possibilidade de construir a identidade de atriz, essas mulheres viram expandidas suas ações sociais antes limitadas ao convívio clandestino¹² com os homens casados e insatisfeitos de Trindade.

Porém, logo foram arrebatadas pela desilusão, o discurso androcêntrico que administrava o circuito social indeferiu a performance do novo papel das prostitutas, a nova identidade, o que confirma a teoria de que “a identidade tem estreitas conexões com relações de poder” (SILVA, 2000, p. 97). Poder que coíbe e desarticula a tentativa de desnaturalização de estereótipos definidos pela tradição, especificamente, em se tratando de mulheres que adotam um modo de vida diferenciado, fora dos padrões tradicionais.

O projeto não obteve o resultado esperado. A busca pela identidade de atriz das prostitutas esbarrou no fracasso do espetáculo de Caetana. Na montagem grosseira da ópera,

¹² A prostituição é definida como o “comércio habitual do próprio corpo para satisfação sexual de indiscriminado número de pessoas”. O Decreto lei nº 2. 848, de 7 de dezembro de 1940, e ainda em vigor, não considera a prostituição um crime, criminaliza somente atividades correlatas à prostituição como o lenocínio. Mesmo assim, a execução das atividades das prostitutas está limitada à clandestinidade.

A voz de Callas, cantora grega que seria dublada por Caetana, não foi ouvida, pois a vitrola sumiu. Todas ficaram atônitas no palco. O pequeno público não conheceu os acordes de *La Traviata*. Gioconda e as Três Graças se viram diante de mais uma frustração.

Com efeito, a tentativa de desnaturalização da condição subalterna conota um espaço de resistência que entrelaça as experiências de subalternidade, mas também serve para reafirmar a força do poder que advém dos grupos dominantes.

As forças investidas contra o poder institucionalizado e disseminado pela elite do vilarejo não foram suficientes para romper com o discurso das rígidas estruturas morais que aprisionam as mulheres, e que no texto está representado por Dodô, a esposa traída do coronel Polidoro, dama da sociedade de bem e pelo delegado Narciso, que representa a lei. As duas personagens remarcam o espaço, ostentando a força do poder e do dinheiro com a derrocada da ópera:

- Adeus à arte. Não passamos agora de putas, disse Diana em tom acre, com as unhas à mostra.
- Quero a verdade, disse, em meio ao lixo.
- Que verdade? A de que fracassamos?
- Então quem foi o culpado? Diana fazia gestos com menção de sair do prédio, em busca de sua cama, sem nenhum homem que lhe montasse as ancas.
- Qualquer um de nós, disse Palmira, instaurando a dúvida nos corações azinhavrados e orgulhosos. [...]
- Só sei que, de repente apesar de Caetana mexer com os lábios, não se ouvia a voz da grega nem a orquestra. [...]
- O público afinal percebera a fraude (*DCC*, p. 383-85).

O desfecho negativo demonstra o fardo, a repressão, a limitação da liberdade de escolha por qual passam os subalternos. À volta à condição de prostituta, o estigma do fracasso e a privação de uso de novas identidades são em grande parte consequência da inferioridade de classe. “Selecionar os meios necessários para conseguir uma identidade alternativa de sua escolha não é mais um problema (isto é, se você tem dinheiro suficiente para adquirir a parafernália obrigatória” (BAUMAN, 2005, p. 91). O que constata que a construção identitária é estabelecida através de laços estreitos com a condição econômica dos indivíduos.

Condição financeira que é preocupação constante das mulheres da Casa da Estação, espaço administrado por Gioconda, onde Diana, Palmira e Sebastiana aguardam os homens da cidade para satisfazerem suas necessidades de macho. Gioconda sempre questiona: “Já pensaram no futuro? Cada qual vivendo sozinha no porão de uma casa, sem uma amiga que traga um prato de sopa, ou que chore ao lado, à medida que caíam os dentes por conta da

maldita piorrêia?” (*DCC*, p. 231). O futuro incerto as oprime, assim como as previsões: solidão (vivendo sozinha), isolamento (no porão de uma casa), pobreza (sem um prato de sopa), decadência etária e profissional (caiam os dentes por conta da maldita piorrêia).

Como descrito aqui, além da opressão proveniente da condição sexual das prostitutas, há vários pertencimentos identitários que fazem parte dessas mulheres subalternas e impedem a construção de novas identidades. A condição de classe, a precária situação financeira, é uma forma de opressão e de controle de suas vidas: “É a aposentadoria miserável que nos ameaça. Afinal, quem vai cuidar de nós no futuro?” (*DCC*, p. 87). Ou ainda a condição de ser mulher. Elas têm consciência de sua condição subalterna por seu pertencimento de gênero: “a liberdade para a mulher é ilusória” (*DCC*, p. 146).

Tais pertencimentos reforçam a opressão e se constituem em metáforas de uma violência simbólica sofrida pelas mulheres dentro da sociedade patriarcal, visto que “as mulheres são excluídas de todos os lugares públicos (assembléia, mercado), em que se realizam os jogos comumente considerados os mais sérios da existência humana” (BOURDIEU, 1999, p. 62).

Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana são obrigadas a ocupar um espaço de circulação restrito à Casa da Estação, pois a circulação em público ameaçava a dignidade da hipócrita burguesia do vilarejo carioca. Essa restrição limitava suas possibilidades de renda. De acordo com Foucault (1988), isso representa a redução funcional do corpo, o que as deixava mais submissas aos homens do lugar.

As prostitutas quando tentavam buscar novos espaços eram consideradas invisíveis, pois nem os antigos parceiros sexuais as cumprimentavam. Elas ficavam “ressentidas com o pouco caso dos homens a quem dirigira a palavra, por sinal antigos frequentadores de seu leito” (*DCC*, p. 232). Tal comportamento reforçava suas ideias negativas a respeito dos homens: “esses machos só nos chamam mesmo para trepar e isso enquanto o corpo servir” (*DCC*, p. 156). Por isso, elas lutavam por uma nova identidade.

Apesar de forma mais sutil, a luta por uma nova identidade faz parte da trajetória de Arcanja pelos espaços da família Barroso. Assim como as prostitutas são interdidas por causa de seu pertencimento sexual, a trajetória de Arcanja também tem uma relação com o fato dela não ter se casado virgem. Com isso, a sexualidade e a questão de classe aproximam essas personagens de universos ficcionais tão distintos, mas submetidos às mesmas leis do universo patriarcal.

Em *Cartilha do Silêncio*, Arcanja é uma mulher que desde jovem viveu na sombra da família Barroso, silenciada por sua posição desfavorável de gênero/sexualidade e de classe. Porém, sua natureza inquieta e justiceira sempre buscou a defesa dos injustiçados, mesmo tendo consciência de suas limitações, da sombra que a acompanha há algum tempo.

Ela é uma personagem curiosa. Arcanja sempre adotou um comportamento que ia de encontro às normas do patriarcalismo, ao desafiar o pai saindo de casa ainda mocinha, ao defender D. Senhora e Cassiano contra o ganancioso tio Romão, ao sonhar com a vida de pianista, sonho que lhe distanciava cada vez mais do casamento, ou pela maneira que comandava os negócios da família quando resolveu casar-se com o primo Cassiano: “Mulherzinha atirada! Não tinha nada dessas criaturas embiocadas ou hesitantes que resolvem as coisas só pela metade. O povo até debicava que nascera para macho” (CS, p. 299).

Ela construía suas identidades sem levar em consideração as especificidades biológicas e culturais que limitavam as ações das mulheres. Arcanja, por esse viés, rompia com as normas do patriarcalismo, estrutura que não se limita ao cerco familiar. O sistema patriarcal é uma estrutura que permeia “toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura” (CASTELLS, 2006, p. 169), além dos relacionamentos pessoais e interpessoais. Dantas apresenta Arcanja como um ser que se contrapõe à apropriação social do discurso sobre a figura feminina, ela aparece como um sujeito excêntrico, tomando como parâmetro o contexto em que ela estava inserida, em meados do século XX.

Arcanja recorre ao casamento para se livrar do trauma de sua primeira relação sexual e com essa decisão ela resolve parte dos seus problemas, mas a verdadeira intenção era ajudar o pobre primo a sair do mundo de luxo que vivia. Na verdade, a personagem transgrediu ao fazer do casamento a última opção para sua vida.

Esse comportamento associado ao fato de ela ser mais velha do que o marido constituiu uma afronta aos costumes da época e mais discriminação por parte da sociedade. A passagem a seguir confirma a desnaturalização dos costumes por parte da jovem guerreira ou do anjo salvador. Ela desejava uma identidade condizente com os sonhos de ser independente, ter o governo de si mesma e ajudar o primo boêmio.

(Arcanja) queria ser importante para ele, tornar-se um talismã por onde o desavisado achasse o rumo [...] E se valendo de ser mais madura, da ascendência que em mocinha tivera sobre Barrosinho, foi a ele de frente erguida, direta [...] - O jeito que tem é você casar comigo? [...] (Cassiano) Fica desplaneado (CS, p. 178-79).

Mas antes, Arcanja contou sobre sua condição de moça sem honra. Revelação que Cassiano não deu importância. Pode-se inferir a partir desse comportamento que Dantas quisesse abordar uma nova conduta que se instalava no momento a respeito dos papéis e essências universais. Ou seja, a atitude de Cassiano é indicativa de um possível afrouxamento das generalizações abusivas que cerca a conduta do homem e da mulher em meados do século XX. Ambos diluíam o ranço do preconceito de gênero e com relação à sexualidade. Ela casou-se sem amor, apenas para ajudar o desajustado Cassiano. Ele, do mesmo modo, casou-se para protegê-la de eventuais problemas devido à perda da virgindade.

Como pode se observar na atitude do casal, as identidades não são estáveis nem no que corresponde aos sistemas simbólicos nos quais formamos opiniões sobre os fatos, os preceitos morais e éticos de uma época.

A união baseada na cumplicidade fez com que as dificuldades enfrentadas por cada um deles se apaziguassem, pois agora eles seriam dois, existia um coletivo, embora isso não signifique dizer que a opressão imposta pelos familiares ricos e pela sociedade tenha dado trégua. O casal continuou sendo alvo de preconceito e injustiça. Até o modo como Arcanja agia diante da doença era motivo de crítica.

As amigadas meãs se espantam de que uma mulher diligente, vivedora, com tanta vitalidade, senhora de seu nariz, se deixe ir assim sem um protesto revoltoso, sem apelos que carreguem de pompa a sua dor, sem que um só gesto dramático lhe afete a serena moderação. [...] como é que furtada do reinado deste mundo, comida pelos pulmões, Arcanja não maldiz a própria vida, [...] Como pode ela, ainda mais sendo mulher [...] não tresvariar de medo e de horror? (CS, p. 120).

A desnaturalização da condição de gênero da personagem se confirma no trecho destacado, Arcanja mesmo sendo mulher, sendo subalterna, encara os desafios que a vida apresenta com altivez, em busca de uma identidade que represente a sua personalidade, sua independência. Essa atitude ia de encontro ao contexto social da capital sergipana naquela época. Uma sociedade totalmente alicerçada pelos ditos patriarcais. Normas que são responsáveis por limitações de modos de vida, comportamentos, sexualidades.

E devido a esse comportamento, Arcanja era definida pelos familiares como rebelde, indisciplinada. Ela era independente, austera; atitudes que foram sendo construídas na juventude, fase em que a moça

cultivara o seu período de viço, de impulsos em que imaginara acontecer algum milagre para a arrebatá-lo. Tudo era muito esfumado, mas ela ia vencer [...] Mas depois constataria, no meio do agreste caminhada, que a moldura em que se encaixa o nosso horizonte é muito estreito e de madeira ruim. Com o tempo, as aulas particulares, o trabalho rotineiro na Escola Normal – as esperanças bicharam. Aqueles anéis eram apenas o verniz, o esmalte da juventude, a cota que a vida concede a cada um (CS, p. 91).

Como se percebe, a personagem passou por mudanças e constatações que acabaram por moldar novas identidades, embora o caráter prático e objetivo nunca tenha se perdido. As identidades de mãe e esposa prevaleceram na sua fase adulta. “Sua melhor missão veio a se cumprir justamente naquilo que o pai também lhe recomendava, e que jamais entrara em suas cogitações de mocinha: na ordem familiar” (CS, p. 91). Arcanja ainda desempenhava o papel de chefe de família, pois cabia a ela a administração do patrimônio da família, visto que o marido Cassiano não se relacionava muito bem com as atividades práticas que o cotidiano exigia.

E sendo contrária aos rapapés familiares ou aos obséquios, as conveniências e o compadrio, formas escusas que facilitaram a usurpação dos bens do marido pelos familiares inescrupulosos. Ela se põe a trabalhar ativamente na fazenda da Varginha, de onde vem o lucro da família. “Mulher franca, sem um pingão de pendantismo, [...] sabendo dar bom governo, o sobrado entrou nos eixos, e a Varginha prosperou, [...] fazendo cair em bicas o suor dos empregados, reparando em tudo como um fazendeiro calejado em boas transações, e coisa e tal” (CS, p. 298-9). Neste momento, a narrativa aponta um viés que remete ao substrato autoritário que teima e se disfarça com habilidade, mas não se extingue, o da relação de dominação entre os patrões (Arcanja) e os agregados (empregados).

Arcanja que se reconhece como um sujeito oprimido pelo sistema que diferencia os indivíduos pela questão de gênero, classe. Agora, se encontra como opressora. O comportamento da personagem em relação aos empregados reflete o resultado do típico desajuste social que faz parte do caráter nacional, dos preconceitos que a sociedade brasileira cultiva em relação aos que estão sob ordens de outrem. Nesse aspecto, Arcanja reafirma o raciocínio econômico burguês¹³ que ela sempre rejeitou, o que mais uma vez confirma que a personagem transita por fronteiras de liberdade e opressão, ora domina ora é dominada.

¹³ Essa teoria encontra-se muito bem explicada nos textos de Roberto Schwarz (1997), crítico brasileiro, que estuda a relação entre literatura e sociedade. Um dos maiores estudiosos da questão de classe, especialmente, nas obras de Machado de Assis.

No entanto, a morte da personagem conota subalternidade. As inúmeras interferências da personagem no que se referia ao comportamento do deslocado Cassiano ou nos negócios da família obtiveram poucos resultados positivos. A família continuou com os recursos minguados e o marido com o vício do luxo, embora agora não gastasse tanto dinheiro para satisfazer as manias. Isso sugere a interpretação de que a ruptura de comportamentos evolui a passos lentos.

Arcanja travou uma luta com a dinâmica imposta pelo patriarcalismo, entretanto, foi silenciada com a morte, o que evidencia a resistência desse sistema no espaço e no tempo aos quais a personagem pertence. Espaço e tempo que ainda não estão preparados para atuação de identidades livres de estereótipos sexistas e de classe.

Desse modo, fica perceptível que tanto as prostitutas quanto Arcanja investiram em novas construções identitárias: Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana tentaram ser atrizes, Arcanja tentou ser pianista, chefe de família competente. Isso comprova que o processo de identificação é contínuo. Entretanto, o desfecho frustrado assinala que as identidades, como teoriza Stuart Hall (2000), emergem do interior das instâncias de poder e assim são permeadas pelas especificidades desses campos de poder.

No âmbito cultural, o final trágico das personagens evidencia que elas não obtiveram o êxito desejado. Nesse caso, as identidades das personagens estavam muito ligadas/oprimidas às instituições dominantes apesar da tentativa de ruptura. Ainda se pode inferir que um dos principais agravantes desse resultado negativo foi a questão econômica que associada a de gênero proporcionaram um desfecho cultural devastador. O que dá a sensação que não houve tentativa de rupturas. Todavia, a mulher não ficou parada, ela rompeu com o sistema.

Nos dois romances, temos exemplos de mulheres fortes e lutadoras, mulheres construídas esteticamente como personagens que atuam na fronteira da liberdade/opressão, mas são enfaticamente subjugadas às leis socioculturais que punem os que vão de encontro ao sistema dominante.

No próximo tópico, analisaremos a questão da subalternidade pelo prisma da sexualidade nas personagens Caetana e Dona Senhora.

2.3 O corpo liberado

Depois de mapearmos a condição de subalternidade e a busca por novas identidades das personagens Gioconda, Palmira, Diana e Sebastiana, no texto de Piñon, e Arcanja e Avelina, no de Dantas, vamos passar para a análise de duas protagonistas dos romances. Dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio*, e Caetana, de *A doce canção de Caetana*, personagens que representam uma tentativa de desnaturalização da condição feminina, ação denunciada devido à condição social da primeira e por conta do modo de vida da segunda.

A cortesã Caetana e a burguesa Dona Senhora são protagonistas dos textos analisados de Nélida Piñon e Francisco Dantas, respectivamente. Ambas estão inseridas no espaço da sexualidade feminina. No entanto, há um desencontro entre os substantivos que nomeiam esses indivíduos e sua relação com o sexo. São mulheres que exploram seus corpos como performances de resistências. As duas apresentam ambiguidades que tanto questionam como repetem a opressão patriarcal.

Caetana, a ex-cortesã, apresenta uma identidade desterritorizada, pois ela nega ao seu corpo as práticas do prazer sexual. Já Dona Senhora, esposa de Romeu Barroso, um rico fazendeiro da região de Sergipe, também ocupa um não-lugar, uma não-identidade. Ela, ao contrário da cortesã, se entrega fervorosamente ao prazer do sexo. Empreitadas que rompem com o determinismo sexual que aponta a cortesã como um corpo de prazer, luxúria e libertinagem. E o corpo da senhora como um corpo contido e passivo diante de tais práticas.

De acordo com Foucault (2007), o corpo é expressão e suporte das forças de poder e de saber que se articulam estrategicamente na história da sociedade ocidental. Assim, é formado a partir dessa história e das complexas correlações de forças que transitam no interior do corpus social.

O comportamento das protagonistas revela que, apesar do poder disseminado pelas instituições sociais tentar disciplinar os corpos/sujeitos, não há uma lei totalmente interditora que estilize a representação fantasiosa do uso do corpo pelos indivíduos. Além de evidenciar que “essa faceta de gênero é extremamente moderna para a identidade, já que ela assume o status deslizante” (GOMES, 2007, p. 8). Deslizamento que decorre do fato do corpo de Caetana estar fora do espaço da sexualidade e o de Dona Senhora, o inverso, seu corpo está dentro do espaço sexual. Passagem que confirma que os corpos e as identidades são fontes de

subversões performáticas contínuas. Ou como diria Judith Butler “a fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a expulsão e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade de uma alteridade conspurcada” (BUTLER, 2003, p. 191), citação que se enquadra harmoniosamente com a condição de Caetana.

As identidades de atriz, ex-cortesã, ex-amante promovem essa nova configuração identitária em Caetana, a de rejeição ao prazer carnal. O uso contínuo de exposição do corpo através da profissão, da condição de cortesã e amante produziu também uma identidade mais reservada em Caetana. Do mesmo modo, pode-se inferir que a vida baseada nos preceitos cristãos de Rosário, nome de solteira de Dona Senhora, tenha motivado a nova performance da identidade de Dona Senhora. O excesso de normas entrou em choque com o desejo de seu corpo, e, por conseguinte, desafiou os marcadores sociais que modelam tanto a sua identidade de gênero quanto a sua identidade de mulher burguesa, exemplo de recato.

Em se tratando dessa questão, Hall explica. Segundo o crítico, o sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos” (2000, p. 13), ou seja, o indivíduo não apresenta uma identidade fixa ou fácil de ser representada. O que evidencia que as identidades sofrem impactos diretos das práticas culturais e isto as desloca para um espaço de fragmentação, de pluralidade, condicional, pois “ninguém é uma coisa só” (SAID, 1995, p. 411). Tais concepções podem ser constatadas através da performance do corpo dessas personagens.

Caetana vive no espaço ficcional, chamado Trindade, um pequeno vilarejo carioca. O tempo da narrativa percorre aproximadamente uns trinta anos, com término em 1970. O percurso do tempo assinala a fase negra da ditadura militar que teve início com o golpe de 31 de março de 1964. A referência ao momento histórico é indispensável, pois talvez, Nélide Piñon use a imagem de Caetana e também de Gioconda e das Três Graças com o propósito de dar visibilidade à opressão no contexto extraliterário, uma opressão coletiva como a opressão que as mulheres, e de forma mais acentuada os homens, de *A doce canção de Caetana* viviam.

Como já dito, a decadência humana é o mote de *A doce canção de Caetana*. Nesse texto, Piñon apresenta experiências de subalternidade que são subjacentes aos grupos dos dominantes e dos dominados, aspecto que se constitui metáfora do contexto social. Período de repressão que coincide com a decadência que sempre acompanhou a vida de cortesã, de

amante e principalmente de atriz de Caetana, pois ela nunca conseguiu realizar o sonho de se tornar uma grande artista. “Neste país os artistas são praticamente mendigos. A arte não compensa” (*DCC*, p. 178). Motivo que a fez ir de encontro ao homem que a amava, e à própria vida.

Como visto, a frustração foi a base para a identidade deslizante ou de resistência de Caetana, mas embora ela tenha vivido de forma miserável, a cortesã não se deixou dominar pelos padrões ditados pelas instituições sociais. Procedimento que usando a tipologia criada por Elódia Xavier, conota que Caetana é exemplo do corpo liberado, corpos que conduzem “suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” [...] corpo que “ao associar liberdade e solidão, assinala o preço que o corpo liberado deve pagar” (XAVIER, 2007, p. 169-81).

A vida mambembe da atriz, da ex-amante de Polidoro, coronel mais rico da região de Trindade, foi uma vida oprimida pelas adversidades. “Sempre vivi sob o impulso da catástrofe. Quando meu tio me indicou as estradas brasileiras, poeirentas e tristes, passei por elas sem medo das cobras e dos homens. [...] Ainda que queiram nos exterminar, gente de nossa espécie prolifera até em condições impossíveis” (*DCC*, p. 312). Portanto, a arte que era um veículo de liberdade também aprisionava, ela não sabia viver de outro modo, embora se saiba que “nada na condição humana é dado de uma vez por todas ou imposto sem direito de apelo ou reforma” (BAUMAN, 2005, p. 90).

Caetana representa a mulher transgressora que mesmo sendo apontada e oprimida pelas instituições sociais fez a opção de viver sua sexualidade, de construir uma identidade própria, pessoal e de acordo com o seu modo de encarar o mundo. “Caetana tinha a mania de consertar o que lhe parecia feio. Como artista, não se conformava com a realidade” (*DCC*, p. 63). Essa postura incomodava a elite – representada principalmente por Dodô, a esposa traída do coronel Polidoro e exemplo da hipocrisia conjugal da sociedade da época.

A atriz expressa subversão como mulher, cortesã, artista e amante. E apesar de todas as adversidades ocasionadas por essas identidades transgressoras, ela não se rende aos percalços que a vida/o poder lhes impunha. A ilusão (mulher/amante), a arte (artista) e o sonho (ser humano) regem a sua vida, combinação perigosa de acordo com a tradição, pois tais ingredientes são capazes de formar um ser independente. Um indivíduo com possibilidade de provocar a desordem, desestruturar o que Foucault (2007) chama de sociedade disciplinar, um ambiente que prima por uma conduta normativa e que não ameniza a subversão.

Segundo Foucault, o poder das instâncias institucionais, das classes dominantes determina e tenta controlar o modo de vida dos sujeitos, a construção identitária dos indivíduos. Mecanismo de opressão que conduz o corpo humano para uma “maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”. (2007, p. 119). Articulação que fabrica os chamados corpos dóceis, corpos submissos às regras ditadas por essas estruturas de poder. Entretanto, nada incita mais a punição por parte dessas instituições do que a identidade sexual.

A condição de cortesã de Caetana, de usuária do corpo como fonte de prazer e renda, repudia os veículos de transmissão da ordem, da moral, dos bons costumes, da tradição. Tudo porque o “sexo não é aquilo que se reprime, mas aquilo que se confessa o tempo todo, revelação da verdade sobre si, a mais secreta e recôndita, que vindo à luz, libertaria”. (ARAÚJO, 2000, p. 83). Por isso, ela torna-se alvo de um poder que pretende corrigi-la ou puni-la.

Nessa perspectiva, a identidade sexual encontrada na cortesã e na senhora transita por espaços considerados perigosos, espaços do discurso da sexualidade, um discurso que passa pelo crivo da censura, da polícia discursiva que aparta o verdadeiro, do segredo. As protagonistas são representações de uma condição de subalternidade de gênero que tem como metáfora a contínua fuga/viagem que Caetana e seu bando de artistas sempre voltam a fazer como meio de dissimular uma possível “liberdade”. Liberdade que não é garantia de completude do ser.

O permanecer e o fugir são ideias que a desagradam. E por isso, Caetana apresenta uma identidade em constante construção, identidade típica da contemporaneidade, insatisfeita com o velho e também com o novo. Esse estado, de acordo com Bauman, configura-se na “ambivalência da identidade”. Caetana se encontra presa e indecisa nos pólos gêmeos que a identidade “impõe à existência social: a opressão e a libertação” (BAUMAN, 2005, p. 13). “Diga ao povo de Trindade que volto daqui a vinte anos. Se estiver viva e vocês também. Espero então trazer minha velhice e as últimas ilusões. Para uma cidade que sonha apenas com vacas, vale a pena esperar por mim” (DCC, p. 395). As idas e voltas da artista são tentativas de resistir aos desmandos das instituições sociais que tentam oprimi-la e ao homem que sonha em tê-la como um coringa para saciar o corpo.

Sem repetir o lugar do corpo disciplinado, Caetana emerge como uma personagem feminina liberada. Essa conduta também pode ser identificada na construção da identidade

sexual de Dona Senhora, de *Cartilha do Silêncio*. O contexto sócio-histórico no qual ela está inserida é o início do século XX, Dona Senhora casa-se em 1900, inicia suas memórias a partir de 1915, mas o percurso narrado no texto é anterior, pois sua vida de solteira também é recordada em algumas passagens. Esse aspecto é um atrativo a mais para o estudo desse texto que além de representar com desenvoltura a sociedade sergipana daquele momento, uma mescla de atraso e progresso em concomitância, tal qual na atualidade, torna possível esclarecimentos sobre a exclusão da sexualidade feminina a partir da análise tanto de Dona Senhora quanto de Arcanja.

Dona Senhora foi oprimida por sua identidade de corpo erotizado, aquele que “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade” (XAVIER, 2007, p. 158). Esse tipo de corpo desequilibra a tradição cultural sobre a sexualidade que sempre esteve aprisionada a papéis estereotipados e cristalizados pelos sistemas de crenças advindos de épocas anteriores. Ela apresenta uma sexualidade para além da satisfação do marido e da maternidade, postura que desnaturaliza a submissão feminina no tocante ao uso do corpo. Nesse aspecto, o papel da personagem rompe com a condição de ativo/passivo, homem/mulher, no espaço da sexualidade, o que causa um deslocamento do poder patriarcal, representado pela figura masculina.

Na família patriarcal, o homem é quem tem o poder/saber. É ele quem regula o comportamento da mulher e codifica com precisão suas formas permitidas ou proibidas; Segundo Foucault, no casamento tradicional há papéis fixos para o homem e à mulher. “O primeiro tem a posição da iniciativa, ele persegue o que lhe dá direito e obrigações; o outro, o que é amado e cortejado, deve evitar ceder com muita facilidade, deve também evitar aceitar demasiadas honras diferentes” (FOUCAULT, 1984, p. 175). Normas que não foram seguidas por Dona Senhora: “Nesta questão de regalos e intimidades com Romeu – haja limites”; Ela nunca vai ter o triste enjôo. É ir de unhas e dentes” (CS, p. 21). A exibição do amor e do desejo dela pelo marido causa desconfiança nos familiares e até mesmo no próprio marido quanto ao seu caráter. Romeu pensa diferente, apesar de ser o homem, “ ele é quem é faltoso” (CS, p. 26). Mas, ela era decidida. “De hoje ele não escapa. Tampou-se em cima de Romeu, e ferrou-lhe um beijo na boca” (CS, p. 27). Os costumes da época não permitiam tais investidas. Mais adiante temos a resposta do marido: “-Tome assento, descarada! Tão cedo... e já perdeu a vergonha!”(CS, p. 28).

A investida da ferosa esposa deu início a mais uma quarentena sem sexo. Situação que oprimia a personagem e a deslocava para o enquadramento do corpo disciplinado “um corpo submisso às regras” (XAVIER, 2007, p. 59). Ou como diria Butler (2001), ela é um corpo que pesa, um corpo que materializa a norma. O erotismo dá espaço a obediência e a domesticidade e a senhora Barroso passa a representar a classe das mulheres “normais” que são caracterizadas pela censura (normalidade) da sensualidade. Normalidade que desloca o seu corpo para um lugar que não corresponde a sua identidade. A restrição do prazer carnal é um castigo para Dona Senhora. “Mulheres que pede homem não passam de uma égua a relinchar de apetite. Pois sim! E a vida onde é que fica?” (CS, p.39).

No livro *A mulher e Os rapazes* (1997), Michel Foucault trata dessas questões a partir das teorias de filósofos neoplatônicos Musonius e Hierocles¹⁴. Para esses teóricos, as atividades sexuais passam por um crivo de restrição à conjugalização que legitima a prática do sexo. Princípios que mais tarde corroboraram com a teoria do Cristianismo que entende que é através do casamento que as relações sexuais perdem a marca do pecado, do bem e do mal. Seguindo tais premissas, Dona Senhora estaria amparada, o fato de ser casada legitima suas investidas sexuais. No entanto, além desses preceitos há os que dizem que “uma boa esposa não deve, por si mesmo, tomar a iniciativa em relação a seu marido [...] a atitude teria algo de atrevido que lembra a cortesã” (PLUTARCO apud FOUCAULT, 1997, p. 60). Temos daí, a origem da reação de Romeu diante da iniciativa de Dona Senhora.

Vê-se que velhos princípios a respeito da relação sexual ainda encontram respaldo em pleno século XX. O pudor e o segredo cobrem as práticas sexuais e regulam o desejo do corpo. Princípios que vão de encontro à construção identitária da personagem, que entende a relação conjugal além dos preceitos primitivos que condenam aqueles que buscam no casamento menos uma descendência e mais sensações de prazer. Ideologia contrária a “idéia cristã de que o prazer sexual é nele mesmo uma mancha, que apenas a forma legítima do casamento, com a procriação eventual, poderia tornar aceitável” (FOUCAULT, 1997, p. 42). E devido a esse comportamento “indisciplinado”, o seu corpo é punido via marido com a suspensão do sexo e via sociedade pelos julgamentos preconceituosos sobre seu caráter.

Essa repressão é afirmada pelo aspecto social e político que está investido no corpo. “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de

¹⁴ Filósofos estoicos hostis ao pensamento do Cristianismo e que refletiam sobre os modos de convivência dos indivíduos.

visão e de divisão sexualizante” (BOURDIEU, 1999, p. 18). Nesse embate, a identidade sexualizada da mulher é inscrita como subordinada à identidade sexualizada do homem, o que pode ser identificado até por parte das representações biológicas dos órgãos sexuais. O falo é sempre metáfora da força, do objeto ereto e ocupa um lugar de visibilidade no corpo. Ainda segundo Bourdieu, essa forte presença representativa da superioridade do macho, difunde a condição subalterna do gênero feminino para os diversos segmentos sociais, até mesmo como força de trabalho. São essas simbologias que ali(cercaram) a construção da identidade sexual das mulheres e as condenam caso infrinjam essas normas.

A identidade e o corpo de Caetana e de Dona Senhora comprovam a inconstância do corpo, suas necessidades e desejos mudam. Como o que ocorreu com o corpo da cortesã e da senhora, transformação decorrente do amor, seja em excesso, caso de Dona Senhora, que mudou após a morte do marido, fonte de seu prazer sexual. Seja pela falta de amor da mambembe Caetana pelos homens, principalmente àqueles que tiveram o seu corpo. Ainda é possível entender que a sexualidade é apreendida, ou melhor, é construída ao longo de toda a vida, de várias maneiras e por todos os sujeitos que fazem parte do meio social.

As várias frustrações vividas por Caetana (miséria, anonimato, velhice) e por Dona Senhora (viuvez, pobreza, loucura) contribuíram para a construção dos novos perfis. Todavia, é a área da sexualidade que mais contribuiu para essa nova construção. E confirma a teoria foucaultiana que atesta que o sexo é um elemento incontornável do indivíduo, que constrói junto à manifestação da sexualidade sua própria inteligibilidade, construto total de seu corpo assim como de sua identidade. As subversões corporais e identitárias de ambas têm uma relação estreita com as mudanças sexuais, sociais e materiais por quais elas passaram.

Segundo Woodward (2000), as identidades das personagens baseiam-se numa perspectiva não-essencialista, na qual o sujeito localiza as diferenças, assim como as características comuns ou partilhados em seu meio social para produzir sua identidade. Teoria que dialoga com a posição de Stuart Hall, quando ele diz que as identidades “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica” (HALL, 2000, p. 109). Vê-se por essa teoria uma nova focalização sobre a construção da identidade. Uma identificação sujeita ao jogo da “différance”, um jogo que envolve o que é deixado de fora, o que está na fronteira, o que é exterior e torna-se também constituinte dessa identificação. Através dessas teorias tornam-se contraditórios os movimentos que classificam sujeitos, grupos, nações,

etnias como uns melhores que outros. Não queremos com isso apresentar que através dessa ideia seja possível uma organização coesa entre os seres, já que um ser complementa o outro, mas, no mínimo, seria uma forma de todos conviverem em harmonia a partir da alteridade de cada um.

Os dois textos suscitam uma reflexão sobre as diferenças no universo dos papéis femininos. Caetana e Dona Senhora fogem do estereótipo padrão que sempre representam o gênero feminino como esposas ou mães. As personagens criadas por Piñon e Dantas representam papéis de mulheres, simplesmente “mulheres”, apesar de Dona Senhora ser mãe. Outra característica relevante das personagens é o fato delas serem mulheres “dominadoras”. Configuração que reflete uma nova performance de identidades.

Mas, se Caetana e Dona Senhora representam corpos liberados, identidades deslizantes, o que elas fazem num trabalho que pesquisa sobre corpos e identidades subalternas? Há espaço para análise dessas protagonistas num texto que trata de mulheres assujeitadas? A resposta é sim, pois segundo Foucault (1988), somos sujeitos construídos a partir das condições de produções discursivas que nos rodeiam, e levando em conta as diferentes performances do corpo e da identidade das personagens, os contextos socioideológicos e históricos dos quais elas faziam parte, evidencia-se que Caetana e Dona Senhora não eram tão sujeitas de si quanto aparentam. Ambas se enquadram também como sujeitos subalternos, ambiguidade que instiga ainda mais um estudo sobre elas. Essas mulheres são ao mesmo tempo dominadoras e dominadas.

A personagem de *A doce canção de Caetana* é oprimida principalmente pela condição sócio-econômica que afeta sua identidade pessoal e profissional assim como oprime as prostitutas, Arcanja e Avelina. A miséria é um mecanismo de opressão social, e as possibilidades de êxito, sejam de ordem pessoal ou profissional, para os que vivem nesse espaço se reduzem significativamente. A atriz é representada apenas como mais uma artista que sonha com a consagração, mas não consegue concretizar seu objetivo “nossa raça perambula pelo mundo sem endereço certo, desde muito antes da Idade Média, sempre perseguida pelo clero, pela nobreza, pelo frio, pela miséria. Aqui mesmo no Brasil, muitas vezes nos faltou dinheiro até para comer” (DCC, p. 163). Nélide Piñon a representa como uma artista frustrada e economicamente decadente, essas características a enquadra numa condição subalterna.

Nesse aspecto, percebe-se que a “identidade também está ligada ao colapso do Estado de bem-estar social e ao posterior crescimento da sensação de insegurança” (BAUMAN, 2005, p. 11). A instabilidade na vida de Caetana torna-se mais um elo performativo na construção de sua identidade, mesmo que esta instabilidade seja proveniente de uma “escolha” pessoal. É o preço por travar luta com o poder institucionalizado. O modo de vida de Caetana atingia os preceitos morais de instituições como a família, a igreja, o Estado de um modo geral. Ser amante e atriz não eram tipos de identidades que salientavam respeito, ao menos naquela época.

Em *Cartilha do Silêncio*, o rompimento de Dona Senhora com o modo de vida do casamento patriarcal custa-lhe muito caro. A personagem reunia atributos que depunham contra ela: a beleza física, a exposição dos sentimentos pelo marido - amor físico e sentimental - era uma desconstrução do comportamento saudável da mulher casada. Sua identidade sexualizada debilitava a ordem social, familiar e suas identidades de mãe, esposa e mulher. Assim, percebe-se que as identidades “não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas”. (SILVA, 2000, p. 81). E nessa disputa a identidade sexualizada embora a mais atuante no corpo/espírito da protagonista não resistiu à opressão advinda das instâncias de poder.

É negado a dama da alta sociedade o convívio com o marido, fonte de seu amor e erotismo. Romeu morre. Logo após, é roubada pelos cunhados e perde grande parte de sua fortuna; o que agrava ainda mais a sua estrutura mental. É privada do convívio com o único filho ao ser internada em um hospício onde de fato enlouquece, e por último, morre. Sequência de perdas e privações que a definem também como um corpo subalterno, um corpo assujeitado à lei conservadora do patriarcado no século XX. Dona Senhora foi situada no mais baixo grau de nulidade como mimese de um tempo que não reconhecia a mulher como sujeito, ambiguidades que denunciam a opressão do sistema patriarcal.

Arcanja ainda lembra-se desse acontecimento:

A quanta desgraça a gente tem de agüentar! E ainda sem se mover! Uma miséria desse calibre ... só acontece mesmo com uma viúva desamparada e perdida que não aprendeu a se reger, sem um vivente de fibra que puna certo por ela.[...] Tia Senhora partiu para uma casa de doidos, desassistida, para amargar o diabo, expiar uma culpa que não tinha (CS, pp.147-48).

Porém, não se pode dizer que o desejo e a rebeldia que constituíam elementos corporais e identitários foram apagados passivamente desses indivíduos. Na verdade, o desfecho de cada uma delas se insere em inscrições, de um momento, século XX, porém com distintos

modos de enfrentamentos das instâncias de poder. A morte da sergipana fictícia, por exemplo, pode ser entendida como uma submissão à lei. Ao ser obrigada a anular a sua sexualidade, e em parte a forma como sua identidade foi construída - ambiente de riqueza, através das leituras de textos românticos, experiência com as artes cênicas, a orientação que não deveria ceder aos desejos dos homens. Já Caetana, ao escolher a fuga como saída de um contexto de opressão no qual estava inserida revela transgressão. Antes levar uma vida incerta de andante, mas de acordo com os seus princípios, a ter que se firmar num lugar onde eles seriam subjugados. Os contínuos deslocamentos revelam o medo que ela tem de ser assujeitada, como, por exemplo, deixar-se envolver afetivamente por um homem ou aprisionar-se em um casamento.

No livro *O poder da identidade* (2006), há uma explicação para os deslocamentos de identidade das personagens. Castells diz que é necessário compreender o desenrolar da vida de cada sujeito para entender o(s) processo(s) de construção identitária adotado por ele. Ainda segundo o autor, existem diferentes manifestações identitárias, algumas identidades se renovam a partir da história de vida de cada sujeito, da cultura a que ele tem acesso, outras idealizam uma transformação para o futuro, e há a identidade daqueles que geralmente ocupam uma posição no contexto das instâncias de poder, que se traduzem em resistências a mudanças.

Com esta análise, evidencia-se que as inscrições corporais e identitárias dos sujeitos são uma construção histórica e mantêm relações muito complexas com o poder. Um poder que destoa da noção comumente empregada de comando. O poder, categoria foucaultiana, é algo que se dá nas relações entre os indivíduos, um poder que coloca em jogo lutas entre sujeitos e discursos. Um poder que “não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente” (FOUCAULT, 2007, p. 143). Ou seja, o poder que “disciplinou” os corpos de Caetana e Dona Senhora, assim como os de Gioconda, das Três Graças, de Avelina e de Arcanja é uma força que opera a partir de técnicas de coerção que objetivam assujeitar o sujeito, produzir o assujeitamento através de relações de dominação, gerenciamento das ações dos outros. Entretanto, os corpos e as identidades podem e devem travar lutas com o poder disseminado pelas instituições sociais, que se pretende totalizador.

Os dois textos suscitam uma reflexão sobre o universo feminino, sobre as diferenças comportamentais que envolvem as especificidades de cada indivíduo. Mas, “no romance podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem [...] o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 1998, p. 59). Por isso, que essas mulheres ficcionais são lidas como subalternas. O sentido evidente no título do texto de Dantas, “Cartilha do Silêncio” e ainda os estereótipos da mulher artista e prostituta em *A doce canção de Caetana*, são fortes indícios de uma vivência subalterna.

As personagens criadas por Piñon e Dantas representam mulheres que se buscam e que não estão satisfeitas com os limites sociais impostos. São personagens com características complexas e híbridas, entretanto como são seres fictícios podem ser classificadas como portadoras de identidades “fixas”.

Resumindo, no primeiro tópico, provamos o quanto a resistência das prostitutas e de Arcanja significa complexidade/ambiguidade na construção da personagem feminina subalterna. Depois, analisamos como há um movimento dessas personagens em busca de novas identidades. Todavia, a fatalidade as aprisiona ao sistema patriarcal. Por último, analisamos como as protagonistas, mesmo com corpos liberados, foram metaforicamente silenciadas pelo poder patriarcal.

Dando sequência, estudaremos a relação entre discurso e opressão, priorizando a análise do discurso das personagens, visto que esse instrumento é parte integrante de um jogo de lutas, de antagonismos próprios à vida dos sujeitos em sociedade. Assim, será analisado o discurso individual de cada mulher e sua relação com o discurso institucionalizado, além do significado do silêncio que perpassa as práticas discursivas nos dois textos.

III - A DISCURSIVIDADE DO SILÊNCIO

Para que ninguém possa ver no
fundo de mim e da minha
última vontade por isso inventei
o longo, luminoso silêncio.

Marilá Dardot

A representação dos marginalizados tornou-se um conteúdo atrativo para a arte contemporânea pela necessidade de novas abordagens e formas de olhar o excluído. Todavia, sabemos que a questão da voz é muito problemática quando pensamos em representação da voz do outro. Tal constatação nos convida a refletir sobre o porquê das vozes das personagens femininas de Nélide Piñon e Francisco Dantas estarem entremeadas de silêncios.

Essa perspectiva faz parte da tese de que os escritores e os artistas são produtos de sua época e de sua sociedade e que eles estão “sujeitos aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem” (FACINA, 2004, p. 10). Pensamento que dessacraliza tanto o criador/autor como a criação/arte. Visto que entre eles transita todo um contexto histórico que funciona como um mediador entre ambos.

Desse modo, cada povo reproduz a partir das manifestações artísticas sua individualidade, sua identidade particular, sua cultura. Concepção que segundo a sociologia da cultura pode ser entendida, dentre outras definições, como um “sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13). Devido a essa parceria entre literatura e aspectos culturais, a representação da opressão sofrida pelos grupos subalternos tornou-se matéria freqüente na literatura brasileira.

Então, partindo da relação entre obra e contexto social, passamos a analisar como Nélide Piñon e Francisco Dantas, usam sua arte para representar os problemas que angustiam a mulher subalterna. Logo, a discursividade explorada neste capítulo parte das reflexões sobre a filosofia da linguagem que trabalha com a voz do outro. Teoricamente, sustentamos nossas análises com os argumentos de Bakhtin quanto à polifonia do texto literário. Também são explorados alguns conceitos de narrador. Nosso intuito continua sendo privilegiar uma leitura

sociocultural sem descartar o viés estético sobre como a personagem feminina subalterna é construída.

3.1 Nas margens do discurso

Os discursos têm a função de naturalizar a ordem das leis, das verdades, a ordem da sociedade, e é devido a essa conjuração, a essa evidência de poder, que nem todos estão habilitados a proferir o que pensam, o que sentem sobre si e sobre o mundo. Há os “procedimentos de exclusão” que habilitam uns e negam a outros o direito de fala. Entretanto, “é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las” (FOUCAULT, 2006, p. 6).

Em *A doce canção de Caetana*, as personagens Caetana, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana têm as suas vozes abafadas, silenciadas pelas principais instâncias de poder que regulam o comportamento dos indivíduos na sociedade. Afinal, Caetana é uma ex-cortesã e artista mambembe, e as demais são prostitutas, identidades que são condenadas pelas leis morais, religiosas e judiciárias criadas pela organização social. Como visto no capítulo II, elas são mulheres marginalizadas, primeiro pela condição de gênero, depois pela classe social a que pertence e pela forma como usam o corpo.

No entanto, essas mulheres transitam pela fronteira da liberdade e da opressão. A via da liberdade se apresenta pela transgressão às normas patriarcais, elas vivem à margem do comportamento que o patriarcalismo reserva para mulher, uma vida centrada na família e na obediência às leis do marido, da igreja, do Estado.

A manifestação da opressão opera-se através do apagamento de seus discursos dentro do contexto social, do silenciamento de suas vozes até como profissionais, pois “entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade” (BOURDIEU apud DALCASTAGNÈ, 2002, p. 133). Bakhtin (1986), também se refere a esse controle ao acrescentar que as condições de comunicação são determinadas pelas condições sociais e econômicas.

Gioconda, Palmira, Diana e Sebastiana iludidas pelo sonho de Caetana de se tornar uma artista reconhecida investem todas as suas forças contra a sociedade de Trindade e se doam a

nobre causa de viver pela arte. “Sou eu que vou falar agora. Quero saber o que vamos representar. Onde está o texto? E os instrumentos? Além dos artistas que somos nós, nos falta tudo!” (DCC, p. 305). O discurso decidido embora desolador de Diana faz inferência ao ambiente de precariedade no qual as prostitutas estavam inseridas. Neste ponto, Diana alerta que havia a oportunidade de dizer, mas não havia discurso para se dizer. Elas iriam apenas dublar as vozes que saiam de uma velha vitrola. Nesse sentido, temos uma pista do fracasso da apresentação, visto que o discurso além de comunicar, ele gera poder (cf. FOUCAULT, 2006). Diana percebe que elas não teriam poder se não tivessem o texto.

Lembremos que a montagem do espetáculo tinha o objetivo de dar visibilidade à carreira fracassada de Caetana e possibilitar a construção de novas identidades às suas amigas prostitutas. Elas necessitavam de um palco, de um espetáculo para confirmar suas identidades de atrizes, mas faltava-lhes tudo. A falta de discurso e de recursos remete à situação subalterna dessas mulheres. Elas não tinham: o teatro, o figurino, a familiaridade com as artes cênicas, o conhecimento sobre o tipo de ópera, a *La Traviata*, que seria apresentada. Todas essas faltas angustiavam as recém-artistas.

O desejo de construir uma nova identidade as encorajava a subirem ao palco pela primeira vez. No entanto, os papéis que as ex-prostitutas iriam apresentar não sugeriam um modo sólido o bastante para garantir o sucesso do novo projeto: “A verdade é que não irão pronunciar uma única palavra. Apenas mexer os lábios e contracenar comigo” (DCC, p. 359). A descrição de como representariam chocou as futuras atrizes, que não teriam a chance de no seu primeiro papel fugir um pouco da realidade isolada e silenciosa em que viviam.

Neste momento, o texto literário dá a impressão que produz um percurso existencial vazio para as prostitutas, pois elas continuariam com as vozes abafadas. A mudez do novo papel que elas desejam incorporar ainda conota que “a palavra será sempre *o indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados” (BAKHTIN, 1986, p. 35).

O silêncio, nesse caso, se revela como um mecanismo para as personagens entrarem e não saírem da realidade que as ronda. Se o discurso é uma estratégia de dominação e o delas está baseado no mutismo, isso aponta as fissuras de um discurso opressor e deixa claro que o domínio do discurso direto nesse texto destoa do significado do silêncio subjacente às falas das personagens.

Uma leitura menos atenta de *A doce canção de Caetana* consagraria o poder de suas vozes, já que é dado o direito de transcrição da fala de cada uma via discurso direto. Porém, percebe-se que as falas das personagens estão sempre carregadas de segredos e que as explicações mais profundas sobre os sentimentos das personagens são apresentadas apenas através do discurso do narrador onisciente. Essa constatação remete ao tipo de discurso que Bakhtin chama *discurso direto esvaziado*. Um tipo de discurso no qual “o peso semântico das palavras citadas diminui, mas, em compensação, sua significação se reforça” (1986, p. 165-6). Em *A doce canção de Caetana*, o discurso direto esvaziado contribui para marcar a condição subalterna das personagens. Já o discurso indireto norteia o leitor sobre a identidade de cada uma das prostitutas.

A personagem Diana, uma das Três Graças, é apresentada pelo narrador como uma mulher de visão prática. Para a prostituta, apenas os bens materiais garantem a liberdade, os sonhos para os indivíduos. Ideologia que conduzia o seu comportamento cruel, o seu discurso ressentido. Até mesmo a cafetina Gioconda que a acolheu era constantemente atingida com suas reações intempestivas. Diana era vista pelas colegas como “uma bruxa que mal refreava os instintos perversos, advindos dos mil pênis que passaram por sua vagina” (*DCC*, p. 172).

O discurso do narrador sobre a personagem deixa claro que a identidade ressentida e invejosa de Diana é fruto de toda uma vida servindo aos desejos dos homens. Ela fora entregue no prostíbulo ainda mocinha. E ao passar toda uma vida como prostituta, submissa, fındou por construir uma identidade baseada nas muitas carências relacionadas à miserável condição de prostituta.

Seu maior sonho era uma casa própria, e talvez uma família: “nutria secreta inveja das mulheres que nas cozinhas salpicavam a vida com açúcar, no exercício de uma arte em cujo nome consentiam em ser trancadas nas alcovas sem janelas e ainda assim suspirar de alegria. E que as livrava de serem putas como ela” (*DCC*, p. 94). Segundo o narrador, percebe-se que Diana encara a opressão de gênero como algo natural, o desamparo não.

Palmira, a segunda Graça, é uma mulher de senso prático diante da vida e tem a avareza como defeito: “Seu medo era amanhecer desprovida de recursos, sem uma moeda para a sopa” (*DCC*, p. 94). O futuro incerto era o principal tema de seu discurso. No entanto, ela era conformada, resignada à miséria humana na qual se encontrava. Das Três (Des)graças, quer dizer, das Três Graças, Palmira fora a que mais cedo perdeu a beleza com a idade: “enfeara e os anos haviam liquidado partes notáveis de seu corpo” (*DCC*, p. 263). Aparência que não

gerava frustração. Para ela, não havia como fugir da perda da beleza física, isso era apenas mais um meio que a vida encontrava para oprimi-la.

Diante das inúmeras perdas pelas quais passava, Palmira se contentava com o pouco que a vida oferecia: as poucas moedas, as poucas amizades, os poucos sonhos. “Sempre tenho medo que as coisas acabem, disse, sem esperança de ser ouvida em meio a vozes mais potentes” (*DCC*, p. 263). Seu discurso revela a postura avara - medo que as coisas acabem - e subalterna – sem esperança de ser ouvida.

A resignação era uma forma que a personagem encontrava para preservar o pouco que tinha. A forma silenciosa de construir o marginalizado é muito bem acabada em Piñon. Notamos que a escritora se preocupa em questionar o lugar de fala dessas personagens ao tentar dar voz às essas mulheres tão isoladas das condições mínimas de cidadania. Essa postura crítica é muito comum à narrativa brasileira (cf. DALCASTAGNÈ, 2002).

A última das Três Graças, Sebastiana, se assemelha a amiga Palmira quanto à índole triste e submissa, características que compunham sua identidade e que eram oriundas de uma cruel experiência de vida. O pouco trato com as palavras e as tristes lembranças do passado reforçavam sua condição subalterna: “a figura do padrasto, revivida pelos gritos, expulsava-a de novo de sua casa, enquanto a mãe, em silêncio, ouvia o homem recomendando a sua filha o puteiro como lar” (*DCC*, p. 233).

Essas recordações agregadas às acumuladas enfermidades adquiridas ao longo da vida tornavam o seu semblante desolador, sem esquecer a falta de dentes, aparência que era motivo de crítica, principalmente, por parte da sarcástica Diana. Tal atitude, apesar de oprimi-la, não era sua principal preocupação: “seu impulso vital restringia-se a lavar com esmero as partes íntimas, por temor às enfermidades que acometiam as criaturas como verdadeiro flagelo” (*DCC*, p. 354).

O cuidado com o corpo nos faz inferir que Sebastiana desejava se livrar da sujeira deixada no corpo pela profissão. Por outro lado, a atitude talvez ocorra porque ela não via outra saída para garantir o sustento e por isso mantinha o corpo, suas partes íntimas, instrumento de trabalho, bem asseado.

O discurso de Gioconda, dona do prostíbulo, não se diferencia muito dos discursos de Diana, Palmira e Sebastiana. A velha senhora conduz sua vida sob princípios de ordem prática, contudo, assim como as demais prostitutas, guarda no peito muita dor e ressentimento. Sentimentos que ela encobre sob a rigidez com que dirige a Casa da Estação.

Gioconda é uma mulher de poucos sonhos: “O mundo para mim cabe dentro deste município. Há vinte anos não viajo” (*DCC*, p. 61). Ela só deseja ser respeitada como mulher: “Quando for velha respeitável, irei beber um vinho com vocês. Não vai faltar muito” (*DCC*, p. 59).

A esperança da matrona se renovava com a montagem da ópera na qual ela faria parte do elenco como atriz. Além disso, a participação no espetáculo seria uma maneira dela estar mais próxima da antiga amiga cujo coração Gioconda tentava habitar, mas não tinha sucesso, pois Caetana só pensava no espetáculo.

Gioconda é uma mulher “há muito carente de provas de afeto. Mal suportava a solidão que seu caráter enérgico acarretava” (*DCC*, p. 217). Pequenos desejos que não se realizavam. Ela, após a investida frustrada da profissão de atriz, retornou à condição de cafetina e ficou cada vez mais distante da realização de tornar-se uma senhora distinta e respeitável.

Diante do discurso do narrador sobre as personagens e das poucas falas de cada uma, se confirma a teoria de Hall que diz que as identidades também podem ser construídas a partir da internalização de significados e valores culturais. Segundo o crítico jamaicano, eles tornam-se “ parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (2006, p. 12). São os valores sociais e culturais que a sociedade prega que aprisionam as prostitutas da Casa da Estação num modo de vida regado à opressão, mudez e miséria.

Gioconda e as Três Graças investiram no sonho de Caetana com o propósito de reverter a condição miserável na qual se encontravam, no entanto, as funções que cada uma representaram no teatro *Íris* não as salvaram de seus destinos, daquela sina social, por isso ficavam angustiadas apesar de entusiasmadas com os novos papéis sociais, mas “logo descobrem que os sonhos do palco da fantasia também têm limites” (GOMES, 2001, p. 11).

O silêncio que sempre atordoou a realidade dessas mulheres encontra correspondência na dramatização. Silêncio que resulta da experiência de subalternidade que cerca suas vidas e estimula o leitor a questionar a opressão da mudez como um efeito de sentido na narrativa. A falta de voz pode ser lida como metáfora da realidade extraliterária da década de 70 no Brasil, época de censura e repressão impostas pela ditadura do governo Emílio Garrastazu Médice, o governante mais opressor de todo os vinte e um anos do regime militar brasileiro.

A troca da identidade de prostitutas para a de artistas não significa uma mudança significativa na posição subalterna que as suas identidades anteriores ocupavam. Ambas,

segundo o aspecto cultural são associadas ao meretrício. Além disso, as prostitutas iam encenar uma encenação. Daí se configura a problemática da validade da nova identidade, pois essa seria construída em cima da farsa de um espetáculo.

Neste aspecto, evidencia-se que todas transitariam pelo que eram, pelo que não eram, pelo que gostariam de ser, mas não encontraram completude em nenhuma dessas alternativas, elas abrigavam em si desejos incertos. Para Stuart Hall, as contínuas incertezas dos indivíduos revelam que “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelo, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós)” (2006, p. 75). Teoria que complementa o pensamento de Bauman no livro *Identidade* (2005) quando ele diz que a identidade é algo incerto, que se constrói e reconstrói, é algo evasivo e escorregadio.

Esse aspecto revogável da questão identitária gera desconforto, principalmente para as prostitutas, segundo o coronel Polidoro, “as mulheres nunca sabem o que querem. Por isso sonhamos por vocês e reformamos o mundo sem consultá-las, disse e afastou-se ufano, com suas ruidosas botas de cano largo” (*DCC*, p. 371). Declaração que aponta um comportamento discriminatório com relação à mulher. Através do discurso de Polidoro infere-se a ideologia e se reconhece o posicionamento da classe dominante, seu discurso ainda exhibe o poder da fala de macho, de homem rico e de usuário do corpo de todas elas. Suas botas fazem ruídos, as mulheres são silenciadas.

Gioconda e as Três Graças assim como Caetana estão fadadas ao mutismo. Todas vão fingir cantar a ópera, porém a voz é da cantora grega Maria Callas, voz que sairá da velha vitrola de Vespasiano, tio de Caetana e chefe dos mambembes. “No palco como mudos, todos agitariam os lábios, simulando cantar” (*DCC*, p. 372). Simulação que não se conclui, pois a vitrola desaparece. A voz de Callas silencia. O público formado exclusivamente por homens percebe a fraude. Caetana foge precipitadamente, renovando o discurso de esperança e de sonhos. “Diga ao povo de Trindade que volto daqui a vinte anos... Espero então trazer minha velhice e as últimas ilusões. Para uma cidade que sonha apenas com vacas, valerá a pena esperar por mim” (*DCC*, p. 394-95). O seu discurso é fortemente marcado pela indiferença àqueles que vivem em busca apenas do material (vacas) e provocativo ao comentar que a vida daquela sociedade aguardará sua volta e os sonhos que ela carrega.

O discurso da artista conota conhecimento e poder, conhecimento do modo de vida medíocre dos habitantes do vilarejo de Trindade e poder por se sentir diferente, de acreditar que é a única capaz de reanimar os sonhos e as ilusões dos que vivem nesse lugar. Neste

ponto, ela ratifica a tese de Foucault (2006) quando o teórico ressalta que o discurso não é somente um elemento pelo qual se comunica os sistemas de poder, mas também o gera. Com o discurso provocativo – “Para uma cidade que sonha apenas com vacas, valerá a pena esperar por mim” – ela ainda demarca sua alteridade diante da comunidade totalmente influenciada pelo capital, que nesse caso, se associa à realidade, ao real, assim ela pretende que seu discurso influencie os ouvintes a procurarem outras formas de se viver.

Segundo Bakhtin (1986), todos os indivíduos são influenciados por discursos alheios e todos aprendem no discurso de outros a sua própria ideologia. Talvez, Caetana pretendesse com sua fala romper com o pensamento autoritário e tradicional dos ricos de Trindade via cultivo das ilusões, embora elas não dessem lucro como as vacas. Mas, “deixa marca indelével na alma” (*DCC*, p. 371).

Cada vez mais o imaginário de uma força maior, de um construto cultural regendo a vida das personagens predomina. Caetana oprimida pelo destino, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana pelos costumes severos do patriarcalismo. De uma forma ou de outra, todos os planos delas acabam minando as expectativas de novas construções identitárias. “– Adeus à arte. Não passamos agora de putas, disse Diana em tom acre, com as unhas à mostra” (*DCC*, p. 383).

Depois do fracasso do espetáculo, restam-lhes as identidades de pobres e velhas prostitutas. Em meio ao desespero, Sebastiana recorre aos homens, visto que eles são os “únicos a assegurar-lhe o pão de cada dia!” (*DCC*, p. 382). A personagem tenta se reconciliar com a identidade que por um período tentou abandonar.

De acordo com Bauman “quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso” (2005, p. 30). Essa busca os livra, em parte, de uma possível crise de identidade que de acordo com Hall ocorre quando “há (duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto no seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (2006, p. 9).

Sebastiana com Gioconda, Palmira e Diana são obrigadas a retornarem à antiga condição de mulheres da Casa da Estação, mutiladas pelo embargo do sonho de serem atrizes, embora ainda encontrasse satisfação em serem integrantes de um grupo derrotado, cada vez mais subalterno, mas um grupo que indica o pertencimento de cada uma. “As mulheres, as mãos atadas entre si, arrastavam-se trôpegas. Cada qual temia perde-se do grupo.” (*DCC*, p.

381). Bauman (2005) teoriza que essa forma de integração entre os grupos, geralmente subalternos, às estruturas de referência ortodoxas não garante um relacionamento sólido entre os partícipes, gera uma ilusão de intimidade, um simulacro de comunidade.

Dessa forma, neste texto, Nélide Piñon faz vir à tona

a HISTÓRIA do vencedor para iluminar retalhos da palavra e da ação daqueles que um dia foram impedidos de entrar para o panteon dos seus heróis. Dos heróis daquela HISTÓRIA que nos formou, que nos ensinaram na escola e que, até hoje, nos diz: os índios são preguiçosos; as mulheres são menos racionais (CHIAPPINI, 1997, p. 85).

Ao privilegiar a narrativa dos silenciados, Piñon desestabiliza a sintaxe oficial, ela joga com o contexto extraliterário. Em *A doce canção de Caetana*, essa escritora busca novos discursos para as personagens silenciadas. Ela questiona a condição subalterna da mulher proveniente da condição de gênero, sexual e de classe. Nesse texto transcende o sentido amargo da derrota, da frustração dos sonhos, da decadência humana. A escritora carioca parodia com a farsa que se configura na realidade brasileira deste momento histórico.

Ela dá visibilidade a dois realismos: “o primeiro decifra o “real” (o que se demonstra mas não vê) e o segundo diz a “realidade” (o que se vê mas não se demonstra); o romance, que pode misturar estes dois realismos, junta ao inteligível do “real” a cauda fantasmática da “realidade””(BARTHES, 2008, p. 56). Dessa forma, podemos dizer que Nélide Piñon trabalha com o simulacro nessa obra. Tal simulacro parece ser um companheiro da vida decadente de todos os que investiram no espetáculo de Caetana. O velho teatro Íris é o espaço dessa farsa, uma grande heterotopia coletiva como veremos no próximo capítulo. O teatro seria um lugar em que o discurso das prostitutas seria proferido e, talvez ouvido. Assim, as prostitutas poderiam dizer que eram atrizes.

A análise das margens do silêncio mostra que ele é sensível e complexo e que forma um discurso impregnado de opressão e sofrimento, pois o silêncio retém indicações socioculturais e identitárias. Como visto, as personagens são apenas figurantes de um espaço marginal, por isso, suas vozes soam como uma espécie de grau zero, uma entidade morta como diria Roland Barthes (1993). Porém, para o leitor esse silêncio pode ser lido como desdobramentos da opressão imposta, logo um elemento indispensável na construção do sentido da trama narrativa. A discursividade do silêncio realça a experiência de subalternidade das personagens. Opressão silenciosa também presente na obra de Francisco Dantas, como veremos no tópico a seguir.

3.2 Do dito ao não-dito

A partir do contexto sergipano, Dantas pode ser considerado um porta-voz de sua realidade, crítico do seu tempo, embora mergulhe por uma linha denominada proustiana, linha que “tende a apresentar uma visão conservadora da sociedade patriarcal” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Em *Cartilha do Silêncio*, essa visão é meticulosamente construída com uma ironia que não deixa nada em pé. Todos os símbolos da grandeza da família Barroso que estão presentes no início da narrativa vão ficando para trás até a cena final do aniversário solitário de Cassiano, velho e pobre, esquecido pelo filho. Nesse romance, está evidente a preocupação do autor em dar voz e representar os sentimentos humanos priorizando o ser “gente”, uma característica eminente em suas narrativas.

O processo narrativo é muito importante para se entender melhor como o silêncio significa uma crítica aos velhos conceitos do sistema patriarcal em *Cartilha do Silêncio*. Apesar de conferir preferência às reminiscências femininas, ao iniciar o texto com as lembranças de D. Senhora, seguidas pelas de Arcanja, é perceptível, além da mentalidade patriarcal da maioria das personagens, que o narrador não permite que os protagonistas de cada capítulo falem por si, é negado a todos eles o direito de conduzir o olhar do leitor, salvo pequenas passagens.

Nesse sentido, podemos antecipar que há uma usurpação do direito de fala dessas personagens. Um mascaramento dessa voz, pois o narrador sempre interfere na narração, embora ora se aproxime ora se afaste da personagem subalterna. Isso ocorre porque “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34).

O discurso do silêncio, nesse texto, se materializa nas vozes de todas as personagens. “De maneira que as vozes que nos visitam do início ao fim desse romance de 1997 não são nunca audíveis e, ainda menos, proferidas por uma garganta” (DAL FARRA, 2009, p.173). Esta modalidade de discurso não está fora da linguagem e nem apenas é só um complemento dela, o silêncio deve ser entendido como um instrumento de efeito de sentido. Seja ele derivado da alegria, da culpa, do desejo, do pavor, do tempo, ou seja ele um silêncio delator. Todos conotam dentro da estrutura da narrativa uma atmosfera que marca tanto o espaço interno quanto o externo.

No título da obra, já se percebe sua relevância dentro do texto/ contexto. Trata-se de uma cartilha, tipo de texto que tem como principal função orientar as pessoas sobre diversos aspectos, um modelo a seguir. No caso do romance, a cartilha orienta modos de vida. Um modo de vida baseado no silêncio. “O silêncio que se assenhora do romance é inteiro, e o livro se encerra, confirmando o seu título- já então indiscutível” (DAL FARRA, 2009, p. 174). Na verdade, as personagens de Dantas mantêm uma estreita ligação com esse tipo de discurso. Não devemos esquecer que em todos os textos do escritor sergipano, as personagens sempre recorrem ao viés da memória para reviver os fatos que ocorreram em suas vidas. São reminiscências. Daí, o silenciamento ser parte da experiência e da identidade das personagens, independente do gênero, da classe.

Os indivíduos tecidos por Dantas são envoltos pelo discurso e pelo espaço do silêncio. Repetição que é uma forma de o leitor assimilar o universo que o escritor está tentando transmitir. Um universo de deslocamento, demolição de valores, de opressão e solidão, num contexto, no qual “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOULCALT, 2006, p. 9). Assim, o silêncio é uma forma de dizer o que não pode ser dito ou controlar o que não se pode dizer. Em relação às personagens femininas de *Cartilha do Silêncio*, D. Senhora, Arcanja e Avelina, o silêncio conota uma dificuldade de dizer e uma forma de escape da realidade que as ronda, a qual elas pouco podem interferir.

As representações literárias que priorizam o silêncio denunciam injustiças sociais e releva a opressão como parte da estrutura social (cf. DALCASTAGNÈ, 2005). Nem a burguesa Dona Senhora tem voz ativa nesse texto do escritor sergipano. Mas o silêncio ganha diferentes tonalidades. Se para D. Senhora além da condição de gênero, é uma questão sexual, para Arcanja e Avelina é uma questão social e econômica. O silêncio dessas mulheres tem diferentes sentidos: pudor, inconformismo, dor, medo, resistência; todavia todos os sentidos se referem à opressão dos subalternos.

A teoria foucaultiana pode ser usada para entender a relação entre sujeitos e discursos. De acordo com o Foucault (2006), os discursos sofrem interferências do lugar de fala, do pertencimento social dos sujeitos.

Em relação à Dona Senhora, embora ela pertença a um grupo de status social valorizado, o da burguesia, seja branca, alfabetizada, sua pertença de gênero diminui seu poder de fala. Vale a ressalva de que ela encontra-se no início do século XX, um período em

que a mulher vivia sob o que pregava a sociedade patriarcal, principalmente no que se referia as investidas sexuais, ao uso da sexualidade feminina. Mesmo assim, D. Senhora tenta se projetar fora dessa concepção:

De forma que essa vontade subterrânea tem de se apagar por si mesma devido ao mau gênio de Romeu, que, em vez de tirar partido de sua virilidade, fica aí que nem um varão capado. Ah, se ele me desse licença, apenas um consentimentozinho para então me chegar. Ia ser um desafogo. Ia romper as trevas na clarinada do galo de crista a pino (CS, p. 61).

Seu discurso assim como o das outras personagens de *Cartilha do Silêncio* é entremeado pela perspectiva do narrador em 3ª pessoa. A peculiaridade desse narrador está no fato de apresentar a onisciência seletiva múltipla, e conduzir a voz dos partícipes da narrativa, o que alerta para a parcialidade de todo e qualquer olhar. Com esse tipo de focalização, “os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários” (CHIAPPINI, 1997, p. 48).

Nesse sentido, devemos ficar atento à forma como as coisas são ditas e por quem é dita em *Cartilha do Silêncio*. Ao usar a onisciência seletiva múltipla, “o que se perde é o “alguém” que narra” (cf. CHIAPPINI, 1997). Os fatos são contados por diferentes tipos de narradores: o onisciente, testemunha, personagem. A utilização do discurso indireto livre, que é constituído por “uma forma direta de representação da apreensão do discurso de outrem, do vívido efeito produzido por este” (LORCK apud BAKHTIN, 1986, p. 182) também requer atenção por parte do leitor, pois esse é, segundo Bakhtin (1986), um tipo de discurso que enfraquece as fronteiras dos discursos citados.

Voltando ao último fragmento selecionado, observamos que tanto a onisciência seletiva múltipla quanto o discurso indireto livre conotam as variações de visões. No fragmento selecionado, a passagem de “De forma que essa vontade” a “varão capado” revela a voz do narrador onisciente. Já em “Ah! Se ele me desse apenas um consentimentozinho para então me chegar”, percebe-se a voz silenciosa de D. Senhora, os verbos em 1ª pessoa, o diminutivo e a interjeição conotam seu suspiro, são pistas da voz feminina. No último trecho dessa citação: “Ia ser um desafogo” e “Ia romper as trevas na clarinada do galo de crista a pino”, os verbos estão no imperfeito e não se precisa se o ponto de vista do que é contado refere-se à voz do narrador onisciente, de D. Senhora ou de Mané Piaba, o agregado da família que supostamente narra os fatos. Desse modo, no fragmento ressoam entoações de vozes divergentes. Ora nos remete a Dona Senhora que por estar carente se empolga com a possibilidade de ter Romeu “Ia ser um desafogo!”. Ora, nos remete ao agregado Mané Piaba,

por serem expressões que lembra o ambiente rural onde o subalterno vive. Mas, a metáfora pode vir do narrador mais culto. Alternância de perspectiva que cria um descompasso de focalização, pois a linguagem ora associada ao erudito ora ao informal desnorteia o leitor, contudo causa mais interesse à leitura do texto.

O discurso literário de Dantas é repleto de significações, no entanto, tais significados só são revelados através da leitura minuciosa da superfície textual e, sobretudo através das lacunas e rasuras que o compõem. Essa mescla estilística de ditos populares que remetem ao ambiente rural e formalidade lingüística está relacionada ao embaraço das memórias do agregado Mané Piaba e dos burgueses da família Barroso. Assim, o que é visto como fragmentado se unifica pelo entendimento do contexto.

O discurso-indireto livre empregado por Dantas em todo o texto também promove uma visualização das relações de poder que circulam por trás das vozes do narrador e personagens. Relações que ocorrem porque toda produção discursiva está sujeita aos procedimentos ditados pela sociedade, pela lei e pelas instâncias de poder dessa sociedade, que de uma forma ou de outra sempre controlam a materialidade do discurso (FOUCAULT, 2006). Isso significa dizer que os discursos são regulados pelos procedimentos de exclusão cristalizados ao longo do tempo pela sociedade e que, muitas vezes, não são percebidos pelos próprios sujeitos falantes. Teoria que dialoga com o pensamento bakhtiniano que relata que “o signo lingüístico vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinado” (BAKHTIN, 1986, p. 38).

A preferência pelo discurso indireto-livre ainda conota o acesso restrito da voz dos grupos marginalizados na sociedade, tanto a voz da personagem-mulher quanto a da personagem-empregado têm sua dicção entremeada constantemente por outras vozes, o que pode ser lido como correspondência ao lugar inferior que elas ocupam na estrutura social. Tal técnica reforça que as vozes dos subalternos estão sub-representadas na política, na mídia, no ambiente acadêmico e nas principais esferas sociais e não seria diferente na literatura. (cf. DALCASTAGNÈ, 2002). Limitação discursiva que é um forte índice da identidade dos subalternos.

As relações entre as múltiplas vozes conotam que a consciência individual adquire existência a partir dos signos constituídos no curso das relações e interações entre os grupos organizados socialmente (cf. BAKHTIN, 1986). A dificuldade em reconhecer de quem é a fala, de quem é o ponto de vista predominante da ação que está sendo relatada, faz com que o

leitor fique mais atento às “verdades” que estão sendo ditas. Como explica a teoria de Bakhtin (1986) acerca do dialogismo, nenhuma palavra é propriamente nossa, ela é repleta da voz do outro. Daí a importância de levarmos em conta as estratégias narrativas usadas pelo autor para dar voz às suas personagens.

Em *Cartilha do Silêncio*, esse dialogismo se confirma. Cada personagem é vista sob a focalização das demais personagens da história. Assim, pode-se ter uma imagem ampliada sobre cada uma. Imagens construídas a partir do relato individual, mas também coletivo. Reconhece-se nesse texto de Dantas, a intersubjetividade de cada um através da voz, do olhar de alteridade do outro.

O leitor, portanto, constrói as identidades das personagens através do entrecruzamento dos olhares do outro. De acordo com Castells, “a construção de identidades vale-se da matéria fornecida pela memória coletiva” (2006, p. 23). Nesse sentido, Dantas brinca com esse conceito quando usa a onisciência seletiva múltipla, pois a identidade das personagens vai mudando à medida que a interlocução muda de lugar. Por exemplo, temos um rico painel de vozes que descrevem Arcanja:

Dona Senhora diz: “Delas todas, desbanalizada mesmo, dona de impressionáveis traços finos e um magnetismo pessoal só mesmo Arcanja. Essa sim, adolescente temporã e instruída... Destoa da raça dos barroso”.
(CS, p. 71)

Narrador relata sobre Arcanja:

Essa menina guarda uma qualidade oculta, imponderável, uma viveza que seduz, que suga a gente, mas também assusta com alguma coisa que escapa, em relanços que acusam aquele fundo de tristeza obstinada, que a gente enxerga no olho dos animais feridos e acuados.(CS, p. 71)

Arcanja sobre si mesma:

Estou perdendo o pé. Declinando da postura de que me achava merecedora. A gente passa a vida inteira orientando a consciência e os sentimentos numa direção, só pra ser desmentida pela realidade mesquinha bem no momento final!(CS, p. 190)

O olhar de Mané Piaba a respeito de Arcanja:

Piaba também sabe que dona Arcanja - mulher de muita fibra, resoluta que nem todo homem, mas gaveteirazinha, apegada a dinheiro... se foi deste mundo contaminada do medo de que o filho não saísse um sujeito prático.(CS, p. 238)

Cassiano sobre Arcanja:

Meu casamento deu certo. Arcanja era moça talentosa, competente e prendada. A mais, revelou-se esposa ativa, regrada, com autoridade e tirocínio para mantê-lo asseado ...Trazia um gravíssimo senão. Foi logo lhe tomando a dianteira ... era um dínamo a esbanjar energia.(CS, p. 297-98)

Os recortes evidenciam que a construção da identidade de Arcanja, para o leitor, dá-se num nível relacional entre o que ela fala sobre si mesma e o modo que os outros a enxergam. Ou seja, o olhar da alteridade, do outro, ajuda o leitor a compreender as identidades de Arcanja.

Através do ponto de vista de Dona Senhora confirma-se que ela se diferenciava dos outros barrosos. Pelo narrador, conhecemos sua imagem de viveza e tristeza obstinada. O apego pelo dinheiro é lembrado por Mané Piaba, o senão gravíssimo de passar na frente do marido é lembrado pelo próprio Cassiano. Todos confirmam o sentido prático e as sombras que sempre acompanharam a vida da personagem. Ela nunca superou as dificuldades, não aceitava os limites que a vida impunha.

O leitor de *Cartilha do Silêncio* perceberá a falta do depoimento de Remígio sobre a mãe. Lacuna que não se preencherá devido a não haver no capítulo destinado a Remígio nenhuma referência sobre a mãe. Ausência talvez motivada pela perda da mãe no início da adolescência, ou ainda, devido à educação rígida que ela, quando viva, impunha-lhe, embora nada justifique esse silêncio. Ainda cabe a ressalva que no capítulo destinado ao empregado Mané Piaba, Remígio confessa ao subordinado que o pai “de minha mãe e de minha avó, parece que alembra pouco. Mas, no que toca a meu avô Romeu... é uma paixão arrastada! (CS, p. 234).

Desse modo, a falta de referência às mulheres-mães pode ser um costume dos varões Barrosos. Silêncio que remete à perpétua sujeição do indivíduo feminino, e sendo as práticas discursivas instrumentos de poder, nem os discursos das personagens femininas nem as lembranças sobre elas transitam livremente por todos os capítulos. “Mas, o que há, enfim de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo? (FOUCAULT, 2006, p. 8). O filósofo francês já questionara. Ele mesmo dá uma resposta provável “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (cf. FOUCAULT, 2006). E para Arcanja e Dona Senhora, no século em

que estavam inseridas, seus discursos significavam contravenção da ordem, suscitavam uma luta com o sistema patriarcal instituído e imposto.

De acordo com Foucault, o poder do discurso só atua se legitimado pelas instituições sociais. Isso revela que a vontade de verdade do discurso dessas mulheres não tinha suporte institucional, nem familiar, nem social, nem do Estado de um modo geral. Embora isso não signifique dizer que para o autor haja discursos do poder e discursos contra o poder. Para Foucault, “os discursos formam campos estratégicos que tanto podem intensificar os controles quanto se constituir como pontos de resistência, focos de reação” (FOUCAULT, 2005, p. 127).

Assim, os discursos que as personagens proferiam e as atitudes delas diante da vida como se evidenciou nos fragmentos sobre Arcanja, por exemplo, intensificavam os controles contra as mesmas, devido ao perigo que a materialidade de seus discursos se proliferasse, se fizesse regra ou ainda que a altivez da personalidade delas contribuísse para propagação de um novo comportamento feminino.

Mais uma vez a teoria de Bakhtin (1986) nos ajuda a entender a perspectiva coletiva do discurso dessas personagens. Para ele, a língua é expressão das relações e das lutas sociais, por isso é um instrumento importante nas relações de dominação e resistência. Em *Cartilha do Silêncio*, isso pode ser comprovado através da interferência do narrador num capítulo que evoca a memória da personagem Arcanja. A divisão no processo de vocalização do texto confirma que Arcanja está presa ao procedimento de exclusão, a interdição rotineiramente controla sua dicção, mesmo nos relatos mais íntimos.

No curso inteiro da mocidade, jamais teve paixão por algum homem, atropelada por esse equívoco que resultou na mais inexplicável desventura. Era apenas uma menina. E foi tomada tão de chofre, em febril inconsciência, que não erra se disser que fora violada. Passou a carregar nos olhos constrangidos, a vergonha trancada, a repulsão que a tomara, e que arrastou pelo desdobrar da vida inteira, se nutrindo do amargume temperado à solidão. Esse sentimento que trazia contra os homens também se fortalecia no que ela aprendera com as amigas: todo casamento virava decepção. (CS, p. 176-7).

Nesse trecho, em especial, nada mais conveniente do que a própria personagem falar em seu nome, mas isso não ocorre. O narrador é quem relata a falta de paixão de Arcanja por algum homem. (Como ele pode ter certeza disso?). Segundo ele, Arcanja foi atropelada por um equívoco ao ter seu primeiro contato com um homem. O que ele considera uma inexplicável desventura. (Será que foi assim?). De acordo com o narrador, ela tinha olhos

constrangidos, uma vergonha trancada que arrastou pela vida inteira e nutria um amargume temperado à solidão.

O mutismo da personagem faz inferência à culpa que ela carrega pela perda da virgindade e à área perigosa que o discurso relata, a da sexualidade. As expressões apresentam a vida de opressão no campo da sexualidade, proveniente da condição de gênero de Arcanja. Ao apresentar uma Arcanja quase muda, Dantas revela um painel do tempo abordado na narrativa, século XX, um tempo em que a mulher não tinha o direito de expressar com exatidão o que sentia ou o que achava do mundo. Essa falta de direito é esteticamente ressaltada pela questão de gênero. A dicção da personagem é marcada pela subordinação que é exteriorizada nas poucas falas, no monólogo interior, no discurso indireto livre, ou seja, o subalterno quase não fala, característica que ressalta sua opressão.

Segundo Spivak (1988), não é permitido ao subalterno falar, não é lhe dado o direito à voz; muito menos ao subalterno feminino, tomado como sendo duplamente submisso, pois além da submissão de classe há a submissão de gênero. No entanto, o estudo sobre a obra assim como o das personagens torna-se relevante porque através delas podem-se evidenciar formas de escutar e dialogar com o silêncio dessas personagens subalternas.

O autor descreve a partir da linhagem feminina - D. Senhora, Arcanja / sogra, nora - mulheres que tentam desnaturalizar o destino marcado para o gênero até aqueles dias. D. Senhora era uma mulher de vontades, de desejos e que não negava a si mesma, se alimentava de sexo e de amor. Uma personagem deslumbrante e que fora punida pela ruptura das normas. Dona Senhora traz à tona a questão da liberdade das mulheres, o desfecho trágico - pobreza, loucura, morte - revela o preço que ela pagou por viver à margem dos padrões da época como descreve Arcanja: “De trato fácil e alegre, em qualquer reunião improvisada, ela abafava... Tia Senhora nunca fora mulher de meias palavras, não carregava os subtendidos. Era pessoa transparente. Por isso mesmo, aqui se chocou com o ambiente” (CS, p. 97-8).

Dessa descrição, podemos destacar que Dona Senhora foi forçada a reprimir seu modo de ser e foi arrebatada pelos “mecanismos que disciplinam os corpos. Seu corpo foi manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais; corpo do treinamento útil e não da mecânica racional” (FOUCAULT, 2007, p. 132), comportamento que conduz o corpo ao isolamento dentro de si e a um coletivo natural, baseado na docilidade, na adequação a um modo de ser imposto.

Arcanja também sofreu por ir de encontro à tradição. “No seu tempo de criatura saudável, sempre enfrentou as dificuldades sem esmorecer, se machucar, convertendo as mais cruéis golpeadas em leves escaramuças, guardando poças de sangue sem ninguém adivinhar” (CS, p. 141). Força que a enquadra como uma mulher que pretendia desnaturalizar sua condição subalterna de gênero e de classe. Mulher pobre que sonhara com a independência profissional e financeira. Jovem lutadora que regia sua vida com garra, mas também teve um fim parecido com o da tia. Como já foi dito, ela foi acometida pela tuberculose e teve uma morte lenta e sutil, ignorada pelos familiares e até mesmo por seu filho e seu marido. Todos tinham medo do contágio, por isso ela foi isolada do convívio da família.

Observando atentamente D. Senhora e Arcanja, identificamos que se trata de duas mulheres distintas: uma senhora que sempre viveu no luxo e uma jovem que sempre soube os limites da pobreza. Ambas tiveram seus sentimentos contidos, seus sonhos aniquilados pelo destino e foram atormentadas pela doença e pela nítida previsão de morte. Desfecho que garante o triunfo do patriarcalismo. A opressão à discursividade ainda é mais alarmante na personagem Avelina. Essa mulher conota a força do poder patriarcal. Seu espaço na trama ficcional é bem reduzido, um indício a mais de sua condição subalterna.

Avelina tem como principal característica a resignação, um conformismo que foi se construindo conforme a perda da visão. Quando jovem era conhecida como uma mulher vivaz, brava e mais esperta que o marido, Mané Piaba. Porém, essas características se diluíram com os anos. A nova realidade corpórea afetou a proliferação e o conteúdo dos discursos da personagem. “Pelas chagas de Cristo, acaba com essas pragas, Manué! [...] a gente só vale o que trabalha. Eu nunca servi ao ganho, passei a vida inteirinha lavourando na malhada, e você também já não dá rendo nenhum. Encolha essa língua, Manué; espie direito que podia ser pior! Não acorde a ira de Deus!” (CS, p. 267).

A fala resignada de Avelina confirma a teoria de que a linguagem expressa à instabilidade que é inerente aos indivíduos, pois os discursos revelam parte do pensamento e do comportamento dos indivíduos. A personagem apresenta um discurso de conformidade e medo. Um medo que se divide entre o que o homem ou o divino podem fazer contra o marido e por extensão contra ela.

O seu discurso faz inferência ao que Foucault (2006) chama de “polícia” discursiva, visto que a subalterna reativa em sua fala o jogo entre identidade submissa e disciplina para com o discurso hegemônico do sistema patriarcal. Um sistema que tem em sua base as normas dos

discursos políticos, judiciários, religiosos, diminuindo a condição de resistência, reforçando o controle dos discursos, das funções e dos papéis preestabelecidos. Sendo assim: “encolha essa língua, Manué; espie direito que podia ser pior!”.

A irrisória participação do discurso de Avelina no capítulo destinado ao marido Mané Piaba e a Remígio, o patrão, pode ser lida como metáfora do lugar de pouco destaque que ela tem dentro da trama da narrativa e dentro do contexto social no qual ela vivia; nada mais natural a uma subalterna de gênero e de classe. Mas, como tratamos neste estudo sobre os divergentes vieses da opressão vale a pena observar o significado dessa pouca visibilidade assim como do seu discurso.

A performance de submissão, resignação e falta de voz é, segundo Zolin (2009), próprio da mulher que é representada como objeto, totalmente submissa aos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal. Avelina é submissa ao marido, aos patrões. E por isso, de acordo com a teoria de Beauvoir (1990), ela pode ser lida como uma mulher passiva, uma mulher que nega a si própria o acesso a elevados valores humanos como o da transformação para um modo de vida melhor.

Outro ponto que merece atenção é a relação do casal de agregados, uma relação norteada pela falta de respeito e companheirismo de um com o outro, ambos produzem discursos que diminuem ainda mais os papéis que eles desempenham dentro do casamento e dentro do contexto social. Para Zolin, “a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas sobre os alicerces da política, baseados nas relações de poder” (2009, p. 217). Como o casal não apresenta condições de desestruturar o poder que os situa numa posição de nulidade social, eles se atacam como uma maneira de negar a condição totalmente subalterna de cada um. E o equilíbrio quanto ao discurso depreciativo que os dois proferem um contra o outro, que já fora citado no capítulo II, pode ser entendido como um indicativo do desajuste familiar e social que a falta de condições econômicas provoca nas relações pessoais.

As duas personagens ainda confirmam os estereótipos traçados ao longo da tradição canônica, mulheres pobres quase sempre são representadas como indivíduos marginalizados, submissos e resignados com o modo de vida decadente em que se encontram. De acordo com o pensamento de Moreiras (2001), os indivíduos que se integram a uma situação de passividade tornam-se cúmplices de sua própria condição subalterna.

A falta de voz, a cegueira e a resignação de Avelina são instrumentos que dão visibilidade ao enfoque estético-formal que situa a mulher numa posição de inferioridade, silenciada, como também expõe a ideologia que perpassa nos segmentos de extrema pobreza. Ou seja, o discurso ou a falta de discurso da personagem não escapa à determinação histórica da questão da hierarquia de classe e das relações de propriedade como mecanismos de opressão. Ela se cala diante do marido que a sustenta e perante o patrão que os sustenta. Silencia diante do poder econômico porque ela se reconhece como inútil, “eu nunca servi ao ganho, passei a vida inteirinha lavourando na malhada” e estando cega se sente muito pior.

A cegueira, nesse caso, é um elemento estético que marca a punição da personagem pela conduta defensiva que tinha quando jovem, compreensão que parece natural devido à cultura tradicional que entende a visão, o olhar como a principal forma de percepção do saber/poder. Sem visão sem poder: “Se tivéssemos de escolher, é provável que preferiríamos perder algum outro sentido que a visão”(FILHO, 2009, p. 171). Sem o gradiente sensorial da visão o conhecimento de mundo da personagem fica mais complexo, se baseia em incertezas, inseguranças que são facilmente identificadas em seu discurso.

Nesse texto de Dantas, o discurso das mulheres está subordinado ao discurso do outro e ao discurso da ideologia dominante. Sua visão crítica de uma burguesia elitista e preconceituosa pode ser identificada na construção de discursos híbridos, em que a voz do narrador se mistura a das personagens. Um efeito decorrente da forma sutil e discreta do pensamento e da fala de todos na narrativa, afinal, eles são oprimidos pelo silêncio.

O monólogo interior usado nos textos de Dantas refere-se a uma representação das imagens apreendidas pelo sujeito-escritor em relação ao contexto social da referida época e de seus próprios referenciais. Estabelece-se assim, uma relação entre os elementos sócio-estéticos e as representações de cultura e de mundo a que ele está exposto na dinâmica de criação do processo literário. Ou seja, as vozes sussurradas, o silêncio ensurdecido e opressivo, o dito e o não-dito de cada personagem *de Cartilha do Silêncio* dizem respeito aos elementos históricos e sociais que alicerçam o discurso dominante.

Discurso que se forma na elite da sociedade e carrega a ideologia vigente, a qual os subalternos: mulheres, pobres, mulheres pobres, negros, homossexuais, idosos, deficientes físicos, muitas vezes se rebelam, mas dificilmente consegue vencê-la, como atestam as personagens desse texto e dos demais romances do escritor sergipano, principalmente, no que se refere às personagens femininas.

A arte de Francisco Dantas evidencia os percalços que aniquilam os sonhos das personagens femininas. Mulheres pontuadas pelo discurso do silêncio, pela companhia das sombras, são criaturas pendidas à injustiça e ao destino trágico. Tudo intimamente entrelaçado ao vigoroso discurso da ideologia patriarcal.

Conclui-se que na tessitura das mulheres de Dantas, a relação complexa que envolve as diferentes práticas discursivas, os distintos pontos de vista e a posição dos interlocutores dentro do contexto social são relevantes para o desfecho de cada personagem. As circunstâncias de tempo, espaço, classe e gênero controlam a delimitação e a consequência por proferirem certos discursos, como mostra a caracterização de cada mulher.

Nas obras de Dantas percebe-se que a discursividade do silêncio que envolve as mulheres de um modo ou de outro confirma a violência simbólica que anula o poder dos seres subalternos e, da mulher especificamente, revelando o nível de nulidade a que determinados sujeitos sociais estão assujeitados. Além disso, constata-se que a literatura expressa conhecimento e experiências ontológicas, dá visibilidade às questões de uma humanidade silenciada pelo deslocamento do tradicional para o moderno. Reflexões do homem sobre si próprio, do homem que luta, contudo, é acometido pela derrota, experiências individuais que se estende a uma coletividade.

Os textos de Dantas falam sobre relações ideológicas, oposições do privado versus o público, do individual versus o coletivo, do individual versus instituições de poder, dos conformados versus inconformados, do luxo versus pobreza, do homem versus mulher, do empregado versus patrão. Ele narra a trajetória do ser humano na tempestade da evolução do tempo, do progresso num espaço regulado por uma ideologia arcaica.

Neste capítulo que tratamos do discurso, confirma-se que tanto D. Senhora, Arcanja e Avelina, personagens de *Cartilha do Silêncio* quanto Caetana, Gioconda e as Três Graças, de *A doce canção de Caetana*, são oprimidas pelo silêncio que cerca a vida/o corpo das mulheres, principalmente, porque elas transgrediram ao usarem seus corpos por meios ilícitos. Arcanja ao se envolver com o primo que a violentou na juventude, D. Senhora ao se entregar aos desejos carnavais, Caetana por ter sido amante de Polidoro, Gioconda e as Três Graças por usarem os seus para garantir o sustento através da prostituição.

Como se vê, todas elas agiram em desacordo às divisões arbitrárias construídas socialmente ao longo dos tempos, e mesmo havendo a diferença de tempo e de espaço entre as mulheres das duas obras, pois D. Senhora, Arcanja e Avelina são da primeira metade do

século XX e Caetana, Gioconda e as Três Graças de pouco tempo depois, década de 70, se confirma a condição de subserviência apesar de todas elas tentarem romper com a subordinação que a tradição patriarcal lhes impunha.

Arcanja e Caetana precisamente são as que mais resistem à ideologia baseada no domínio do homem, porém como fora comprovado nos capítulos anteriores elas não conseguem romper as barreiras provenientes de um construto ideológico tradicional. E esta análise dos discursos de cada uma delas ratifica este entendimento. Os vieses do silêncio em *Cartilha do Silêncio*, um silêncio individual, que isola e oprime e o abandono da fala de *A doce canção de Caetana*, um silêncio coletivo, conotam a diferença socialmente construída entre os gêneros e os limites de até aonde a mulher pode ir.

Pelo já constatado até aqui, a subalternidade e a discursividade dessas personagens estão construídas de forma complexa tanto na obra de Piñon como de Dantas. Essa complexidade que se pauta na caracterização de um modelo tradicional- personagem feminina como subalterna- respalda o lugar de destaque que os dois escritores conquistaram no cenário da literatura brasileira contemporânea e nesses dois romances em especial. Pois, falar sobre o que já foi dito e re-dito ao longo dos tempos sem incorrer num conservadorismo insensato, exprime a criatividade/individualidade do romancista, além de exaltar o constante renascer da arte. Então, para acrescentar mais um elemento da particularidade da representação da mulher subalterna, partimos para a análise do espaço ficcional em Piñon e em Dantas.

IV - NAS ENTRELINHAS DOS ESPAÇOS

Tudo na ficção sugere a existência do espaço - e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde proferem e exige um mundo no qual cobra o sentido.

Osman Lins

A categoria do espaço na narrativa é, por definição, o lugar onde se passa a ação. Porém, o uso que faremos dela neste estudo está relacionado à definição mais complexa teorizada por Osman Lins. Segundo o escritor, o espaço ficcional deve ser entendido além do significado denotativo e toda a sua ambientação deve ser objeto de valor conotativo. “Para a aferição do espaço, levamos nosso conhecimento de mundo” (LINS, 1976, p. 77).

De acordo com essa teoria, o espaço não nos informa apenas onde a ação da narrativa acontece, ele traduz diversos problemas sociais. Além disso, o espaço pode estar relacionado com os sentimentos e lembranças das personagens, visto que “a percepção do espaço está intimamente ligada ao estado psicológico da personagem” (FILHO, 2009, p. 182). As questões ideológicas também atravessam esse elemento da narrativa, pois ele “adquire então uma certa contextura ideológica, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se representa” (REIS; LOPES, 1987, p. 139). Assim, o espaço é social, é psicológico e é social. Na maioria das vezes, essas concepções são inseparáveis e por isso vamos fazer uma análise em que o espaço está entremeado pelos significados sociais, existenciais, simbólicos e culturais.

Interessa-nos, especificamente, o que emana dos espaços representados em termos de sentimentos humanos e existenciais e como neles se vivenciam as relações de poder e as relações sociais. Ou seja, o espaço será estudado como representação de opressão e de identidade. Desse modo, pretendemos contribuir com os estudos literários sobre esse elemento componencial do gênero narrativo.

A partir dos anos de 1960, despertou-se o interesse de forma visível do estudo do espaço ficcional. A publicação do livro *L'espace humain* (1962) de George Matoré e do *La production de l'espace* (1974) de Henri Lefebvre, marcam o avivamento das preocupações com essa categoria carente de estudos. Talvez estudos motivados pelo texto anterior *La*

poétique de l'espace (1957) de Gaston Bachelard, que faz um estudo fenomenológico dessa categoria.

De acordo com Schüller, “o espaço despertou cedo o interesse dos ficcionistas brasileiros como índice diferenciador do Brasil” (2000, p. 61). Fala que corrobora com Antônio Candido (2006), quando ele diz que o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes. O que significa dizer que muitos dos escritores brasileiros fizeram/fazem uso do espaço geográfico onde vivem, das representações do povo local um projeto para afirmar a existência de uma nação, de um povo constituído, de uma identidade nacional, de um modo de vida.

Partindo dessas deduções, dividimos este capítulo em dois momentos: no primeiro, vamos analisar os espaços por onde transitam as prostitutas de *A doce canção de Caetana*. Desses espaços, destacamos o teatro Íris, local onde a ópera é encenada como uma heterotopia, espaço de busca e de conflito (FOUCAULT, 2001). No segundo, vamos comentar os espaços interditados das mulheres subalternas de Dantas.

4.1 Espaços sitiados e controlados

Há um espaço para todas as coisas. Às vezes, esses espaços são vazios, cheios, opressivos, alegres, fechados, abertos, lícito, ilícitos, são uns e também são denominados outros. No capítulo Outros espaços, de *Ditos e Escritos III* (2001), Michel Foucault argumenta sobre a importância do espaço para uma análise mais completa dos acontecimentos, defendendo uma hierarquia por trás dos ocupantes de um espaço. Nas suas análises, não se pode deixar de fora da investigação do espaço, o poder, a ordem e o controle que todo espaço carrega como princípio social.

Os espaços que não se adéquam a um tipo de organização legitimada pelas leis da sociedade são conceituados por ele como heterotopias (2001). As heterotopias são espaços que expressam uma contra-ação ou contestação ao espaço real onde se vive. Se retomarmos a situação das prostitutas em *A doce canção de Caetana*, podemos dizer que Nélida Piñon é uma escritora da heterotopia. Sua capacidade de construir espaços problemáticos para suas personagens assinalam seu compromisso com a contestação das normas.

Voltando ao conceito de heterotopia, Foucault (2001) destaca que são lugares de suspensão e invenção. Espaços criados dentro do real para contestar as instalações desse real. São contra-espços destinados a pessoas em crise ou com desvio de comportamento em relação à norma. Espaços ambíguos, espaços onde são construídos outros espaços, espaços ilusórios dentro de espaços reais. O teatro Íris é a maior heterotopia da narrativa de Piñon. Como afirmamos no capítulo III, a encenação da ópera é regida pelas leis do simulacro. A simulação que esse espaço abriga confirma sua capacidade de um espaço fora do espaço.

Essa definição é possível porque a heterotopia é um lugar fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. “No que diz respeito ao prefixo hetero, sabemos que ele aponta diretamente para o diferente, o alter, o outro, e, nesse sentido, também se enquadra nas noções “ao lado” e “contra” na relação especular do eu e do outro. Já, topia é lugar e espaço” (CHIAPPARA, 2007, p. 5). Como defendido até aqui, o teatro Íris é o lugar da liberdade ao lado do lugar da opressão da sociedade patriarcal.

Mas há outras heterotopias em *A doce canção de Caetana*, que merecem destaque como a Casa da Estação, o prostíbulo, espaço de fuga para os homens, e o Hotel Palace, espaço proibido para as prostitutas e lugar onde Caetana busca forças para sua grande noite. Tais locais podem ser definidos como heterotopias, por serem espaços onde os sentimentos dominam os temores de transgredir e os limites impostos perdem força.

A Casa da Estação é o refúgio das prostitutas de Trindade. Lugar onde elas tornam público o que é de âmbito privado – o sexo. É nesse lugar que Gioconda e as Três Graças saciam os desejos dos homens casados desse vilarejo. Arquitetura que não é apenas um lugar físico – a Casa da Estação – mas, e principalmente, é um espaço de subjetividade, um espaço que conota mais liberdade e poder aos homens que transitam nela. Pois, dentro da casa de tolerância, eles vivem a sexualidade sem pudor, diferente da praticada no ambiente doméstico.

Nesse local fechado, considerado ilícito, Polidoro (o coronel), Virgílio (o professor) e Ernesto (o farmacêutico), homens respeitados de Trindade vivem a ilusão de uma vida regada a prazer, longe dos problemas cotidianos que aprisionam os homens a casamentos insípidos. Na Casa da Estação, eles (re)vivem suas fantasias, seus fantasmas, suas vitórias, suas frustrações. Nela, eles fazem uso de suas identidades mais íntimas, pois cada um deles tem conhecimento do cerco de silêncio, interdição, exclusão que subjaz à vida das prostitutas.

Apesar de nosso foco ser a mulher subalterna, destacamos que nessa heterotopia, os homens estão próximos das prostitutas, pois eles buscam prazer e revelam seus problemas,

seus sonhos, seus desejos, suas angústias. E as prostitutas pouco podem fazer contra eles. Assim, tanto a casa quanto as prostitutas mantêm uma relação de “intimidade” com os homens do vilarejo, uma intimidade coletiva: “Familiarizado com o vermelho que salpicava as poltronas e o papel de parede da sala com uma aparência dramática, Polido aspirou o cheiro de suor e de perfume entranhado nos objetos espalhados sobre os móveis (*DCC*, p. 60). A visão de Polidoro sobre a Casa da Estação (vermelho dramático, cheiro de suor e perfume) expressa o ambiente tenso, ilícito, perigoso (vermelho) de cheiros de corpos (suor, perfume) que estão marcados nos objetos de toda a casa.

O relato da subjetividade dos homens que usam os corpos das prostitutas é demonstrado via questionamentos sobre a rotina do casamento, o medo da impotência sexual, os amores e os sonhos frustrados. Dessa forma, a casa de tolerância representa para os homens um espaço de fugacidade, cumplicidade de dores. Entretanto, para as mulheres que habitam esse lar, a Casa da Estação é um lugar que conota deslocamento e opressão.

A casa é um espaço que não obstante acolhê-las, evidencia a condição marginal de cada uma delas. A cor, o cheiro, os quartos, o bar, tudo cria um espaço ilusório de aconchego, bem-estar. Mas, para as prostitutas é o confinamento, um lugar censurado pela elite, vigiado pelo povo, normatizado pelo Estado. A convergência entre espaço e opressão encontra explicação no texto de Foucault (1997), no texto, o filósofo afirma que à sociedade enclausura e deseja formar corpos dóceis. Então, ela distribui, regula e vigia os espaços por onde os indivíduos devem circular.

A zona do meretrício onde Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana vivem é um espaço mitificado e cercado de enigmas, um espaço paralelo ao da casa de famílias mas com um valor simbólico negativo onde a libertinagem ecoa por todos os cantos. Por isso, essas mulheres são encobertas pela sombra da invisibilidade social, uma sombra que está coadunada à prática da prostituição ao longo dos tempos, uma sombra que apesar da prostituição ser uma construção social assim como outras profissões, pois não se nasce prostituta, limita as ações dessas mulheres.

Gioconda e as Três Graças não têm a Casa da Estação como um lar, apesar do esforço que a cafetina Gioconda faz para deixá-la o mais próximo possível da ambientação das casas de bem. A proprietária cultiva verduras e flores no quintal do prostíbulo e no futuro pretendia construir uma lareira para aquecer os velhos ossos: “As flores foram colhidas na horta, em

meio aos tomates, à couve, à salsa verde. Gioconda deu preferência às magnólias, pensando na mãe de Polidoro, que ostentava nome de flor” (DCC, p. 85).

Dentro dessa heterotopia em que tudo era possível, Gioconda sonha em conquistar o amante de Caetana, por isso faz do prostíbulo, um espaço familiar. Como heterotopia, a Casa da Estação é ambígua e cheia de significados. É espaço de fuga, espaço de opressão. Lugar onde as prostitutas devem ficar para que os pais de família possam se reconfortar de suas decadentes vidas sexuais. Essa ironia mordaz está na descrição de cada homem que busca prazer na Casa da Estação.

Diana, Palmira e Sebastiana passa sonhavam com uma casa própria que abrigasse a velhice, as varizes e a boca desdentada: “Insistia Diana, perseguida pela visão de uma casinha onde fosse um dia descansar, sem receio das contas do fim do mês e das varizes inchadas” (DCC, p. 86). Para elas, a casa sonhada, a casa do futuro teria uma relação mais condizente com as suas almas, almas desejosas por pureza e harmonia e menos com seus corpos saturados pelo uso sexual.

De acordo com Elódia Xavier, até mesmo grandes heroínas, mulheres transgressoras, como a personagem Maria Moura, protagonista do romance *Memorial de Maria Moura* (1992), de Raquel de Queiroz, sonham com a casa própria, uma casa que lhe traga independência ou até uma dependência afetiva/conjugal. Por isso, a heterotopia da mulher transgressora passa a ser o lar. Maria Moura vai em “busca dos recursos para construir a Casa Forte, seu grande sonho” (XAVIER, 2009, p. 144). Assim, fica evidente a íntima relação que há entre mulheres/casas, uma relação que inspira proteção, opressão, aconchego, exílio, liberdade, dentre outros sentimentos.

Dessa forma, a Casa da Estação pode ser lida como uma heterotopia por ser uma não-casa, do mesmo modo que as prostitutas apresentam um não-eu nesse espaço. Visto que o bordel abriga sempre o devaneio, mascara o eu dos indivíduos. Por isso, vale a pena se projetar fora desse devaneio: “Às vezes, a casa do futuro poderá ser mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado [...] essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é julgado cômodo, confortável, são, sólido” (BACHELARD, 1989, p. 59). A casa do futuro sonhada pelas prostitutas abrigaria uma vida simples longe do frenesi dos homens que faziam visitas regulares ao espaço da casa de libertinagem e ao espaço de seus corpos. O que comprova que há uma relação intrínseca entre espaços e corpos.

Na Casa da Estação, os corpos das mulheres tinham que responder aos desejos dos homens mesmo que não quisessem, o espaço impunha esta obrigação de sujeição ao desejo do macho. Por isso, o desejo de fuga, de busca por outro espaço. No prostíbulo, suas identidades estavam marcadas por um processo de submissão, um comportamento tido culturalmente como indisciplinado, de desvio, imoral e até patológico. Ou seja, os corpos das prostitutas dentro do bordel reforçam o significado dos seus corpos como um lugar de abjeção. E assim, menos propício a mudanças positivas.

Além do desejo de fuga das prostitutas, destacamos Caetana como uma personagem das heterotopias. Todos seus espaços estão fora dos espaços comuns. Todos seus espaços rompem com a ordem, o poder e o controle, hierarquia própria de todo espaço social. Assim, podemos afirmar que ela faz parte de uma galeria de transgressoras que “nunca se sentem em casa e desconhecem seus interiores” (KUKUL, 2009, p. 81).

A dimensão das heterotopias por onde transita Caetana é ampla e, com certeza, não conseguiremos encerrar neste estudo. O próprio narrador em diversas passagens ressalta esse não-espaço dela: “Caetana uma estrangeira, embora de nacionalidade brasileira” (DCC, p. 159). A artista mambembe é estranha aos locais por onde peregrina e também a si mesma. Não há um espaço que ela enxerga como seu, nem mesmo os palcos incertos por onde ela monta seus espetáculos.

A ex-cortesã é alheia ao mundo e é por ele ignorado. O seu eu é constituído de “ex”, ex-cortesã, ex-amante, e talvez ex-atriz. Essa condição remete a um eu em constante mutação, um eu que se rompe com frequência. Devido a isso, ela não aceita um mundo que resiste a mudanças, padroniza comportamentos. Como os espaços se organizam baseados em normas, ela ocupa e desocupa espaços com frequência.

Para Caetana, há espaços e tempos, os quais ela coordena segundo seus ideais. Devido a essa ideologia de andante e livre, ela recusou “vinte anos antes, após entregar a carta [...] uma casa mobiliada em troca de viver em Trindade. E [...] uma pensão vitalícia” (DCC, p. 189). O modo de vida regrado que os habitantes de uma casa geralmente têm, é metáfora de opressão, embora ela nunca conseguisse viver longe de um cerco de exclusão com sua vida de andarilho.

Outra heterotopia em *A doce canção de Caetana* é o Hotel Palace, o espaço de luxo de Trindade, característica que aguçava a curiosidade das prostitutas. Então, após aceitarem o convite de fazer parte do elenco do espetáculo de Caetana, e se reconhecerem como atrizes,

Gioconda e as Três Graças enfrentaram o primeiro obstáculo. Elas se dirigiram ao bar do Hotel Palace, o palácio dos homens e dos ricos. Lugar que impedia a entrada de mulheres desde a fundação.

Por ser um espaço interditado, o espaço do Palace sempre mexeu com o imaginário das prostitutas, que conheciam o lugar apenas através dos relatos dos homens que freqüentavam seus corpos. Pois, para as prostitutas, os espaços públicos eram proibidos, mas para as atrizes não: “Siga-me pelas ruas de Trindade! Caso queiram nos açoitar, reagiremos com o ferrão mortal das abelhas-mestras” (*DCC*, p. 213). Com a condição de atriz, a heterotopia do bem-estar, do luxo do Palace passou a ser uma realidade.

Decididas, as mulheres seguiram para “o Palace, (que) em frente à praça, contrastava, por sua imponência, com os demais prédios do quarteirão” (*DCC*, p. 29). A arquitetura à moda francesa impunha poder perante a cidade, mesmo no momento o Hotel estando em condições precárias tal qual as personagens.

Do hotel advinha um poder que oprimia as mulheres da Casa da Estação e que era proveniente do impedimento de transitar nesse espaço, mas que agora suas novas construções identitárias desestruturavam. Não fora tão simples vencer esta barreira: “Ou nos indica a mesa ou nós mesmas a escolhemos. Gioconda ameaçou avançar... Saia da frente, seu veado!... Resolutas, entraram no bar” (*DCC*, p. 229). A cena chocou a todos que estavam no local.

Essas mulheres reivindicavam a aceitação que a nova condição de artista exigia, porém vê-se pelo discurso que continuam com as marcas da profissão rejeitada. (Saia da frente, seu veado!). O linguajar de baixo calão é reflexo da identidade marginalizada que elas desejavam descartar. E revela que os espaços que conotam poder, riqueza sempre teriam reservas com essas mulheres devido às antigas identidades marginalizadas.

Como avisado no início deste capítulo, a maior heterotopia do romance é o teatro Íris. Espaço de fronteira, um lugar de trânsito, de passagem para todas: Caetana, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana. Ele aproxima os sonhos dessas mulheres, visto que o teatro é um lugar onde todas as identidades são possíveis. No teatro, qualquer modo de vida é, pelo menos, viável. As verdades parecem mais instáveis, menos determinantes do jeito de ser e de se viver. Nele, as personagens estão dentro e fora de um espaço, de um tempo, há um desvio natural no que se refere à identidade dos sujeitos. O que prevalece é a representação, a encenação, a verossimilhança, o não-real.

A partir de hoje você vai pintar um cenário com um teatro de tamanho natural. Vários painéis gigantescos que criem a ilusão de que existe um teatro de verdade em Trindade. Um teatro com a porta de entrada opulenta. É por essa porta que vamos passar, tão logo os painéis sejam fixados à frente do velho Íris, que está fechado (DCC, p. 207-08).

Como se percebe, em Trindade não havia um teatro. Então, o grego Venieres a pedido de Polidoro desenhou um. Dessa forma, a estrutura do velho cinema da cidade transformou-se num quase teatro, da mesma forma que Caetana era quase uma grande artista e as prostitutas eram quase atrizes. As identidades do espaço e das personagens são inventadas. O advérbio (quase) conota as identidades fundamentadas na fronteira; tanto do espaço social quanto artístico. Além dessa similitude quanto às categorias (teatro, artista), a decadência do espaço do teatro também se coaduna às personagens. Mulheres que também estavam em ruínas, ruínas não provenientes de seus sessenta anos, mas devido aos sucessivos fracassos.

Por isso, a possibilidade de transitarem pelo espaço do teatro, um lugar que geralmente dá visibilidade aos que estão deslocados do meio social, reacendia as esperanças nos velhos corações das senhoras decadentes. Nesse espaço, os oprimidos dividem com seus semelhantes e com os outros a existência subalterna, isso suaviza as dores. Pois, dar-se a oportunidade ao público de viver, reconhecer e interagir com modos de vidas marginais ou dolorosos/dramáticos como no caso do espetáculo *La Traviata* que as personagens quase representaram.

Em *A doce canção de Caetana*, Piñon, numa linguagem satírica, descreve sobre a decadência humana a partir de uma visão patriarcal, todavia prioriza o relato sobre “as dificuldades sociais encontradas pelos excluídos, prostitutas e artistas mambembes de um país periférico, quando lutam por um espaço público democrático” (GOMES, 2001, p. 3). Vê-se que Piñon adota a postura do artista-escritor preocupado com os problemas sociais.

Sua escolha por heterotopias tão plurais nos mostra como a construção da personagem feminina é complexa. Tanto a Casa da Estação, como o Hotel Palace e, sobretudo, o teatro Íris são espaços densos que coadunam diferentes interesses sociais e subjetivos das personagens.

Por ser um espaço heterotópico, o teatro Íris não estava isolado da sociedade patriarcal. Ele representava uma ameaça e por isso era vigiado por Dodô, mulher de Polidoro. Nessa situação, “ninguém deixa o Íris. O teatro vai virar de fato uma cidadela” (DCC, p. 341). O rico fazendeiro Polidoro proibiu a saída de todos os envolvidos no projeto do espetáculo com medo de que a esposa Dodô e o delegado Narciso entrassem e pusessem um fim à fantasia de Caetana e por extensão de todos que ali estavam.

Como espaço de possibilidades, no teatro, “de fato, a mentira é a única verdade que nos interessa, o resto é grosseiro e desumano. Mesmo porque a realidade está sempre a serviço da ilusão dos miseráveis e da argúcia dos ricos” (*DCC*, p. 266-67). Nesse jogo, entre a representação da ópera e a representação de uma nova identidade, o espaço gasto e envelhecido do teatro ganha um status de fronteira. Um lugar de onde as mulheres subalternas poderiam voltar revigoradas.

Além de um espaço heterotópico para as prostitutas, o teatro passou a ser uma heterotopia coletiva. Na tentativa de fugir do controle social, os homens ricos e pobres de Trindade, os artistas e as prostitutas se refugiam no Íris em busca da ilusão, uma ilusão que os conduzisse a uma realidade menos opressora. Entretanto, a ilusão é derrotada.

Em meio a carros que fugiam bispados ameaçando sua vida, descobriu que certa mão criminosa, sem dúvidas a soldo de alguém, providenciara a retirada dos telões onde pintara a falsa fachada do teatro. – Foi o último golpe de misericórdia em nosso sonho, disse Venieres, penalizado. – Não nos resta uma única lembrança (*DCC*, p. 391).

Sem lembranças e sem passado para comprovar a verdade de uma história mesmo que frustrada, as personagens se entregam à desolação. Agora nada fazia menção à tentativa de busca da ilusão, de busca de novas identidades. Todos os indícios foram destruídos. Sem as telas do pintor Venieres a representar o espaço do teatro, o velho Íris voltava à condição de antigo cinema em ruínas e as personagens voltavam à velha condição de indivíduos decadentes, presas a uma tradição castradora. Apenas os artistas fogem, eles voltam a percorrer os espaços incertos que o destino lhes reserva.

Apesar das personagens não concretizarem seus sonhos completamente, o fato de conseguirem habitar uma heterotopia nos mostra que esse texto de Piñon é construído por meio de elementos espaciais que consolidam sua posição de escritora questionadora das normas. Mesmo sem o espetáculo concluído, as prostitutas não seriam as mesmas, elas passaram pelo espaço do sonho e se transformam.

Ao lançar nosso olhar sobre a construção dos espaços literários, percebemos o quanto a personagem feminina em Piñon é densa, complexa e rica em significados sociais. Para concluir esta pesquisa, vamos partir para o estudo das heterotopias presentes na obra de Francisco Dantas.

4.2 O encarceramento do corpo

Um dos nomes que recorre ao espaço da região onde vive para situar seus enredos na literatura brasileira contemporânea é o escritor sergipano Francisco J.C. Dantas. Em seus romances, com peculiar predileção, Dantas dirige seu olhar e sua atenção à capital aracajuana e ao sertão sergipano e baiano. Sergipe é o espaço escolhido para laboratório de arte, a sua preocupação de crítico, o seu mundo de escritor. Assim, o texto de Dantas trata do seu espaço particular. Concentração espacial que não significa ruptura com o universal, pois o escritor universaliza os pensamentos e os conflitos de suas personagens.

O espaço de Sergipe, através dos pseudônimos de Rio-das-Paridas, Contendas dos papudos, Vilarejo de Alvide e Varginha, constitui um elemento literário recorrente em seus textos, e isso, associado à sua concepção de língua aberta à revitalizante contribuição da cultura popular, explorada a partir do registro da oralidade, retempera os seus enredos sob causos simples, mas de narração peculiar. Sua habilidade em relatar histórias de vida entremeadas a uma paisagem social de opressão, exclusão e exacerbada injustiça situa-o ao lado de grandes nomes da literatura brasileira. Embora a personalidade de Dantas carregue muito de sua individualidade, dos objetivos próprios de quem escreve para dar visibilidade à situação decadente em que vive grupos subalternos diante do poder que emana das instâncias sociais.

Outra discussão importante sobre a representação do espaço sergipano criado por Dantas diz respeito às variadas dimensões do universo social das personagens: riqueza e pobreza, o cotidiano e seus hábitos, os modos de vida. A dificuldade se faz presente na vida da maioria das personagens, elas habitam um mundo ficcional onde a satisfação de sonho realizado não faz parte de seu cotidiano, o mundo em sua volta é vazio de significados positivos. Além disso, as personagens são representadas por um viés individual, isto significa dizer que a solução dos problemas sociais aparece em uma perspectiva particular, as realizações, os sonhos somente se dão na forma do desejo reprimido, o que valida à condição de personagens desamparadas.

Dessa forma, exploramos as possibilidades interpretativas do espaço presente em *Cartilha do Silêncio* e a sua relação com as personagens femininas. Isso porque entendemos

que os espaços que elas frequentam, onde vivem, por onde transitam, assim como os objetos que as rodeiam são significativos dentro da estrutura da narrativa.

No caso específico da ficção do escritor sergipano, o espaço é uma personagem, um elemento de representação da sua escrita. Aspecto que o coloca mais uma vez em semelhança, por exemplo, a Guimarães Rosa ou a Osman Lins, escritores preocupados com o espaço de suas obras. Eles são artistas ligados ao seu tempo e “embora atentos ao lugar em que nos inserimos no mundo, indicaram o caminho pelo qual a imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata” (SCHÜLER, 2000, p. 72).

É especificamente em *Cartilha do Silêncio* que Dantas garante mais visibilidade ao gênero feminino. A começar pela ordem com que aparece o relato das memórias das personagens. O livro inicia-se narrando sobre a vida da burguesa D. Senhora, em seguida abre espaço para a voz de Arcanja, sobrinha do patriarca Romeu Barroso. E para essa personagem, Dantas dedica 112 páginas. O romance é constituído de 345 páginas, e dentre essas páginas, um terço do que é revivido pelos membros dessa tradicional família burguesa é revisitado sob o prisma de Arcanja, que mesmo falando de um quarto garante uma dimensão espacial e a/temporal do romance. Ela é passado, presente e futuro dos Barrosos.

Vale a ressalva que é no espaço do quarto do antigo sobrado, vestígio do tempo de riqueza dos Barrosos, que já doente, ela questiona sobre os fatos que sucederam/sucedem em sua vida e da sua desestruturada família. É no espaço “real” do quarto que Arcanja vagueia ora pelo passado, ora pelo presente, e até aos dois ao mesmo tempo, e se atormenta com os maus prenúncios do futuro, ultrapassando as suas únicas e precárias condições de moribunda: “É uma derrota esse repouso vigiado a expectativas, o aguardamento das trevas inevitáveis, formigas nos escaninhos da mente. Já avista os espasmos enrolados no zumbido dos besouros, a sufocação, os répteis a rastejarem. A agonia letal” (CS, p. 92). Esse tormento fez parte de toda a sua vida.

A morte também é um prenúncio de agonia. Sua percepção de mundo e de vida se constitui tão amargurada que a morte para ela não será a libertação de uma vida baseada na luta constante, será mais uma representação de opressão, o que pode ser inferido a partir dos vocábulos da citação anterior (trevas, sufocação, agonia letal).

O espaço do quarto depõe a favor dessas considerações, pois quando um leitor visita o quarto de um personagem está necessariamente percorrendo a intimidade de seu ocupante. Através do olhar pela alcova é possível abrir uma possibilidade maior de compreensão do

caráter do ocupante do quarto. Esse lugar veda “os aspectos mais privados íntimos, irrepreensivelmente animais da existência humana, à vista de outras pessoas” (ELIAS apud KUKUL, 2009, p. 78). O quarto, por ser o único local onde Arcanja pode transitar, é lido como coadjuvante de sua condição de opressão, uma opressão caracterizada por anos de cisão profunda e sofrida entre ela e os Barrosos, ela e o mundo.

O quarto escuro e pouco ventilado da doente traduz o espírito da ocupante: “Arcanja vive amedrontada” (CS, p. 102). Afinal, ela se encontra dentro de si (memória) e dentro de um espaço (quarto) que se localiza dentro de outro (casa) que está dentro de outros espaços maiores. Assim, nada mais seguro e opressor que o refúgio num quarto, um lugar privado que acolhe sua intimidade, seus medos, seus contínuos questionamentos sobre a trama complexa que envolve a vida dos indivíduos.

A alcova ainda conota na leitura que fazemos sobre a relação espaço e personagem a solidão dos enfermos. Solidão de uma vida, solidão de um corpo moribundo, corpo que também é espaço de solidão. Cabe o destaque que mesmo quando ativa, Arcanja era solitária, nem a família nem o mundo foram seus companheiros. Ela nunca se entendeu ou se identificou com eles de forma harmoniosa.

Na verdade, nem o espaço da casa onde viveu foi seu amigo, Arcanja teve dificuldades de conviver com o apego do tresloucado Cassiano às quinquilharias de luxo, às inúmeras mobílias que compunha sua casa: “Arcanja experimentou esses excessos de apego na própria pele, e viveu literalmente pisando em ovos, nos dois primeiros anos de casada” (CS, p. 93). Para uma mulher objetiva e preocupada com o agravo de sua doença e com o futuro do filho, o pequeno Remígio, ela não se conformava com o gasto desnecessário do marido Cassiano: “Mais de uma vez pensou em pedir-lhe pra vender tudo... apurar um bom dinheirinho, a fim de cuidar de sua saúde. Mas era sonhar demais” (CS, p. 94).

Os ornamentos do sobrado significavam para Cassiano um mundo alheio ao que ele vivia, o qual nem ele compreendia e nem era compreendido. Ambos, casa e personagem, não se adequavam ao espaço e nem ao tempo, visto que esses dois elementos são indissociáveis, um está contido no outro, assim como a casa é uma extensão do ser que a habita. Ou seja, as dimensões espaciais exteriores se confundem com as espacialidades interiores das personagens. A teoria de Bachelard complementa esse pensamento ao dizer que “a casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano” (1989, p. 49). Ressaltamos que Bachelard

prioriza em suas análises a representação da casa mais como um espaço de alegria e aconchego, focalização contrária à análise que propomos.

Arcanja, mãe enferma e zelosa “vai deixando tudo isso sem apego; essas coisinhas inúteis e afanosas só serviram para onerar os seus dias” (CS, p. 95). “Onerar os seus dias”, nem o seu lar concedeu-lhe alento, desfecho que mais uma vez alude ao sombrio vazio em que se encontra: “As sombras se abatem sobre a face, o quarto, o fim da tarde e de seus dias” (CS, p. 83). O fragmento do texto confirma o que foi dito anteriormente, um único sentimento cobre o ser, o espaço, o tempo (face, quarto, dias): as sombras.

Por ser um espaço de conflito, o quarto representa para Arcanja a heterotopia da crise. Ela encontra-se segregada do filho, do marido, da vida, contato com esses só através das pequenas aberturas da porta ou da janela de seu quarto. “Agora, todas as manhãzinhas é outro o ritual... ela *escuta*¹⁵ Remígio pôr os pés fora da cama... (CS, p. 105). É através do gradiente sensorial da audição que Arcanja percebe o que ocorre fora do quarto, isso revela que dentro do quarto habita o silêncio, que tanto pode ter uma conotação positiva... quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono” (FILHO, 2009, p. 176).

E o silêncio está no título do livro - *Cartilha do Silêncio* - na estrutura do texto, cada personagem revela seus sentimentos silenciosamente, não há diálogos entre eles, como se percebe através de Arcanja que está sozinha em seu quarto, o silêncio é seu único companheiro.

O espaço da narrativa é significativo na construção do sentido desse romance, cada personagem sofre e vive um desolado individualismo. Não há um entrelaçamento das vozes. Cada uma das cinco personagens principais apresenta seu ponto de vista de modo particular, isolado, tal qual a vida de cada um. Apenas o narrador é o mediador das falas de tristeza e solidão de cada uma delas.

O fenótipo do indivíduo realizado, feliz é escasso nos textos de Dantas. Em se tratando do romance em foco, tais sentimentos só surgem de modo fugaz. Considerando a personagem Arcanja, isso só ocorre quando sua memória a conduz para outro micro-espaço¹⁶ chamado Varginha. Voltando no tempo, ela revive recortes de felicidade que dera pouca importância e que agora ganha outro sentido: “Nas quadras da Varginha... Os três se entreolhavam e acabavam para além do bom entendimento, enlaçados na mesma generosa intimidade. Era

¹⁵ Grifo nosso

¹⁶ Segundo Filho (2009), os micro-espaços são nichos da existência cotidiana das personagens, são espaços que conotam aproximação e sentimentos às personagens.

uma fartura que congraçava a família. E agente sequer reparava nisso. Não tinha consciência do valor de tais momentos” (CS, p. 104).

A lembrança dos vagos momentos de harmonia familiar que Arcanja, Remígio e Cassiano viveram remete sempre às visitas que eles faziam ao espaço rural. Logo, os dois espaços sociais: a cidade de Aracaju e o campo onde fica a fazenda da Varginha ganham conotações diferentes para a personagem. O espaço rural se liga à tradicional vida harmoniosa e bucólica de ações saudáveis, ao mito que tem origem na remota tradição literária que representa o campo como o *locus amoenus*, o refúgio ideal.

Já a cidade é lida como um lugar de vidas dissolvidas pelo cotidiano fugaz, individualista e opressor, onde os sentimentos são nutridos pelo poder de posse e que a literatura tem representado tão bem ao longo dos tempos. Os textos realistas, naturalistas e contemporâneos são exemplos dessa representação da cidade como “centro difusor de perversão moral” (DIMAS, 1987, p. 39). Dessa forma, o campo e a cidade constituem espaços cujas representações conotam um ponto de vista além de estético, ideológico.

A imagem do espaço da cidade em *Cartilha do Silêncio* corresponde ao espaço do isolamento, da complexidade da vida social civilizada, da estranha perda de conexão entre o ser e o ter, entre o sujeito e o objeto. Já o espaço do campo serve como refúgio das desordens da vida citadina que junto à industrialização gera a mecanização dos sentimentos e, conseqüentemente, dos indivíduos (cf. WILLIAMS, 1989).

Cabe destacar que quando Williams escreveu *O campo e a cidade na história e na literatura* ele fez um recorte específico do espaço/tempo – Inglaterra/séc. XIX – mas, muito de suas correlações apesar de interligadas ao contexto do capitalismo e revolução Industrial da época não é menos pertinente ao contexto – Mundo capitalista/séc. XX – em muitos momentos. Como na explicação dos sentimentos de alegria que todas as personagens sentem quando estão na fazenda da Varginha, na redondeza do Rio-das-Paridas, e na solidão e no silêncio que cerca a vida da família no casarão da capital do estado sergipano. Casarão que destoa do contexto/tempo, da arquitetura da cidade, cidade que destoa do contexto/íntimo das personagens, que por sua vez destoam do tempo e da cidade.

Arcanja através de uma existência oprimida apresenta os seus dilemas de desidentificação com o espaço. Desidentificação que é reforçada pela condição feminina, o fato de ser mulher já a coloca com uma predisposição natural ao desconforto diante da vida. Aspecto que se agrava com o modo de vida subversivo que a jovem planejara para si. “Casar?

Ser cativa de algum homem? Isso não. [...] tudo era muito esfumado, mas ela ia vencer, era entrar numa Academia, nem que fosse em Salvador” (CS, p. 91). Ideologia que a desloca do centro, local de aceitação ao sistema patriarcal, para a margem, local de subversão ao patriarcalismo. Fronteira que reforça a riqueza de seus relatos.

A personagem pode ser lida como uma mulher que transita entre a identidade dominadora e a dominada. Esta se associa a sua condição de mulher, pela anulação de todos os sonhos após ter se casado, pela vida econômica com reservas e pela condição de enferma. Àquela ao modo como ela dirigia a vida do marido, dos empregados e dos negócios da família:

Trazia essa mania muito feia de passar na frente do marido lhe desfazendo as virtudes ... Ela vestia calças e saía a tomar conta da diária, fiscalizar o serviço, fazendo cair em bicas o suor dos empregados ... Mulherzinha atirada!... Mas deu lá, aprontou de cá, mexeu muito com a boca - e nunca conseguiu reaver nada. Olhe aí! (CS, p. 298-302).

Arcanja situa-se na margem do centro e da periferia, e apesar de toda altivez é motivo de pilhéria para o agregado Mané Piaba: “Mulherzinha atirada!... Mas deu lá, aprontou de cá, mexeu muito com a boca - e nunca conseguiu reaver nada. Olhe aí! (CS, p. 302). Esse fato contribui com sua experiência de subalterna. Arcanja uma mulher sem identificação com o mundo em que vive, mundo que a exilava, que a enclausurava num quarto, proibida de ocupar o mesmo espaço que os outros. Uma mulher trancada do lado de dentro de si, do quarto, da casa, do mundo, embora sua imobilidade física não fosse sinônimo de imobilidade crítica. Através dela, Dantas explora as dimensões da vida humana que atuam tanto no espaço interior como no espaço exterior de sujeitos assujeitados.

Outro nome representativo do indivíduo que transita pelas fronteiras do centro e da periferia, pelas fronteiras psicológicas e sociais é Dona Senhora, sogra de Arcanja. Essas duas mulheres mostram uma enorme dificuldade em ocupar e se identificar com os espaços que lhes são reservados: o espaço do casamento, da obediência ao marido, da contenção dos sonhos e dos limites aos desejos sexuais.

Dona Senhora é uma das personagens mais interessantes criadas por Dantas. A personagem é um tipo transitório da imagem feminina. Ela representa simultaneamente a mulher tradicional e a mulher moderna tão bem exploradas via literatura. Dona Senhora, no que se refere à beleza física estonteante, ao viço da mulher rica e sedutora, ao apego pelos romances, aos sonhos de ter um marido que lhe aqueça o coração e ao final trágico, evidencia

características da tradicional heroína romântica. Contudo, ao analisarmos o seu gosto pela civilidade, pelo teatro, pelo progresso, pelo amor físico, ela remete traços da heroína moderna.

Tal ambiguidade ocorre em outros aspectos, Dona Senhora assim como Arcanja, transita pelo espaço da subversão e da submissão. No primeiro, Dona Senhora oprime através da sua figura de mulher rica e sedutora a pacata sociedade Aracajuana. Comportamento embasado pela sua identidade avessa à tradição. No segundo, ela se curva diante das leis sociais dessa mesma sociedade que ela oprime. Anula-se por amor ao marido. E nesta questão do sentimento, a personagem mais uma vez incorpora uma dupla representação. Ela torna-se outra pessoa para agradecer ao marido sisudo como faz a mulher romântica, mudança que anula e mata a personagem.

Por outro lado, o sentimento da personagem pelo marido nasce em concomitância com o desejo físico, aspecto contrário ao amor espiritual e regenerador do Romantismo. Dona Senhora tem como principal característica a busca da plenitude e da harmonia conjugal através do prazer sexual. As suas desgraças advêm desse comportamento subversivo, apesar dela após o casamento se render às convenções determinadas pelos familiares do esposo e pela sociedade de bem da capital sergipana.

A vida passiva que teve sob o jugo de Romeu Barroso, fez com que ela perdesse aos poucos o referencial de si e de seu lugar no espaço familiar e social. Visto que enquanto solteira seus planos era ter uma vida ativa, nutrida pela arte do teatro, pela arte literária, pelos modos requintados de civilidade e pelo amor de um homem. Objetivos que depois do casamento foram se dissipando.

E para se integrar aos novos espaços: casamento, família Barroso, sociedade Aracajuana ela vê-se obrigada a inventar e construir novas identidades mais interligadas ao meio onde agora vivia. Dona Senhora “não tinha vergonha de dizer aos quatro ventos que vivia apaixonada. Naquele tempo, aqui nesta terrinha, isso valia como afronta aos costumes, era falta de recato [...] Era pessoa transparente. Por isso mesmo, aqui, se chocou com o ambiente. [...] Foi recebida na cota de intrusa” (CS, p. 98).

Condição que lhe foi associada até os fins dos seus dias no hospício. O hospício que é um signo importante para entender a narradora-personagem, visto que este é uma heterotopia da crise, (cf. FOUCAULT, 2001). D. Senhora conviveu com uma crise de identidade constante, crise pautada na ambiguidade proveniente de seus ideais e de seu modo de vida regrado. Para Foucault, as heterotopias são espaços exteriores (reais) que tem o poder de atrair

os indivíduos para fora de si mesmos e assim decorre uma erosão da vida, do tempo, da história, e geralmente, coloca os indivíduos em situações desconfortáveis consigo mesmos.

Nesse território de rechaço à identidade transgressora, à identidade de desidentificação a um espaço onde “o tempo era um jumento atado a um pau, obrigando as pessoas a rodar em cima de seus cascos, indo e tornando na mesma terra amassada” (CS, p. 98), além dos aborrecimentos com as cunhadas que eram da opinião de que “quem pretendesse viver bem com elas, que se adequasse aos costumes da terra e, mais de perto, aos da família e sua garbosa tradição” (CS, p. 99), ou com o marido que repreendia as suas investidas enfaticamente por via do jejum sexual, minavam sua identidade de mulher-sujeito.

Dessa forma, a personagem vê-se obrigada a negociar com a cultura local, com os familiares e com o marido aos quais se agregou, tentativa de garantir a harmonia em sua vida. Entretanto, para isso ela constrói um espaço interior nostálgico, passivo, sombrio e mais propenso a futilidades. Sentimentos provenientes da nova identidade de senhora dona de casa, identidade que lhe foi determinada e a que ela resignada aceitou; “Outrora, se munira de planos alheios a esse ranço caseiro, e agora, ainda no meio da vida, veio redundar cativa das mais tolas convenções [...] a ponto de se achar irmanada com mobília, plantas, bugiaria [...] Decerto que são apegos de dona de casa já madura” (CS, p. 16).

Esse fragmento conota a identidade sociológica de D. Senhora. Segundo Hall, essa concepção de identidade “é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (2006, p. 11). Tal perspectiva corrobora com a idéia de Osman Lins sobre a dimensão espacial: “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de defini-las socialmente” (1976, p. 70).

A primeira mudança identitária da personagem deu-se mediante a imposição do marido de que todos a chamassem de D. Senhora. Rosário acabava de perder seu nome de batismo, parte de sua identidade. Logo após, ela foi privada de freqüentar espaços onde o progresso se mostrava mais atuante, adeus ao sonho de ser artista de palco, em virtude de ter que sair de Recife e ir para Aracaju.

Pouco mais de uma década de união, o marido Romeu, homem sisudo, ensimesmado, começa a castigá-la freqüentemente ao não buscar o seu corpo. “Dona Senhora remói, aquilo que mais a consome e desmantela, lhe chega mesmo é do tirano do marido, da falta do

consolo para o corpo, que também lhe desregula o equilíbrio, a base afetiva e interior” (CS, p. 13). Base interior que a partir daí só se desestabiliza. O homem que é o eixo de sua vida, de seu corpo insaciável por prazer, morre. Assim, ela perde sua supra identidade, a identidade geral da qual as demais dependem para se estabelecer. (cf. BAUMAN, 2005). Parte de suas identidades morrem com o marido. Diante desse comportamento, a personagem ainda pode ser lida como sátira do comportamento da mulher burguesa, da essência ou falta de essência dessa mulher. É a linguagem crítica do escritor sergipano a denunciar o modo de vida burguês.

Os relatos retirados de *Cartilha do Silêncio* reforçam a reflexão sobre o quanto os espaços influenciam na construção das identidades dos indivíduos. Logo, são marcas de identidade. Como comprova a fala de Dona Senhora: “a verdade é que esses entulhos de arrolhadas mudez, essas mundanas tolicinhas, são pedacinhos da gente. [...] Sem os pequenos hábitos, aliado às coisas que nos cercam, nos sentimos meio perdidas, abandonadas” (CS, p. 16).

A ambientação da casa de Dona Senhora diz muito sobre suas identidades, as que adormeceram e são provenientes do seu passado, como o gosto pela civilidade, pela modernidade, “a mobília debruada a dourados... a porcelana de limoges, o candeeiro belga, manteiga Lepeletien, e De Magny, o leite maltado Horlich, o décimo de vinho do porto... conservas e outros enlatados estrangeiros” (CS, p. 15) e as do momento presente “se habitou ao horizonte caseiro... e se compraz em trazer os cômodos arrumadinhos, com cada objeto já afeito a seu lugar” (CS, p. 17).

Ambientação que de acordo com Lins remete a um “conjunto de processos destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). O espaço da casa conota as mudanças identitárias de Dona Senhora, além de apontar segmentos de tempo a que se refere, a classe que a personagem pertence como também como é o seu comportamento.

A descrição dos espaços revela essas e outras informações. Os vocábulos usados pelo escritor são como pistas – mobília dourada, candeeiro belga- podem ser lidos como indicativo de tempo, o leite maltado Horlic, conservas e enlatados estrangeiros conotam a classe da personagem. Ela traz os cômodos arrumadinhos, cada objeto afeito a seu lugar é um indício do novo comportamento de D. Senhora.

O trecho ainda revela o espaço social em que a senhora Barroso está inserida. Espaço social que se define pelos “costumes e sua evolução, os valores em curso, a situação dos indivíduos e das classes, a atitude mental das coletividades” (LINS, 1976, p. 122), e que Dantas explora com primazia neste texto em especial. Ele aponta as fronteiras e incompatibilidades entre a sociedade do século XX, época que transita em concomitância o espaço da tradição e do progresso, as normas do passado e os indícios das novas regras que o presente e que o futuro apontam, época que usando como parâmetro as personagens em estudo, as mulheres estão abertas a rupturas, abertas a tentativas de viver de acordo com os seus ideais. Deslocamentos que descentralizam as identidades dessas mulheres, o íntimo de cada uma.

Dona Senhora é a personagem que mais foi oprimida devido a essa desterritorialização, embora isso se deva, no caso dela, à perda do marido. O marido Romeu foi o causador de todas as suas reconstruções identitárias, mas de um momento para o outro a peste bulbônica o mata. Fatalidade que a conduz a um espaço interior vazio de esperança e de vida, cheio de lembranças saudosas, angústias, dores silenciadas. Ela se entrega à dor da perda.

Além disso, a opressão dos familiares gananciosos e despeitados a deixa quase na miséria e longe do convívio do filho, o rapazote Cassiano, que também fica desorientado com a perda do pai e tranca-se dentro de si. Ela “nem aparecia mais: vida de alma penada, socada na camarinha trevosa, envolta nuns crepes de mortalha, com a bela cabeleira metida num fichu, a invocar seu queridíssimo Romeu” (CS, p. 143).

A partir daí, para a loucura foi um passo. D. Senhora desce do mais alto padrão de senhora burguesa, jovem, bonita, elegante, rica, fervorosa por amor sentimental e principalmente carnal, para o padrão de nulidade, de baixo, de mulher fragilizada entregue à sujeira, ao devaneio, à solidão, ao silêncio, trancafiada num hospício: “Houve quem avistasse tia Senhora de cabeça rapada cheia de lândeas, malcheirosa, metida num chambre imundo, vagando no pátio do manicômio com ares de fantasma. Foi a derradeira imagem que deixou” (CS, p. 150).

Desfecho que atinge uma dimensão simbólica e, portanto, útil à trama da narrativa: o silêncio dos indivíduos. Esse silêncio nos remete à vida de decadência, ruína e degradação que a família Barroso é condenada. Indivíduos que não se integram ao espaço e ao tempo em que vivem e por isso são enclausurados, isolados. Arcanja foi exilada num quarto. Dona Senhora passou os últimos dias isolada num hospício. Tais espaços são simbólicos para a

mulher, pois trazem resquícios da trajetória de lutas ideológicas que essas personagens enfrentaram.

Como já ressaltado nos relatos anteriores sobre o espaço, essa categoria além de caracterizar o aspecto físico/geográfico, registra os dados culturais, descreve os costumes e individualiza os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária. (cf. LINS, 1976). O espaço ficcional, portanto, constitui-se num relevante articulador do enredo narrado. Desse modo, os elementos espaço/ação/personagens estão coadunados.

Seguindo essa premissa a representação do espaço no qual a pobre Avelina vive também revela aspectos de sua condição de nulidade, de sua experiência de subalternidade. A personagem diferente de D. Senhora e de Arcanja não rompe fronteiras sociais. Avelina permanece na miséria a vida inteira. Ela também não ultrapassa as fronteiras físico-geográficas, “dona Avelina nunca conheceu Aracaju” (CS, p. 234). Ficou condenada ao espaço do “cruzamento pra Rio-das-Paridas” (CS, p. 201). Local onde situa a tapera do casal de agregados da família Barroso, num cruzamento que metaforicamente, poderia levá-los a outros espaços, mas que esses nunca puderam conhecer.

Essa informação remete a outro princípio das heterotopias de Foucault (2001), o filósofo afirma que para um indivíduo entrar em outros sítios heterotópicos ele precisa de permissão. Para Avelina, não foi dado nenhum tipo de permissão. O único espaço que ela podia transitar, assim mesmo com reservas, era o do seu barraco miserável. De acordo com o pensamento de Bachelard “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (1989, p. 18). A casa de Avelina pode ser lida como metáfora de sua condição marginalizada.

Há quantos anos moram nesse buraco de chão batido, sem um só compartimento seguro para combater a frieza [...] E os barbeiros, as vespas, o enxu patiocabo, que se socam no oco do enchimento de madeira branca, na parede envarada a fumo-bravo e cipó de caititu, tapada a sopapo, desrebocada [...] Um barraco assim imprestável, e ainda mais tinguizado de goteiras, é morada de gente ou de bicho? Digam aí! Hem, Permígio? Hem, seu Cassiano? (CS, p. 263).

A casa do casal de agregados não é um espaço de estabilidade, aconchego. As personagens dividem o lugar com barbeiros, vespas, enxu, ou seja, com animais peçonhentos. Espaço físico degradante que corresponde a heterotopia do espaço psicológico e emocional da cega e resignada Avelina: “Avelina, apartada da vista, curtindo o desgosto de dormir e

acordar no meio das trevas, de fato, está banida, muito acabada [...]. Um desamparo total!” (CS, p. 264).

A companhia incessante das trevas e dos bichos mina suas forças e a expectativa de melhoria de sua condição. Inércia que a coloca numa “ilha” onde opera a miséria, a dor e a solidão. A vivência/permanência numa “beira de estrada esquisita” (CS, p. 264) interfere em todos os seus projetos pessoais, por isso, a subserviência é uma de suas principais características.

Assim como as outras personagens de *Cartilha do Silêncio*, ela também vive numa heterotopia interior impermeável, onde cada um isola em si mesmo angústias íntimas e dores silenciadas. Para Avelina, o sábio é não agir. O mundo de trevas a deixa insegura diante de qualquer confronto com a ordem social imposta.

A ambientação da casa de um único cômodo retratada pelo narrador corrobora com o perfil decadente de Avelina, por exemplo, a cama de varas da personagem, elemento conhecido dos pobres que habitam o sertão e que certamente remete à cama de Sinha Vitória, célebre personagem do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a caneca de barro, o fogãozinho de duas-bocas, ainda a “sola de pé no chão, sujeito a bicho-de-porco, esfregando o couro com sabão de soda, e ainda comento puro!” (CS, p. 267) denunciam o espaço de miséria bem como as dimensões ideológicas que atravessam os espaços literários de Dantas. A casa, nesse aspecto, contraria a ideia poética de sonho, pensada por Bachelard; para Avelina a casa é mimese de sua opressão. A casa não produz na personagem o estar-bem, o bem-estar que primitivamente está interligado a esse espaço, ao que se conhece como primeira busca do ser (cf. BACHELARD, 1989).

Observando os perfis das personagens e os espaços com os quais elas se relacionam, percebe-se a vida coletiva de uma família num segmento de tempo – século XX – num restrito espaço geográfico – Sergipe – num contexto indiferente às angústias existenciais – sociedade do século XX. Localização espaço-temporal onde todos e especialmente as duas personagens femininas principais se vêem oprimidas por tentarem romper os muros da tradição patriarcal que dirige os comportamentos sociais.

A partir da compreensão espacial desse romance, identificamos o quanto essas personagens se encontram isoladas do espaço social, estão fechadas em si, num espaço interno e silencioso. Suas lembranças reforçam a existência de ações abafadas e não situam

jamais o presente e tão pouco o passado como um tempo de uma vivência harmoniosa ou feliz.

Como analisado nesta pesquisa, são raros os momentos de felicidade, de amor, de realizações das personagens femininas. Característica dos textos de Dantas, que demonstra interesse pelo sujeito solitário. A sua escrita trava uma luta constante com a realidade circundante. Preconceitos e injustiças parecem que despertam a sua motivação para escrever. Francisco Dantas é um escritor consciente da degradação humana, como relata em seu artigo “A lição de Graciliano e de Rosa” publicado pela revista Interdisciplinar (2009).

Degradação que se associa a representação de Arcanja, Dona Senhora e Avelina. Mulheres subalternas às forças sociais que coagem os seres vivos e os rechaça a um espaço de opressão, posicionamento que se manifesta via espectro da exclusão – exclusão no quarto, no hospício, exclusão social. Isso comprova a especialidade do escritor sergipano em tecer imagens de almas oprimidas e silenciadas pelo poder disseminado pelas mais diversas instituições sociais. Através do espaço ficcional, Dantas de maneira indireta faz vir à tona os desafios de suas personagens silenciadas.

Diante do exposto neste capítulo fica evidente o efeito literário no que diz respeito à categoria do espaço tanto em *A doce Canção de Caetana* quanto em *Cartilha do Silêncio*. Nesses textos, o espaço não é mera figuração, mas um elemento constituinte da estrutura/sentido da narrativa.

Ele desempenha um papel fundamental na caracterização das personagens das duas obras. Na primeira, temos heterotopias coletivas como o teatro Íris, local de realização dos sonhos de todos e local de crise, onde Caetana, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana tentam construir novas identidades. A ambiguidade dessa heterotopia traduz os maiores desafios para as mulheres subalternas de Nélida Piñon, a concretização de seus sonhos. A ironia do silêncio das prostitutas funciona como uma mordaz crítica ao patriarcalismo excludente.

Já na segunda, identificamos mulheres fechadas em heterotopias individuais: Arcanja (quarto), D. Senhora (hospício), Avelina (barraco). Dantas traduz toda a mesquinharia que atravessa a opressão patriarcal para com as mulheres. Assim, concluímos que as significações do espaço nas duas obras são múltiplas. Esse elemento estético agrega diferentes recursos que produzem uma crítica sociocultural ao contexto extraliterário do século XX. Através dos espaços pelos quais as mulheres transitam ou são proibidas de transitar, o leitor interage com

as mais diversas normas que de forma visível ou invisivelmente controlam os corpos, os discursos, os espaços, as identidades das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lermos um texto literário alguns aspectos nos chamam atenção, outros nos escapam; e, quando relemos este mesmo texto, percebemos aspectos antes ignorados, e assim nosso repertório sobre o entendimento do texto sucessivamente fica mais complexo, denso, embora dificilmente conclusivo. Esse processo se deve à riqueza de significado do texto literário, a sua capacidade de sempre nos dizer algo novo, de novo, de novo... Dessa forma, sempre há o que dizer sobre um texto. “Assim, qualquer estudo literário, por mais profundo que seja - e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado - alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério”(LINS, 1976, p. 96).

A partir desse entendimento, destacamos nossas constatações sobre o estudo de *Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas e de *A doce Canção de Caetana*, de Nélida Piñon. Ele mais integrado à tradição do viés regionalista, ela em busca de uma sintaxe mais contestadora do lugar da mulher. Entretanto, ambos representam a sociedade brasileira de forma legítima pelo respeito às particularidades culturais de cada um.

Os dois textos dialogam com a história e com a sociedade brasileira, ambos refletem um painel não só literário como sociocultural. Os textos através de uma representação mimética do real apresentam uma situação de violência simbólica articulada à gênese cultural e histórica que restringe o modo de vida das denominadas minorias. O primeiro capítulo contempla essa perspectiva.

A doce canção de Caetana e *Cartilha do Silêncio* dão visibilidade aos problemas da sociedade patriarcal na qual a “ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 1999, p.18). Nessas obras, o sistema patriarcal representado, ainda que decadente, desarma qualquer tentativa de fuga desse cenário. O que pode ser atestado a partir da vida infeliz que Arcanja e Caetana, por exemplo, tiveram. Os textos ainda revelam que o patriarcado não é constituído apenas por homens, há uma grande parcela de mulheres que dão sustentação aos discursos machistas desse sistema.

Os dois romances analisados não só refletem como também trazem para dentro deles uma fatia da realidade patriarcal, que se revela através da sorte amiadada, da restrição do deslocamento identitário das personagens. A questão da subalternidade que atravessa cada

ação das mulheres de Piñon e Dantas se concretiza com a interdição e com a impossibilidade dessas mulheres adotarem às identidades desejadas.

As subalternas pagam um preço alto por demonstrarem inquietação e desconforto com suas vidas e para se protegerem usa o corpo como arma. D. Senhora e Caetana exploram os contornos de um corpo liberado. Já Arcanja, Avelina, Gioconda, Diana, Palmira e Sebastiana não conseguem se desvencilhar completamente do corpo subalterno. Elas são mulheres que tiveram os seus desejos, seus sonhos aniquilados, certamente por fazerem do corpo um espaço de contestação, embora por caminhos divergentes, e por serem pobres.

De acordo com Foucault, a repressão dos corpos dos sujeitos se deve “a constante reativação de velhas funções tradicionais do uso e controle sobre o corpo/sexo, à repressão social e histórica que espera que os efeitos de liberação demorem a se manifestar” (FOUCAULT, 1988, p. 15). A análise sobre tal opressão de gênero, sexual e de classe é o foco do segundo capítulo.

No terceiro capítulo, ressaltamos os discursos direto esvaziado das personagens de Piñon e o polifônico das personagens de Dantas. Com essas estratégias narrativas, os dois autores silenciaram suas personagens sem diminuir o debate social e artístico de suas respectivas obras. A escritora carioca e o escritor sergipano dão visibilidade a pequenos dramas particulares que, reunidos sob o jugo da opressão, tomam grandes proporções, implicando em reelaborações constantes de significados dos desfechos da fuga, do silêncio e da morte da personagem feminina.

Tais desfechos podem ser lidos como formas de contestação, ou como é o caso, de reafirmação de uma condição subalterna. São ações que se chocam na tessitura textual como problemas peculiares à existência humana na contemporaneidade. Um tempo onde todos, e principalmente os que se encontram à margem da sociedade, estão fadados à solidão e ao mutismo.

No quarto capítulo, recorreremos as heterotopias como espaços que reforçam o controle do poder patriarcal. As diversas heterotopias analisadas neste estudo, como o teatro Íris em *A doce canção de Caetana* e a crítica à opressão contida nas imagens do hospício de D. Senhora e do quarto de Arcanja em *Cartilha do Silêncio* são indicadores do ambiente de sombra e isolamento no qual as personagens estavam inseridas.

Nas duas histórias as pequenas cidades – Aracaju e Trindade – são os microcosmos escolhidos para encenar a opressão dos subalternos, parodiar com os discursos das mais

diversas instâncias de poder. Neles, o jogo de interesses, a arbitrariedade do poder patriarcal rechaça todo tipo de ação do gênero feminino, que está longe de ser uma minoria, mas continua sendo marginalizado dentro do construto social.

As mulheres desses textos são punidas pelos mecanismos da doença, a tuberculose de Arcanja; pela cegueira e esterilidade de Avelina; pela loucura e repressão do desejo sexual de D. Senhora; pela degradação profissional de Caetana e pela decadência física e econômica de Gioconda e das Três Graças. Como se percebe, todas elas sofrem restrições. De uma forma ou de outra elas são impedidas de transitarem pelos espaços onde vivem. Mulheres que buscam outros espaços além do da casa e do casamento e são fadadas ao exílio, à exclusão social porque se contrapõem à ordem da tradição.

Assim, *A doce canção de Caetana* e *Cartilha do Silêncio* além de possuírem inegáveis qualidades literárias dialogam quanto à representação da vida sob a opressão, seja uma opressão baseada na coletividade familiar ou na coletividade social. Essas obras apresentam uma escrita de viés engajado onde texto e contexto se entrelaçam para dar visibilidade a problemas humanos do momento vigente, ou seja, ambas são lidas como uma escrita que dialoga com o seu próprio tempo. Bem como, esta dissertação aponta um viés relevante no qual a escrita masculina investe, aos poucos, em personagens transgressoras e a escrita feminina que representa mulheres subjugadas ao construto social.

A obra de Piñon e de Dantas apresenta personagens femininas subalternas densas e complexas que não podem ser avaliadas somente pelo silêncio que atravessa suas experiências. A exploração de uma técnica narrativa sofisticada, entremeada aos elementos estéticos: corpo, classe, identidade, discurso e espaço literário, questiona a tradição patriarcal. Como saída, os dois autores fazem uso da escrita como uma heteretopia, um espaço onde a cartilha das subalternas pode ser escrita e suas vozes podem ser ouvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nélide Piñon

PIÑON, Nélide. **A Força do destino**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PIÑON, Nélide. **A República dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

PIÑON, Nélide. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PIÑON, Nélide. **Vozes do Deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PIÑON, Nélide. **Tempo das Frutas**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

PIÑON, Nélide. **Sala de armas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PIÑON, Nélide. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Obras de Francisco Dantas

DANTAS, Francisco J.C. **Coivara da Memória**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

DANTAS, Francisco J.C. **Os Desvalidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DANTAS, Francisco J.C. **Cartilha do Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DANTAS, Francisco J.C. **Sob o peso das Sombras**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

DANTAS, Francisco J.C. **Cabo Josino Viloso**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

Sobre Nélide Piñon

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

ELEMENTOS QUE COMPÕEM A FICÇÃO DE QUALIDADE. In: **Revista E** - Sesc nº102-Nov. 2005. Disponível no site www.portradasletras.com.br. Acesso em 20/06/2009.

GOMES, Carlos Magno. Os excluídos em A doce canção de Caetana. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: TEL, nº 16, nov/dez de 2001.

GOMES, Carlos Magno. O deslocamento da identidade sexual em Nélide Piñon. In: **Anais do III Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades**. Campina Grande: UEPB, 2007.

GOMES, Carlos Magno. A interculturalidade do romance de Nélida Piñon. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano 3, v.5, n. 5, jan-jun, 2008.

LABORDE, Elga Pérez. No caminho da desconstrução de Nélida Piñon. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano 3,v.5,n.5.jan-jun-2008.

PEREIRA, Eros Damian. Nélida Piñon. In.: **Portal Net Babilions**. Artigo publicado em 8/07/2005. Disponível em <http://www.nelidapinon.com.br>, p. 1. Acesso em 20/06/2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão** - A imagem feminina em a República dos sonhos, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. A representação da mulher na narrativa de Nélida Piñon. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano 3, v.5, nº 5 – Jan-Jun de 2008.

Sobre Francisco Dantas

ALMEIDA, Carmem Silvia de. **As ruínas da opressão em Cartilha do Silêncio, de Francisco Dantas**. Monografia de Especialização em Ensino de Português e Literatura pela UFS. Itabaiana, 2008.

BRASIL GANHA PRÊMIO LATINO. In: **Jornal Folha de São Paulo**. p. E 9; São Paulo:12 de out. de 2000.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um olhar (enamorado) sobre a obra de Francisco Dantas. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano IV, v. 8, jan-jun de 2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Soletando a morte: Leitura de Cartilha do Silêncio, de Francisco J.C.Dantas. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **A escrita da finitude de Orfeu e de Perséfone**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

DANTAS, Francisco J.C. A lição de Graciliano e de Rosa. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano IV, v.8, jan-jun de 2009.

FARINACCIO, Pascoal. **A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado em teoria e história literária pela Unicamp. Campinas, SP, 2004.

FONSÊCA, Joseana Souza da. Dona Senhora: O erotismo excluído. In: SILVA, Antônio de Pádua da. (org.). **Identidades de gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: Eduerp, 2008, p. 317-322.

HIRSZMAN, Maria. A raiz memorialística de Francisco Dantas. In: **Jornal O Estado de São Paulo**, em 04/12/2003. Disponível em <http://www.nordesteweb.com/p>. 3. Acesso em 20/06/2009.

MENEZES, Aldair Smith. Mané Piaba: Representação de um sertanejo na obra de Francisco Dantas. In: **Revista Fórum Identidades**. Ano I, v.2, 2007.

OLIVEIRA, Maria Luzia. Intertextos e Cultura sergipana em “Coivara da Memória”, de Francisco Dantas. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana: EDNUL, Ano 3,v.7, n. 7, jul-dez de 2008.

O SERTÃO TEM COR PARTICULAR NA LITERATURA. In: **Jornal do Commercio**. Pernambuco, 24 de agosto de 2006.

SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. **À sombra de uma barriguda: Memória e experiência em Coivara da Memória, de Francisco Dantas**. Dissertação (Mestrado em teoria literária). Universidade de Brasília, (UNB), Brasília, 2004.

GERAL

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: UFPR, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. **O prazer do Texto**. Tradução de José Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.). **Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Külner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

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

CANDIDO, Antônio. **A Educação pela noite**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio et all. (orgs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CHIAPPARA, Juan Pablo. Michel Foucault: ficção, real e representação. A produção de sentidos sociais: Desdobramentos teóricos contemporâneos. In: **Revista Aulas**. Dossiê Foucault. nº 3, dez.2006/mar.2007. Disponível em www.unicamp.br/aulas/numero3.htm. Acesso em 10/10/2009.

CHIAPPINI, Ligia. **O Foco Narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. Encruzilhadas da Narrativa brasileira Contemporânea. In: GOMES, Carlos Magno. **Língua e Literatura: propostas de ensino**. São Cristovão: Editora UFS, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: **Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília: TEL, n. 21, jul/ago de 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. In: **Revista de Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**, nº 26. Brasília, Julho/Dezembro de 2005.

DALCASTAGNE, Regina. A permanência dos estereótipos femininos no romance brasileiro contemporâneo. In: SILVA, Antônio de Pádua da. (org.). **Identidades de gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: Eduerp, 2008, p. 331- 336.

DEL ROIO, Marcos. **Os prismas de Gramsci: a fórmula política da frente única (1919-1926)**. São Paulo: Xamã, 2005.

DEL ROIO, Marcos. Pensar o Sul do mundo pelas lentes de Gramsci. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Ano v. nº 59, São Paulo, abril de 2007.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e Literatura: histórias de percurso. In: CAVALCANTI, et al. (orgs.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006.

ELIAS, Noberto. **A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- FACINA, Adriana. **Literatura & Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FILHO, Oziris Borges. **Poéticas do espaço literário**. In: FILHO, Oziris Borges & BARBOSA, Sidney (org.). São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. et all. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Historia da Sexualidade I. A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Alburquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **A Mulher/Os rapazes da história da sexualidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. Tradução de Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- GOMES, Carlos Magno. A Identidade de Gênero na Ficção da Escritora Brasileira. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias (org.) **Identidades de Gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEP, 2008b.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. O Risorgimento. Notas sobre a história da Itália. Edição de Carlos Nelson Coutinho. Colaboração de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Vol.5, 2002.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 4ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p-199-218.

KUKUL, Vanessa Moro. O Quarto Fechado, de Lya Luft: Uma ilha que emerge na noite. In: FILHO, Oziris Borges & BARBOSA, Sidney. (orgs.) **Poéticas do espaço literário**, São Paulo: Claraluz, 2009.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MATTELART, Armandi e NEVEU, Erik. Internacionalização e crise dos estudos culturais. In: **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs: Essays on the Coloniality of Power, Subaltern Knowledges and Border thinking**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MILNER, Andrew. Estudos Culturais. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MONAL, Isabel. Gramsci, a sociedade civil e os grupos subalternos. IN: COUTINHO, Carlos Nelson & TEIXEIRA, Andréa de Paula. (orgs.). **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

REZENDE, Beatriz. **Os caminhos da literatura contemporânea brasileira**. ed. 221, 16 de set. de 2008. Texto disponível no site www.olharvirtual.ufrj.br. Acesso em 10/06/2009. Entrevista concebida a Vanessa Sol.

ROMERO, Silvio. **Compêndio de história da literatura brasileira**. Colaboração de João Ribeiro; Org. Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Imago Ed; Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo: Tradução Denise Bottman**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: SILVA, Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Katryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: CARRY, Nelson & GROSSBERG, Layrence. **Marxist Interpretation of culture**. Basingstoke, 1988.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

VIEIRA, Else R.P. Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem. In: PEREIRA, Maria Antonieta & REIS, Maria Lourenço de L.(orgs.). **Literatura e Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na historia e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**. A família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos ventos, 1988.

XAVIER, Elódia. **O significado da casa em narrativas de escritoras nordestinas**. In: Anais do Simpósio Nacional de Pesquisa em Estudos Literários. Maringá: EdUEM, 2009.

YOUNG, Iris Marion. **Justice and the politics of difference**, Princeton: Princeton University Press, 1990.