

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VANESSA ALINE FRANCESQUINI CAPELOTO

**IDENTIDADES DESLOCADAS: UMA ANÁLISE DE *COM QUE SE PODE JOGAR*,
DE LUCI COLLIN**

MARINGÁ
2016

VANESSA ALINE FRANCISQUINI CAPELOTO

**IDENTIDADES DESLOCADAS: UMA ANÁLISE DE *COM QUE SE PODE JOGAR*,
DE LUCI COLLIN**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Lúcia Osana Zolin.

MARINGÁ
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

C238i Capeloto, Vanessa Aline Francesquini
Identidades deslocadas : uma análise de com que se
pode jogar, de Luci Collin / Vanessa Aline
Francesquini Capeloto. -- Maringá, 2016.
82 f.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin

Dissertação (Mestrado em Letras) -
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2016.

1. Romance contemporâneo. 2. Autoria feminina.
3. Identidade. 4. Deslocamento identitário.
5. Desloamento estético. I. Collin, Luci- 1964-.
II. Zolin, Lúcia Osana, orient. II. Universidade
Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em
Letras. III. Título.

B869.34 21.ed.

VANESSA ALINE FRANCESQUINI CAPELOTO

**IDENTIDADES DESLOCADAS: UMA ANÁLISE DE *COM QUE SE PODE JOGAR*, DE
LUCI COLLIN.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovado em **31 de março de 2016**.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Lúcia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/Campo Mourão-PR

Aos meus queridos pais,
pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Angela Francesquini Capeloto e Santonino Capeloto, pelo apoio fundamental na realização deste trabalho.

À minha família de modo geral, por compreenderem minha ausência.

Aos meus amigos Thays, Júnior, Mariana e Maiara, por me mostrarem o valor da verdadeira amizade.

À professora doutora Lúcia Osana Zolin, pela orientação e confiança.

Às professoras doutoras Marisa Corrêa Silva e Wilma dos Santos Coqueiro, pelas valiosas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação, as quais foram de grande auxílio para que o presente trabalho chegasse a ser o que é hoje.

Ao Fábio, por me mostrar que o céu é o limite quando se tem determinação e coragem.

À Thays e Beatriz, que gentilmente leram este trabalho.

Às amizades estabelecidas no decorrer das disciplinas cursadas.

Aos professores doutores Milton, Marisa, Clarice, Alba e Evely, por compartilharem seus conhecimentos ao longo das disciplinas oferecidas.

Aos professores Juliano Tamanini e Fátima Sena, pelo incentivo e por servirem como referência na minha prática docente.

“Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
O mar da história
é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.”
(Maiakóvski, 1927)

RESUMO

Nosso trabalho volta o olhar para uma categoria que, por longos anos, fora silenciada e relegada à marginalização, as mulheres, mais especificamente a literatura produzida por elas. Assim, norteados pela perspectiva teórica da Crítica Literária Feminista e amparados em conceitos a respeito de elementos da narrativa, como espaço, narrador e personagem, e de identidade, caros aos estudos literários no contexto da pós-modernidade, nosso objetivo, neste trabalho, foi proceder a uma análise do romance *Com que se pode jogar* (2011), da escritora paranaense Luci Collin, a fim de delimitar os perfis das personagens que protagonizam a narrativa. Nossa hipótese é a de que tais perfis, constituídos na convergência entre vários elementos narrativos, delineiam também suas buscas identitárias. Além disso, o modo de representação das personagens é coerente com as experimentações pós-modernas em torno da constituição do romance enquanto gênero, ao mesmo tempo em que se afina com discussões muito em voga, como as suscitadas dentro do feminismo e das discussões em torno da construção das identidades. Para a realização deste trabalho, optamos por uma pesquisa de caráter bibliográfico estruturada na forma de análise literária. No que se refere aos estudos da literatura de autoria feminina, utilizamos o suporte teórico de Elódia Xavier (1999) e Lúcia Osana Zolin (2005), enfatizando especialmente as estratégias empregadas para a representação da(s) mulher(es). Apoiamo-nos, também, nas contribuições de Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005) para compreendermos melhor as questões que envolvem a construção da identidade sobretudo no contexto da pós-modernidade. Aproveitamos, ainda, as considerações de Osiris Borges Filho (2007) acerca do espaço, a fim de perceber a relação entre esse aspecto da narrativa e o processo de construção identitária realizado pelas protagonistas. E recorreremos às contribuições de estudiosos sobre o romance, especialmente Ian Watt (1990), Mikhail Bakhtin (1975), Theodor W. Adorno (2003) e Walter Benjamin (1994), visando compreender melhor o processo de desenvolvimento do gênero e de que modo isso se dá dentro do romance em questão.

Palavras-chave: Autoria feminina contemporânea. Deslocamentos. Luci Collin.

ABSTRACT

This work gives attention to a category that, for many years, has been silenced and relegated to marginalization - the women - specifically the literature produced by women. Our goal is to analyse the novel *Com que se pode jogar* (2011) by the writer Luci Collin, who is from Paraná, in Brazil, in order to define the representation of the main characters, guided by the theoretical perspective of the Feminist Literary Criticism and supported by narrative elements, such as space, narrator, character and identity, important to literary studies in the postmodernity context. Our hypothesis is that such representations, made in the convergence between several narrative elements also outline their identity searches. In addition, the mode of representation of the characters is consistent with the post-modern experiments around the creation of the novel as a genre, while that is tuned with discussions in vogue, such as raised within feminism and discussions around construction of identities. For this work, we chose a structured bibliographic research in the form of literary analysis. With regard to studies of female authors of literature, we use the theoretical support of Elodia Xavier (1999) and Lucia Osana Zolin (2005), especially emphasizing the strategies used for the representation of women. We also used as a support the contributions of Stuart Hall (2015) and Zygmunt Bauman (2005) to better understand the issues surrounding the construction of identity especially in the context of postmodernity. We take also the considerations of Osiris Borges Filho (2007) about the space in order to understand the relationship between this aspect of narrative and identity construction process carried out by the protagonists. And we use the contributions of scholars on the novel, especially Ian Watt (1990), Mikhail Bakhtin (1975), Theodor W. Adorno (2003) and Walter Benjamin (1994), to better understand the development process of the genre and how it takes place within the novel in question.

Keywords: Contemporary female authorship. Displacement. Luci Collin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: DESLOCAMENTOS ESTÉTICOS DE LUCI COLLIN	15
1 O ROMANCE E A PÓS-MODERNIDADE	15
CAPÍTULO II: AS PEÇAS DO JOGO	23
2 IDENTIDADES DESLOCADAS COM QUE SE PODE JOGAR	23
2.1 AS REGRAS DO JOGO: FEMINISMO & LITERATURA DE MULHERES	24
2.2 A PRIMEIRA JOGADORA: ANA ELISA STROBEL DE MEDEIROS	31
2.3 A SEGUNDA JOGADORA: MELANTA	38
2.4 A TERCEIRA JOGADORA: LENA	53
CAPÍTULO III: ESPAÇOS COM QUE SE PODE JOGAR.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS.....	80

INTRODUÇÃO

Embora em combinações perversas frias vis, ou nas elaboradas, a palavra única e solitária não foi verdadeira em si, não trouxe em sua solidão, em seu proferimento uma mão estendida, aberta, onde alma e luz. [...] E não serão assim sólidas compactas maciças? Sólidas o suficiente para que permitam desmanches, desintegrações, para que permitam descontinuidades, para que permitam dissoluções? (COLLIN, 2011, p. 52).

A linguagem literária foi a escolha da multifacetada escritora Luci Collin na busca de se expressar artisticamente. Poetisa, contista, romancista, tradutora, professora universitária e musicista formada em piano e em percussão clássica, a autora paranaense afirma que “não soube, de imediato, qual seria a linguagem com a qual [...] conseguiria [se] expressar” e que, por isso, experimentou primeiro a música para, enfim, chegar à linguagem literária, a qual, desde sempre, correspondeu à sua natureza de artista (UM ESCRITOR..., 2016, p. 1).

Sua produção artística como escritora lhe rendeu prêmios em concursos de literatura nacionais e internacionais, além de garantir sua participação em antologias, isso porque a versatilidade da mulher parece contribuir para o experimentalismo literário da escritora. Estudiosa atenta da linguagem, Luci percebe a maleabilidade da palavra e se vale dessa inconstância para criar uma literatura desintegrada, descontínua, enfim, vanguardista por diversos aspectos.

Esse fazer literário tem atraído cada vez mais estudiosos(as), os(as) quais se esforçam na tentativa de delinear aspectos que caracterizem sua linguagem literária.

A respeito do livro *Vozes num divertimento* (2008), a professora Vilma Costa declara que as narrativas que compõem essa coletânea “se alinham ou se sobrepõem em um diálogo de vozes, ao mesmo tempo dissonantes e solidárias na busca de uma problemática comunicabilidade” (COSTA, 2013, p. 1). Além disso, a pesquisadora afirma que a fragmentação, tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista temático, consiste em uma característica predominante nos textos dessa escritora. Ao se valer dessas estratégias de escrita, Collin traz à baila discussões que envolvem o próprio fazer literário – com suas amarras, seus códigos canônicos, suas limitações e suas potencialidades. Ademais, a pesquisadora chama a atenção para a musicalidade do texto e aponta que:

O que pode faltar em narratividade na ação e, de certa forma, descaracterizar a existência ou importância de um enredo na maioria dos contos, excede em construções repletas de elementos-surpresa que pretendem gerar, segundo Collin, “as emoções do inusitado” (COSTA, 2013 p. 3).

Os enredos construídos nos textos de Collin não comportam personagens com estruturas rígidas, “fechadas”, em vez disso, elas são caracterizadas como escorregadias e múltiplos, não podendo ou precisando se enquadrar em uma linearidade temporal ou de ação. Essas opções estéticas tornam a ficção dessa autora paranaense atraente, uma vez que elas favorecem a representação e a ilustração de códigos estéticos e ideológicos significativos à pós-modernidade.

Nesse sentido, a pesquisadora Andiará Maximiano de Moura ressalta que a ficção de Collin se realiza a partir de narrativas curtas que se afastam das tradicionais narrativas mestras, as quais muitas vezes podem ser caracterizadas como capazes de representar verdades pretensamente absolutas sobre o universo:

ao mesmo tempo em que a autora mantém determinado padrão literário, ao representar figuras e identidades construídas pelo cânone literário, ela subverte esse padrão representando personagens fragmentados por uma sociedade pós-moderna, ao deixar brechas e “não ditos” propositais, conferindo ao seu texto um tom de sugestão que, muitas vezes, diz mais do que se fosse explícito. O resultado é um texto denso, prenhe de posturas críticas que caminham no sentido da contracorrente, expresso por uma linguagem irônica, carregada de humor. (MOURA, 2012, s.p.).

Essas características percebidas no fazer literário de Collin são compartilhadas também por Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (2008) que, ao analisar especialmente o livro *Acasos pensados* (2008), observa a presença de uma perspectiva simbólica aberta, a qual privilegia o(a) leitor(a) ao permiti-lo(a) imprimir sentidos múltiplos ao texto à medida que a autora lhe oferece um universo particular sem censura. Além disso, a pesquisadora afirma que tal obra traz consigo uma linguagem aberta, experimental e difusa, a partir da qual Collin propõe o exercício de sua capacidade de inovação por meio de colagens textuais, de modo que tal inovação pareça traduzir a agonia da escritora na procura do indizível. A própria autora afirma em entrevista que sua relação com a linguagem é espontânea e que, desse modo, caracteriza-se como uma linguagem desestabilizadora, que busca despertar uma reflexão mais profunda.

Ler a ficção de Collin é, portanto, emaranhar-se em uma rede de linguagem, uma trama de signos, um embate ficcional em que narrador, personagens e leitor(a) se misturam em um jogo. Esse jogo é caracterizado por combinar palavras, imagens, sons e silêncios em uma lógica complexa e criadora de subjetividade. Além disso, os seus textos delineiam um fazer literário que reflete ataques à narrativa convencional, visto que exploram constantemente o hibridismo entre poesia e prosa, bem como os recursos de montagem que apontam para a arbitrariedade da escrita ficcional, assumindo, portanto, um caráter metafictional.

Ao tentar elencar alguns aspectos da escrita de Collin, Teixeira (2008) reforça características observadas pelas pesquisadoras citadas e assinala a fragmentação, o recorte, a sobreposição, a exploração de temas não usuais, a ironia, a colagem, o absurdo, a manipulação sintática e semântica como sendo elementos que configuram o fazer literário da autora paranaense. Teixeira ressalta ainda que, ao realizar essas escolhas estéticas, as obras de Collin se aproximam da maravilhosa desordem da realidade, a qual não pode ser registrada tendo como base regras artificiais.

Assim, a pesquisadora se refere à escritora como portadora de um estilo singular, uma vez que, em seus textos, pode-se sentir a intensidade do ato de escrever. Essa intensidade talvez possa ser resultado das experiências de Collin no âmbito acadêmico, as quais, conforme afirma Lúcia Osana Zolin:

autoriza[m] e, muito provavelmente, motiva[m] a escritora a refletir, no próprio ato da criação ficcional, sobre as nuances da literatura contemporânea, fortemente desvinculada da ideia de Literatura com “L” maiúsculo, tão cantada, em prosa e em verso, pelos defensores do cânone. Nessa ordem de ideias, a problematização dos valores que alicerçam a “Literatura” é uma das principais características de sua prosa de ficção, publicada no decorrer das últimas décadas (ZOLIN, 2015, p. 322).

Zolin (2015, p. 321) afirma ainda que, enquanto escritora paranaense/brasileira, Luci Collin vem desenvolvendo em sua carreira “uma dicção ficcional [...] alicerçada no humor, na ironia, no pastiche e na metalinguagem”. Além disso, a pesquisadora nos esclarece que, a partir de suas escolhas estéticas, a escritora constrói um universo ficcional marcado pela confusão de vozes e de opiniões entre autor(a), narrador(a) e personagens, estes constituídos em meio a enredos e representações de identidades fragmentados. Desse modo, as

representações realizadas em seus textos parecem salientar a transitoriedade e a relatividade de discursos bem como a fugacidade do tempo e a desorganização do espaço.

Nessa busca pela experimentação, pelo rompimento do solidificado, a escritora nos faz pensar nas reflexões apresentadas pela pós-modernidade: se a visão vigente do gênero romanesco do século XVIII nos leva a crer na existência de um indivíduo uno, indivisível, fundamental no mundo e especial *per se* – a máxima fantasia idiossincrática burguesa; a pós-modernidade, ao contrário, nos revela um indivíduo fluido, dúbio, indecifrável, nunca capaz de se definir e de definir o mundo de uma forma única, fixa e inequívoca.

Em relação à obra em foco, *Com que se pode jogar* (2011), o primeiro elemento a ser considerado é o fato de a publicação ser recente, de modo que não há, ainda, muitas análises a respeito dela. Devido a esse caráter inédito, há uma dificuldade maior no processo de pesquisa, uma vez que não temos pontos de apoio a partir dos quais possamos desenvolver nossa análise. Por outro lado, esse ineditismo abre um leque de possibilidades de análises, ainda mais diante do fato de tal texto poder ser observado como “escrevível” (*scriptible*), termo criado por Roland Barthes (1996) para designar uma espécie de texto oposto àquele de significado fixo (“legível” – *lisible*). Esse tipo de texto dá ao leitor a liberdade para produzir significados a partir da não concorrência de significantes e significados.

Esse deslizar de sentidos faz parte das características experimentais que permeiam toda a obra de Collin, visto que nos deparamos com um enredo fragmentado, de modo que a fábula da narrativa apresenta um deslocamento em relação à trama, ou seja, a ordem dos acontecimentos não segue uma sequência cronológica. Há, além disso, uma intensa relação entre a construção da identidade das protagonistas e o deslocamento espacial que elas realizam dentro da narrativa, o que fluidifica esses dois elementos da narrativa, personagem e espaço, correspondendo, desse modo, a uma característica da escritora que pode ser relacionada, também, à percepção pós-moderna de fragmentação de todas as certezas.

Com o objetivo de oferecer uma leitura do romance calcada em deslocamentos de ordem diversa empreendidos pela escritora, e que esse estudo possa inaugurar-lhe a fortuna crítica, a presente dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, lançamos um olhar sobre os possíveis deslocamentos

estético-ideológicos que Luci Collin empreende na feitura do romance em relação às práticas mais recorrentes na tradição literária de autoria feminina. Para tanto, recorreremos à própria teoria do romance enquanto gênero literário, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1975), Ian Watt (1990), Anatol Rosenfeld (1996), Theodor Wiesengrund Adorno (2003), Walter Benjamin (1994) e Salvatore D'Onofrio (1990). E, além disso, ao considerarmos a maleabilidade do romance, bem como as latentes mudanças que ele tem sofrido ao longo dos anos, buscamos, em meio às teorias pós-modernas, reforços para tentar compreender melhor as inovações estéticas e temáticas empreendidas em obras contemporâneas. Desse modo, nosso olhar se volta para o desnudamento das escolhas estéticas de Collin, em meio à literatura de autoria feminina, mas, também, enquanto literatura de modo geral, sem considerar a relação de gênero – masculino/feminino – como única bússola norteadora da análise.

No segundo capítulo, investigamos os deslocamentos identitários e ideológicos relacionados ao modo de construção dos perfis de cada uma das três protagonistas que integram o romance, salientando-lhes aspectos sociais, relacionais e ideológicos na construção de suas identidades como seres humanos e, especialmente, como mulheres. Para tanto, apoiamo-nos em Pierre Bourdieu (2005), Stuart Hall (2015) e Zygmunt Bauman (2005), e também em dois conceitos do filósofo Slavoj Žižek (2010), o qual, embora não seja defensor dos estudos culturais, apresenta possibilidades de interpretação que nos permitem visualizar as relações estabelecidas entre a sociedade e a mulher representada na obra.

E, por fim, no terceiro capítulo o objetivo foi relacionar os deslocamentos espaciais vividos pelas protagonistas, bem como os espaços em que elas se inserem, à própria condição dessas mulheres na obra. Para estabelecermos a relação entre identidade e espaço, valemo-nos dos apontamentos teóricos de Oziris Borges Filho (2007) acerca do espaço. Entretanto, é interessante notar que Borges Filho propõe uma análise do espaço bastante sistematizada e, de certo modo, fechada, fato este que facilita ao(à) leitor(a) a interpretação do espaço, mas que não dá conta de todas as possibilidades oferecidas pela linguagem literária, especialmente, em uma obra carregada de tantas características não tradicionais e inovadoras. Nesse sentido, é importante evidenciar que utilizamos tal teoria como um norte para a interpretação, sem tomá-la, porém, como única chave de acesso ao texto, especialmente a partir do fato de que a relação entre personagem e espaço

contribui para discussão sobre a identidade, fator esse que não encontramos no texto teórico de Borges Filho.

Seguem-se, então, as considerações finais, em que retomamos alguns assuntos de maior importância discutidos, buscando fazer que os três tipos de deslocamento estudados converjam para uma interpretação geral da obra.

CAPÍTULO I: DESLOCAMENTOS ESTÉTICOS DE LUCI COLLIN

1 O ROMANCE E A PÓS-MODERNIDADE

Tentar delimitar aspectos que correspondam ao gênero romance em sua completude é uma tarefa árdua e talvez impossível. Isso porque se trata de uma modalidade literária que se caracteriza também por sua maleabilidade. Mikhail Bakhtin afirma que:

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades (BAKHTIN, 1975, p. 397).

O teórico russo relaciona a mutabilidade do romance ao seu caráter de gênero moderno, ou seja, ele considera seu aspecto orgânico, vivo, que não está ileso a mudanças. Nesse sentido, enquanto o estudo e as delimitações acerca dos textos épicos, por exemplo, são facilitados devido às cristalizações estruturais canônicas, o mesmo não ocorre com o romance, que não encerrou suas possibilidades de representação, visto que se trata “do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 1975, p. 398).

O romance, enquanto gênero representativo do capitalismo nascente, assim como este, não se mantém estático, adaptando-se gradualmente às mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais e filosóficas desenvolvidas no decorrer dos séculos XIX e XX. Bakhtin (1975, p. 400) afirma que “o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade”. Assim, do mesmo modo que a realidade e a autopercepção do sujeito moderno se alteram, a ficção também desenvolve estratégias na tentativa de representá-lo.

A gênese do romance está intimamente relacionada à ascensão da burguesia e à mudança de paradigmas surgidos durante a Idade Moderna. Tais fenômenos contribuíram para o aparecimento de uma nova perspectiva mais individualizada do sujeito, marcada por uma visão antropocêntrica e racional, a qual se estendeu também para as artes de modo geral. Assim, segundo Ian Watt (1990), o romance consiste em uma forma literária que compreende melhor essa reorganização individualista e inovadora da sociedade.

As formas e temáticas características às epopeias clássicas refletem a tendência geral de suas culturas e, conseqüentemente, não conseguem representar a realidade do indivíduo moderno, favorecendo, assim, o desenvolvimento do romance. Na tentativa de reforçar o individualismo, esse gênero elege, como âmago de sua composição, uma organização textual a partir do “realismo”, o qual, conforme Watt (1990), refere-se à tentativa de “retratar todo tipo de experiência humana, e não só as que se prestam a uma determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”. É importante ressaltar que não se trata do realismo enquanto corrente estética, mas sim como elemento próprio ao romance nos mais diversos momentos literários, responsável por aproximar o texto do modo como a sociedade se organiza, contrapondo, assim, as representações carregadas de mitologias ou situações históricas características às ficções anteriores.

Assim, se os enredos da epopeia clássica e renascentista são construídos com vistas à História ou à fábula e valorados a partir da habilidade do(a) autor(a) em desenvolvê-los segundo o padrão de comportamento aceito no próprio gênero, os enredos do romance, por sua vez, rompem com esse modelo tradicional, elegendo, como seu paradigma, a fidelidade à experiência individual. De acordo com Salvatore D'Onofrio:

O *romance* corresponde à [...] mimese da vida no sentido mais estrito, a imitação da realidade cotidiana, cujos personagens são apresentados como “reais”. Para sua formação, pressupõe-se a existência de uma sociedade estável, de que as personagens literárias são máscaras que expressam suas convenções (D'ONOFRIO, 1990, p. 268).

Os enredos que compõem as prosas tradicionais carregam em si um caráter moralizante, didático e uma proposta ideológica generalizante e universal dos

valores cristalizados pela sociedade. Trata-se, portanto, de narrativas modelos, as quais se referem a acontecimentos heroicos estabelecidos em um passado que Bakhtin denomina absoluto:

o aedo e o ouvinte, imanentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível, separado pela distância épica (BAKHTIN, 1975, p. 397).

O romance, por sua vez, utiliza-se de uma área de contato nunca antes explorada, o presente inacabado, logo, esse gênero surge como expressão de um sujeito que se volta para si, que se compreende, nesse momento, como sujeito uno, responsável por suas ações e por traçar seu próprio “destino” a partir delas. Em outras palavras, é um indivíduo “unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior”, é o sujeito do Iluminismo (HALL, 2015, p. 10).

Com essa mudança de perspectiva, os enredos que satisfazem os propósitos tradicionais não são capazes de representar a nova configuração social. Como consequência, os enredos desse novo gênero literário, bem como seus elementos constituintes, organizam-se de modo bastante diferente de como era comumente apresentados nas prosas tradicionais. Watt (1990) ressalta que “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 1990, p. 17).

Com o deslocamento da perspectiva teocêntrica, norteadora das narrativas anteriores ao romance, para a antropocêntrica, surge a preocupação em particularizar o sujeito, de modo que o foco é transferido para a tentativa de construção da identidade individual. Desse modo, os heróis modelares que compõem os enredos das epopeias cedem espaço para protagonistas que visam aproximar-se do sujeito extraliterário.

Para Watt (1990, p. 19-20), uma das estratégias encontrada pelos(as) romancistas no processo de individualização do sujeito é a de escolher nomes populares para suas personagens, de sujeitos reais do cotidiano. O romance se torna o responsável por representar a relação social entre nome e sujeito, ou seja, por expressar a identidade particular de cada indivíduo; diferentemente, portanto,

das prosas tradicionais, em que não há intenção de individualização do sujeito, o que explica a preferência dos(as) escritores(as) por nomes de figuras históricas

Outras categorias fundamentais do enredo são modificadas nesse momento de constituição do romance a fim de atender melhor às perspectivas sociais vigentes. O modo tradicional como o tempo e o espaço são sistematizados na antiguidade clássica cede lugar aos novos contornos do espírito moderno, visto que “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados” (WATT, 1990, p. 22).

O tempo passa a ser enfatizado a partir de uma relação causal, o passado surge como causa do presente, de modo que a marcação cronológica passa a ser feita de modo preciso, muitas vezes trazendo dia, mês e ano delimitados – por vezes, até as horas são explicitamente registradas no texto. Com isso, a linha de acontecimentos adquire um caráter mais concreto, distanciando-se da confiança nas coincidências das narrativas tradicionais. Assim, se as histórias atemporais das narrativas anteriores funcionam como estratégia para refletir verdades morais imutáveis, essa ruptura realizada pelos romances modernos cumpre, por sua vez, a proposta de fidelidade à proposta cotidiana, em outras palavras, o foco se volta para “baixo”, e não para possibilidades metafísicas do sujeito.

A categoria espaço também passa pelo mesmo processo de transformação sofrida pelo tempo. Nesse sentido, se as construções espaciais das narrativas anteriores refletem espaços mais genéricos, com o advento do romance, surge a necessidade de delimitar de maneira mais específica os lugares. Trata-se, portanto, de espaços circunscritos, especificados, geralmente espaços reais.

Assim, todas essas alterações em relação aos gêneros narrativos anteriores caminham na busca de uma maior autenticidade, ou seja, visam à representação artística das verdadeiras experiências individuais. Romancistas dos meados do século XX entrelaçam os elementos da narrativa com vistas a denunciar o falso conceito de realidade sustentado nos romances tradicionais.

Dentro dessa mesma perspectiva, o filósofo Theodor Wiesengrund Adorno (2003, p. 55) problematiza a posição e a função do narrador, mostrando o que ocorre com esse elemento narrativo na passagem para o romance moderno. De um lado, há os narradores do romance tradicional, responsáveis por organizar uma teia narrativa “fechada”, ou seja, edificada a partir de categorias bem delimitadas, as quais refletem uma perspectiva identitária de sujeito centrado/unificado. Do outro, ao

mesmo tempo em que os indivíduos percebem a impossibilidade do narrar, seja por experiências traumáticas, como as duas grandes guerras, seja pelas inovações industriais, tecnológicas e científicas – que tornam as experiências cada vez mais diversificadas e, conseqüentemente, individuais –, o narrador do romance moderno também se torna frágil, difuso, refletindo esse indivíduo. Walter Benjamin (1994, p. 200) é outro autor que enfoca esse mesmo aspecto de fragilidade do narrador, quando afirma que “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”.

Ainda, tendo em vista que as transformações sociais passam a envolver também o fenômeno da globalização, responsável por romper as fronteiras espaciais e temporais entre as comunidades, o romance registra outras mudanças. Essa integração possibilita a relação entre as mais diferentes culturas e identidades, de modo que o modelo de sujeito centrado, unificado, cartesiano, definitivamente não corresponda mais aos anseios desse sujeito globalizado, interconectado com o mundo. Com o fluxo cultural, surge também a impossibilidade de manutenção da identidade estável e, assim, do mesmo modo que a paisagem social é fragmentada, o sujeito, que com ela interage, torna-se descentrado também. Conforme Hall:

a questão da “identidade” está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2015, p. 9).

O sujeito, assim, passa a se constituir não de uma única, mas de várias identidades, mesmo que elas possam ser contraditórias e não resolvidas. Essa última classificação se refere ao sujeito apontado por Hall (2015) como pós-moderno, o qual é caracterizado pela descontinuidade, fragmentação, deslocamento e falta de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Trata-se, portanto, de um sujeito que opta pela pluralidade ao escolher identidades diferentes para cada momento que vivencia. Hutcheon afirma que:

o centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e [...] “ex-cêntrico” (seja em termos de

classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada mais – um paradoxo pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, p. 29).

As mudanças ocorridas na Idade Moderna influenciaram a organização e a concepção do sujeito moderno, de modo que, se antes ele se via como o sujeito da razão, pleno e unificado, a partir de determinado momento do desenvolvimento da sociedade, ele passa a se perceber a partir de sua interação com o meio, ou seja, assumindo uma postura identitária mais social. Desse modo, a percepção do sujeito dono de uma identidade inerente cede lugar à perspectiva do sujeito interacionista, aquele que é parte da grande engrenagem que movimenta a sociedade e que, portanto, tem sua identidade construída a partir dessas relações sociais.

Assim, semelhante ao que ocorreu no contexto de ascensão do romance, em que a mudança de perspectiva da sociedade possibilitou o desenvolvimento de uma “nova” prosa de ficção, as mudanças sociais desse contexto pós-moderno também exigiram transformações na estrutura interna do romance. Porém, diferentemente do que aconteceu com a prosa de ficção tradicional, que não conseguindo abarcar o novo complexo social, cedeu espaço à prosa moderna; o gênero romance não abre caminho para um novo gênero, uma vez que seu caráter amorfo sofre grandes transformações no decorrer dos anos. Em outras palavras, por mais “drásticas” que essas mudanças sociais, políticas, culturais possam ser, o romance se reorganiza e tenta incorporar as novas perspectivas. É como afirma Anatol Rosenfeld:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1996, p. 86).

A partir de tal reorganização, o romance articula a possibilidade – ou a tendência – de se construir em torno de personagens e narradores tão descentrados quanto o sujeito pós-moderno. Em termos de estrutura, há, inclusive, uma

fragmentação textual da obra, incluindo o tempo e o espaço. Em muitos casos, a linearidade das narrativas tradicionais desaparece completamente, cedendo espaço para obras fluidas, em que o(a) leitor(a) é convidado(a) a se mover por entre memórias, percepções, justaposições textuais, sem compromisso com um registro descritivo dos acontecimentos.

Esse é o caso da escritora aqui em análise, Luci Collin, cujo romance *Com que se pode jogar*, objeto de pesquisa deste trabalho, não segue a linearidade comum às narrativas tradicionais. Em vez disso, a narrativa é construída de um modo bastante fragmentado, muitas vezes remetendo a colagens textuais, o que impossibilita uma marcação precisa do tempo, bem como uma percepção geográfica específica.

Hutcheon (1991) ressalta que as obras pós-modernas, de modo geral, trazem em si a proposta de questionamento. Isso porque, especialmente a partir da segunda metade do século XX,

a experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de "escrita-como-experiência-dos-limites" (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como - poderíamos também acrescentar - da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a "crise da legitimização" que Lyotard e Habermas consideram (cada um a seu modo) como parte da situação pós-moderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p. 25).

Por consequência, as artes – e assim também a literatura – desse momento assinalado como pós-modernidade, reorganizam-se a partir de uma proposta que problematiza os padrões estéticos e temáticos tradicionais, questionando e refletindo, também, aspectos da própria sociedade contemporânea.

Nesse sentido, o mesmo deslocamento de identidade percebida na sociedade se reproduz em obras artísticas, como é o caso de *Com que se pode jogar*, visto que tal obra se compõe a partir de múltiplos deslocamentos e descentramentos estéticos, ideológicos, identitários, espaciais, temporais e de vozes narrativas. A percepção desse aspecto enriquece a obra do ponto de vista da estrutura e da

crítica social, pois conduz o(a) leitor(a) a uma postura reflexiva a respeito da própria construção identitária bem como a respeito de seu ser-de-mundo.

CAPÍTULO II: AS PEÇAS DO JOGO

2 IDENTIDADES DESLOCADAS COM QUE SE PODE JOGAR

O romance *Com que se pode jogar* (2011), da escritora paranaense contemporânea Luci Collin, surge em um contexto que pressupõe um longo percurso percorrido pela literatura de autoria feminina brasileira. Além disso, a obra reflete aspectos literários característicos à atual conjectura social de pós-modernidade, aqui entendida como conceito ideológico amplo, vislumbrado a partir da década de 1960, e que se consolida na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização. Esse conceito sugere traços que enfatizam, conforme afirma Zolin (2009), a heterogeneidade, a diferença, a fragmentação, a indeterminação, além de problematizarem os discursos universais e totalizantes.

A escritora elabora no romance em análise um enredo fragmentado, entrecortado, cuja organização da fábula não corresponde à disposição da trama. Além disso, cria uma narrativa composta a partir de três histórias que se desenvolvem independentemente uma da outra, mas que, em um momento, se cruzam, de modo que a leitura do romance remete a ideia de um quebra-cabeça, em que o(a) leitor(a) é responsável por unir as peças da montagem do jogo no decorrer da leitura. Desse modo, a paranaense arquiteta um romance que se distancia dos moldes mais tradicionais de enredo, que apresenta uma linearidade na apresentação dos fatos.

Além disso, sua obra se diferencia das escrituras de autoria feminina características das fases feminina e feminista – conforme será visto a seguir –, pois aborda temáticas mais abrangentes, relacionadas, por exemplo, às questões identitárias e ao autodescobrimento da mulher, além do modo experimental como Collin estrutura seus enredos e se utiliza da linguagem. Assim, a autora desenvolve um fazer literário que permite observar um leque de possibilidades de representação da categoria mulher(es).

Na sequência, traçamos uma síntese do percurso realizado pelos estudos da crítica feminista, enfatizando especialmente as representações da(s) mulher(es) na literatura, bem como a trajetória desenvolvida por mulheres escritoras ao longo dos

anos, com o objetivo de entender posteriormente de que modo Luci Collin subverte modelos estéticos e ideológicos tradicionais.

2.1 AS REGRAS DO JOGO: FEMINISMO & LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

O feminismo é um movimento político, social e ideológico que alicerça a Crítica Feminista, que surgiu por volta de 1970. Estudiosos(as) norteados(as) por essa concepção teórica buscam questionar os modelos sociais e literários apregoados pela tradição vigente e, desse modo, trazem à baila a situação das mulheres enquanto sujeito da sociedade e, principalmente, enquanto escritora. Nesse sentido, podemos observar que, se no entremeio dos anos de 1930 e 1940, o surgimento de mulheres escritoras na lista de escritores consagrados é um fenômeno mais isolado, nos anos de 1970 e 1980, há uma alteração significativa nesse panorama. O reconhecimento de escritoras como Raquel de Queiroz e Cecília Meireles leva editoras a abrirem as portas a outras escritoras.

Essa ascensão das mulheres no universo da literatura começa a ser solidificada a partir de Clarice Lispector, responsável por iniciar uma tradição para a literatura de autoria feminina no Brasil, tradição essa reforçada posteriormente por escritoras como Lígia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Marina Colasanti, Adélia Prado, Hilda Hilst, entre outras. Essas autoras,

tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2005, p. 277).

Diante desse panorama, estudiosos(as), inspirados pela crítica feminista, têm delineado aspectos que caracterizam o fazer literário dessas mulheres, perscrutando-lhes, sobretudo, o modo como as personagens femininas são artisticamente representadas, tendo em vista que, face ao silenciamento histórico das mulheres, tais representações eram empreendidas unicamente a partir da perspectiva masculina.

Nesse sentido, surgem cada vez mais estudos que objetivam não só resgatar obras de autoria feminina, como também traçar-lhes as nuances dessa escrita.

Trata-se de uma postura de resistência, calcada no pensamento feminista, cujo objetivo é a conquista de um lugar sociocultural historicamente negado às mulheres pela supremacia masculina, um lugar no até então impenetrável universo letrado de domínio androcêntrico.

Para compreender de forma didática o percurso da escritura produzida por mulheres, a pesquisadora brasileira Elódia Xavier (1999) recorre aos estudos da crítica literária estadunidense Elaine Showalter (1986), a qual identifica, na literatura de autoria feminina inglesa, três momentos-chave: a fase feminina, caracterizada pela imitação e internalização dos valores vigentes; a fase feminista, focada no protesto contra esses padrões e também na defesa dos direitos e valores das minorias; e, por fim, a fase fêmea (ou mulher), marcada pela autodescoberta ou pela busca de identidades próprias. A partir desse paradigma proposto por Showalter, Xavier traça uma trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil.

As obras *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, e *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, são apontadas por Xavier como exemplos de romances representantes da fase feminina, uma vez que apresentam narrativas imbuídas da ideologia patriarcal, ainda que, possivelmente, esse reforço à ideologia dominante não se desse de maneira consciente, pois essas escritoras, nesse momento, ainda não tinham se percebido como donas de seus próprios destinos.

Segundo Zolin (2005, p. 194), *Úrsula* é “um dos primeiros romances escritos por mulher brasileira, em que a heroína enlouquece em consequência das atrocidades que sofre: é raptada após assistir ao assassinato do noivo à porta da igreja”. Da mesma forma, a protagonista Camila, de *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, assume o estereótipo padrão apregoado pela ideologia patriarcal, visto que ela é caracterizada inicialmente como uma mulher prendada, boa mãe e esposa exemplar, depois se degenera ao tornar-se amante do médico de família, mas, no fim, redime-se em busca da felicidade conjugal, equacionada em termos de obediência, trabalho e submissão ao marido.

Nessa fase, as preocupações da crítica feminista extrapolam o antigo desejo de reconhecimento da produção feminina, visto que elas se voltam também para a necessidade de revisão dos paradigmas regentes da crítica tradicional, delineados a partir da experiência masculina. Isso porque o fazer literário que se distanciava desses moldes pré-estabelecidos era relegado ao silêncio, fato este que levava

muitas escritoras a assumirem um pseudônimo masculino, bem como padrões canônicos, na tentativa de conseguirem o aval da crítica. Problematizar a opressão exercida pela crítica tradicional com o objetivo de reformular seus valores consiste, portanto, em um importante papel da crítica feminista.

Posteriormente, na literatura inglesa de autoria feminina produzida no período de 1880 a 1920, é observado, diferentemente do momento anterior, um fazer literário caracterizado pelo tom de protesto contra os valores e padrões vigentes. Trata-se, portanto, de uma literatura que se posiciona em defesa dos direitos e dos valores das minorias. Essas obras delimitam um momento da escrita das mulheres que Showalter denomina como fase feminista.

De acordo com Xavier (1998), Clarice Lispector (1960), com *Laços de família*, representa o início da fase feminista da literatura de mulheres no Brasil, ainda que suas obras não empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Essas obras “trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de conscientização desencadeada pelo feminismo” (ZOLIN, 2005, p. 279-280).

Desse modo, ao lermos Clarice, encontramos personagens que não se encaixam nos estereótipos de gênero comumente delineados para as mulheres. Joana, por exemplo, protagonista de *Perto do coração selvagem* (1944), não se adapta aos

papéis femininos predeterminados pela família pequeno-burguesa. Ela se incompatibiliza com a imagem da boa filha e da boa dona de casa, optando pela errância por entre a memória, o presente e as projeções do desejo, a fim de transpor as limitações impostas pela ideologia vigente (ZOLIN, 2005, p. 194).

O mesmo pode ser visto na obra *A paixão segundo G.H.* (1964), na qual as preocupações tradicionalmente vistas como femininas, como a limpeza do quarto da empregada, funcionam, ironicamente, como ponto de partida para o mergulho existencial da protagonista. A faxina, nesse caso, não significa a afirmação das tarefas socialmente femininas apregoadas pela ideologia patriarcal, ao contrário, caracteriza-se como uma espécie de ponto de partida para o momento epifânico de autodescoberta da personagem, de modo que o foco da narrativa é deslocado da representação da mulher preocupada em desempenhar o papel que lhe é esperado (de cuidar da casa) para a tentativa de representação da subjetividade da mulher.

Assim, percebemos que, de modo geral, as narrativas clariceanas se valem de um discurso irônico para questionar o modelo patriarcal em que as mulheres ficam condicionadas ao que o espaço privado pode lhes proporcionar.

Seguindo na trilha de Clarice, outras tantas escritoras a partir da década de 1960 até os anos de 1990 aproximadamente trazem à tona a problemática das mulheres inseridas em uma sociedade regulada pela ideologia patriarcal. Um exemplo, é Lya Luft, “cujas personagens femininas dos romances da década de 1980 aparecem enredadas nos ‘laços de família’, acabando sempre vencidas pelo sistema” (ZOLIN, 2005, p. 280). Ou, ainda, Patrícia Bins, cujas narrativas trazem a representação dos dramas existenciais de mulheres que não veem mais sentido no mundo, mulheres flagradas em situação-limite. São enredos que desencadeiam “um processo de despojamento das máscaras sociais, num processo de individualização” (ZOLIN, 2005, p. 280).

A terceira fase apontada por Showalter, denominada Fêmea, corresponde, na literatura brasileira, às obras que surgem a partir da década de 1990 até os dias atuais, sendo, portanto, muitas narrativas compostas por escritoras que representam também a fase feminista, como é o caso de Lya Luft e Nélide Piñon. Esse momento se destaca por comportar textos que abordam a autodescoberta e a busca de identidades próprias.

É importante enfatizar que essa classificação didática das fases da escritura da mulher, que permite visualizar e compreender melhor o processo de formação de uma tradição da escrita de autoria feminina, bem como sua correspondência em relação ao seu contexto histórico, ideológico, político, social e cultural, não é estanque, ou seja, as fases podem até mesmo se relacionar no interior de uma mesma obra. Diante disso, elas são denominadas a partir de sua predominância na obra literária. Assim, há obras de Nélide Piñon, como *A casa da paixão* (1972), por exemplo, em que se pode observar a predominância da fase feminista, isto é, de

figuras femininas inseridas em situações que fazem eclodir essas discussões [dos ideais do patriarcalismo], seja por meio dos questionamentos das próprias personagens acerca do espaço que lhe é reservado na sociedade, seja por meio de um discurso irônico que, ao retratar a mulher enredada nas relações de gênero, desperta o leitor para o absurdo de certas leis sociais que regulam o comportamento feminino (ZOLIN, 2005, p. 281).

Por outro lado, essa escritora também possui obras, como *A república dos sonhos* (1984), que podem ser apontadas como representantes da fase fêmea no Brasil. Isso porque Nélida Piñon inaugura uma nova forma de representar as mulheres ao construir personagens que problematizam outras questões e não apenas a de gênero. Essa estratégia narrativa também é desenvolvida posteriormente por outras escritoras brasileiras como Lya Luft e Adélia Prado.

Há que se enfatizar a relação entre o percurso da escrita de autoria feminina e a condição das mulheres na sociedade. Os estudos realizados no âmbito da crítica literária feminista têm demonstrado que, à medida que o panorama político e social relacionado às mulheres se altera em função das empreitadas feministas pela igualdade de direitos entre os sexos, também o modo de representação das mulheres na literatura produzida por mulheres se modifica no sentido de representar figuras femininas menos estigmatizadas, mais condizentes com perfis de mulheres reais, cotidianas.

Isso pode ser percebido, por exemplo, quando comparamos a protagonista Alice da obra *A intrusa*, e a personagem Ana, do conto “Amor”, de *Laços de família*. No caso da primeira, trata-se de uma de governanta contratada por um viúvo para cuidar da casa e da filha. Patrão e empregada não estabelecem o menor contato, nem mesmo visual, no entanto, a presteza dessa mulher em lidar com os afazeres domésticos o encanta. No fim da narrativa, quando ambos têm a oportunidade de se conhecer pessoalmente, ele se rende aos encantos da mulher. Desse modo, percebemos que o desfecho apresentado nesse romance ratifica a ideologia patriarcal, visto que Argemiro, o viúvo, “não se rende, propriamente, aos atributos da mulher, tomada como indivíduo, mas aos atributos dos serviços prestados por ela, somados à sua beleza” (ZOLIN, 2005, p. 279).

Trata-se, portanto, da representação de uma mulher que, segundo Alain Touraine (2007, p. 42), caracteriza-se na obra como sendo uma *mulher-para-o-outro*,¹ visto que seu objetivo é agradar, satisfazer, servir o outro, ou seja, o homem, característica essa que corresponde às representações de mulher na literatura da primeira fase.

¹Os termos *mulher-para-o-outro* e *mulher-para-ela-mesma* correspondem às denominações realizadas por Alain Touraine (2007, p. 42) referindo à “inversão de perspectiva que as transformam de mulheres definidas por outros, pelos homens, em atrizes na construção de si mesmas”.

No segundo caso, acompanhamos a história da personagem Ana. Trata-se de uma mulher dedicada à família e aos afazeres de casa, mas que, de repente, ao se deparar com um cego que mascava chicle, passa a olhar para si mesma e para o mundo que a rodeia com um olhar diferente. Assim, se por um lado, Ana é uma mulher que aparentemente se assemelhe às representações femininas anteriores, uma vez que continua sendo a grande responsável pelos afazeres domésticos e pela família, por outro ela expande as possibilidades de compreensão da categoria mulher, ao propor uma reflexão que a amplie.

Para isso, Clarice Lispector estrutura a denúncia contra estereótipos padrão a partir de uma linguagem transgressora. Se, por um lado, a escritora não cede completamente a voz à sua protagonista, visto que ela não é a narradora de sua história, por outro, a autora faz uso do discurso indireto livre. Esse tipo de narração humaniza a personagem, uma vez que expõe os mais íntimos e profundos sentimentos por ela experimentados. Desse modo, Clarice subjetiva a mulher representada em suas obras, atribuindo-lhe características que transcendem às tradicionais construções sociais. Ao trazer para o(a) leitor(a) uma protagonista que pode ser caracterizada como *mulher-para-ela-mesma*, uma vez que o enfoque de seus enredos se volta para os próprios conflitos e angústias das protagonistas, a escritora questiona os estereótipos comuns às representações das mulheres na literatura.

A construção dessas personagens, por vezes transgressoras em relação às representações anteriores das mulheres, corresponde à proposta das escritoras das fases feminista e fêmea de questionar os valores vigentes. Isso se difere, portanto, das protagonistas que figuram na literatura canônica, bem como na escrita da fase feminina, as quais consistem em personagens que, normalmente, são apresentadas por narradores observadores ou, então, por narradores personagens masculinos. Consequentemente, os perfis das personagens femininas reproduzidos nessas obras se constroem por um olhar de “fora”, isto é, a partir da perspectiva e da voz do Outro.

Esses perfis refletem representações distorcidas e estereotipadas das mulheres. A fim de comprovar esse fenômeno, os estudos desenvolvidos pela crítica feminista delineiam alguns estereótipos recorrentes na literatura, os quais correspondem à reprodução depreciativa da mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral, a exemplo de Capitu, da obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis;

ou, então, da mulher megera, a exemplo de Juliana, de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz; ou, ainda, em uma exaltação da posição da mulher-anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente, Teresa de *Amor de perdição* (1879), de Camilo Castelo Branco, sugerindo que essa postura frágil e dependente seria a “adequada”, a “correta”. Desse modo, podemos afirmar que esses perfis reforçam aspectos de um sistema patriarcal e opressor.

Trata-se, portanto, de representações que enfatizam a posição de uma mulher oprimida e silenciada pela ideologia dominante, mas que, no caso da literatura realizada por mulheres, não deixa de se caracterizar como um momento de conquistas ao considerarmos o próprio ato de escrita como o marco inicial da inserção dessas escritoras no universo literário, predominantemente masculino.

Desse modo, se as primeiras escritoras reproduziam, ainda que inconscientemente, o estereótipo de mulher e a estrutura textual criados pela ideologia patriarcal/machista, as outras seguintes radicalizam tais estereótipos, dando grande força e importância às suas personagens mulheres e buscando uma nova expressão estética. As escritoras mais recentes (as que corresponderiam à terceira fase da autoria feminina), por sua vez, em uma posição bem mais confortável em relação à crítica, devido ao direito já adquirido de figurar entre as listas de escritores brasileiros (sem tanto enfoque nas questões de gênero), voltam-se para representações de mulheres corriqueiras, extraliterárias, não apenas na construção de personagens, mas também na própria construção linguística e textual das narrativas, ou seja, um estilo que, ainda que seja profundamente feminino, é individual para cada escritora dessa fase.

Assim, percebemos que, ao consideramos as mudanças no modo de representação das mulheres a partir do percurso traçado pela literatura de autoria feminina, Luci Collin pode ser considerada como uma escritora da terceira fase. Isso porque a escritora, absorve em seu fazer literário orgânico, antropofágico, que se vale das conquistas e contribuições edificadas pela crítica feminista, as estratégias literárias e as configurações sociais da contemporaneidade.

Em *Com que se pode jogar*, a autora apresenta, como veremos de forma mais aprofundada, personagens que são desenvolvidas em torno de questões que transcendem as relações de gênero, e que representam a mulher tomada pelas preocupações identitárias correspondentes ao indivíduo pós-moderno.

Assim, temos a representação das mulheres enquanto sujeitos fragmentados que – a partir de suas próprias escolhas – se articulam em busca de identidades que melhor lhe represente. Para tanto, Collin arquiteta personagens que, estando inseridas na sociedade, constituem-se como sujeitos, ativas e participantes do jogo social que as cercam. Trata-se de protagonistas mulheres que têm e que alternam a sua voz da narrativa com o próprio desenvolvimento das ações do enredo, de modo que, em momento algum, temos a imposição ou o julgamento de um narrador tradicional.

Trata-se, portanto, de uma obra que rompe com diversos paradigmas, os quais vão desde o modo como ela se estrutura (três partes quase independentes entre si), passando por uma linguagem desautomatizada de que se vale para, entre outras coisas, questionar a estrutura tradicional da linguagem. Nesse aspecto, o romance pode ser relacionado às discussões levantadas por Thomas Bonnici (2005, p. 167) ao resgatar as reflexões realizadas por Julia Kristeva (1974). A estudiosa afirma que a linguagem tradicional pode ser apontada como sendo desenvolvida socialmente a partir de padrões falocêntrico e logocêntrico, de modo que a própria construção da linguagem reforça a “superioridade” do homem em relação à mulher. Nesse sentido, a utilização dessa linguagem poderia ser um modo de reafirmação do sistema que a gerou. Por outro lado, uma vez que um(a) autor(a) rompe com a organização tradicional da linguagem, apelando para construções experimentais e desautomatizadas, têm-se, como possíveis objetivos, a tentativa de não reprodução do discurso falocêntrico, bem como a abertura de espaço para a criação de um contradiscurso – fenômeno este presente no romance aqui em análise.

Ademais, os deslocamentos relacionados ao modo de construção/representação das personagens-protagonistas, interesse central nesse momento do trabalho, consiste em um aspecto que afasta Collin de representações mais tradicionais e estereotipadas da mulher.

A seguir, será apresentada uma análise sobre o modo de construção de cada protagonista com vista aos aspectos teóricos discutidos até então.

2.2 A PRIMEIRA JOGADORA: ANA ELISA STROBEL DE MEDEIROS

A primeira personagem que aparece na trama é Ana Elisa Strobel de Medeiros. Trata-se de uma advogada de sucesso que aparentemente trabalhava no

escritório da família, juntamente com seu irmão Luis Henrique, mas que, após a morte de seu marido, o promotor Augusto de Medeiros, ela resolve mudar completamente seu estilo de vida, deslocando-se com suas três crianças para uma cidade mais interiorana.

Na tentativa de desvendarmos o perfil que constitui essa personagem e, assim, visualizarmos os deslocamentos que correspondem a essa representação de mulher, elencamos aqui os principais elementos utilizados na construção dessa “jogadora”.

O primeiro recurso que salta aos olhos é o fato de a protagonista possuir nome completo. A menção ao seu nome não é feita por acaso, trata-se de uma estratégia para representar o status da personagem no contexto social em que ela está inserida, status esse que pressupõe um comportamento, um estilo de vida, uma representação simbólica dessa mulher, como podemos verificar a partir deste trecho - em que o uso de colchetes e itálico também faz parte da estratégia narrativa da autora:

Passou horas na chuva esperando o tal promotor chegar em casa – o sacana tinha ido numa festa com a mulher, uma colunável de cabelinho bem cuidado e amiguinha da Justiça também. *Na madrugada de hoje [...] o promotor foi abordado ao chegar em casa [...] Suspeita-se que o autor do crime atenda pelo nome de Juan [...] que ainda se encontra desaparecido [...] o promotor era [...] deixando viúva a eminente advogada Ana Elisa Strobel de Medeiros [...] e três filhos, um deles de apenas três meses de idade* (COLLIN, 2011, p. 136).

O sobrenome, nesse caso, sugere prestígio social, caracteriza o perfil dessa protagonista e consiste em um elemento de individualização, segundo a concepção tradicional da palavra empregada por Watt (1990). De acordo com o teórico, essa individualização da personagem em decorrência do nome é um artifício do romance que aproxima a representação ficcional a uma situação mais cotidiana.

A profissão de Ana ressalta sua caracterização socioeconômica, já que a advocacia é uma ocupação exercida predominantemente pela elite econômica, especialmente do modo como é mencionada no texto, ou seja, acompanhada pelo adjetivo “eminente”, que, nesse caso, reforça o respeito e a posição assumida pela personagem em seu meio.

Semelhante à estratégia usada em relação ao nome, que só é revelado na última página do romance, a reputação de advogada também é apresentada quase ao término da leitura. Assim, segundo a disposição da trama, o(a) leitor(a) é apresentado(a), primeiramente, a uma mulher, mãe de família, que luta para tentar se adaptar com os filhos em um lugar novo. Em vez de qualquer descrição ou organização dos acontecimentos realizados por um narrador heterodiegético acerca da personagem, o que interessa nesse momento são os conflitos e os sentimentos sofridos e trazidos à baila pela protagonista. Com isso, podemos observar que o modo como a narrativa é engendrada promove um estreitamento das relações entre leitor(a) e personagem.

Ambos os elementos, nome e profissão, são textualmente marcados, como se fizessem parte de um recorte de notícia de jornal justaposto à trama, recurso este muito recorrente nos textos de Collin. Desse modo, ao usar essa estratégia de justaposição textual, a escritora gera um desconforto no(a) leitor(a), pois ela suspende a narrativa até a última página do romance para revelar a peça-chave do jogo: o promotor, marido de Ana, fora assassinado por Rhum, irmão de Melanta, para agradar a Lena, ou seja, a relação entre as personagens que compõem a obra é finalmente esclarecida.

Antes disso, a profissão de Ana consiste apenas em uma hipótese, a qual é inferida no decorrer da trama, e isso de um modo que parece ser casual, como podemos observar na cena a seguir:

Assina aqui, por favor. E depois este recurso de apelação. E este, três vezes, lá embaixo. Isso. Confere a tabela; quer que eu deixe uma cópia para você revisar com mais calma? E eu trouxe estes dois processos, se você quiser acompanhar. Vai lendo, de vez em quando. [pausa; penso que ele vai dar uma folguinha, mas prossegue] Olha, me perdoe, mas continuo achando, sei lá, achando um absurdo essa sua escolha! Entendo que está passando por essa fase... (Entende?). Sei que viveu uma experiência horrível. (Sabe?). Mas se isolar aqui! Seus filhos não têm culpa! Parece auto-flagelo, ou tortura, eu não consigo concluir nada da situação. E a gente precisando tanto de você no escritório! Você sabe! Tem que retomar a sua vida! Semana passada o Leo comprou um carro caríssimo conversível; deu o antigo dele de entrada e mandou a nota da concessionária lá para nosso escritório para eu pagar a diferença. (COLLIN, 2011, p. 18-19).

Essa casualidade, no entanto, corresponde novamente a um artifício da escritura de Collin para envolver o(a) seu(sua) leitor(a) na teia narrativa. Isso porque, na situação narrada, ocasião em que Ana recebe a visita de seu irmão Luis Henrique, a sua profissão vai sendo delineada, de modo que vamos tomando conhecimento dos contornos da personagem indiretamente, a partir do desenrolar das ações. Trata-se de uma caracterização não convencional às narrativas mais tradicionais, pois ela acontece por meio da sugestão decorrente da interação entre as personagens.

O referido trecho corresponde ao recorte de uma situação, narrada em um único parágrafo e que se desenvolve em duas páginas como uma espécie de colagem de vários assuntos que dizem respeito à protagonista e ao seu irmão, a saber: informações sobre o atual estado de sua mãe, observações acerca da nova casa de Ana, julgamentos acerca do irmão Leonardo etc. Assim, a fluidez com que esses assuntos são abordados aproxima o(a) leitor(a) da cena familiar apresentada.

Além disso, podemos perceber que Ana, ao abandonar o aparente conforto e a vida estável que tinha na metrópole, em busca de segurança em um lugar mais simples, interiorano e rural, realiza um deslocamento espacial que pode ser interpretado como a impossibilidade de se sentir pertencente às exigências identitárias do espaço urbano em que residia até a morte do marido.

Essa decisão incomoda e é desaprovada pelo irmão, o qual, embora diga que compreende a escolha da irmã, não deixa de julgá-la e repreendê-la. Nesse sentido, temos que, como advogada, Ana é muito respeitada, porém esse respeito não se estende a outros papéis sociais que compreendem a categoria mulher: como irmã, seu sofrimento e decisão são menosprezados, por não visarem o bem do escritório. Isso nos coloca frente a uma percepção muito discriminatória: a mulher/Ana só é considerada digna de se nivelar ao irmão/homem enquanto suas atitudes refletem em resultados financeiramente positivos. A partir do momento em que ela decide que seu bem-estar é mais importante do que o escritório, ela é criticada.

Além disso, não podemos ignorar o fato de ela ter sido casada com um homem a quem parecia amar:

A noite inteira eu chorei pensando naquele homem de quem sinto uma falta inarrável mortificante inelidível. E eu que queria gritar o nome daquele homem que desapareceu, que se perdeu dos olhos, que se ausentou. Eu queria abraçar aquele corpo, queria poder

contar a ele o que aconteceu com nossos filhos – como são bonitos, com que ciência vou prepará-los para o mundo e como me mostram que o riso despretensioso é o jeito lógico de sobreviver (COLLIN, 2011, p. 26).

A citação acima consiste em outro recorte justaposto na história. Esse recorte, no entanto, diferencia-se do anterior – citação da visita de Luís Henrique – justamente porque caracteriza a introspecção de Ana. Aliás, vários são os momentos que a personagem parece confessar, em uma espécie de monólogo interior/fluxo de consciência, seus sentimentos e contradições, ressaltando, assim, a densidade psicológica da protagonista.

É necessário entender que, embora o marido de Ana fosse um promotor conhecido, a esposa não vivia à sua sombra. E é provavelmente a construção dessa relação amorosa e igualitária entre homem e mulher que teria contribuído para o sentimento de perda que é revelado pela protagonista nas referidas justaposições que permeiam a narrativa.

O modo como o perfil de Ana vai se circunscrevendo a partir de suas realizações, profissional e amorosa, junto a alguém que lhe respeita, permite entendê-la dentro do comportamento da mulher segundo a tese de Elisabeth Badinter (1986, p. 260): a mulher “está centrada nela mesma: em sua vida afetiva e profissional. Ela não constrói mais sua existência em função de sua prole, mas força esta última a se adaptar ao seu projeto de vida pessoal”. Ao considerarmos a harmonia e a provável cumplicidade do casal, bem como sua condição socioeconômica estável, podemos inferir que a concepção dos três filhos consiste em uma decisão pensada e acordada entre o casal.

No entanto, o equilíbrio identitário de Ana é esfacelado com o assassinato de seu marido. Trata-se de um acontecimento que a abalou profundamente e que provocou inclusive seu deslocamento espacial. Percebemos, então, que, embora essas informações estejam estrategicamente localizadas ao longo do romance, elas podem ser observadas como uma espécie de contraponto da identidade da personagem antes e depois do assassinato.

A minha risível nudez a minha precariedade. A noite inteira eu chorei pensando naquele homem de quem sinto tanta falta. E ao mesmo tempo não posso mais pensar em nada. Sei que não posso mais pensar em nada do que aconteceu e, sobretudo, em nada do que

jamais acontecerá. Já não aguento reviver cenas antigas (COLLIN, 2011, p. 25).

Esses monólogos noturnos apontam para a densidade de Ana que, embora seja uma mulher protagonista de sua vida, sujeito de suas escolhas, não deixa de ser frágil, ainda que às escuras, frente às reviravoltas que sofrera. É na solidão das noites que seus sentimentos íntimos e incertezas são revelados. Essa contradição da personagem se configura como uma estratégia narrativa que a humaniza e a aproxima da mulher extraliterária, passiva aos imprevistos do cotidiano e que, mesmo assim, procura se redescobrir e reestabelecer sua identidade.

O deslocamento da metrópole para o espaço rural pode ser lido por meio da dicotomia entre cidade e natureza sistematizado por Bourdieu (2005), que relaciona a simbologia do primeiro espaço ao masculino e a do segundo ao feminino. Podemos notar, ainda, que ela se torna fundamental ao escritório, demonstrando, assim, a capacidade da mulher de se estabelecer nesse contexto e desmistificando a ideia de lugar naturalmente masculino,

Ademais, o deslocamento da protagonista sugere novamente uma atitude subversiva. Mesmo tendo conquistado seu espaço profissional, ela opta por deslocar-se ao vivenciar uma situação que a abala profundamente e se lança em busca de novas possibilidades identitárias. A mudança espacial de Ana representa, nesse momento, a negação das relações sociais advindas do espaço da cidade/metrópole. A personagem busca algo que lhe seja mais intrínseco e que acredita que pode ser proporcionado pelo meio rural, em outras palavras, ela busca um encontro consigo mesma ao se voltar para o espaço relacionado ao feminino, simbolizado pela natureza, no caso do romance, pela cidade do interior.

Nessa opção por mudar completamente sua perspectiva, Ana também passa a conviver com pessoas simples, como seu Adão e Dona Rosa, e a se dedicar aos afazeres mais primários, conforme observamos na passagem a seguir:

invento coisas para matar o tempo, faço pão, afofo a terra dos vasos, cirzo, debulho milho, passo tarefas de caligrafias às crianças, corrijo, limpo as ferramentas, azeito engrenagens, limo cuidadosamente as mesmas lâminas, aperfeiçoo o poder dos cortes, aprimoro os fios. As mesmas ferramentas que já limpei e limperei (COLLIN, 2011, p. 15).

As tarefas desempenhadas por ela não correspondem apenas a tarefas tradicionalmente atribuídas às mulheres, mas também às comumente designadas aos homens. Da mesma forma, a protagonista transita livremente no espaço masculino ao se tornar uma advogada de renome, e no feminino, ao escolher mudar-se para o campo. Esse livre trânsito que é dado à protagonista parece se configurar como uma estratégia que problematiza a polarização historicamente estabelecidas de espaços e afazeres.

Quando se trata dos filhos de Ana, a sua relação com eles se estreita com a mudança, de modo que as crianças são elementos aliados do seu processo de reestruturação. Assim, percebemos que o perfil de Ana corresponde ao de uma mulher bem-sucedida profissionalmente, pertencente à elite e que, ao se tornar viúva, estabelece uma relação mais maternal com os filhos em uma região mais simples. Trata-se, portanto, do perfil de uma mulher multifacetada que demonstra autonomia em suas ações e assume a posição de sujeito de sua história, característica essa que a humaniza, aproximando-a da mulher-real cotidiana.

Assim, a delimitação desse perfil para a percepção do deslocamento espacial e identitário assume um caráter questionador. O ambiente da partida é visto socialmente como nobre, desejável e importante, em contraposição à desvalorização do ambiente de destino, julgamento social esse referenciado na desaprovação de seu irmão, que não se conforma com a escolha da protagonista. Desse modo, a escolha de Ana pelo espaço rural se caracteriza também como um comportamento subversivo da protagonista, isso porque, de modo geral, as pessoas acreditam que a cidade oferece mais possibilidades de satisfação ao sujeito do que o campo. Bourdieu (2005) sistematiza a relação entre espaços e situações historicamente relacionados à dicotomia: masculino e feminino. Nesse sentido, ele aponta que espaços como a casa e a natureza selvagem remetem ao polo feminino, do mesmo modo que os lugares públicos e os mercados são relacionados ao polo masculino. Portanto, tomados por essa relação de poder denunciada por Bourdieu, vislumbramos uma subversão na escolha de Ana. Isso porque, ao transitar entre os dois ambientes, ela opta pelo espaço considerado indesejado.

2.3 A SEGUNDA JOGADORA: MELANTA

A segunda protagonista que aparece na trama se chama Melanta. Trata-se de uma mulher que deixou seu pai, sua mãe e sua irmã e partiu para uma cidade metropolitana, a fim de conseguir algum dinheiro para sustentá-los. Ela teve uma relação incestuosa com Rhuam, o irmão mais velho, porém Abel, o irmão mais jovem entre os homens, que foi equivocadamente acusado e expulso de casa. Antes de partir, Melanta, arranhou um casamento para sua irmã Éria. São poucas as informações claras sobre a protagonista: sua idade não é revelada, mas parece ser bem jovem; sua origem não parece ser ocidental, sendo talvez de alguma região do oriente médio, Índia, ou do continente africano.

A sua relação com a nação não aparece de forma explícita, de modo que as inferências surgem a partir de alguns trechos, por exemplo:

Hoje é domingo e estou chegando a um grande mercado! Fica ao redor da praça da cidade. É mesmo como num sonho! Tem um cheiro maravilhoso no ar. Às vezes é das ervas às vezes é de chá de menta às vezes é de algum óleo. Vou andando e os perfumes se modificam. Agora é cebola. Agora é canela. Agora é fumo. Esse mercado fica numa vila pesqueira. Eu vim a pé até aqui. Dá três horas de caminhada. Tive que acordar muito cedo, mas compensou. Tem os tapetes que eu sempre sonhei em ver! Tem tecidos de todos os tipos chapéus e lenços! (COLLIN, 2011, p. 84).

Podemos observar que o mercado a que ela se refere foge da ideia de mercado ocidental, que tende a ser um espaço fechado, e se relaciona com a ideia atribuída aos mercados orientais. Além disso, o foco da protagonista, ao descrever o mercado, volta-se para itens que remetem a culturas orientais, como tapetes, lenços, ervas etc. Ainda, a personagem se mostra encantada frente ao turbante da mulher com quem divide o quarto, elemento esse característico também às vestimentas étnicas da Índia e de regiões africanas: “ela apareceu com um turbante amarelo novinho (achei lindo!)” (COLLIN, 2011, p. 76). E a moça que trabalha com Melanta “também tem a pele muito escura – como a minha [dela]” (COLLIN, 2011, p. 75). São referências assim que vão construindo o espaço da narrativa, um espaço oblíquo, ou seja, que não traz em si traços definidores de uma região específica.

Enquanto Ana, que protagoniza a primeira narrativa do romance, é apresentada com nome e sobrenome pomposo, Melanta, a protagonista da segunda

história, só tem seu nome referido no título do capítulo. Assim, mesmo em se tratando de uma mesma categoria mulher, percebemos que há uma relação de poder denunciada na obra referente ao binarismo Ocidente X Oriente. Conforme veremos no desenvolvimento deste trabalho, as três protagonistas sinalizam para diferentes contextos socioespaciais que carregam possibilidades distintas de emancipação da mulher.

Podemos entender essa relação recorrendo às reflexões de Butler (2003, p. 20), que compreende a categoria mulher como um sistema complexo permeado por subcategorias, de modo que considerar apenas uma definição para o que é ser mulher é limitador e excludente: “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”, visto que a construção de sua(s) identidade(s) consiste em um complexo jogo sóciopolítico que envolve interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais discursivamente construídas.

Notamos que, embora as estratégias narrativas de Collin denunciem a diferença da condição da mulher oriental em relação à ocidental, a ênfase discursiva remete às possibilidades identitárias que cada uma encontra em seu meio. Com isso, o romance *Com que se pode jogar* consiste em um leque de possibilidades de representação da categoria mulher, visto que cada protagonista carrega em sua construção a heterogeneidade de seus contextos sócio-cultural.

Semelhante ao que acontece nas outras narrativas que compõem o romance, os elementos que delineiam o perfil dessa protagonista surgem de modo indireto, aparentemente banal, recurso esse que parece aproximar quem lê da realidade ficcional. Assim, o(a) leitor(a) passa a conhecer simultaneamente os fatos e a personagem, isto é, sem informações prévias anunciadas dadas por um narrador heterodiegético ou homodiegético masculino.

A história de Melanta também consiste em uma narrativa truncada, construída a partir de um enredo muito fragmentado, uma vez que os acontecimentos do passado são trazidos à tona por meio da memória. No entanto, o passado não é retomado a partir do confronto direto entre a protagonista e sua família, como acontece, por exemplo, com Ana e seu irmão Luis Henrique; mas sim por meio das lembranças que Melanta carrega de sua família e da história de sua irmã Éria, que segue paralelamente a sua.

Os fatos mencionados por Éria acerca de Melanta e da relação que elas tinham no seio familiar, bem como o relato de sua vida de casada, são

extremamente importantes na delimitação do perfil de nossa protagonista. Há um deslocamento na voz da narrativa que transita entre Melanta e Éria; assim, esta irmã representa o contraponto da condição da mulher em relação àquela: enquanto Melanta expande suas possibilidades identitárias ao se mudar, Éria corresponde à figura da mulher construída a partir da tradição patriarcal.

O primeiro contato que o(a) leitor(a) tem com Melanta se dá a partir da contraposição entre o lugar de onde ela vem e o lugar onde ela se encontra no presente da narrativa:

Nunca tinha imaginado tanto verde assim. Dá outro sentido pras coisas. E o azul do céu também parece ser diferente. Causa um contraste que me deixou meio tonta no começo. Será que estou pensando bobagem? Acho que é a sede. Queria muito que a mãe pudesse ver tudo isso. Não dá mesmo pra imaginar. Se eu descrevesse, duvido que ela conseguisse imaginar como é. É bem diferente do que o Rhuam me contou. Eles têm água aqui. Água da boa. Parece um tipo de ilha, só que aqui é o pedacinho de verde cercado pelo bege hostil. De uma hostilidade que eu conheço bem. (COLLIN, 2011, p. 57-58).

A fala dessa protagonista transmite um tom de esperança, como podemos observar, por exemplo, pelo uso de tons alegres e da riqueza na caracterização desse espaço. Seu estado otimista frente a esse novo universo é justificado no decorrer da história quando percebemos que ela vem de uma família muito pobre – composta por sete pessoas, das quais, além do pai e da mãe, constituía-se de dois filhos e três filhas.

No entanto, um problema de ordem moral assola a família. O mais novo dos filhos, Abel, é acusado injustamente de desejar suas irmãs e acaba sendo expulso pelo pai, como podemos observar a partir de uma lembrança de Éria:

E tem o outro irmão, o Abel. Mas o pai expulsou o Abel de casa quando ele nem bem começou a ter barba. O pai achava o Abel perigoso pras filhas mulheres. Eu sempre achei o Abel tão manso e me deu uma pena louca dele quando o pai xingou ele e bateu nele e expulsou depois. O pai acusou o Abel de ter desejado as irmãs. Ele nunca encostou um dedo em mim e não consigo nem pensar que tenha tentado algo de indecente com as outras duas (COLLIN, 2011, p. 71-72).

O fato de o nome do filho acusado ser Abel remete à personagem bíblica que representa o filho bom e amado que é assassinado pelo próprio irmão Caim, vítima da sua inveja. O fraticídio bíblico se repete simbolicamente no romance, visto que, por culpa de seu irmão Rhuam, Abel é renegado pelo pai. A rejeição familiar simboliza uma espécie de morte do jovem, pois ele é obrigado a deixar seu lar em busca de um lugar onde possa sobreviver e carregando consigo o peso da desonra: "Ele estava envergonhado – dava para perceber pelos olhos dele. Uns olhos que olhavam e que não olhavam ao mesmo tempo. Olhar arisco" (COLLIN, 2011, p. 66).

Podemos perceber que, ao reencontrar Abel, a protagonista ressalta, mais de uma vez, a brancura das vestes do irmão, o que parece apontar para a sua inocência do episódio do incesto: "Tão branca as roupas que o Abel veste! Até chamam a atenção. Mas está incrivelmente curvo e parece ter envelhecido muito. Vi de longe. Fui me aproximando" (COLLIN, 2011, p. 66). Além disso, Melanta tece comentários sobre o trabalho que o rapaz desenvolve: sua função de cortar e enfiar a carne nos espetos, cena diante da qual ela se questiona: "será que o cheiro de sangue não gruda para sempre nas mãos?" (COLLIN, 2011, p. 66). E, na sequência, enfatiza novamente a cor branca: "um tipo de quepe muito branco. Toda aquela brancura me perturbou. Como é que não suja?" (COLLIN, 2011, p. 67).

Tendo ciência do equívoco acerca do incesto, e diante do modo como essas impressões da protagonista é textualmente estruturada, parece-nos que essa relação entre a carne – e/ou o sangue – e o branco que acompanha a figura de Abel não faz referência apenas à cena cotidiana observada por ela, em vez disso, sugere mais uma vez a representação simbólica da inocência do irmão.

Se, por um lado, observar a constituição da personagem Abel pouco contribui para a caracterização de Melanta, por outro, isso se torna bastante relevante, uma vez que ele funciona como um contraponto na caracterização de seu irmão Rhuam. Este sendo o verdadeiro envolvido no incesto e representando o elo entre as três protagonistas do romance, conforme explicitaremos mais adiante.

Com a doença do pai, caberia a Rhuam o sustento da família. No entanto, suas escolhas não correspondiam aos valores tradicionais da região onde moravam e, conseqüentemente, ele não conseguia criar raízes junto aos seus familiares, como podemos observar no fragmento que segue:

A mãe se pôs a chorar desconsolada; falando sinceramente, a mãe se acabou pra sempre depois que o filho partiu – se tornou muito amarga e, às vezes, é desanimador viver com ela. O pai não disse uma palavra. Não agradava ao pai a ideia de ver seu filho mais velho abandonando o nosso lugar e indo tentar a sorte em algum país desconhecido. Uma traição, ele julgava. (COLLIN, 2011, p. 61- 62).

Rhuam é mais uma construção de sujeito pós-moderno que não consegue mais se identificar como sujeito integrado a seu gênero, etnia, nacionalidade e função social. Ou seja, os deslocamentos de que trata o romance não envolvem apenas as personagens femininas da obra, pois Rhuam, personagem fundamental no desenvolvimento da trama, também é um indivíduo “descentrado”, como podemos chamá-lo a partir da afirmação de Hall (2006):

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2015 p. 10).

Uma vez que as relações dentro da obra de Collin funcionam como uma espécie de rede, na qual as ações e decisões de uma determinada personagem refletem no que acontece com as outras, a decisão de Rhuam afeta diretamente Melanta, visto que recai sobre ela a responsabilidade de prover sua família – uma fissura na manutenção da ideologia patriarcal, fundamental à organização desse núcleo familiar. Assim, semelhante ao que aconteceu às mulheres no decorrer da segunda guerra mundial, cabe a essa protagonista sair em busca do sustento. Essa condição possibilitou tanto o seu deslocamento espacial, quanto o identitário. Mover-se espacialmente consiste em algo positivo para Melanta, que se mostra esperançosa ao contrapor seu lugar de origem e o de destino.

Embora Rhuam tivesse me contado tantas vezes, ainda assim é difícil de acreditar no que eu vejo – como a vida é animadora aqui. As copas dão sombra. O lugar é bem fresco e eles usam roupas mais leves e conversam e riem. Parecem felizes. (COLLIN, 2011, p. 59).

Além disso, essa mudança pode ser interpretada simbolicamente, uma vez que representa, de certa forma, uma possibilidade de emancipação de Melanta frente à opressão ideológica na sua própria constituição familiar. O deslumbramento dela ao descrever elementos que caracterizam a região de destino sugere novas e transgressoras possibilidades de identidades disponíveis nesse lugar. Notamos, por exemplo, que os mercados são destacados nas suas descrições, fenômeno esse que parece convergir com a proposta de transgressão da personagem, visto que o mercado (relacionado a transações, comércio e lucro), segundo Bourdieu (2005), é caracterizado como um espaço historicamente relacionado ao polo masculino:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade de ordem social (BOURDIEU, 2005, p. 18-20).

A idealização de Melanta remete, ainda, às ilusões criadas ao longo dos anos, ao ouvir as fantásticas histórias que seu irmão Rhuam lhe contava acerca de suas viagens. É como se essa mudança por que ela passa a aproximasse dele, que sempre teve esse espírito aventureiro, e como se a liberdade do irmão fosse um objeto de desejo da protagonista, fato este que denuncia a relação falocêntrica que há entre eles. Nesse sentido, o amor que Melanta afirma sentir por Rhuam, talvez, refira-se, ainda que inconscientemente, aos anseios de emancipação dela projetados na figura do irmão.

O novo contexto, no entanto, não favorece a realização dos projetos da protagonista. O emprego que Melanta consegue é árduo e seu salário irrisório. As condições de trabalho são precárias e o lugar que lhe resta, em meio ao promissor espaço, é feio e sujo. Assim, percebemos que o espaço relegado à protagonista é o oposto do masculino, o mercado apresentado no início desta segunda narrativa:

O único emprego que consegui aqui foi nesse lugar imundo. Embora seja enorme, o galpão é sufocante, o ar é pesado, é difícil de respirar, a gente aqui sua muito. Eles amontoam sacos de grãos. [...] Ainda não pude ver ao certo sacos do que exatamente eles

carregam, mas está cheio de lentilha espalhada pelo chão e os ratos passeiam por ali, mesmo de dia (COLLIN, 2011, p. 73).

Esse jogo entre os espaços – de origem como opressor, de destino idealizado como promissor, mas que se concretiza como opressor/marginalizado – remete a uma possível estratégia usada por Collin para denunciar as relações de poder que recai sobre a mulher. O espaço masculino se fecha para essa jovem que passa, então, a ser relegada à margem social. Assim, se Melanta, no início da narrativa, é contagiada pela beleza do mercado e assume uma postura confiante nas possibilidades futuras que lhes são oferecidas, ela demonstra, conforme o passar do tempo, sinais de desencantamento.

O espaço adquire, no decorrer na narrativa, um caráter cada vez mais negativo e opressor, pois o trabalho no galpão não garante à Melanta renda suficiente para sobreviver e sustentar sua família, e ela decide, então, prostituir-se.

É, vou ter que dar um jeito de ganhar mais dinheiro. Mas não vou conseguir emprego em que me paguem muito mais do que lá onde já estou. Talvez tenha que pedir ajuda à Taja. Será que ela consegue uns clientes para mim? Pelo menos na tarde de sábado e no domingo? Não precisa ser muito. Tenho que pedir com jeito; tenho medo que ela pense que quero roubar algum homem que já seja cliente dela. Posso ficar numa rua bem longe de onde ela faz ponto – pra não parecer traição minha. Só preciso que ela me leve até a dona do hotel pra gente acertar a coisa toda dos preços. E eu vou descobrir um jeito de diminuir o cheiro de pimenta das mãos (COLLIN, 2011, p. 88).

Melanta já tecia comentários acerca das dificuldades enfrentadas pela prostituta Taja mesmo antes de se prostituir. Esses comentários funcionam como uma estratégia narrativa de Collin para suscitar a reflexão acerca da condição de mulheres que, ao se prostituírem, tornam-se ainda mais marginalizadas pela sociedade. Assim, ao apontar na voz compreensiva de Melanta o desrespeito e a violência dos clientes, bem como o abuso das pessoas que se beneficiam da prostituição, a escritora humaniza a prostituta Taja. Isso porque as referências a essa prática são completamente desprovidas de preconceitos, são apresentadas como uma tentativa de sobrevivência em um mundo que não aceita que Taja volte ao papel social de “mulher de bem”.

Ao traçar o panorama que caracteriza a condição de Taja, Melanta expõe ao(à) leitor(a) a sua posição em relação à prostituição, a qual, além de ser solidária

à Taja, configura um deslocamento ideológico por parte da protagonista, pois ela não reproduz o julgamento da sociedade falocêntrica e patriarcal da qual é fruto. Historicamente, a prostituição é vista como uma (des)ocupação demonizada e marginalizada desde a Antiguidade.

A opinião de Melanta sobre a prostituição surge como uma preparação do enredo para que, posteriormente, ela a pratique movida pela necessidade. Inicialmente, ela compreende Taja, mas vê a prostituição como impensável para si. Isso faz que o sujeitar-se seja ainda mais dramático dentro da trama, uma vez que o(a) leitor(a) já sabe que a prostituição é radicalmente contra seu desejo, além de simbolizar seu desencanto com o novo espaço ocupado.

Rhuam, estou incrivelmente cansada e não sei por quanto tempo ainda vou conseguir aguentar. Sete meses aqui. Todo meu corpo dói de tanto trabalho, eu tenho muitas feridas, e depois ainda sou obrigada a me vender àqueles homens e a fazer aquelas coisas que eles exigem. Os homens não são delicados como você. Eles me tratam como mercadoria e sinto que estou me acabando aos poucos. No fim do mês o dinheiro vai quase todo. Preciso lhe contar tanta coisa! Vontade de conversar horas com você; mas não tenho muita história boa pra contar (COLLIN, 2011, p. 92).

Por mais que Melanta tenha consciência da situação em que vive, a idealização do irmão surge como uma espécie de tábua de salvação à qual ela se agarra para continuar. Parece-nos sintomático que ela idealize justamente uma relação incestuosa, visto que diante dos limites estipulados para ela como mulher naquela sociedade, idealizar é a única coisa que parece sustentá-la. Isso funciona como uma espécie de comportamento subversivo dentro das possibilidades que a sociedade oferece

Outro ponto a ser ressaltado é o fato de que, ainda que compreendamos sua paixão por Rhuam como uma espécie de desejo de *ser como ele*, ou seja, ter a liberdade de transitar pelos mais variados lugares e de conhecer diferentes culturas, o fato de ser mulher torna esse desejo inacessível, criando um abismo entre o desejo (partir, viajar, conhecer o mundo) e a realidade (ficar presa ao primeiro local para onde vai, ter um subemprego e se prostituir para sustentar a família).

Se Rhuam pode lidar com seu descentramento como sujeito integrado a partir da busca de uma identidade com a qual se sinta mais confortável, Melanta, por outro lado, esbarra-se nas questões de gênero, que a limitam em sua busca identitária.

Em uma releitura da simbologia de Eva, Melanta, ao ousar desobedecer a estrutura patriarcal desejando buscar sua própria identidade, é castigada pelo destino, como uma reprodução da queda bíblica. A narrativa de Eva não nos interessa no ponto de vista religioso, mas sim enquanto estratégia de representação da mulher. Essa personagem desafia uma ordem arbitrariamente imposta ao comer a maçã – o fruto proibido – e, como consequência, é castigada: ela é cerceada de um espaço idealizado como paraíso. Eva se torna, assim, símbolo do pecado, do erro e, além disso, passa a representar o modelo de comportamento que não deve ser imitado. Semelhante a Eva, Melanta desafia uma ordem – a ideologia patriarcal – que lhe é imposta ao se relacionar sexualmente com Rhuam. O castigo recai sobretudo em Melanta que termina relegada à margem da sociedade.

O deslocamento da protagonista, além de dissipar sua ingenuidade, permite a ela perceber as consequências da relação com Rhuam. Isso funciona como uma tomada de consciência do local que ocupa na sociedade, bem como das expectativas que o grupo tem em relação a ela como mulher. Notamos, ainda, a sua percepção de que não havia conseguido sair do espaço de opressão mesmo saindo de casa, pois toda a sociedade assim o é.

Esse espaço de opressão se constrói na própria estrutura do texto, pois apenas no final da narrativa de Melanta é que as menções a respeito do incesto são autorizadas. Até então, é como se a própria memória da narradora, submersa na estrutura patriarcal na qual foi educada, estivesse interditada. A resposta para as indagações do(a) leitor(a) a respeito do que teria acontecido entre Melanta e Rhuam é expurgada em meio à decepção final e, especialmente, à racionalização que a narradora tenta fazer do assunto.

E a saudade que eu sinto de você, como posso viver assim? Não quero ficar velha aqui, Rhuam. Não tem pena de mim? Lembra de mim às vezes? Lembra das palavras que me disse? Ou será que estava só brincando comigo o tempo todo? E selou meu destino. Você sabe porque é que o pai nunca pode me dar em casamento pra nenhum homem. E você deixou o Abel levar toda a culpa (COLLIN, 2011, p. 93).

O paralelo traçado entre a protagonista e sua irmã Éria corresponde a uma relação que também contribui para a construção identitária de Melanta. Isso porque acentua sua incompatibilidade frente à tradição reservada às mulheres de sua

origem. Os valores do patriarcalismo aparecem nitidamente na caracterização de Éria, uma mulher analfabeta, extremamente ingênua, cujo casamento foi arranjado.

Sempre achei bonito isso, conversar com os outros, mas o pai não aceitava filha mulher conversando com visitante. Ainda mais estranho vindo de longe. Tinha que parar quando o pai chegava. Mas o pai deixou a minha irmã fazer os acertos pro meu casamento. Logo depois que eu fui embora, eu sei, ela ia ter que procurar emprego em algum lugar pra não deixar a mãe e o pai morrerem de fome (COLLIN, 2011, p. 70-71).

A partir das interferências de Éria na narrativa, o(a) leitor(a) percebe o quanto essa personagem é extremamente subserviente às amarras patriarcais ainda que inconscientemente. No decorrer da história de Melanta, essa estratégia narrativa de suspender a voz da protagonista para que Éria possa se manifestar e, assim, apresentar a sua posição como mulher submissa é utilizada em diversos momentos por Collin:

Desde que me casaram, moro numa tenda. Quer dizer, dormimos numa gruta na montanha e de dia eu trabalho ali na tenda, passo o dia cozinhando e salgando a comida e escolhendo grãos e fazendo o queijo do leite que eu tiro das ovelhas e fazendo cestos e tratando das galinhas e das cabras. O homem trouxe uma chaleira de ferro bem grande. [...]
Pensei que ele nunca iria nem conversar direito comigo, mas ele conversa; perguntou quanto eu ia precisar de azeite pro mês. Ele é bom e aqui tem mais comida do que lá com a minha antiga família (COLLIN, 2011, p. 63-64).

A satisfação da personagem ao enumerar as atividades domésticas que desempenha aponta para o seu enquadramento nos moldes patriarcais. Desse modo, Éria pode ser vista como a representação tradicional da mulher que inspiraria as personagens mulheres nos romances da primeira fase da literatura de autoria feminina.

Embora Éria não seja caracterizada como protagonista dessa subnarrativa familiar, percebemos que ela constitui uma personagem relevante na história, pois representa a mulher inserida em um espaço onde os valores patriarcais são claramente reforçados e incentivados e que não se angustia diante disso. Em nenhum momento da história, Éria apresenta queixas contra seu marido, pelo contrário, ela se mostra cada vez mais prestativa, satisfeita e feliz em desempenhar

as funções que dela são esperadas, e deseja inclusive engravidar várias vezes para que seus filhos possam ajudar o pai nos deveres:

Eu tenho que dar muitos filhos pro meu marido – foi o que a mãe sempre ensinou. Criar filhos que depois vão ajudar o pai deles no trabalho. Vão pastorear ovelhas, vão aprender a plantar e a colher no tempo certo, vão trazer lenha pra eu cozinhar pra toda a família e vão trazer água. Das meninas que vierem, eu quero que uma fique pra cuidar de mim na minha velhice. As outras podem casar porque casamento é bom (COLLIN, 2011, p. 90-91).

As diretrizes do patriarcalismo são reforçadas, novamente, de maneira muito nítida no discurso de Éria. Salta aos olhos a opressão exercida por tal sistema, por exemplo, a partir da obrigação dessa personagem em relação à maternidade, enfatizada pelo uso do verbo “ter”, apontando para algo que é esperado pelo seu grupo social. Notamos que a maternidade do modo como é abordada se distancia de seu caráter instintivo, natural, biológico, para assumir uma acepção mais social, institucionalizada, isto é, ela corresponde à análise realizada por Bourdieu (2005), que aponta a maternidade como um elemento histórico e socialmente referente ao polo feminino. Além disso, o modo como os valores patriarcais são sustentados pela sociedade é apresentado claramente a partir da projeção que Éria faz do espaço e da distribuição dos afazeres que caberá a cada filho antes mesmo de sua concepção.

A relação entre Éria e Melanta revela a diferença de conduta, em relação à tradição patriarcal, assumida por esta. Além disso, denuncia, ainda que implicitamente, a diferença entre a opressão sofrida pela mulher do oriente/africana em relação à mulher do ocidente. Isso porque Melanta sofre socialmente as consequências de sua relação sexual antes do casamento, enquanto que Éria, que se manteve virgem e seguiu à risca a cartilha do patriarcalismo, tem um casamento feliz, ou seja, condizente com as expectativas da ideologia dominante na qual foi criada. Assim, se as idealizações da irmã mais velha se dissipam frente à dura realidade que lhe coube, a realidade de Éria, por sua vez, ganha ares idílicos.

Éria consiste na representação da mulher “santa”, a qual contribui para a manutenção dos valores patriarcais, sem ter a consciência da opressão/repressão que eles exercem sobre suas escolhas e desejos. A personagem tem seu comportamento conduzido primeiramente pelo pai, que não a deixava sequer

conversar com as pessoas do sexo oposto, e posteriormente pelo marido, que a “usa como mulher desde o primeiro dia” (COLLIN, 2011, p. 78). Desse modo, Éria é desprovida de vontade de ação e até mesmo de sentimentos, seu comportamento se assemelha ao de um fantoche guiado pelos valores ideológicos do patriarcalismo. E o fato de ser caracterizada como uma mulher ignorante, desprovida de qualquer tipo de conhecimento científico contribui para que as verdades socialmente construídas sejam asseguradas com mais facilidade, sem questionamentos acerca do espaço social ou, ainda, do papel que desempenha.

Em contrapartida, Melanta é representada como uma mulher libertária, capaz de romper com a lógica do patriarcalismo imposta pelos costumes de sua família e da sociedade, ainda que esse confronto não corresponda provavelmente a um ato consciente. Ela é movida pelos próprios sentimentos, o que a leva a se entregar à paixão incestuosa pelo irmão, relegando-a ao esteriótipo de mulher “pecadora”, “impura”.

Coincidentemente ou não, ela é a única mulher da família que sabe ler e escrever, que se encanta pelas histórias narradas por Rhuan e que se entretém com a leitura de vários livros, os quais, de tão importantes, consistem na parte mais inestimável de sua bagagem da mudança. A personagem também pode ser pensada a partir das reflexões de Hall (2015), uma vez que é caracterizada como um sujeito descentrado. Isso porque, ao ouvir as histórias do irmão sobre diferentes povos, lugares e culturas, e somando isso às suas leituras, Melanta vislumbra para si, ainda que inconscientemente, novas oportunidades identitárias, distanciando-se, assim, do que a sociedade e a família dela esperavam.

O fato de ser instruída/alfabetizada consiste na diferença fundamental entre as irmãs, fenômeno esse que atribui à Melanta autoridade sobre Éria:

Minha irmã mais velha é esperta e sabe ler livros de verdade. Aprendeu a ler e compreender tudo que está dito ali – e lê bem rápido, mesmo sem ter que fazer som. Também sabe escrever direitinho e eu já vi que negócio engraçado são aqueles riscos no papel. [...] minha irmã sempre foi esperta. Ela é que cuidava do dinheiro que vinha. Deve ter mais de cinco livros [...]. Lia o dia inteiro nos intervalos do serviço (escondido do pai, claro, e uma vez até deixou a comida queimar) e depois, de noite lia um pouquinho em volta da fogueira (COLLIN, 2011, p. 69-70).

Esse grau de instrução, embora pareça ser uma prática incomum em sua região, não altera positivamente sua realidade. Percebemos que as amarras sociais do lugar são mais fortes ou mais valorizadas do que o conhecimento, pressuposto esse que se confirma com o desfecho de cada uma das irmãs.

A análise dessa configuração social referente às duas irmãs, criadas a partir dos mesmos valores de conduta e originárias da mesma região, remete-nos a um conceito teórico desenvolvido pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, denominado de Suplemento obsceno. Para ele, “a própria lei necessita de seu suplemento obsceno, é sustentada por ele” (ŽIŽEK, 2010, p. 104). Isso equivale dizer que todo tipo de proibição social gera, como consequência, uma espécie de “realidade alternativa”, a realização de tal proibição.

Para exemplificar essa ideia, podemos pensar no *Hays Production Code*, que foi um sistema de proibições utilizado entre os anos de 1930 e 1940 nos Estados Unidos que impedia produtores cinematográficos inserirem determinadas temáticas e cenas em suas produções (como sexo, drogas etc.). Essa proibição, em vez de funcionar apenas de forma negativa, impedindo o aparecimento de tais assuntos nas obras, criou uma linguagem positiva, a qual, por meio de imagens simbólicas, de certa forma, metafóricas, falava justamente sobre os temas que eram proibidos.

Isso se assemelha também à questão da censura durante a ditadura militar (1964-1985) no Brasil: os(as) artistas, querendo criticar o regime e sendo vigiados por ele, desenvolveram uma linguagem para se expressarem abertamente. Segundo Žižek, esses tipos de sistemas (proibitórios) geram “o próprio excesso cuja representação direta proibia[m]” (ŽIŽEK, 2010, p. 105).

Para se aproximar mais do contexto específico deste trabalho, podemos pensar no fato de que os homens, de forma geral, valorizam muito mais, na escolha de suas parceiras, mulheres com aparência de bondade, ingenuidade, inocência. Entretanto, essa escolha esconde o outro lado, o de que eles desejam como parceiras em termos sexuais o exato oposto: uma mulher forte, selvagem e desenvolva. É justamente nessa contradição que se encontra o obsceno.

Trata-se, portanto, de um conceito que mantém a prostituição nas margens da sociedade, mas que, no entanto, para se sustentar, necessita dessa prática. A prostituta é a base oculta e obscena de sistemas sociais constituídos a partir da proibição ou da excessiva regulação do sexo. A prostituição é considerada uma das atividades mais antiga na história da humanidade e, mesmo sendo criticada pela

sociedade, ela persiste existindo em todas as eras e sociedades. É importante notarmos, porém, que a existência da prostituição é atrelada à existência de alguém que pague por ela – que, muitas vezes, são as próprias pessoas que a criticam. É nessa contradição aparente que consiste o obsceno: o indivíduo moralmente alinhado com as leis sociais não assume que faz uso dessa atividade, mas ela deve existir para sustentar os casamentos aparentemente saudáveis e estáveis. A prostituta é, assim, o reverso da mulher de bem, ou seja, da mulher ideologicamente considerada ideal como esposa.

O conceito de suplemento obsceno desenvolvido por Žižek (2010) funciona em consonância com o que acontece com o bordado, o qual possui, indiscutivelmente, duas faces. Uma delas é caracterizada como bela e, conseqüentemente, corresponde ao lado do bordado que fica exposto aos nossos olhos para ser admirado. Esse lado, no entanto, encontra-se intimamente interligado à sua outra face, aquela responsável pelas amarrações dos pontos que constituem o bordado em si, mas que, no entanto, é caracterizada como feia e, por isso, deve manter-se escondida – é o avesso da obra. O bordado só se constitui por meio da relação entre essas duas faces, ainda que uma se encontre permanentemente escondida. Se porventura esse lado acidentalmente é posto às vistas do(a) observador(a), ele é apontado como errado, como o avesso, por fugir ao padrão de beleza.

Tendo isso em vista, a personagem Éria corresponde ao lado belo do bordado, da sociedade na qual se encontra inserida, uma vez que ela é constituída a partir dos valores patriarcais vigentes, que incentivam a relação de dominação entre o homem e a mulher.

Podemos perceber isso, por exemplo, na delimitação dos espaços onde transitam Éria e seu marido. Enquanto ela está restrita à tenda e às atividades que possam ser desenvolvidas nesse espaço: cozinhar, cuidar dos animais e “servir como mulher” ao marido, ele está constantemente fora, provendo o sustento do casal:

Todo dia ele acorda bem cedo e some no meio das pedras, daquelas pedras pontudas que o vento afinou. Eu tenho medo de ir lá por que tem muito bicho matador. Mas ele é corajoso. Vai lá procurar cobra, aranha e escorpião e traz todos vivinhos pra vender prum professor galego que estuda eles e paga bem. [...] Ontem queimei um pedaço da saia com a brasa, mas quase nem dá pra perceber. Tomara que

ele nunca perceba pode ficar ofendido, ou pior, pode ficar brabo com a minha desatenção (COLLIN, 2011, p. 79).

Por meio do fragmento acima, podemos perceber a relação de dominação que caracterizam ações e comportamentos socialmente denominados como masculinos, os quais são desempenhados no espaço externo à casa, em contraposição às ações domésticas desempenhadas por Éria, as quais acontecem no espaço interno da casa. Essa relação de dominação remete-nos novamente a Bourdieu:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, feminino (BOURDIEU, 2005, p. 18).

Ao cumprir, sem questionar, o papel designado pela ideologia dominante, Éria é socialmente aceita e, assim, assemelha-se ao lado socialmente caracterizado como direito do bordado, o lado que deve ser exposto aos olhos da sociedade. Por outro lado, Melanta é o lado avesso do bordado, uma vez que ela burlou as normas que sustentam o sistema ao se entregar às emoções e se relacionar sexualmente com o próprio irmão.

E, de modo semelhante ao que acontece com o avesso do bordado, que tem de ser escondido para que se mantenha a beleza do lado direito à vista, ela é lançada à margem da sociedade para que assim as mazelas dessa sociedade sejam escondidas. Melanta se vê obrigada a enfrentar uma nova e dura realidade na tentativa de sobreviver e, com isso, a manutenção da ordem está garantida, uma vez que a sociedade não pode simplesmente extirpá-la. Assim, a protagonista passa apresentar outras possibilidades de representação da mulher.

Essas possibilidades se referem diretamente às características de certo tipo de mulher que a sociedade patriarcal não gostaria que existisse (ou cuja existência não é aceita), mas que, por outro lado, precisa dela para a ordem social permanecer intacta. Além disso, quando Melanta reafirma, ao final de sua narrativa, seu amor por

Rhuam, temos duas interpretações possíveis. Se por um lado essa atitude remete à submissão amorosa, por outro, denota, também, ainda que implicitamente, sua postura subversiva, pois, diferentemente dos valores impostos pela ideologia local (ter de se casar mesmo que sem amor, cuidar da casa, gerar filhos etc.), ela se recusa a ser objetificada em um relacionamento desprovido de sentimentos, cuja única função seria cumprir a rota doméstica e satisfazer a vontade do marido.

Poderíamos dizer, então, que os perfis das personagens que figuram nessa narrativa correspondem, como mencionamos ao estereótipo padrão atribuído à mulher, fato este que colabora para a propagação do modelo de conduta designado pela ideologia patriarcal, semelhante ao que ocorreu com as personagens construídas pelas escritoras da fase feminina. No entanto, o contexto de produção de Collin é muito diferente do das escritoras dessa primeira fase. Nesse sentido, é preciso que haja atenção por parte de quem lê a obra para que a leitura realizada não seja equivocada. Isso porque, o modo como é engendrada a caracterização das irmãs Melanta e Éria traz à baila, de modo bastante irônico, a condição da mulher em meio a um espaço autoritário e machista.

2.4 A TERCEIRA JOGADORA: LENA

Compondo a última sequência da trama, nos deparamos com a trajetória de Lena. Trata-se de uma mulher que é adotada ainda nos primeiros meses de vida por um casal muito rico. Devido a isso, é educada em um colégio de elite para meninas, tem aulas de piano, francês, enfim, cresce sempre cercada pelas melhores oportunidades que o dinheiro pode proporcionar. Durante sua adolescência, no entanto, Maria Helena Vignoli Munhoz, ou Lena, como normalmente é chamada, descobre detalhes do processo de adoção que foram encobertos. A partir de então, ela desenvolve um comportamento extremamente rebelde, especialmente contra sua mãe adotiva. Após passar alguns meses aparentemente injustos na prisão, período esse em que sofre um aborto espontâneo, Lena parte para a Europa. No exterior, a personagem continua com uma vida desregrada, marcada pelo uso e tráfico de entorpecentes, bem como pela prostituição. É nesse momento de sua vida que conhece Rhuam, o homem com quem passa a se relacionar amorosamente a ponto de voltarem juntos para o Brasil.

Os cinco primeiros capítulos dessa trama são bastante desconexos, de modo que não temos certeza da cronologia dos acontecimentos apresentado, podemos apenas inferir que se trata de uma mulher de família abastada.

O sexto capítulo é responsável por apresentar fatos mais pontuais a respeito da vida da narradora. Esse capítulo é estruturado no formato de um relatório clínico feito sobre ela, o que desloca a voz narrativa para o Outro, homem, médico, responsável socialmente por indicar quem está são e quem está de algum modo debilitado. Nesse sentido, diferentemente da linguagem intimista, subjetiva, que marcou os capítulos anteriores e posteriores dessa história, a linguagem, nesse momento, torna-se mais objetiva, sinalizando o distanciamento entre Lena e seu interlocutor. Como consequência, esse distanciamento parece se estender ao(à) leitor(a), que fica indeciso acerca da veracidade dos fatos, já que, muitas vezes, o comportamento ou as atitudes da família adotiva apontadas pelo médico não são condizentes com o julgamento dela.

A personagem apresenta diversos problemas em relação aos pais, frequentemente renegando-os:

Que assunto, porra? Pra que essa encenação toda? Nossa, tô impressionadíssima com o seu interesse por mim!!! Vou até chorar! Quem é que tá te pagando, afinal? É aquela velha babaca, né não? Refere-se a sua mãe?
Mãe? Minha mãe coisa nenhuma – é só uma ricaça que me comprou. É, comprou, foi lá, escolheu um bebezinho bem subnutrido, o pior de todos, o mais fudido, e deu um dinheiro e me levou (COLLIN, 2011, p. 99).

Essa relação entre a protagonista e a família, especialmente a mãe, é o cerne da crise identitária vivida por Lena, cuja motivação reside no distanciamento do modo de vida dos pais adotivos. Dessa forma, todas as possibilidades de formação que poderiam contribuir para a educação e a constituição da personagem a oprimem, assim como carregar o nome completo da família que lhe adotou talvez seja o maior elemento de opressão sobre Lena.

Podemos nos valer, mais uma vez, das contribuições de Hall (2015), visto que Lena também se caracteriza como um sujeito fragmentado, descentralizado que, no decorrer da narrativa, tenta encontrar identidade(s) que melhor lhe satisfaça. Diante desse esfacelamento identitário, no entanto, a personagem assume uma postura ativa, ou seja, de uma mulher que não aceita passivamente as imposições sociais

atribuídas pelo destino. Em vez disso, ela assume uma postura de deboche e de constantes provocações em relação à família, enfim, um comportamento rebelde, imbuído por uma linguagem chula, permeada por palavrões, como modo de contestação.

A personagem escancara o sentimento de humilhação decorrente da mentira criada pelos referidos pais no momento de sua adoção. A sua revolta em relação a essa mentira é reflexo também de sua indignação frente ao contexto social que favorece e estimula ações que, mesmo de caráter filantrópico, escondem um aspecto exibicionista. Para Lena, sua família a adotou como forma de exibir para a sociedade sua bondade e preocupação social, conforme percebemos na cena em que Lena lembra do momento em que encontra a sua foto de recém-nascida: “Imagino que a minha mãe estivesse guardando aquelas fotos pra um dia publicar na revista quinzenal do clube: ‘Antes X Depois – Vejam o que fiz por essa pobre garota’ ou, ‘O amor salvou uma vida!’” (COLLIN, 2011, p. 131). Consequentemente, sua vida, seu curso de piano, as festas, os penteados são apenas um prolongamento dessa mesma encenação opressora. Lena se sente indignada, pois percebe que sua inserção nessa família não passa de uma cena no teatro social da vida da classe alta.

E você ainda me perguntou por que é que eu tenho tanto ódio dela! É uma falsa, uma hipócrita – me adotou só pra dizer pra todo mundo que era boazinha e achou que ia conseguir segurar aquele marido viado. Sabia que o cara é viado? O tal do meu pai. Coitado, nunca pode sair do armário por causa do sobrenome, por causa da tradição da família – filho de desembargador, sabe esse lance? (COLLIN, 2011, p. 114).

Assim, a crise de Lena pode decorrer do choque entre as possibilidades oferecidas pela família adotiva e a possível idealização do que lhe seria apresentado pela família biológica, de modo que a descoberta de realidades tão díspares esfacela a identidade dessa protagonista, como podemos observar, por exemplo, no momento em que ela se depara com sua primeira certidão de nascimento: “Eu achei uma certidão de nascimento – a minha primeira – e o meu nome era outro. Chorei muito quando vi aquele nome e entendi que eu mesma era uma grande mentira” (COLLIN, 2011, p. 131-132).

Torna-se impossível a manutenção passiva dos valores, do estilo de vida e, conseqüentemente, da identidade fornecidos pela família adotiva. Essa descentralização de Lena fica ainda mais clara a partir de sua relação com os nomes, uma vez que o da certidão de nascimento e o atual representam duas construções simbólicas e sociais que beiram a oposição entre classes, já que a condição financeira da família biológica parece remeter à pobreza.

A trajetória da personagem, do começo ao fim, é marcada pela fragmentação de sua identidade decorrente do choque entre sua educação no seio da família adotiva e a descoberta das suas origens. A atitude dos pais adotivos de camuflar a verdade sobre a origem de Lena é interpretada como uma espécie de objetificação sua, à qual ela não aceita sucumbir. Em outras palavras, Lena não se compraz com o papel de boneca de luxo, objeto de desejo nas mãos de uma mãe fútil, interessada mais na aparência do que no afeto e na preocupação em oferecer o direito/privilegio da escolha a sua filha.

Não fica claro para o(a) leitor(a), nem para a própria personagem, em que medida a vivência de sua bagagem familiar biológica implicaria mudanças na constituição da sua trajetória e/ou de seus contornos identitários. De qualquer forma, o modo como se dá a construção dessa relação caótica entre as identidades da protagonista é um artifício estético de Collin para humanizar Lena e para colocar o julgamento do senso comum em xeque. Isso porque normalmente somos levados a acreditar que entre miséria e bonança, o melhor seria optar por essa última. No entanto, a equação é mais complexa: a bonança por si não supre as necessidades do sujeito, pois é preciso ter direito de escolha e opinião.

Disso resulta o fato de ser contraditória a descrição que Lena faz de sua experiência na família Vignoli Munhoz em relação ao modo como sua vida é descrita no prontuário de um possível estabelecimento de reabilitação:

A jovem, filha única, foi adotada com quatro dias de idade por família estável e de padrão financeiro acima da média. Pais biológicos desconhecidos. Pais adotivos casados há mais de 30 anos; intensa vida social. O pai, empresário de sucesso, a mãe, destaca-se pela filantropia. Ambos participaram constante e ativamente do desenvolvimento educacional e emocional da filha (COLLIN, 2011, p. 117).

A partir da citação, percebemos que a versão sobre a adoção sustentada na clínica, logo para a sociedade, é a da família. Há que se notar que as versões apresentadas por Lena e pelo sr e sra. Vignoli Munhoz são diferentes. A manutenção do discurso dominante se relaciona a própria construção social das personagens: pai e mãe adotivos considerado casal perfeito, socioeconomicamente estáveis, enquanto Lena é viciada e desequilibrada, logo, desacreditada. Essa construção narrativa denuncia a relação de poder entre as personagens. Assim, Collin, ao atribuir voz a Lena utiliza um recurso muito comum ao pós-modernismo, a inversão, quando se dá voz a personagens cuja condição social é comumente silenciada. Esse recurso é frequentemente usado por autores(as) com viés feminista, pós-colonialistas, entre outros, os(as) quais, conforme aponta Bonnici (2005, p. 25), “subvertem os pressupostos de uma objetividade espúria que sustenta o Ocidente, a unicidade de sua cultura e de seu ponto de vista”.

Lena carrega, a sensação de não pertencimento ao ambiente em que está inserida, fomentando, assim, a sua personalidade arredia, sobretudo em relação à família e à mãe em específico, como se esta fosse a grande responsável pela interdição imposta a Lena.

Esse aspecto da personalidade de Lena pode ser observado a partir do conceito Žižequiano “Nome-do-Pai” (*Nom-du-Père*, no francês), o qual se refere à castração simbólica que insere o indivíduo no espaço simbólico, rompendo sua ligação com a mãe.

Žižek utiliza o conceito de “Simbólico” em termos lacanianos, ou seja, trata-se do estágio no qual o indivíduo estruturou uma série de códigos, leis e proibições, que permitirão sua socialização. O simbólico surge através da internalização do “Nome-do-Pai” [...], portanto através da ruptura com o tempo idílico de comunhão absoluta com a mãe (notemos que mãe e pai, para Lacan, não são necessariamente a mãe e o pai biológicos, mas quaisquer entidades que operem funcionalmente como tais; são categorias simbólicas). Essa ruptura se cristaliza como uma “falta”, um Éden perdido, sentida agudamente pelo indivíduo. Uma castração, metaforicamente falando. O indivíduo, traumatizado por essa ruptura, projeta essa integração absoluta para sempre perdida em objetos diversos, que Lacan chamou de “objeto a” (*object petit a*), que passam a funcionar ao mesmo tempo como objetos de desejo e como dolorosa evidência da falta da integração harmoniosa (SILVA, 2009, p. 213)

Nesse sentido, é como se o primeiro nome de Lena, dado pela mãe biológica, apontasse para esse momento pré-simbólico, ou seja, anterior à inserção de Lena na ordem simbólica. Essa inserção, a partir do conceito lacaniano utilizado por Žižek, é fundamental, uma vez que só conseguimos nos relacionar com o mundo a partir de nossa inserção no espaço simbólico, ainda que dê origem, como consequência, a uma falta fundamental, a uma sensação de vazio constitutivo.

Se compararmos a estrutura da integração do indivíduo no espaço simbólico à estrutura da vida de Lena, com suas negações e culpas, podemos sugerir que tal sensação de vazio constitutivo é o que faz que, edipianamente, Lena rejeite a mãe adotiva, uma vez que é exatamente a mãe/instância simbólica que insere esse vazio em Lena/indivíduo, que tenta eternamente preenchê-lo sem sucesso. A existência desse vazio aponta sempre para um momento anterior, em que ele não existia: no caso, a identidade anterior de Lena, a biológica, com o nome dado pela mãe que lhe deu à luz, bem como os valores a partir daí inferidos. Assim, Lena, especialmente a partir da descoberta dessa identidade anterior, busca constantemente uma reintegração com ela, fazendo-o, por vezes, de forma ilegal e imoral, tendo em vista os valores do senso comum.

Essa aproximação teórica nos auxilia na compreensão da construção identitária da personagem, que problematiza o que é ser indivíduo para todos nós: um ser-para, que nunca consegue a total plenitude, uma vez que isso representa uma comunhão com o universo somente possível no momento anterior à instauração do simbólico no ser.

Trata-se, então, de uma mulher adotada quando bebê por uma família muito rica, mas que, segundo seus próprios relatos, não se identifica com o ambiente e com os valores proporcionados pela nova família. Esse choque de realidades pode ser compreendido à luz de Bauman (2005, p. 19), que aponta para o fato de as “identidades” flutuarem no ar, de modo que algumas delas correspondam à nossa própria escolha, outras, no entanto, são infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, de modo que é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Devido a essa incompatibilidade, a jovem assume uma postura rebelde e, muitas vezes, agressiva em relação a essa família, rejeita o círculo social proporcionado pelo ambiente familiar e busca estabelecer suas relações de amizade por seus próprios meios, como mostra o excerto que segue:

Quando eu tinha uns doze, conheci uma galera bem esperta. Uns garotos que apareciam na saída do colégio. Um deles se chamava Luís e era muito legal comigo. Ele passou a ir sempre lá em casa, a gente assaltava a coleção de bebidas do meu pai e também fumava os charutos do velho, era muito divertido aquilo (COLLIN, 2011, p. 130-131).

A partir desse contato, o comportamento da jovem se torna cada vez mais transgressor, com uma valorização crescente de atitudes contrárias à bolha socioespacial que lhe fora imposta até então. Assim, podemos considerar que o próprio ato de se relacionar com a “galera bem esperta” caracteriza um tipo de rompimento do ponto de vista da protagonista, pois inaugura o seu processo de individualização, são suas primeiras atitudes, sem interferência da família, em busca da sua identidade.

Nesse processo, Lena se torna usuária de drogas. Os relatos acerca desse seu período da vida, ainda que expostos de modo fragmentado no enredo, cria a ideia, normalmente fomentada pelo senso comum, da menina de família rica que, aparentemente sem motivos, apresenta um comportamento rebelde marcado por desvios de leis e normas da sociedade, mas que, no entanto, devido à posição social de sua família, não raro, livra-se ilesa dos acertos de contas com a justiça humana. Esse estereótipo é reforçado especialmente quando Lena está na prisão e sofre com o surgimento de um promotor que adia a sua liberdade quase imediata que ela acreditava estar garantida:

Mas era simples de me safar, o meu advogado já tinha garantido a minha soltura, até que fudeu tudo: apareceu um promotorzinho filho da puta que implicou comigo, pediu para manterem a minha preventiva e quis me ferrar o tempo todo. Uma coisa que era pra ser resolvida rapidinho passou a demorar um século – só por causa do escroto que me deixou apodrecendo lá pra uma tal de ‘instrução criminal’ (COLLIN, 2011, p. 124).

Notamos, porém, que, apesar de o estereótipo de menina rica rebelde sem causa, há motivos evidentes para isso: Lena se envolve com as drogas para transgredir o espaço criado por sua família adotiva, com os quais ela não se identifica. A droga, mais do que uma rebeldia pessoal contra indivíduos específicos ou uma fraqueza de caráter, é traduzida como uma tentativa de buscar a própria individualidade desatrelada de toda e qualquer característica que estivesse dentro dos limites marcados pelos pais.

No entanto, a gravidez, descoberta durante o tempo em que esteve na prisão, sugere ao(a) leitor(a) mudança de rumos na narrativa. A possibilidade de ter um filho(a) conduz Lena a um possível redimensionamento identitário em consonância com as expectativas da sociedade para uma mulher, uma vez que, ao se tornar mãe, Lena passaria a ocupar o espaço apontado por Bourdieu (2005) como feminino.

O tom depressivo e solitário que vinha marcando sua história é matizado com outras tintas, a linguagem carregada de rebeldia, constituída inclusive por palavras de baixo calão, usada frequentemente para relatar suas experiências em meio à família, cede lugar a uma postura quase maternal:

Eu fiquei muito feliz – sempre sonhei em ter um filhinho. Um filho, amor, consegue imaginar que alegria! Eu sabia que ia sair daquela encrenca fácil porque eu não tinha nada a ver com o rolo todo e não era complicado provar. E jurei que ia criar meu filho de um modo muito legal, cheio de carinho (COLLIN, 2011, p. 125).

A gravidez que poderia representar uma possibilidade de enquadramento ao paradigma patriarcal, consiste, no entanto, no maior elemento de subversão do romance, isso porque torná-la mãe, compreensiva e compassiva em decorrência da gravidez e do filho(a) seria uma solução fácil, comum e recorrente nos estereótipos tradicionalmente delimitados pela ideologia do patriarcalismo. Faz parte da eficácia da trama a interdição dessa maternidade: Lena aborta espontaneamente enquanto está na prisão. Assim, o aborto passa a ser o grande responsável por unir as três protagonistas, uma vez que, se Lena não tivesse abortado, ela não teria conhecido Rhuam que, por sua vez, não teria assassinado o promotor Medeiros.

Vale pensar no aborto como uma problematização implícita do romance: será que Lena buscava se encaixar nos padrões patriarcais tradicionais? Abortando é como se Lena renegasse essa opção, preferindo agarrar-se mais fortemente a seu aspecto contestador e intransigente. Por mais que o aborto narrado tenha sido espontâneo, na estrutura da obra ele se expande, permitindo as mais diversas interpretações, uma vez que não sabemos se o discurso dela a respeito da maternidade se concretizaria de fato, afinal, a gravidez não gerou seu fruto. Nesse sentido, a idealização de sua gravidez pode ser também uma forma de estender sua competição com sua mãe adotiva em níveis extremos, visto que, sendo a mãe ideal que se propunha em seu discurso, provaria que sua mãe real havia sido ruim.

Enfim, o aborto amplia a agressividade de Lena, pois ela passa a abarcar, além da mãe, o promotor, visto por ela como o culpado pela interrupção espontânea de sua gravidez. Só muito depois que Lena vai resolver essa questão, pois, logo que sai da prisão, muda-se para a Europa, voltando a viver em meio às drogas e à prostituição. Essa viagem simboliza mais uma busca de identidades que melhor lhe representem. Isso porque, não se adequando às possibilidades identitárias oferecidas a ela em sua terra natal, opta por um distanciamento geográfico, ansiando que isso funcione como um distanciamento identitário também.

A construção do enredo auxilia muito nesse sentido, afinal, humaniza a personagem, sem julgá-la ou apresentá-la negativamente, descontrói, assim, o estereótipo socialmente difundido de que os ditos problemas comportamentais têm relação direta com ter ou não dinheiro, por exemplo. Ou seja, quem apresenta um comportamento rebelde e tem dinheiro presumidamente faria isso por ser mimado(a). Por outro lado, se o mesmo comportamento fosse de alguém pobre, a causa estaria intimamente relacionada à falta de condições econômicas.

Nesse sentido, a narrativa problematiza os julgamentos superficiais difundidos pela sociedade, uma vez que eles desconsideram as experiências existenciais desses sujeitos. No caso de Lena, sua experiência se centra na negação do simulacro identitário que lhe fora apresentado, fator esse responsável pelo deslocamento social e existencial da personagem.

Lena assume, por um lado, a postura de uma mulher transgressora, inconsequente, forte, que aparentemente não se abala com o resultado de suas escolhas, como ilustra o modo como ela se refere à sua estadia na Europa:

Mas aqui valeu a pena, cada segundo! Tem uns caras divertidos. É o que conta, afinal. Tem uns caras muito loucos aqui. E conseguem de tudo pra gente – o que o cliente pedir eles arranjam rapidinho. E as condições são sempre justas. São amigos, de verdade, e facilitam muito a vida da gente. E as garotas todas são muito legais. Muito gente boa (COLLIN, 2011, p. 102).

Por outro lado, ao expressar seus sentimentos, Lena demonstra o estilhaçamento do ser humano frente a uma situação de crise em que, como um tradicional sujeito pós-moderno, não consegue se identificar de forma precisa em lugar algum, mergulhando em uma espécie de caos que é refletido, por sua vez, na própria linguagem:

Eu sou uma figura monstruosa sem forma sabe eu devo ser uma criatura dividida entre detalhes e enganos e lodo eu sou uma voz que afirma o que eu mesmo não escuto uma voz – acho que eu sou isso eu sou daqueles espantalhos de filme sabe como que já nem serve pra nada um belíssimo engano um projeto sem nome porque roubaram o sentido roubaram tudo de mim roubaram até o meu direito de ser um espelho por quê uma carta perdida pelo correio bem ridícula uma coisa despatriada uma carta sobre o mundo que alguém guardou na gaveta sem ler uma onda os pensamentos são espumas um cachorro de rua com fome e sede (COLLIN, 2011, p. 105).

Notamos que a grafia do pronome eu em fonte menor do que o restante do texto está diretamente relacionada à postura assumida por Lena nesse momento, a saber, ela reforça a sua pequenez, o seu sentimento de inferioridade. Reflete, também, a sua dificuldade em encontrar /construir um eu que seja pleno, completo e totalmente autoafirmado. Ela percebe intensamente os descentramentos performatizados desde sua adoção até a sua inserção em um espaço social que, posteriormente, não consegue conceber como sendo o seu.

Tendo em vista isso tudo, podemos perceber que o deslocamento físico de Lena não é capaz de resolver o mal-estar do deslocamento identitário tão intensamente vivido. Cabe aqui lembrar a fala do historiador Leandro Karnal (HAMLET..., 2015), no vídeo *Hamlet de Shakespeare e o mundo como palco*, quando afirma que, na pós-modernidade, as pessoas buscam cada vez mais a multiplicação de suas experiências porque não conseguem se aprofundar nelas. As pessoas viajam mais, tiram mais fotos, realizam mais atividades externas, tudo isso na tentativa de não serem forçados, em um momento de silêncio e inatividade, a analisar a si próprios: quem são e o que significa estar-no-mundo no contexto atual. Lena, que se encontra no início do romance em uma clínica de reabilitação – o que permite inferir que ela tem algum vício em drogas –, assim como o sujeito esquivo da fala de Karnal, desloca-se constantemente (fisicamente) na tentativa de fugir da percepção da fragilidade de sua identidade, mas isso não consegue evitar que ela se veja e tenha que lidar com a sua construção identitária, que é profundamente individual.

No caso em questão, ainda que a questão da dependência em drogas seja problematizada a partir do século XX, ela se estende no século XXI, adentrando os portões da pós-modernidade e se reafirmando enquanto problema social. Lembramos, ainda, que a narradora apresenta quadros depressivos, que estão

relacionados à forma como Lena percebe e recebe o mundo à sua volta, como podemos observar no trecho:

Claro que sei: pra falar de mim, pra falar do que eu faço. Do que fiz. Que lindo! Pra descobrir porque fiz e porque faço. Falar das minhas angústias e ansiedades. Da razão de todo o meu sofrimento! Por que uma jovem rica e bonita quer se matar? Ohhhh, quão difícil nos compreender! Claro que eu sei espertinho: pra levantar os detalhes, pra você ter o que colocar nos prontuários e depois fazer mais perguntas pra descobrir mais coisas importantíssimas... (COLLIN, 2011, p.98)

Por outro lado, há a possibilidade de se compreender o discurso de Lena como “vitimizado”, na tentativa de convencer o leitor a acreditar na sua história e sua versão dos fatos. Isso pode ser tomado como alternativa de leitura a partir do fato de que Lena é a narradora autodiegética de sua narrativa e, portanto, não confiável. A partir dessa visão, teríamos as ações dessa personagem (ou a maior parte delas) como escolhas conscientes, justificadas a *posteriori* pelas situações julgadas como complicadas em sua construção identitária: a adoção, o aborto, etc. Nesse sentido, ela seria uma personagem articuladora e sagaz, não necessariamente subjugada por um sistema, mas capaz de subverte-los a seu favor, convencendo Rhum a assumir para si o desejo de vingança.

A construção de sua parte da narrativa é, porém, tão intrincada que se torna impossível afirmar com certeza qual de tais possibilidades de leitura é a mais adequada, o que enriquece muito o texto, aprofundando ainda mais a densidade dessa personagem que serve ao mesmo tempo como vítima e articuladora de boa parte da trama da obra.

CAPÍTULO III: ESPAÇOS COM QUE SE PODE JOGAR

Neste capítulo, focaremos o espaço e, mais especificamente, o deslocamento das personagens, questões fundamentais na estrutura do romance em estudo. Trata-se da análise da espacialização, ou seja, do modo como o espaço é construído na narrativa, conforme conceitua Oziris Borges Filho (2007).

A trajetória de Ana, a protagonista da narrativa que abre o romance, já se inicia de modo a avultar a íntima relação que ela estabelece com o espaço em que se encontra inserida. O fragmento a seguir nos coloca no âmago dessa relação:

O segundo junho aqui. Não posso pensar em ter medo. Do frio, quero dizer, e da imobilidade que vem. Do vento, quando faz vergar os eucaliptos enormes e assobia de um jeito sinistro. Quando suprime as folhas dos galhos e evidencia a delicadeza do indefensável; uma nudez. Nunca tinha visto tanto a mim. É apenas junho, começo dos dias longos e friíssimos. (COLLIN, 2011, p. 13).

Notamos, nesse excerto, a construção espacial realizada a partir da visão e do tato (o frio) da narradora, o que carrega o discurso de simbolismos e permite que a descrição do espaço, ainda que expressa a partir de percepções físicas, seja extremamente subjetiva. Assim, as estratégias usadas na construção do aspecto espacial dessa narrativa, condiz como uma das possibilidades de função do espaço sistematizada por Filho (2007, p. 40). Segundo o estudioso, o espaço pode assumir na narrativa a tarefa de representar os sentimentos vividos pelas personagens. Nesse caso, é possível observar que, determinadas cenas, apresenta uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento.

Em uma espacialização que Filho (2007) define como subjetiva, temos a apresentação do frio como metáfora do próprio estado de espírito de Ana, na medida em que esse frio transcende o caráter climatológico e se relaciona ao sentimento de solidão e tristeza que marcam a sua vida após a morte do marido.

Apesar de a predominância relacional do termo frio e de a personagem Ana corresponder ao subjetivismo alcançado por meio da metáfora, podemos considerar, também, o caráter sensorial imanente à palavra frio, visto que, sem este sentido primeiro, a profundidade alcançada a partir da metáfora não seria atingida.

Borges Filho recorre a Lins para afirmar que “um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações” (LINS, apud BORGES FILHO, 2007, p. 68). Segundo Del Pino,

os efeitos espaços-temporais de sentido [...] podem ser avaliados com base nos gradientes da sensorialidade. Considerando que cada um dos sentidos humanos estabelece em princípio, diferente distanciamento entre sujeito e objeto, a análise dos aspectos sensoriais dominantes no texto, ou em seus fragmentos, podem consistir em recursos heurístico eficiente para a eficácia dos resultados a obter no percurso interpretativo do sentido textual (DEL PINO, apud BORGES FILHO, 2007, p. 69).

O discurso de Ana está impregnado dos sentidos da visão e do tato: enquanto aquele corresponde à maior distância entre o ser e o objeto; este é considerado o sentido mais próximo do ser depois do paladar. Essa relação, somada ao caráter metafórico atribuído à palavra frio, corrobora a ideia de que o desconforto da estação reflete o próprio desconforto interior da protagonista, em uma espécie de espelho, em que o objeto (espaço) reflete características do sujeito, as quais, por vezes, não são percebidas pelos próprios sujeitos em si, mesmo quando percebidos de forma externalizada. Isso pode ser percebido, por exemplo, no excerto a seguir:

Não posso pensar em ter medo.
Um ano que estamos aqui. Árvores desfolhadas. Muito frio. Banhos gelados. [...] Dormir cedo. Acordar e, espiando por trás da cortina, ter a primeira visão do que se passa lá fora: o amanhecer que a geada queimou completamente a grama queimou as plantas todas carbonizou as bananeiras. O verde sendo transformado em um amarelo-enzofre e, depois de alguns dias, em um espaço pardacento e triste. Quero progredir e por isso não penso nas dificuldades. Deixo o dia correr. Deixo correrem as noites. Quero perceber os percursos. Acho difícil. Às vezes garoa o dia inteiro sem trégua. (COLLIN, 2011, p. 14-15).

A percepção do espaço transmitido ao(à) leitor(a) passa pelo filtro da personagem, correspondendo, assim, ao que Borges Filho (2007) caracteriza como espacialização reflexa, a qual é elaborada com maior subjetividade. A paisagem “pardacenta e triste” parece ser uma extensão da sua tristeza.

Trata-se da parte inicial do livro, responsável por revelar o fato de que houve uma mudança espacial na vida de Ana: “um ano que estamos aqui”. O(a) leitor(a), no entanto, ainda não sabe o motivo dessa mudança, nem tem informações

suficientes para mensurar as mudanças físico-sociais que esse deslocamento acarreta na vida da protagonista. À medida que a narrativa se desenvolve, percebemos que Ana deixa um espaço urbano rumo a um espaço rural.

A subjetividade que envolve a fala da protagonista ao apresentar esse novo espaço sugere um incômodo e uma dificuldade em se adaptar. Em contrapartida, o fato de ela resistir à ideia de abandoná-lo, intensamente defendida pelo seu irmão Luis Henrique, aponta para a tentativa de resistência ao que lhe é estabelecido como esperado e natural em sua situação; mais do que isso, enfrentar a situação de adversidade instaurada na aridez do lugar implica enfrentar e superar a sua perda maior, a morte do marido, a qual é responsável por sua estada nesse lugar.

Além disso, podemos afirmar que essa atitude de Ana é o primeiro ato contestador de alguém que, devido ao contexto no qual cresceu, não tem motivos para não seguir as coisas do modo esperado – sendo de uma família aparentemente de classe média-alta ou alta, de uma cidade metropolitana, espera-se que ela tenha uma formação superior e seja reconhecida profissionalmente, ao mesmo tempo em que se dedica ao marido e constitui uma família. Não se deixar convencer pelo irmão e optar por se apegar à posição de mãe em um ambiente mais simples e interiorano seria, nesse sentido, uma rebeldia.

A caracterização reflexa do espaço pode também ser notada por meio da percepção de Luis Henrique, um dos irmãos da protagonista, quando ele visita o sítio. De acordo com Borges Filho (2007), trata-se da caracterização panorâmica, uma vez que apresenta “apenas indicações gerais, sem minúcias” do espaço: “Mas é longe aqui, hein?! A cada vinda eu acho mais longe. E quanto buraco nesta estrada! Piorou, não? E ainda tive que esperar um capiau atravessar com uns vinte bois! Tudo bem com você? E as crianças? Que frio!” (COLLIN, 2011 p. 17).

A descrição espacial feita por Luis Henrique, nos termos de Borges Filho (2007, p. 68), ainda pode ser caracterizada como espacialização objetiva, pois, quase não “percebemos os sentimentos do narrador ou eu-lírico em relação ao espaço instaurado”. É o que observamos no seguinte trecho:

Como é que aguenta ficar enfiada aqui? Não entendo! E o que é que vocês têm comido? Não vi supermercado por perto! Só uma vendinha, mas você não entra lá, entra? Uma bodega, na verdade! Lugar perigoso – evite! (COLLIN, 2011, p. 18)

O modo como ele se refere ao espaço nessas duas situações denota um distanciamento afetivo, o que é intensificado pelo fato de ele atribuir, por meio dos adjetivos escolhidos em seu discurso, um caráter negativo ao espaço escolhido pela irmã para superar o luto. Ela, ao contrário, embora não tenha se adaptado ao lugar, mesmo após um ano de vivência, projeta nele sua subjetividade, ao mesmo tempo em que reflete em si esse espaço.

Observando a caracterização desse espaço, a partir da fala de Ana e de seu irmão, podemos observar, por exemplo, que ambos fazem uso do adjetivo “frio”, no entanto, o olhar atento ao modo como essa palavra é empregada nesses discursos faz notar uma divergência de sentido. Percebemos que, frente ao discurso mais objetivo de Luis, a palavra frio apresenta um significado mais comum, ou seja, a caracterização climatológica do lugar. Enquanto que, na linguagem de Ana, a palavra frio transcende o significado climatológico para retratar também o sentimento, o seu estado de espírito – triste e solitário.

Essa inferência se sustenta a partir da identificação da contraposição entre a espacialização objetiva de Luís Henrique e a subjetiva de Ana, e que se torna muito importante quando projetada para a narrativa como um todo, pois denuncia uma relação muito mais complexa entre os irmãos.

Para Ana, a mudança para esse espaço rural, bem como sua tentativa de adaptação, representa também a possibilidade de superação da morte do marido; enquanto que, para seu irmão, trata-se apenas de um lugar ermo qualquer, cujas características negativas são constantemente apontadas no sentido de convencer a irmã a retornar à cidade e, conseqüentemente, ao escritório onde trabalhavam juntos:

Olhe me perdoe, mas continuo achando, sei lá, achando um absurdo essa sua escolha! Entendo que está passando por essa fase... (Entende?). Sei que viveu uma experiência horrível. (Sabe?). Mas se isolar aqui! Seus filhos não têm culpa! Parece auto-flagelo, ou tortura, eu não consigo concluir nada da situação. E a gente precisando tanto de você no escritório! Você sabe! Tem que retomar a sua vida! (COLLIN, 2011, p. 18-19).

A indiferença de Luis Henrique em relação ao espaço é reforçada na narrativa por meio da perspectiva de sua esposa, Maria Eugênia, cujas impressões são expressas no discurso da cunhada Ana:

Tomamos um chá na cozinha mesmo e a Maria Eugênia, embora tenha disfarçado bem, deve ter ficado horrorizada. Uma mosca atrapalhou a conversa. O gato, gingando debaixo da mesa, atrapalhou a conversa. A entrada da Isabel na cozinha *Manhê!! O Augusto quer me espetar com um pedaço de taquara!* Atrapalhou a conversa. Mas pelo menos a Maria Eugênia terá assuntos incríveis para conversar com as amigas da academia, clube, do massagista (COLLIN, 2011, p. 29).

Nesse fragmento, observamos a distância ideológica existente entre as duas mulheres: de um lado, a imersão dentro de si – relacionada ao contato com o espaço rural – e o abandono do espaço urbano tomado como símbolo da perda; de outro, o apego aos prazeres fugazes e superficiais que o dinheiro e a vida social na cidade podem proporcionar: “preciso lhe contar do restaurante que o seu irmão descobriu! Simplesmente fan-tás-tico! A decoração é um luxo, parece um dos que eu gosto em Nova York!” (COLLIN, 2011, p. 28).

O caráter negativo do espaço rural é construído por meio de uma espacialização panorâmica e reflexa, a qual faz uso de objetos e práticas sociais para atribuir-lhe esse valor negativo. Quando a narradora reforça que “tomamos chá na cozinha **mesmo**” (grifo nosso), inferimos que, embora as duas sejam parentes, o comportamento esperado por Maria Eugênia era o das cerimônias comuns às visitas, ou seja, a recepção em salas ou em ambientes mais formais condizentes com sua posição social, o que denota que a cunhada, mais envolta em relações pautadas em aparências, não percebe o espaço da cozinha com o mesmo carinho e significância que Ana o faz. Isso porque, para algumas famílias de determinada esfera social, da qual Maria Eugênia e até mesmo Ana anteriormente parecem fazer parte, a cozinha representa um ambiente destinado aos empregados da casa.

Além disso, a narradora faz questão de marcar a presença de insetos e do gato embaixo da mesa para reforçar a caracterização disfórica do lugar na perspectiva da cunhada, como podemos perceber na sua visita seguinte:

Reclama bem menos que o marido, mas reclama. É mais rápido chegar em New York do que aqui! Ai, estou brincando, adoro a paisagem do caminho! Não se sente bem nessa casa, isso se percebe facilmente. Tomara que aqueles mosquitinhos nos deixem conversar! (COLLIN, 2011, p. 46).

Ao referir-se à visita realizada anteriormente, ela faz questão de aludir à impertinente presença dos mosquitos, o que configura uma espécie de ruído em

uma comunicação que se pretendia serena, superficial, distante da desorganização interior da narradora refletida no meio hostil.

Para contrapor essa caracterização negativa da espacialização, a narrativa expressa também as relações entre Ana e sua nova vizinhança como um aspecto positivo do lugar e dá ênfase aos atos de solidariedade entre os(as) moradores(as), em oposição às relações hostis da cidade, as quais incluem o assassinato do marido:

Uma vizinha nova apareceu aqui e trouxe um doce de compota. Dona Tide. Eu não tinha nada para oferecer. Se a vizinha precisar de dá telefonema, corre lá em casa! O Adão leva a dotôra fácil fácil. É bem dizer um pulinho! Não se acanhe, mulher! E benzimento pra rasgadura nós faz também, caso careça, nós costura as costas sem cobro nenhum... (COLLIN, 2011, p. 42).

Essa relação positiva é reforçada pela própria sensação de segurança que a protagonista sente em oposição à insegurança da sua cidade de origem. A percepção de lugar seguro da narradora é reforçada ainda pela narração de fatos que demonstram a relação de Ana com os(a) filhos(a), os quais fazem parte do processo de repensar a própria vida. À medida que a narrativa segue, o leitor percebe a tranquilidade da cidadezinha, cujo espaço vai se construindo a partir dos diálogos que compõem a história.

O assassinato do marido faz que os elementos que formavam a vida de Ana anteriormente, a saber, futilidade, luxo, conforto, percam o sentido. A partir disso, buscando uma nova resposta identitária para si mesma, a narradora nega tudo o que constitui sua vida anterior e busca um lugar ermo, em que a chamada civilização perca seu sentido positivo, isto é, Ana tenta inverter os valores apregoados pelo senso comum, elevando a simplicidade e o contato com a natureza a objetos de valor e desejo. Desse modo, processa-se uma reconstrução de sua vida e de seus valores, dos quais seus familiares não compartilham.

Leio uma história para os meninos antes de eles dormirem. Tão gostoso ali naquela cama grande. Todos nós juntos. O André já em sono profundo e o Augusto quase – os olhos miúdos. Mas a Isabel virada na história que tem bruxa, tem sapo, tem poção mágica. [...] Começo outra não tem fada nem bruxa dessa vez e o cenário é uma grande cidade. Ela me pede para parar no meio da leitura. *Mãe pode dormir comigo, por favor?* Voz triste e preocupada: *Mãe, aqui também tem ladrão?* Chorando: *Mas pode vir um, não pode, mãe?*

Muito aflita, em total desespero: *Ele vai matar você?* (COLLIN, 2011, p. 51-52).

Melanta, a protagonista da segunda narrativa, também apresenta uma história marcada por deslocamentos espaciais, os quais, à semelhança do que acontece com Ana, exercem função primordial na compreensão do processo de construção de sua identidade.

Sua trajetória se inicia *in media res* com a idealização do espaço para o qual se desloca e com uma inferiorização do espaço de onde vem, como podemos observar:

Depois de todos esses dias de paisagem descorada, o verde chega tão forte chega a doer nos olhos da gente. Dá pra ver as montanhas lá longe. E tão longe! E elas são estriadas – isso só se consegue perceber daqui. Nem acredito que é de lá que eu vim. (COLLIN, 2011, p. 57).

Melanta, assim como Ana, também se desloca em decorrência de um trauma (o incesto), ainda que, inicialmente, ela não o perceba como tal. A partir da configuração de sua sociedade, não há outra saída para uma mulher solteira não-virgem que não seja a sua expulsão. Desse modo, o deslocamento espacial de Melanta é também um deslocamento de classe: ela deixa de ser uma mulher para o casamento.

Entretanto, Melanta não compreende inicialmente o espaço para o qual se destina como um espaço de degradação. Pelo contrário, ela acredita que se trata de um espaço de liberdade, no qual, desobrigada de ficar sob o jugo patriarcal de seu modelo familiar, pode talvez realizar o seu almejado amor com o irmão Rhuam. A degradação à qual ela é relegada é percebida por ela apenas posteriormente, e a descrição do espaço vai revelando esse processo descendente.

Tendo em vista que a sua história começa *in media res*, a narrativa de Melanta só mostra posteriormente o local de onde ela sai e o motivo de seu deslocamento, de modo que é esse olhar para trás que traz à tona as significações que envolvem tal deslocamento. Esse processo de idas e vindas nos faz perceber que, ao invés de ser um espaço de liberdade e realizações, o espaço para onde ela se desloca é uma extensão daquele que habitava anteriormente, visto que,

ideologicamente, as ações realizadas no espaço de origem geram as funestas consequências vivenciadas no espaço de destino.

O deslocamento se apresenta como uma saída mais confortável para a família, que distancia de si o problema que tinha em mãos, do que para Melanta, que vai sofrer, sem apoio, o que a sua sociedade reserva para quem ousa tentar construir uma identidade fora dos padrões pré-estabelecidos. Assim, se Ana pode optar por construir uma nova identidade, ainda que repreendida pelo irmão, Melanta é duramente castigada pelo seu pequeno passo nessa direção.

Notamos, ainda, que as primeiras descrições de espaço feitas por essa protagonista se constroem a partir das cores. O ambiente alegre e promissor da cidadezinha, até então desconhecido, é constituído, por exemplo, pelo verde e pelo azul: “nunca tinha imaginado tanto verde assim. Dá outro sentido pras coisas. E o azul do céu também parece ser diferente. Causa um contraste que me deixou meio tonta no começo” (COLLIN, 2011, p. 57-58), pela ideia de cores representadas e pela euforia dela diante do mercado da cidadezinha em que agora se encontra.

O otimismo da protagonista pode ser percebido quando ela aponta a abundância de coisas e comidas oferecidas por esse espaço. O maravilhamento da narradora diante disso ajuda a construir também o espaço anterior, um espaço avesso a esse, marcado pela fome e carência, por exemplo.

Palmeiras, árvores, árvores com frutas. Comida à vontade a um preço baixo. Vejo nas tabuletas os preços e mesmo eu, que trago tão pouco dinheiro comigo, percebo como é barato comprar comida por aqui. Uns vegetais que eu nunca tinha visto na vida (tão coloridos! Imagino o gosto que devem ter). Cereais aos montes. Forragens. Plantas e ervas pra fazer chá (COLLIN, 2011, p. 58).

Desse modo, a narradora protagonista parece atribuir ao lugar uma espécie de comparação com a construção de tipo edênico, tão comum aos emigrantes que se mudam para outros países ou mesmo para outras regiões em busca de melhores condições de vida.

O relato das dificuldades enfrentadas por Melanta em seu trajeto não corresponde apenas às meras descrições de lugares. Mais uma vez, essas caracterizações de espaço transcendem o caráter puramente descritivo para interligar-se, de modo muito orgânico, à própria condição de vida da personagem.

Esse pressuposto faz cada vez mais sentido no decorrer da narrativa à medida que o(a) leitor(a) vai conhecendo os fatos que constroem e movem a trajetória da personagem.

A descrição que Melanta faz do primeiro contato com seu novo espaço sugere ao(a) leitor(a), como já dissemos, sentimentos de felicidade e esperança e, dessa forma, nos é permitido inferir que esse deslocamento espacial consiste em um desejo da personagem. No entanto, é sugerido textualmente que a partida da protagonista foi algo inevitável. Se nos guiássemos apenas pelas sensações inicialmente apresentadas pela personagem, certamente apontaríamos a viagem como um fenômeno que comprova a tomada de atitude da protagonista em busca de algo melhor, especialmente, a ela mesma – embora essa inferência também não possa ser totalmente descartada.

O desejo de se mudar fora-lhe incutido por meio das histórias e pelos relatos das viagens de seu irmão Rhuam, suficientes para despertar sua imaginação, afinal, o lugar onde morava com sua família era tão pobre e opressor que a vontade de buscar novos horizontes é compreensível.

As marcas opressoras que caracterizam o lugar de origem são construídas por meio da voz de sua irmã, Éria, ao descrever o espaço que lhe coube após o casamento, o qual é caracterizado a partir dos afazeres desempenhados por Éria. Trata-se, portanto, de um espaço privado, que corresponde ao interior da casa.

Desde que me casaram, moro numa tenda. Quer dizer, dormimos numa gruta na montanha e de dia eu trabalho ali na tenda, passo dia cozinhando e salgando a comida e escolhendo grãos e fazendo queijo do leite que eu tiro das ovelhas e fazendo cestos e tratando das galinhas e das cabras (COLLIN, 2011, p. 63).

Em contrapartida, o espaço destinado a seu marido corresponde ao espaço externo, o qual também aparece caracterizado por meio das funções destinadas a ele enquanto homem e responsável pelo sustento do casal.

Ele traz comida e entrega tudo na minha mão [...] Ele traz até carne de carneiro, quando dá. Quando consegue trocar as peles de cabra que ele curtiu. Traz a comida e me entrega. Já trouxe pimentão e até tomate. Levou cesto trançado que eu tinha feito e conseguiu trocar por um pacotinho de castanha e me deu (COLLIN, 2011, p. 77).

Desse modo, podemos observar que, em meio a essas construções espaciais, o romance traz à tona a representação da clássica relação homem-mulher apregoadada pela tradição patriarcal. Contudo, essa relação, bem como as descrições e as representações desses papéis, é feita sempre pela mulher, ou seja, por Éria, de modo que a voz narrativa nunca é cedida ao marido. É ela quem revela ao(à) leitor(a), por exemplo, o seu casamento arranjado, o modo como o marido consegue o sustento da família e os espaços onde trabalha.

A representação do espaço físico e, por consequência, social em que Éria está inserida se torna pertinente por caracterizar o espaço da mulher em uma sociedade assentada em valores patriarcais. Dentro da linha narrativa, essa representação é igualmente importante, uma vez que caracteriza o espaço e, portanto, o estilo de vida que seria destinado também à protagonista dessa história, visto que a representação do espaço físico-social de Éria corresponderia, também, ao espaço físico-social da protagonista caso tivesse permanecido ali.

Assim, temos a representação do espaço físico-social no qual a sociedade encaixaria nossa protagonista, mas que ele não a comporta mais, já que Melanta não segue o script delimitado por essa sociedade e cede aos desejos proibidos/incestuosos cultivados pelo/para Rhum. Consequentemente, Melanta é lançada ao limbo social, já que o espaço da tradição passa ser negado a ela.

Talvez a negação desse espaço corresponda também a um fator motivador de seu deslocamento, aliás, muito provavelmente, o deslocamento espacial tenha relação com o sentimento de não pertencimento que ela sente em seu lugar de origem e, assim, somado ao motivo financeiro, ou valendo-se dele como pretexto, desloca-se em busca de um lugar onde se encontre enquanto indivíduo. Desse modo, sua euforia e otimismo, refletidos a partir da descrição do lugar onde chega, são justificados.

Tão logo essas descrições são feitas e esse novo espaço é apresentado ao(à) leitor(a), o tom da história vai se modificando e se tornando cada vez mais acinzentado. Isso porque, semelhante às belas miragens dos desertos, o “Éden” que a protagonista pensa ter encontrado se “evapora” rapidamente no ar. A beleza do espaço por ela retratado remete ao espaço aberto e à liberdade, representada, como visto, pelo verde das árvores, pelo azul do céu e pelo colorido dos mercados. No entanto, os espaços que cabem a ela correspondem ao oposto disso e, desse modo,

tornam-se representantes simbólicos de uma espécie de aprisionamento. Veja-se, por exemplo, a descrição do lugar onde enfim consegue um emprego:

O único emprego que eu consegui foi nesse lugar imundo. Embora seja enorme, o galpão é sufocante, o ar é pesado, é difícil respirar, a gente aqui sua muito. Eles amontoam sacos de grãos. O dia todo, uns vinte zanzam de lá pra cá com os fardos. Ainda não pude ver ao certo sacos do que exatamente eles carregam, mas está cheio de lentilha espalhada pelo chão e os ratos passeiam por ali, mesmo de dia (COLLIN, 2011, p. 73).

Se o emprego apresenta condições sub-humanas, consequentemente, o lugar que encontra para morar não é diferente, visto que seu ordenado não lhe permite se estabelecer em um espaço com conforto ou mesmo com condições mais dignas:

Divido um quarto com uma moça. Fica numa daquelas ruas miseráveis cheias de barracos amontoados. Foi o Abel que arranhou o lugar pra mim. É um quarto bem pequeno, e não tem nada dentro além de duas esteiras pra dormir, duas pilhas de tijolos com uma chapa de compensado em cima fazendo uma mesinha e uma cadeira bamba. É barato pelo menos (COLLIN, 2011, p. 81).

O(a) leitor(a) vai acompanhando a desconstrução do universo idílico frente à percepção da austera realidade da qual ela faz parte. As descrições dos espaços parecem refletir o próprio processo de maturação da protagonista, ou seja, enquanto o espaço com caráter idílico remete à sua própria inocência, a aspereza de sua realidade aponta para um amadurecimento, desprovido, por sua vez, de sonhos e de esperanças. O belo espaço apresentado por Melanta no início da narrativa, e que parecia promissor em relação ao de origem, torna-se cada vez mais opressor ao lhe relegar à margem social.

Assim, o espaço por ela vislumbrado no decorrer de sua trajetória funciona como uma parábola desenhada em um plano cartesiano: o início da curva, baixo, é caracterizado pela miséria de seu lugar de origem e pela falta de expectativas que lhe é atrelada. Na sequência, há um aumento de expectativas, que correspondem a um “subir” nessa curva até um ponto ápice, a partir do qual se iniciam as decepções e o consequente declínio de suas expectativas:

Rhuam, estou incrivelmente cansada e não sei por quanto tempo ainda vou conseguir aguentar. Sete meses aqui. Todo o meu corpo dói de tanto trabalho, eu tenho muitas feridas, e

depois ainda sou obrigada a me vender àqueles homens e a fazer aquelas coisas que eles exigem (COLLIN, 2011, p. 92).

Os espaços presentes nesse romance transcendem o aspecto narrativo tradicional de apenas indicar o local onde as ações se desenvolvem para se relacionar à própria existência das personagens. Assim, se na trajetória de Ana, as referências espaciais muitas vezes são apresentadas de modo bastante subjetivo e metaforizado, valendo-se das sensações para representar o seu estado de espírito, marcado pela tristeza e pela solidão; na de Melanta (mulher do oriente), essas mesmas referências são construídas de modo um pouco mais objetivo e descritivo.

O espaço inicial da trama de Melanta é criado, primeiramente, por meio de cores vivas e lugares abertos, remetendo a própria condição de liberdade experimentada por ela. Mas, a sequência dos fatos retrata o estreitamento desse espaço para lugares fechados, representados pelo galpão e pelo quatinho onde transita, bem como a modificação das cores vivas por tons mais acinzentados. Consequentemente, o declínio de Melanta, do primeiro espaço-positivo para o segundo espaço-negativo, revela a queda de expectativas da personagem de um momento de sonhos e esperanças para uma realidade de decepções e sofrimentos.

Lena, por sua vez, nos é apresentada, primeiramente, em um espaço institucional e distanciado: uma clínica, aparentemente de reabilitação. Diferentemente dos espaços das outras protagonistas, essa clínica não é caracterizada de maneira que dialoga com os sentimentos da protagonista; pelo contrário, ela é descrita de forma fria e distante, apenas como espaço físico concreto.

Além de refletir essa sensação de distância entre instituição e paciente, a importância em mencionar esse espaço está relacionada ao seu caráter de localização física e, em se tratando de uma clínica (ainda que sem descrições), permite que o leitor infira os acontecimentos que marcam a trajetória da personagem. Vale enfatizar que, nesse caso, o espaço não parece interagir com sua condição, o que se destaca é o desempenho da clínica (dos profissionais que nela atuam) como instituição.

Assim, as referências espaciais relacionadas à casa na qual Lena é criada são feitas a partir de seus relatos dirigidos ora para o médico da clínica, ora para seu companheiro Rhuam. Nesse caso, o espaço também assume caráter objetivo,

funcionando simplesmente como marcação do lugar onde a ação se desenrola. Os comportamentos esperados aí se sobressaem à descrição do espaço em si.

Percebemos que, diferentemente do que observamos em relação às outras protagonistas, Lena não interage emocionalmente com os espaços que a circunda. A relação dessa mulher com os lugares que marcam sua trajetória apresenta um caráter muito mais objetivo, eles são caracterizados enquanto instituições apenas.

No entanto, esses espaços sinalizam a opressão sofrida por Lena, relação que se constrói a partir da pressão socioideológica imposta pelas referidas instituições. Nesse sentido, a instituição família representada pelo espaço da casa, assim como todas as exigências sociais que essa casa da altíssima classe social faz a Lena constituem, contrariamente às expectativas do senso comum, um espaço extremamente opressor e avesso à sua construção identitária, pois o sentimento de deslocamento em relação ao ambiente que circunda Lena é evidente.

Desse modo, percebemos que o esfacelamento identitário do sujeito pós-moderno se estende também aos elementos constituintes da narrativa. As identidades dessas protagonistas não são modelares, perfeitas, uniformes, visto que o próprio indivíduo não é uno, completo, assim como os aspectos que compõem o enredo não se sustentam mais enquanto instância fechada e objetiva, cuja função consiste basicamente na delimitação do lugar onde ocorre a ação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou que trouxéssemos à baila os experimentalismos empregados por Luci Collin no romance *Com que se pode jogar*. Ainda que não tenhamos focado todas as possibilidades de seu fazer literário, dado a versatilidade da autora, pudemos ressaltar aqui algumas estratégias narrativas que demonstram seu deslocamento estético em relação ao cânone.

De modo geral, as obras dessa escritora têm conquistado leitores(as) e reforçado, assim, sua inserção no contexto literário. Contudo, é em meio aos estudos de autoria feminina que sua emergência se torna cada vez mais valorizada, afinal, trata-se de uma mulher com uma atividade literária intensa e que rompe paradigmas.

O panorama atual em que a autora se encaixa é bastante favorável: apesar de ainda ser considerada novidade nos meios acadêmicos – não havendo uma fortuna crítica muito extensa em torno de sua produção literária –, há um crescente de publicações voltados o olhar para suas obras de modo geral ou enfocando textos específicos. Falamos a respeito de sua fortuna crítica no começo deste trabalho, ressaltando pesquisas que acreditamos serem fundamentais para a compreensão do fazer literário da escritora.

A motivação para a escolha de nosso corpus literário está relacionada à contemporaneidade e à novidade do romance, bem como ao latente experimentalismo estético da obra. O ineditismo de nosso trabalho consistiu, então, na análise dos perfis das protagonistas, bem como nos deslocamentos estéticos, identitários e espaciais empregados pela autora nesta obra.

Conforme vimos no primeiro capítulo, o romance é foco de muitas reflexões, especialmente por ser considerado um gênero inacabado. Desde sua emergência, teóricos como Watt, Bakthin, Rosenfeld, Adorno entre outros tentaram traçar o percurso do desenvolvimento do romance. A dificuldade consiste justamente na maleabilidade desse gênero, o qual reflete de perto as mudanças sofridas pela sociedade.

Em vista disso, no desenvolvimento do segundo capítulo, observamos estratégias narrativas que costumam ser apontadas como marcas do pós-modernidade. Assim, percebemos como o romance *Com que se pode jogar* se distancia dos romances de estruturas mais tradicionais. Sua narrativa fragmentada

nos envolve em uma espécie de mosaico, o qual acomoda três narrativas independentes, mas que, ao fim, se tocam e revelam a história. Além disso, a trama é construída em meio a justaposições textuais, revelando estratégias experimentais que questionam tanto a eminência dos modelos canônicos, quanto as verdades que eles carregam.

A falta de linearidade da trama em detrimento da fábula gera grande desconforto no(a) leitor(a), pois o(a) tira de uma posição passiva frente ao texto. Isso exige maior atenção e uma postura reflexiva dele(a) no processo de leitura, uma vez que o narrador tradicional responsável por organizar as peças desse jogo narrativo não figura no romance, cabendo ao(à) leitor(a) essa tarefa.

Também, a cronologia dos acontecimentos cede espaço para estratégias que enfatizam o caráter psicológico: as narradoras delimitam suas histórias por meio de estratégias memorialísticas, ressignificando, assim, o passado. Este, no entanto, só tem sentido no presente.

Trata-se, portanto, de estratégias narrativas que parecem “se oferecer como uma espécie de definição, entre muitas outras possíveis, acerca do que possa vir a ser ‘literatura’ na contemporaneidade” (ZOLIN, 2015, p. 321).

Tentar delinear o fazer literário de Collin nos permitiu ampliar nossas leituras acerca de certos aspectos da sociedade, uma vez que a fragmentação estética reflete a descentralização identitária do sujeito pós-moderno. Assim, ainda no segundo capítulo, observamos o modo como a escritora engendra suas protagonistas, fazendo que elas constituam representações de mulheres mais próximas das extraliterárias. Isso porque são personagens que foram se delineando a partir das próprias relações estabelecidas no desenvolvimento da narrativa, as quais revelaram densidade e contradições capazes de promover também o questionamento da ideologia patriarcal, ainda hoje embrenhada na sociedade contemporânea. Para tanto, nos valem das discussões empregadas por Bourdieu, Butler, entre outros, a fim de melhor compreendermos as questões de gênero.

Além disso, as reflexões acerca de identidade suscitadas por Hall nos possibilitaram sinalizar os deslocamentos identitários do romance, visto que os perfis das protagonistas apontam, conforme vimos, para comportamentos subjetivos que transcendem as questões gêneros. São personagens que se aproximam da mulher(es) cotidiana(s). Desse modo, o romance consiste em um panorama de variadas possibilidades de representação da categoria mulher, dada a complexidade

que ela carrega em si. Além disso, reforça os embates vivenciados pelo sujeito pós-moderno que busca incessantemente restaurar sua fragmentada identidade.

Já no terceiro capítulo, o aspecto enfocado foi o deslocamento espacial empreendido pelas protagonistas do romance. Essa categoria fundamental à narrativa funciona como um elemento aliado na construção das identidades delas. A partir dessa análise, notamos que o espaço transcende a objetividade comum nos romances tradicionais, compreendida aqui como recurso que situa a localização geográfica dos acontecimentos narrados.

O romance *Com que se pode jogar* oferece muitas contribuições aos estudos de autoria feminina, como visto, mas pode ser analisado a partir de outras perspectivas teóricas. Desse modo, são vastas as possibilidades de análise de outras obras dessa escritora, cujo fazer literário está se delineando em meio ao cenário da literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-64.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência** 1ª ed. 1901. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____. **A intrusa**. 1ª ed. 1908. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1994.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier: 1899.
- BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1975. p. 397-498.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidades**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BONNICI, Thomas. Teorias pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005. p. 163-169.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Riberão Gráfica e Editora, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de perdição**. Porto: Livraria Moré, 1862.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLLIN, Luci. **Acasos pensados**. Curitiba: Kafka, 2008.
- COLLIN, Luci. **Vozes num divertimento**. Curitiba: Travessa dos editores, 2008.
- COLLIN, Luci. **Com que se pode jogar**. Curitiba: Kafka, 2011.
- COSTA, Vilma. Solidão e solidariedade em concerto. **Gazeta do povo**: rascunho, Curitiba, 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/solidao-e-solidariedade-em-concerto/>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

D' ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Hamlet de Shakespeare e o mundo como palco. Produção: Café Filosófico CPFL com Leandro Karnal. São Paulo: 2015. (112min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=we5phUZ5cGE>>. Acesso em: 25 maio 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Fundação Graça Aranha, 1944.

MOURA, Andiara Maximiano de. A contística de Luci Collin: heterogeneidade identitária da personagem contemporânea em Luci Collin. **Estudos Lusófanos**, 2012. Disponível em: <<http://etudeslusophonesparis4.blogspot.com.br/2012/11/a-contistica-de-luci-collin.html>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

NABUCO, Carolina. **A sucessora**. 1ª ed. 1934. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

PIÑON, Nélida, **A casa da paixão**. Rio de Janeiro, Sabiá, 1972.

QUEIRÓS, Eça. **O primo Basílio**. Porto: Chardron, 1878.

REIS, M. F. **Úrsula, romance original brasileiro, por uma maranhense**. São Luís: Typographia Poggio, 1859.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Acasos Pensados: Luci Collin e a alquimia das letras. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, v. 1, ano 1, n. 2, nov. 2008. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/946/826>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

_____. Retratos da escrita de autoria feminina na literatura brasileira: cenas paranaenses. In: **XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e**

Literatura: gênero, identidade e hibridismo cultural, 2007, Bahia. Anais... Bahia: EUSC, 2007, p. 1-12.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

UM ESCRITOR na biblioteca: Luci Collin. **Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, Curitiba, p. 1-5. Disponível em: <www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=450>. Acesso em: 27 mar. 2015

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fieldings. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.

XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**, Rio de Janeiro, ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: <<http://litcult.net/category/mulheresrev/revista-mulheres-e-literatura-vol-3-1999/>> . Acesso em: 14 ago. 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. São Paulo: Zahar, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. O que é literatura? Provocações metalinguísticas em narrativas de Luci Collin. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 45, p. 321-340, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00321.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

_____. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária:** Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2ª ed. Rev. e Ampl. Maringá: EDUEM, 2005.

_____. **A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2015.