

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

Juliana Ramos do Nascimento



AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO IMAGINÁRIO
FEMININO EM *FORA DE MIM* DE MARTHA MEDEIROS

CAMPINA GRANDE-PB

2014

JULIANA RAMOS DO NASCIMENTO

AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO IMAGINÁRIO
FEMININO EM *FORA DE MIM* DE MARTHA MEDEIROS

Monografia de conclusão de curso apresentada ao
Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade
Federal de Campina Grande, como requisito parcial à
conclusão do curso.

Orientadora: Profa. Ms. Aluska Silva Carvalho.

CAMPINA GRANDE-PB

2014

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

N244r Nascimento, Juliana Ramos do.
As representações da mulher no imaginário feminino em *Fora de mim* de Martha Medeiros / Juliana Ramos do Nascimento. – Campina Grande, 2014.
60 f.

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2014.

"Orientação: Prof.^a Ms. Aluska Silva Carvalho".
Referências.

1. Literatura. 2. Crítica Feminista. 3. Romance Contemporâneo.
4. Martha Medeiros. 5. Fora de Mim. I. Carvalho, Aluska Silva.
II. Título.

CDU 82(043)

Juliana Ramos do Nascimento

AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NO IMAGINÁRIO
FEMININO EM *FORA DE MIM* DE MARTHA MEDEIROS

Monografia de conclusão de curso apresentada ao
curso de Letras – Língua Portuguesa da
Universidade Federal de Campina Grande, como
requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em 17 de Outubro de 2014

Banca Examinadora:

Aluska Silva Carvalho

Profa. Ms. Aluska Silva Carvalho

Orientadora

José Hélder Pinheiro Alves

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

Examinador 1

Tássia Tavares de Oliveira

Profa. Ms. Tássia Tavares de Oliveira.

Examinadora 2

CAMPINA GRANDE - PB

2014

Ao meu maravilhoso Deus.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, por ter me amado muito antes de eu conhecê-lo e amá-lo, pela sua infinita fidelidade e misericórdia, que não me deixou desistir, mesmo quando eu achava que não teria mais jeito. A Ele, toda honra e toda glória.

Aos meus pais, meu berço de amor e carinho, pela dedicação infinita. A Eles que, juntamente com meus irmãos (e as agregadas), sempre compreenderam e perdoaram minhas ausências.

À Josi e à Aluska, minha orientadora, pela paciência e pelas contribuições inenarráveis desde o início deste trabalho. Mais que orientadoras de um trabalho acadêmico, vocês são os anjos cobertos de pele enviados por Deus para minha vida, no momento em que eu mais precisava. Obrigada por tudo!!!

À tia Cristina e ao meu pequeno Edu, por terem feito da sua casa meu primeiro lar em Campina Grande.

À Marcela, Vevé (sua mãe) e Micaella (sua irmã), por terem sido minha segunda família.

Às minhas amigas-primas-irmãs, Hakyanna, Yolanda, Cecília e Maria, por terem dividido comigo momentos de alegria, tristezas, sufocos, sonhos, vitórias, sonhos... Tantas e tantas coisas!

À Maria Rita, minha prima, com quem dividi grandes dificuldades para que o sonho de fazer uma graduação fosse possível.

Aos demais familiares por todo incentivo e crédito conferido à minha capacidade, especialmente, a tio Zé Rivaldo, cujo esforço sempre serviu de exemplo para os seus sobrinhos.

Ao Sr. Assis e família, pelo apoio durante os anos da graduação.

Às minha amigas, Mônica, Cida, Juliana e Janaína, pela amizade que nem o tempo nem a distância enfraquece.

À Tassiana, Verônica e Marcela (outra vez e sempre!), por fazerem parte da série “Amizades para além da graduação”. Eu não sei como teria sido a graduação sem vocês!!!

A todos os colegas do curso Letras pela amizade construída em meio às tribulações e alegrias que a academia proporciona, como também pela colaboração à minha vida pessoal e profissional.

Ao PET-LETRAS, pela rica oportunidade de ampliar os conhecimentos adquiridos na graduação, na mesma medida que contribuía para essa. Aos bolsistas por fazerem parte desta experiência e às professoras-tutoras, Denise Lino e Josilene (Josi), pela competência e humanidade ao tutorearem o grupo.

Ao professor Aluísio, pelos livros emprestados e doados, por ter me apresentado o livro de Martha Medeiros, e me fazer enxergar nele uma possibilidade de estudo, embora eu não tenha enverado pela análise do discurso.

Ao professor Hélder Pinheiro, por ter feito seu “apaixonamento” pela literatura me “contaminar” e pelas contribuições que muito enriquecerão este trabalho, assim como outros que tive a oportunidade de tê-lo como orientador.

À professora Tássia Tavares, que, muito gentilmente, aceitou o convite em participar da banca examinadora deste trabalho de pesquisa.

Aos professores da UAL, do curso de língua portuguesa, especialmente, Zé Mário, Auxiliadora, Aluísio e Viviane, e os professores do curso de Língua Espanhola (Isís, Lorena, Milena e Brenda) e Língua Inglesa (Sinara e Cleidystone), por contribuírem imensamente para minha formação.

Aos funcionários da UAL, Valdemar e Marciano, por ajudarem a mim e outros colegas sempre que precisamos, sempre com a mesma dedicação.

Aos meus professores do ensino fundamental e médio, sobretudo, às minhas adoráveis tias (Nilsa, Augusta, Aparecida e Lurdinha), e aos meus professores de Língua Portuguesa Cândida Normando, Ana Paula e Kleber Brito. Vocês foram peças fundamentais para a minha escolha pelo curso de Letras.

“Toda mulher leva um sorriso no rosto e mil segredos no coração.”

Clarisse Lispector

“Mulher é desdobrável. Eu sou!”

Adélia Prado

RESUMO

Sabemos que os papéis sociais desempenhados hoje pelas mulheres na sociedade vão muito além da maternidade e dos que se instauravam no ambiente doméstico. Mas isso só foi possível a partir do trabalho dos movimentos feministas iniciados no século XIX, os quais deram voz às mulheres e lhes permitiram amenizar gradativamente o silêncio que conservaram durante anos. Além disso, os movimentos feministas foram o ponto de partida para que as mulheres pudessem rever sua condição de submissa até mesmo no campo da literatura, assim as poucas que já escreviam puderam ser resgatas do esquecimento, como também puderam escrever suas obras colocando seus nomes, saindo da sombra da autoria masculina, ainda majoritária em nosso país. Embora a produção literária de autoria feminina tenha se ampliado ao longo dos anos, e mesmo assim ainda seja minoria, hoje podemos encontrar algumas autoras que conseguem se destacar, como é o caso de Martha Medeiros. Essa escritora ficou bastante conhecida por abordar em suas obras questões relacionadas ao universo feminino, o que permite uma maior identificação do público dessa natureza. Na obra *Fora de mim*, a autora nos apresenta uma personagem mulher, genérica, que narra o drama de ter que conviver com o término de um relacionamento. Assim, intentamos, com esse trabalho de pesquisa, investigar a identidade feminina representada por essa personagem narradora de sua própria história, através da descrição do seu comportamento (in) dependente no decorrer da narrativa contemporânea, em relação ao sexo masculino. Desse modo, a crítica feminista é nosso principal embasamento teórico e a metodologia contempla a revisão bibliográfica dos seguintes tópicos: Movimentos feministas e suas reverberações na literatura, a produção literária de autoria feminina no Brasil, a partir da ótica de Duarte (2003), Leal (2008) e Silva (2010); o romance contemporâneo e suas características e a noção de identidade, nos apoiando na visão de Fehér (1972), Magris (2009), Soares (2007) e Hall (2006) Essa ordem configura o nosso capítulo de revisão teórica. Quanto a nossa análise, apresentamos a descrição do comportamento da personagem mulher conforme nos é apresentado no decorrer da narrativa, mostrando as suas relações de (in) dependência em relação ao sexo oposto, o que contribui a construção/reconstrução da sua identidade, enquanto indivíduo de uma sociedade contemporânea. Por fim, apresentamos nossas considerações e contribuições com esse trabalho de pesquisa para o campo da literatura.

Palavras-chave: Literatura. Crítica Feminista. Romance Contemporâneo. Martha Medeiros. *Fora de Mim*.

RESUMEN

Sabemos que los papeles sociales que desempeña la mujer en la sociedad de hoy van mucho más allá de la maternidad y de los que se instauraban en el ambiente doméstico. Pero, esto sólo fue posible a partir del trabajo de los movimientos feministas iniciados en el siglo XIX, que dio voz a las mujeres y les permitió suavizar gradualmente el silencio mantenido durante años. Por otra parte, los movimientos feministas han sido el punto de partida para que las mujeres pudiesen rever su condición de sumisa incluso en el campo de la literatura. Con eso, las pocas que ya escribían podría ser rescatada del olvido, como también podría escribir sus obras mediante la colocación de sus nombres, fuera de la sombra de autores masculinos, sin embargo mayoría en nuestro país. A pesar de que la producción literaria de autoría femenina se ha expandido en los últimos años, y aún así ser una minoría, hoy en día podemos encontrar algunas autoras que pueden destacar, como en el caso de Martha Medeiros. Esta escritora llegó a ser bien conocida por su trabajo en el tratamiento de cuestiones relacionadas con el universo femenino, lo que permite una mayor identificación del público de este. En la obra *Fora de mim*, la autora nos presenta a un personaje mujer, genérica, que narra el drama de tener que vivir con el término de una relación. Así, el objetivo con este trabajo de investigación es averiguar la identidad femenina que representa este personaje narrador de su propia historia, a través de la descripción de su comportamiento de (in) dependiente en el curso de la narrativa contemporánea, en relación con los individuos masculinos. De este modo, la crítica feminista es nuestro principal marco teórico y la metodología incluye una revisión de la literatura de los siguientes temas: los movimientos feministas y sus repercusiones en la literatura, la producción literaria de autoría femenina en Brasil, desde la perspectiva de Duarte (2003), Leal (2008) y Silva (2010); la novela contemporánea y sus características y la noción de identidad, apoyándonos en vista de Fehér (1972), Magris (2009), Soares (2007) y Hall (2006). Esta orden configura nuestro capítulo de la revisión teórica. Con relación a nuestra análisis, presentamos la descripción de la conducta del personaje mujer a partir de la forma se introduce a nosotros como el curso de la narración, mostrando sus relaciones de (in) dependencia al sexo opuesto, lo que hace que la construcción / reconstrucción de su identidad como individuo una sociedad contemporánea. Por último, presentamos nuestras consideraciones y contribuciones a este trabajo de investigación en el campo de la literatura.

Palabras clave: Literatura. Crítica feminista. Romance Contemporáneo. Martha Medeiros. *Fora de mim*.

LISTA DE SIGLAS

CF- Crítica Feminista

FBPF- Federação Brasileira pelo Progresso Feminino

ANPOCS- Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

ANPOLL- Associação Nacional de Pós-Graduação e pesquisa em Letras e Linguística

PUC-RJ- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

UFBA- Universidade Federal da Bahia

UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro

USP- Universidade de São Paulo

UEPB- Universidade Estadual da Paraíba

UFPB- Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	10
2- LITERATURA E PÓS-MODERNIDADE.....	14
2.1- Movimentos feministas e suas reverberações na literatura.....	14
2.2- A escrita de autoria feminina: Martha Medeiros e as mulheres da sua literatura.....	23
2.3- Literatura contemporânea: o romance.....	30
2.3.1- A noção de identidade na literatura contemporânea.....	35
3- UMA MULHER FORA DE SI.....	38
3.1-Apresentando caminhos.....	38
3.2- Comportamento, (in) dependência e identidade.....	43
4- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
5- REFERÊNCIAS.....	59

INTRODUÇÃO

No modelo familiar tradicional, cultivado no Brasil desde o período da colonização, a autoridade maior era masculina. O papel das mulheres na vida pública sociedade era praticamente nulo, elas cultivaram por um longo tempo o silêncio e, diante desse sistema patriarcal vigente, eram subalternas à figura do pai e/ou do marido. O espaço para a mulher restringia-se ao doméstico, publicamente nunca se apresentavam sozinhas, geralmente, dirigiam-se para o interior das igrejas. Além disso, outros direitos também eram negados às mulheres, como o de estudar, trabalhar, votar, etc., e só a partir do século XIX algumas mudanças políticas e sociais começam interferir nesse cenário (DUARTE, 2003).

As instituições católicas, praticamente os únicos espaços acessíveis ao letramento das mulheres, e a ideologia dominante consideravam irrelevante a educação para elas. Todavia, como a lei de instrução pública de 1827 previa que o principal papel feminino na sociedade era a maternidade e a criação dos futuros cidadãos, tornava-se clara a necessidade da educação para esse público. Nesse sentido, o processo educacional para as mulheres no Brasil deu-se mais como uma forma de instruí-las que até mesmo de educá-las. Num recorte de gênero e classe, as moças pertencentes a uma classe mais privilegiada, além de terem acesso ao ensino de leitura, escrita e matemática, aprendiam os afazeres domésticos e as regras de boas maneiras. As jovens de classes inferiores também tinham acesso à “arte de ler e escrever”, e, de regra, aprendiam com os mais velhos a desempenhar o trabalho pesado (MONTEIRO e GATI, 2012).

Na passagem do século XIX para o XX, no Brasil, inicia-se o processo de urbanização e industrialização, no qual houve espaço tanto para homens quanto para as mulheres. Nesse período, a ideologia de gênero contribuiu para a divisão do mercado de trabalho, o que fez com que os homens “abandonassem” a sala de aula em busca de trabalhos melhor remunerados. A partir de então, começa o processo de legitimação da educação e o início da profissionalização de mulheres, especificamente, na docência. Isso porque se propagou uma ideologia que associava muitas profissões à maternidade, as quais requeriam das mulheres

paciência, afetividade, etc., entre elas o magistério. O resultado disso foi um processo de “feminização” dessa profissão, que se arrasta até os dias de hoje (LEAL, 2008).

Com isso, algumas mulheres passaram a ter acesso ao ensino, ao mundo das letras, o que proporcionou a elas o contato aos livros, até então só permitidos pela igreja. Mas é justamente através desse contato com o ensino e, conseqüentemente, com algumas obras literárias, que começaram a surgir os primeiros textos e/ou obras de autoria feminina, as críticas iniciais e as primeiras militantes feministas.

Diante desse cenário, cabe pensar um pouco sobre a relação das mulheres com o universo da produção literária. Assim como diversos outros papéis foram negados às mulheres, no âmbito da produção literária não foi diferente. De acordo com Leal (2008), na tradição ocidental abriu-se pouco para a inserção feminina, que em termos históricos é bastante recente, tanto que algumas autoras não usavam o próprio nome em suas obras, criando pseudônimos masculinos, em alguns casos os nomes do marido, ou apenas as iniciais do próprio nome, para não marcar o gênero e, conseqüentemente o preconceito, como é o caso da escritora inglesa Emily Bontë, que escrevia sob o pseudônimo masculino de Ellis Bell¹.

Vítimas de um processo educacional tardio e recém ingressas na literatura, as mulheres ainda são minoria na produção literária. Numa pesquisa realizada por Dalcastagné (2005), entre os anos 1990 e 2004, menos que um terço das obras publicadas nesse período no Brasil é de autoria feminina. A história dessa produção tem sido acompanhada pela Crítica Feminista (CF), uma vertente da crítica literária que não só investiga a produção de autoria feminina, CF de ordem francesa, como também as produções que trazem a representação do comportamento feminino em personagens femininas, CF Anglo-Americana.

É pensando nessa produção literária de autoria feminina na literatura brasileira que objetivamos com essa pesquisa, de um modo geral, investigar a identidade feminina representada por uma personagem mulher no romance contemporâneo *Fora de mim*, de Martha Medeiros. Nessa obra, o leitor é testemunha de um drama vivido pela protagonista, cujo nome não é mencionado, a partir do término de uma relação amorosa. Diante disso,

¹ Emily Bontë publica em 1847 *O morro dos ventos uivantes*, sob o pseudônimo masculino Ellis Bell. O “livro chocou os leitores da época, uma vez que, para contar a história de amor entre Catherine e Heathcliff, a jovem autora expôs os sentimentos e a alma dos personagens de uma maneira pouco comum ao mostrar suas falhas de caráter e revelar o abismo social que separava os dois irmãos de criação, mantendo, assim, a tensão ao longo de todo o romance.”. Disponível em: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=636453&ID=600038. Acesso em: 23 de Setembro de 2014.

fizemos o seguinte questionamento: Qual a identidade feminina representada por essa personagem na narrativa? Assim, para que possamos cumprir com nosso objetivo, de forma mais específica iremos: 1) descrever o comportamento dessa personagem apresentado na narrativa em questão a partir dos elementos da teoria da narrativa; 2) observar a (in) dependência da personagem em relação ao sexo oposto; e 3) identificar a identidade feminina a partir do comportamento apresentado pela personagem.

A nossa justificativa para a realização dessa pesquisa está pautada no fato de estarmos trabalhando com uma literatura que começa a ter maior visibilidade nos estudos acadêmicos, a de autoria feminina. Como vimos, produções desse tipo são minoria, por um lado, se as mulheres são minoria na produção, elas são maioria na “apreciação” desse produto. Conforme uma pesquisa apresentada pelo Instituto Pró-Livro, “Retratos da leitura no Brasil”, de 2008, 55% dos leitores são mulheres, dentro do universo geral. Um dado interessante dessa pesquisa é que elas leem mais do que os homens em todas as áreas, exceto em história, política e ciências sociais. Em relação ao gênero mais lido, tanto para as mulheres, como para os homens, a Bíblia é a obra mais lida. Em segundo lugar, para elas, encontra-se o romance. E, para eles, os livros didáticos. O romance para os homens só aparece em oitavo lugar, o que nos faz pensar que as mulheres leem muito mais pelo prazer que por obrigação, instrução, ou profissionalização (LEAL, 2008, p. 90). Faz-se necessário, portanto, estudar um gênero que é bastante lido pelas mulheres e uma obra produzida por uma autora que ainda é pouco estudada na academia. Além disso, Martha Medeiros é reconhecida no cenário nacional como uma escritora que escreve para o público feminino, muito embora a própria não se identifique com essa “função”, como bem afirma em uma de suas entrevistas ao programa Roda Viva, da TV cultura².

O interesse em estudar a obra de Martha Medeiros pela ótica de CF se deu da seguinte forma: inicialmente, a leitura do romance totalmente desprovida de interesses científicos, isto é, mais pelo prazer, a partir da qual foi possível identificar a possibilidade para uma análise, até então adormecida, com base em uma das vertentes da crítica literária que se interessa pelo estudo das minorias, CF. O primeiro contato com essa Crítica se deu na disciplina de Teoria da Literatura III, foi um contato pequeno é bem verdade, já que nas graduações do curso de Letras não se tem uma disciplina específica para tal estudo, mas foi suficiente para que

² Entrevista concedida por Martha Medeiros ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 01 de setembro de 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9TiYPItx408>> Acesso em 17 de Setembro de 2014

surgisse o interesse em se apropriar dessa corrente na análise da obra em questão. Outro aspecto motivador para esse trabalho é a lacuna existente no universo da literatura no que se refere aos estudos sobre as obras de Martha Medeiros, que já apresenta 23 obras publicadas, entre elas poesia, romances e crônicas, nas quais a figura da mulher está sempre presente. Justificada a nossa escolha e motivações, apresentamos como dividimos nossa pesquisa:

No primeiro momento, intitulado **LITERATURA E PÓS-MODERNIDADE**, apresentaremos algumas reflexões acerca do desenvolvimento dos movimentos feministas e suas reverberações na literatura, tomando-os como *ondas*, a partir da visão de Leal (2008) e Duarte (2003), assim como os estudos sobre a escrita de autoria feminina, partindo das autoras precursoras até às contemporâneas de nossa literatura, assim como Martha, e por fim focalizaremos no romance contemporâneo e suas características, sob a ótica de Fehér (1972), Magris (2009) e Soares (2007), adentrando nas noções de identidade na perspectiva de Hall (2006).

No segundo momento, **UMA MULHER FORA DE SI**, realizaremos a análise da obra sob a perspectiva da crítica feminista, a partir dos elementos de teoria da narrativa, com foco maior na categoria *personagem*, a fim de que se possa compreender a identidade representada pela personagem feminina do romance. Contudo, não deixaremos de observar as influências dos movimentos feministas e da vida da escritora brasileira, Martha Medeiros, em sua produção literária.

Por fim apresentamos as considerações finais, nas quais traremos nossas reflexões acerca da importância do estudo do *corpus*, destacando como se constrói/reconstrói a identidade da personagem do livro no contexto de uma sociedade contemporânea.

2 - LITERATURA E PÓS-MODERNIDADE

Esse capítulo tem como objetivo apresentar a revisão teórica utilizada como embasamento da pesquisa. Assim, exporemos o percurso histórico dos movimentos feministas, mais especificamente no Brasil, as suas relações com a imprensa e as contribuições para a Crítica Literária. Em seguida, trataremos de discutir um pouco acerca da produção literária de escritoras brasileiras, entre elas Martha Medeiros – autora da obra *Fora de mim*, nosso objeto de análise. Por fim, adentraremos no universo do romance contemporâneo e suas características, a fim de relacionarmos esse gênero com a identidade do indivíduo abordado nessa literatura.

2.1 - Movimentos feministas e suas reverberações na literatura

Quando falamos em *feminismo* se costuma pensá-lo como um movimento uno, articulado por mulheres em torno de algumas questões relacionadas ao universo feminino, porém não foi bem assim, mesmo estando dentro de um mesmo movimento, elas dividiam-se de acordo com seus interesses. Leal (2008) afirma que nas primeiras décadas do século XIX começaram os primeiros movimentos relacionados à igualdade de direito entre sexos, na Inglaterra e nos Estados Unidos, sendo nesse último onde surgiram as primeiras convenções de mulheres. A vertente anglo-americana envolveu-se na luta pela representação das mulheres no campo político, buscando a conquista pelo direito ao voto. Com isso, as lutas feministas dividem-se entre as que lutavam por mais espaço na vida pública e as que reivindicavam alguns direitos relacionados aos seus respectivos setores de trabalho, sem questionar outros papéis subalternos. Nesse entremeio, surge a revolução dos costumes que se integra com os movimentos feministas e dá alicerce para que esse se torne mais sólido, já que a base desses movimentos era equidade de direitos entre os gêneros.

No Brasil, os movimentos também apareceram com essa mesma fragmentação, e, como não foram estanques, puderam ser comparados, e, porque não, chamados, de *ondas*, como apontam as autoras Leal (2008) e Duarte (2003). Na visão delas, os movimentos feministas apresentaram momentos que como ondas:

começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar (DUARTE, 2003. p. 17).

No período referente à *primeira onda*, início do século XIX, as mulheres que viviam “enclausuradas” começam a imprimir uma das primeiras reivindicações: o direito a ler e escrever, até então reservado ao sexo masculino. Segundo Duarte (*op. cit.*), a primeira legislação que autoriza a abertura de escolas públicas para mulheres surgiu em 1827. Porém, as opções eram poucas, como conventos, ensino particular ou individualizado, os quais instruíam as meninas para as tarefas domésticas, já que elas eram preparadas para o casamento (exceto as que seguiram a vida religiosa). Ainda segundo a autora, foram essas, as primeiras mulheres que tiveram acesso ao ensino, as que abriram escolas, publicaram livros e que enfrentaram o ideário de que a mulher não precisava ler e escrever.

Um nome de destaque para essa época é o da Potiguar Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885)³, provavelmente, a primeira mulher a escrever textos para jornais e publicar livros. No Brasil, sua obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) foi a primeira a tratar do direito das mulheres à profissionalização e ao trabalho, bem como apresentar a exigência de que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito.

Essa escritora criticou veementemente a visão dominante da superioridade masculina, pois, segundo ela, a inferioridade feminina é resultado das condições sócio históricas a que as mulheres foram submetidas, caracterizando-se como um processo de educação tardio e pelas condições de vida. Com isso, a autora já apresenta de antemão uma ideia de gênero - conceito esse que será visto no próximo tópico. Nísia ainda enfatiza que a sua intenção não era fazer com que as mulheres se revoltassem contra os homens, mas sim mostrar que ser mulher não é ser um sexo desprezível. A autora demonstra consciência da diferença cultural existente entre Brasil e Europa, pois enquanto neste se buscava melhorias no campo educacional naquele ainda se almejava pelas condições mais primárias que sempre esbarrava no preconceito de que as mulheres não poderiam ser seres pensantes. Essas visões apresentadas por Nísia, na obra

³ Nísia Floresta nasceu no Rio Grande do Norte, morou em Recife, Porto Alegre e no Rio de Janeiro, antes de viver na Europa. Seu primeiro livro intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832, foi o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho. Depois, ela publicou outros livros, nos quais destacou o tema da educação para as mulheres, são eles: *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853) (DUARTE, 2003).

citada acima, se tratavam de uma *antropofagia literária*⁴, pois eram baseadas em concepções estrangeiras (DUARTE, *id*).

Nos meados do mesmo século, começa surgir os primeiros periódicos dirigidos por mulheres, os quais eram considerados pelos críticos como imprensa secundária. Em 1852 é lançado *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha, que assim como Nísia Floresta, também criticava a visão da mulher ser objeto do homem.

A *segunda onda feminista* foi um período mais jornalístico do que literário (DUARTE, *id*). Ela surge a partir de 1870, colocando como questões de pauta as bandeiras feministas que apareciam em vários jornais e revistas sendo dirigidos por mulheres que obtiveram acesso ao ensino, ou por homens auxiliados por elas, como: *O sexo feminino* (1873-1896), dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz; *Echo das damas* (1875-1885), editado por Amélia Carolina da Silva Couto; *A família* (1888-1897), dirigido pela jornalista Josefina Álvares de Azevedo. Outros jornais como *O domingo* e o *Jornal das Damas* também se destacaram nessa época, ambos que além de explorarem assuntos do ambiente doméstico, o que ia desde dicas de receitas à conselhos de moda, juntamente com romances e poemas, ainda traziam artigos em favor do ensino superior e do trabalho remunerado para as brasileiras. Todos esses periódicos se desenvolveram no eixo RJ-SP-MG, todavia, em outras regiões também surgiram outras produções não menos significativas, como é o caso do *Jornal O corimbo* (1884-1944), de Porto Alegre, que sempre foi um incentivador das lutas feministas, em favor da educação superior, da profissionalização e do voto feminino.

Sobre a defesa do direito ao voto, depois da publicação do seu livro *O voto feminino* (1878), a jornalista Josefina Álvares, citada anteriormente, encena sua peça baseada em sua obra, o que fez dela uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania em nosso país. No início do século XX, inicia-se a *onda* mais acentuada, pode-se dizer, em torno dos movimentos feministas, a *terceira*. Nesse período, se intensificou a aclamação pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois as mulheres queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. Como já mencionamos na introdução desse trabalho, a

4

O livro citado foi inspirado em *Vindications of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, de quem Nísia declarou ter feito uma “tradução livre”, e nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges (DUARTE, 2003).

profissionalização das mulheres começou com o magistério, já que a profissão muito se assemelhava com a maternidade.

Com isso, surge a primeira instância de representação feminina, o Partido Republicano Feminino (1910) e logo em seguida a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), fundada em 1922 por Bertha Lutz (1894-1976), certamente, um nome de destaque nessa época. Ela uniu-se com outras mulheres da classe média alta para reivindicar a questão do direito ao voto e por melhores oportunidades de emprego e educação para todas as mulheres.

A década de 1920 foi a fase das grandes manifestações femininas. No ano de *Semana de Arte Moderna*, Ercília Nogueira Cobra (1891-1938) lançou seu primeiro livro, *Virgindade inútil – novela de uma revoltada* (1922), o que deu início a “polêmica” da exploração sexual e trabalhista da mulher. Em 1927, no estado de Nísia Floresta, Rio Grande do Norte, o governador Juvenal Lamartine aprova a Lei dando direito ao voto feminino, o que intensifica ainda mais o desejo das mulheres de outras regiões em exercer o mesmo direito.

Nacionalmente, esse direito só foi alcançado dez anos após a fundação da FBPF, em 1932, quando o presidente Getúlio Vargas cede aos apelos e faz com que o país se torne o quarto das Américas, depois Canadá, Estados Unidos e Equador, a conceder esse direito às mulheres. Porém, o que era preconizado pelas feministas foi alcançado em parte, já que o voto era restrito aos alfabetizados, e o direito a educação ainda excluía a classe das mulheres trabalhadoras. Segundo Leal (2008), os ideais mais ambiciosos das instâncias de representação feminina foram enfraquecidos pela repressão política do Estado Novo, pela parte mais conservadora Igreja e por outras estruturas mantedoras da ordem patriarcal vigente na sociedade, as quais juntamente com a imprensa, os educadores e os profissionais da saúde mantinham a ideologia da manutenção dos valores da família tradicional, ou seja, organizada no modelo patriarcal.

A partir disso, o movimento das mulheres passou a ser múltiplo, o grande setor têxtil, cuja mão-de-obra era majoritariamente feminina, era um dos focos das mobilizações, essas apoiadas pelos militantes comunistas, socialistas e sindicalistas. Outra corrente desse movimento, o feminismo libertário, representava o discurso antipatriarcal, na busca pelo fim da repressão sexual. Esse último grupo acreditava que de nada adiantaria lutar pelo direito ao voto se estavam numa sociedade cujas relações de poder, social e sexual já estava hierarquizada.

Após essa onda feminista ter sido freada pelo Estado Novo, ocorreu o movimento de causas diversificadas. Em 1945, durante o Estado Novo, o Comitê de Mulheres pela Democracia, a Associação Feminina do Distrito Federal e a Federação das Mulheres do Brasil manifestavam-se na busca pela democratização, pela paz, ampliação de direitos, revisão do código civil, além de apoiarem as greves operárias, juntamente com alguns partidos políticos. Logo, as reivindicações das mulheres não foram totalmente cessadas.

Segundo Leal (2008, p. 119-120), nesse período começou a surgir obras internacionais que abordavam a questão de gênero, as quais serviram de embasamento teórico para os movimentos feministas. A autora cita algumas obras como *Sexo e temperamento* (1935) e *Macho e fêmea: um estudo dos sexos num mundo em transformação* (1949), de Margareth Mead, e *O Segundo Sexo* (1949), de Simone Beauvoir. Porém, essa última demorou a ser adotada como referencial teórico para os movimentos, apenas em 1960, por ser uma obra de filosofia existencialista ela requeria uma maior maturidade das mulheres enquanto leitoras e frequentadoras do âmbito acadêmico. Outra autora também citada é Betty Friedan, que, em sua obra, *A mística feminina* (1963) apresenta uma questão bastante particular do universo feminino, a insatisfação vivenciada pelas mulheres casadas estadunidenses, como podemos ver no trecho a seguir:

Por meio de diversas entrevistas, análise de revistas dirigidas ao público feminino, revisão crítica da sociologia funcionalista norte-americana, da teoria freudiana e de Margareth Mead, Betty Friedan denuncia a crise de identidade feminina, ou seja, a “mística”: a discrepância entre a realidade das vidas cotidianas e a imagem da “dona-de-casa feliz”, divulgada em diversas esferas. Para ela, o fato das mulheres estadunidenses estarem se casando cada vez mais cedo, abandonando sua profissão ou sua educação para criar seus filhos, trazia-lhes uma insatisfação, pois não desenvolviam todas as suas capacidades humanas. (LEAL, 2008, p. 121)

A onda feminista no Brasil freada pelo Estado Novo tem continuidade no período da Ditadura Militar, mas para isso foi necessário a existência de alianças entre o feminismo, a esquerda e parte Igreja Católica mais progressista, as quais, juntas, lutavam pelo retorno da democracia. Enquanto em outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, aqui ainda se buscava pela redemocratização, para que as conquistas mais ambiciosas fossem alcançadas. Com isso, a questão de gênero ficava a parte das discussões públicas, assim como o aborto, a sexualidade, o planejamento familiar que faziam parte das reflexões privadas. Defender as assimetrias de gênero fez com que muitas mulheres vivenciassem o lado mais violento da luta pelo feminismo, pois muitas foram submetidas à tortura, desde violência sexual até manipulação psicológica.

Essa onda feminista, também chamada de feminismos contemporâneos, na qual se colocou a questão das mulheres nas pautas de conquistas sociais, buscou-se o reconhecimento da diferença, centrada na política de identidade e nas mudanças culturais desvinculando-se das lutas sociais, foi chamada por Duarte (*idem*) como “o momento da onda mais exuberante”, os anos setenta, como podemos ver no trecho que segue:

O momento da onda mais exuberante, a que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal. 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. Encontros e congressos de mulheres se sucedem, cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas reivindicando maior visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho. O “8 de Março” é finalmente declarado Dia Internacional da Mulher, por iniciativa da ONU, e passa a ser comemorado em todo o país de forma cada vez mais organizada. (DUARTE. *op. cit.*, p. 165)

Nesse entremeio, surge novamente a imprensa dirigida por mulheres com a fundação do jornal *Brasil Mulher*, em 1975, e no ano seguinte, surge o periódico *Nós mulheres*. Conforme Duarte (*idem* p.165), ambos discutiam questões polêmicas para a época como “o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição, trazendo ainda muitas matérias sobre a sexualidade, o preconceito racial, a mulher na literatura, no teatro e no cinema”. Anos mais tarde vem a criação de *Mulherio* (1981), o qual alcançou prestígio nos centros acadêmicos além das milhares de assinaturas.

Após observarmos o movimento dessas ondas feministas percebemos que o feminismo foi marcado por uma heterogeneidade interna, o que fez com que muitos acreditassem na ideia da morte do feminismo, ou até mesmo numa fase pós-feminista, que conforme aponta Leal (*idem*) essa visão estaria pautada numa visão evolucionária, na qual se tem a ideia de que esta seria a fase em que as conquistas feministas já foram alcançadas.

Trazendo nosso olhar para os dias atuais, percebemos que o antes era mera utopia das bandeiras feministas hoje faz parte do nosso cotidiano, (como por exemplo, o direito ao voto, escolha de uma profissão, frequentar a escola, universidades, etc..), porém ficou em nós uma forte resistência à palavra “feminismo”. Segundo Duarte (2003), o que motivou esse preconceito em torno da palavra foi a reação desencadeada pelo antifeminismo. Enquanto, o feminismo não conseguiu impor o motivo de orgulho para a maioria das mulheres envolvidas, uma ideologia contrária, nas palavras da autora, “não só promoveu o desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto de “feminina””. Isso fez com que muitas mulheres,

entre elas escritoras e intelectuais brasileiras, não quisessem ser identificadas como feministas, pois seriam elas “mal vistas” perante a sociedade. Além disso, a história das lutas feministas e das pioneiras é praticamente desconhecida pelas novas gerações.

Outra “herança” dos movimentos feministas são os estudos de gênero, estudos feministas, estudos da mulher, independentemente do viés teórico. Com essa visão, percebe-se que a prática política e a teoria feminista não se separam. No campo da literatura, a crítica literária feminista tem seu início marcado pelo surgimento de algumas obras, como *Política sexual* (1969), de Kate Millet- que analisa algumas obras literárias e a construção de personagens femininas-, e *Um teto todo seu* (1928), de Virgínia Woolf- que se tornou um clássico para o trabalho com a CF-, por exemplo.

Na academia surgem estudos de revisões historiográficas e da crítica tradicional, especificamente no mundo anglo-saxão, primeiramente a partir da análise de escritoras dos séculos XVIII e XIX. O trabalho de revisão da literatura deteve-se a “redescobrir obras de escritoras e desvalorizadas pelo cânone”, como aponta Leal (*idem*), na mesma medida em que se centravam nas imagens da mulher da tradição literária, o que acabou marcando o primeiro momento da Crítica Feminista (CF).

Um trabalho que seguiu essa linha foi o de Sandra Gilbert e Susan Gubra sobre a literatura anglo-americana a partir da análise de escritoras dos séculos XVIII e XIX, como nos mostra Leal (*ibidem*). Tais trabalhos demonstraram que pela falta de uma tradição de autoria feminina, ou seja, a ausência de “modelos” com os quais as escritoras investigadas pudessem dialogar fez com que imagens de reclusão e confinamento se tornassem recorrentes nas obras estudadas.

Outro caminho de pesquisa apontado, além da perspectiva de resgate e releituras de mulheres na tradição literária, foi a investigação das imagens das mulheres a partir das obras de autoria masculina, como por exemplo, os trabalhos de Ana Maria Clark Peres, sobre o feminino na escrita de Machado de Assis (ANO), e Zaeth Aguiar do Nascimento, com o estudo da representação do feminismo em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (ANO), presente no livro *Gênero e representação na literatura brasileira*, (ANO) organizado por Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis e Kátia da Costa Bezerra.

Esse momento revisionista da CF foi criticado por Elaine Showalter, em seu texto *A crítica feminista no território selvagem* (1994), que propunha que a crítica necessitava buscar

uma teoria sólida e não uma pautada na tradição da crítica androcêntrica, isto é, centrada no ponto de vista masculino. Ela propõe um estudo baseado na mulher como escritora, assim os tópicos de análise seriam a história, os estilos, os temas e as estruturas dos escritos de mulheres, o que ela chama de *ginocrítica*. Contudo, essa crítica cairia nos mesmos padrões da crítica tradicional, já que seria reunido um novo cânone de autoras.

Outra vertente da Crítica Literária Feminista de grande relevância foi a Linha francesa, tendo como teóricas de destaque Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. Essas estudiosas adentraram em questões mais complexas relacionadas aos estudos de gênero, a questão da possível existência da linguagem feminina, que discutiremos no tópico a seguir.

No entanto, como essa linha de pesquisa baseia-se na categoria de gênero, Leal (*idem*) nos faz lembrar que, em termos de estudos linguísticos feministas, “gênero é uma categoria fundamental para o contexto da escrita e da leitura” (LEAL, *id*, p. 139), já que o gênero é determinado pelo contexto. Em se tratando de leitura, quem lê a obra X deve estar consciente de que os valores que ali surgem estão inseridos em um contexto Y. Além disso, é importante que quem lê esteja consciente também dos valores androcêntricos que se fazem presentes em textos valorizados pelo cânone.

Trazendo o nosso olhar aqui para o Brasil, veremos que a CF assim como as primeiras correntes que surgiram em outros países tiveram a preocupação em resgatar as escritoras do esquecimento, o que fez com que se tomasse consciência acerca da desconsideração das escritoras pelo cânone. De acordo com Schmidt (*apud* LEAL, 2008, p. 141), o cânone literário nacional trazia em suas marcas ideológicas de um “processo de elitização, branqueamento e patriarcalização da cultura”. Assim, com essa visão pautada num conceito de classe, raça, as escritoras foram desconsideradas e suas obras tipificadas como “não-sérias” para compor o cânone. Em *Cultura e dominação*, Schmidt traz as críticas de Araripe Júnior, em relação à obra de Delia (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann), mostrando que ele se incomodava com o fato do livro ter sido escrito por uma mulher e não pelo conteúdo da obra em si.

Esse tipo de preconceito com o texto de autoria feminina também fica bastante evidente na opinião de Graciliano Ramos sobre a obra *O quinze*, de Rachel de Queiroz, que mesmo suspeitando que a obra teria sido escrita por um homem, reconhece o valor estético da obra que hoje faz parte do nosso cânone:

O quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS, 1980, p. 137)

O trabalho de resgate das escritoras, especialmente do século XIX, pela CF brasileira foi de grande importância para poder se questionar as categorias teóricas e formadoras do cânone.

As obras resgatadas por essa vertente da crítica brasileira aparecem para o público aos poucos, não só pelo trabalho de edição e circulação de textos, mas também pela crítica sobre essas obras, o que já era realizado muito antes institucionalização da CF. A imprensa produzida pelas mulheres, abordada anteriormente, mantinha seções de crítica literária.

Quanto às suas vertentes, após algumas avaliações e tentativas de classificações, Heloisa Buarque de Hollanda fez a seguinte classificação: Literatura e Feminismo, que abarca os projetos de resgate; Literatura e Feminino, de ordem francesa, essa se volta para a identificação de uma escrita feminina; e Literatura e Mulher, a mais abrangente, investiga tanto as obras de escritoras quanto as imagens e a presença de mulheres na literatura de um modo geral. Cabe aqui ressaltar, algo que foi bastante frisado no trabalho de Leal (*id*) que é a visão de que nem sempre estudos literários sobre a mulher na literatura são estudos feministas, caso esses não estejam comprometidos com o questionamento da hierarquização e a necessidade de mudanças. Outra a confusão apontada pela autora é de caráter conceitual existente entre *gênero* e *mulher*, pois muitas vezes tornam-se sinônimo de estudos de uma suposta identidade feminina. Por isso existem muitos trabalhos de crítica literária sobre as mulheres, como escritoras ou personagens, que não usam o termo “feminista” ou de “gênero”, para evitar assim discussões teóricas, seja por opção ou não.

Tal fato pode ser resultado dos estudos da mulher nos currículos das graduações, que ainda são minoria, sobretudo dos cursos de Letras, ficando restrita a poucos grupos e núcleos de pós-graduação existentes em nosso país, como os seguintes exemplos: Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da ANPOCS; Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da ANPOLL; NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; Neim – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da

Mulher na Literatura, da UFRJ; do Nemege – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP; Grupo de pesquisa da Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da UEPB, Estudos de Representações de Gênero e de Sexualidade; e a linha de pesquisa Estudos culturais e de gênero da Pós-graduação em Literatura, Cultura e Tradução da UFPB.

Outra motivação para posição marginal da CF brasileira, tanto teórica quanto política, segundo Rita Terezinha Schmidt são “os livros sobre literatura escritos por brasileiros, mesmo que se adotem autores estrangeiros que a valorizam, como é o caso de Terry Eagleton e Jonathan Culler”, pois fora do círculo dos que a estudam, ela não existe, e quando é mencionada acaba sendo vista com descredito. Rita Terezinha mostra que existe um receio da desestabilização de valores enraizados na nossa cultura, o da alta literatura, uma vez que a crítica feminista questiona justamente esse privilégio cultural/patriarcal cristalizado em representações historicamente situadas. (LEAL, 2008. p.143).

2.2 - A escrita de autoria feminina: Martha Medeiros e as mulheres da sua literatura

Como vimos, no campo da produção literária, as primeiras produções de autoria feminina investigadas são do século XVIII e XIX, por Sandra Gilbert e Susan Gubra. Órfãs de uma tradição de autoria feminina, as primeiras escritoras receberam duras críticas em relação à “qualidade” das obras. Silva (2010) ao trazer uma afirmação de John Stuart Mill, um dos primeiros estudiosos das relações que envolvem gênero, explica a posição do autor ao considerar que as mulheres que traziam em sua literatura personagens femininas não faziam nada mais que uma bajulação aos homens. Para Silva (2010), ler essa afirmação de Mill nos dias atuais é bastante perigoso, pois poder-se-ia acreditar que o teórico desqualifica as obras de autoria feminina e não é bem isso. Com essa afirmação, ele mostra que as poucas mulheres que escreviam, tinham como parâmetro de escrita às produções de autoria masculina, assim elas acabavam reproduzindo os valores falocêntricos que nessas obras encontravam.

Esse cenário vem mudando aos poucos, já que se criar uma tradição literária não é da noite para o dia. Como sabemos, enquanto muitos homens estavam produzindo as mulheres silenciavam, estavam “confinadas” ao espaço reservado para as mulheres que era o doméstico

(SILVA, 2010). Pensando nessas condições de produção, elas poderiam escrever sobre algo que não estivesse relacionado ao espaço doméstico?

Como aponta Virginia Woolf em seu trabalho já citado “a criação depende de liberdade, e a liberdade depende de coisas materiais.” As condições históricas para as mulheres não propiciavam criações mais ousadas. A personagem criada em Woolf (*op. cit.*), Judith, irmã de Shakespeare, é um exemplo claro dessa visão. Embora Judith tivesse nascido com os mesmos talentos do irmão, não teria nenhuma possibilidade de criar obra semelhante.

Assim, percebemos que as produções femininas tinham menos prestígio não só por serem assinadas por mulheres, mas também porque as condições de produção não as favoreciam, já que quem estava sujeito às experiências eram os homens e não elas. Resulta disso, a ideia de que “os romances feministas preocupavam-se, centralmente, com as fantasias do amor romântico”, logo suas obras pertenciam à categoria desenhada por Georg Eliot e outras escritoras sérias como *romances tolos* (SHOWALTER, 1994, p. 42). De acordo com Silva (*id*), a crítica de natureza masculina passou a questionar o que nomeou de literatura *açucarada*, isto é, as produções que possuíam pouca complexidade temática, questões filosóficas ou de cunho universal. Ora, se as mulheres só tinham acesso a um espaço restrito, doméstico, como poderia sua imaginação ir mais além? Elas estavam distantes dos espaços que poderiam propiciar experiências coletivas, privadas de manifestar seus desejos, suas atitudes foram reprimidas durante séculos.

A literatura de autoria masculina representava uma sociedade em que a felicidade estava na relação amorosa romântica, cabia, então, às mulheres internalizarem esse conceito. Como vimos no tópico anterior, o casamento era o destino apontado pela sociedade para as mulheres, o objetivo para o qual elas eram educadas era o alcance do casamento, a felicidade.

Com relação à temática sobre a qual as mulheres escreviam, ela era simples, a criatividade também precisava ser estimulada pelo conhecimento de mundo, não havendo essa possibilidade, o falar da mulher ficou restrito a sua intimidade, o que segundo Silva (*id*), inclui o falar da amizade e da criança, já que o último está relacionado à maternidade e o segundo também está relacionado ao *eu*, ou seja, ambos se relacionam com o íntimo da mulher, porém isso não exclui a participação do outro, já que é praticamente impossível não trazer os imaginários coletivos.

Sobre a escrita feminina e os imaginários coletivos, Mill (2006, *apud* SILVA, 2010) aponta que uma das características principais da literatura produzida por mulheres é “uma imitação da literatura masculina”, “todas as mulheres são almas de grandes escritores”. O termo imitação refere-se ao imitar como um processo natural da humanidade, e imitam a literatura produzida por homens porque essa já está internalizada no feminino.

De acordo com Silva (*id*), ter a escrita masculina como referencial fez com que muitas mulheres não se libertassem da ordem falocêntrica, principalmente no que tange a produção de ficção- entende-se aqui como narrativa-, pois essa possui uma estrutura que foi firmada nos imaginários da sociedade, como bem destaca o autor ao lembrar a teoria de Mill:

Quando reflete a representação de mundo por mulheres no plano da ficção, ele admite não ser possível criação nem progresso, caso se quisesse enveredar por este caminho quanto à escrituração literária por mulheres. O motivo é óbvio: ao deparar-se com uma estrutura linguística e de gênero altamente desenvolvida, poderia parecer impróprio reivindicar uma escrita em cujo contexto já há uma que serve de modelo, guia ou referencial. (SILVA, 2005, p. 40)

Talvez por isso Graciliano Ramos tenha-se “espantado” com a obra de Rachel, já que nessa visão seria praticamente impossível uma mulher escrever um romance como tal, deveria ser, então, “pseudônimo de sujeito barbado”. O comentário de Graciliano, mostrado no tópico anterior, ainda aponta para duas questões bastante interessantes: a ideia de uma possível escrita feminina e o gênero “mais propício” para a mulher escrever.

Sobre esse último aspecto, podemos rememorar parte do comentário do autor, no qual fica claro que na visão dele seria natural que “a moça fizesse discursos e sonetos”, “mas escrever ‘João Miguel’ e ‘O quinze’”, não lhe “parecia natural” (RAMOS, *op. cit.*). Seguindo a visão apresentada por Silva (*id*, p.37), de que a estruturação da narrativa procura, de certa forma, manter as bases estruturais da sociedade a que faz referência, o que a torna bastante realista as imagens, as falas, as personagens e os assuntos tratados no texto, diferentemente, a poesia permite-se transgredir as normas do mundo a que faz referência, percebe-se que a mulher talvez pudesse escrever poesia, por ser uma escrita de permissão e não uma narrativa, muito menos *O quinze*, uma obra que fugia do sentimentalismo *açucarado*.

Com relação à possível escrita feminina, essa visão coloca em questão a discussão levantada pela CF de ordem francesa, algumas autoras foram enfáticas em dizer que não existiria uma escrita feminina, Marina Colassanti, por sua vez, não responde negativamente a pergunta, ela nega a existência da própria pergunta, como podemos ver mais adiante:

A sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, que é bem provável que não exista. Aquilo de que se duvida está em suspeição. Está em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita. Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino. (COLASSANTI, 1997. *apud* LEAL, 2008. p.101)

A pergunta que Marina Colasanti se nega a responder também foi lançada para outras escritoras, como é o caso de Rachel de Queiroz, autora essa que se destaca nos anos 30, com a publicação do romance *O quinze*, imediatamente aclamado pela crítica, uma novidade do ciclo regionalista. Anos depois é eleita para Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1977. Raquel que além de não identificar-se com o movimento feminista, por considerá-lo mal orientado, via a literatura feminina como “estilo açucarado de mocinhas”, diferentemente dela, que vinha da linguagem “masculina” do jornal. Assim, ela demonstra crer na existência da escrita feminina, no entanto, não a fazia, contraditoriamente ela afirmava que seu ponto de vista narrativo sempre foi feminino e pessoal. Assim, podemos ver que Rachel apropriou-se de alguns discursos vigentes na sociedade tradicional, e, foi buscando compreender essa visão apresentada por Raquel de Queiroz, Heloísa conclui que:

a identificação de feminino com pessoal, sinalizando sua principal estratégia no campo literário e na vida pública: a determinação em estabelecer um caminho pessoal e fortemente individualizado, o que talvez fosse uma das saídas mais eficazes para a mulher frente ao contexto de exclusão dos direitos femininos no ambiente político e social da primeira metade deste século. (HOLLANDA, 1992, p. 112. *apud* LEAL, 2008)

Marina Colasanti mostra também que essa questão persiste no universo da literatura de autoria feminina porque essa não é uma identidade hegemônica, por isso continua sendo literatura “feminina”, outras continuam sendo “negra”, “gay” e “marginal”, prova disso é não vermos uma questão parecida para os escritores homens, ninguém lhes pergunta se existe uma literatura “masculina”. Um exemplo dessa literatura tratada como ‘minorias’ é a obra da maranhense Maria Firmino do Reis (1825-1917), *Úrsula*, primeiro romance escrito por uma mulher a ser publicado no nosso país, em 1859. De cunho abolicionista, Maria Firmino nos apresenta uma estrutura romântica tradicional, mas traz personagens negras com ideais de liberdade e inconformadas com a escravidão. Todavia, a autora não se tornou reconhecida no cenário nacional assim como o nosso Castro Alves, conhecido como o poeta dos escravos, desse modo, a exclusão feminina cruza com a étnica e a de classe social, já que a escritora era

filha bastarda e mestiça (mulata). De modo semelhante, Nísia floresta autora do poema *Lágrima de um Caeté*, que se configura num lamento tanto pela derrota do indígena, quanto pela dos revoltosos de Pernambuco, com o tom guerreiro de “Canto I de Juca-Pirama” e “Canção do Tamoio”, de Gonçalves Dias, também não se torna reconhecida como esse, um poeta indianista . (DUARTE, 1999)

Por essa ainda ser uma questão polêmica, a existência de uma escrita feminina, muitas escritoras fogem de qualquer caracterização de gênero por receio de desvalorizar seu próprio texto, um exemplo dessas foi Clarisse Lispector, que literariamente surge em 1944, com *Perto do Coração Selvagem*, e, ainda hoje é bastante estudada e tomada como paradigma de uma possível literatura feminina, como bem aponta Leal (*ibidem*) em seu trabalho.

Outras autoras, que também fazem parte do cânone de autoria feminina, procuraram relacionar seus textos às causas feministas. Menos reservada do que Clarisse, Lygia Fagundes Telles, também membro da ABL, ficou conhecida por tematizar os conflitos existentes entre as necessidades individuais em oposição aos papéis sociais. No seu primeiro livro *O cacto vermelho* (1949) e em *Ciranda de Pedra* (1954) os temas como adultério, incesto, divórcio, abuso sexual, preconceito, virgindade, aborto, sexualidade, homossexualidade, e etc., puderam ser encontrados.

Na poesia, algumas autoras também se destacaram como as percussoras, como é o caso de Francisca Julia (1871-1920) que publicou sua primeira obra *Mármore*, em 1895, na qual a poetisa que demonstrou timbres parnasianos em sua poesia, e da ultrarromântica Auta de Souza (1873-1901), conterrânea de Nísia Floresta, que publica *Horto* em 1990. Menos “reservada” e ousada demais para sua época, Gilka Machado (1893-1980), em 1918, publicou *Meu glorioso pecado*, um livro de poemas eróticos, considerado uma afronta à moral sexual patriarcal e cristã.

Contemporânea de todas essas escritoras, Nélide Piñon, antes de declarar-se feminista, lançou seu livro *Sala de armas* (1981) e só depois se torna a primeira mulher presidente da ABL (1996-1997). Sobre a questão da existência ou não de uma literatura feminina, a autora também referiu-se ao assunto e foi enfática em dizer que só admitiria uma literatura como tal se admitissem a existência de uma masculina (LEAL, 2005, p. 100). Nesse *hall* das escritoras romancistas e poetisas canonizadas, inúmeras outras escritoras poderiam aqui ser lembradas,

como: Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Lya Luft, Cecília Meireles, Adélia Prado e etc.

Fora desse universo de autoras canonizadas, muitas outras escritoras trataram das temáticas feministas, trouxeram a mulher como personagem central, em alguns casos, como narradora, ou o universo feminino. Em uma resenha, a estudiosa Lígia Cadermatori, *mulheres que escrevem*, critica uma série de autoras que procuraram reviver o amor romântico tradicional, a questão mencionada pela autora não é a abordagem do tema, mas sim a pouca inventividade dada a esse. Em seu trabalho, Lígia elogia as autoras contemporâneas que reinventaram o tema, são elas: Adriana Lisboa, Fernanda Young e Sônia Peçanha (LEAL, 2008, p. 104).

Sobre essa inventividade, Silva (*idem*) ao estudar obras de escritoras que não fazem parte do cânone literário fez a seguinte constatação: acontecia um breve equívoco no comportamento das personagens femininas, isto é, elas apresentavam um grau de dependência psíquica em relação às personagens masculinas. Isso demonstrou que essas personagens mulheres não admitiam uma plena emancipação política e sexual, sendo elas obrigadas a negociarem o sujeitamento às estruturas patriarcais, ou falocêntricas, no que se refere ao campo afetivo-sexual. Elas estão sujeitas aos domínios “como utopia de saída para que o equilíbrio entre os gêneros se torne possível”. Contatou-se também que quando essas personagens mulheres não admitiam a posição de dependência do masculino, ou resistiam a ela, uma característica se torna comum a todas: a solidão. Com isso, elas experimentam o lado negativo do não-pertencimento a ordem masculina.

O nosso objeto de estudo *Fora de mim*, de Martha Medeiros, não se instaura na questão da inventividade nas obras contemporâneas, mas na personagem feminina de uma obra classificada como tal. Assim como muitas escritoras já citadas nesse trabalho, Martha tem uma forte relação com o meio jornalístico. Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul-BR, é formada em Comunicação Social/Publicidade e Propaganda, iniciou sua carreira redatora e diretora de criação em diversas agências. Depois de 13 anos nessa profissão passou a se dedicar à literatura e às colunas de jornal, *O Globo* e *Zero Hora*. Com 23 livros já publicados (poesia, crônicas, ficção, infantil, livros de viagem, peças de teatro e filme). Nas suas obras a figura da mulher é algo bastante recorrente, em muitas delas é a personagem principal. Sua obra já foi adaptada com sucesso para o cinema e o teatro e, ao todo, já vendeu mais de um milhão de exemplares. De acordo com a Revista *Época*, Martha foi considerada

um dos 100 brasileiros mais influentes em 2010⁵. Em um mundo em que tudo se compartilha, os trechos de suas obras e seus pensamentos são facilmente encontrados nas redes sociais, ambiente esse que a autora só veio fazer parte recentemente, em julho de 2014⁶.

Essa relação com mundo virtual que muitas escritoras estabelecem, o que envolve desde suas obras à sua vida particular, reflete além de um desejo de permanência, demonstra também que ao fazer a seleção das informações cada autor procurará preservar sua imagem, o que faz com que os arquivos que guardam sua memória sejam uma memória construída *a priori*, segundo Tânia Ramos (*apud* LEAL, 2008, p. 61). Tânia Ramos, que ao estudar as escritoras presentes nas coletâneas *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*⁷ organizadas por Luiz Ruffato, recorreu à internet com o intuito de completar as minibiografias presentes no livro, entre fontes como *blogs*, *fotoblogs*, revistas, Currículos Lattes, entre outras, percebeu-se que muitas autoras estão superexpostas nesse veículo, em contradição à economia biográfica no livro. Sobre essa “prática” no sistema literário contemporâneo, Martha Medeiros em *M de muitas*, no texto inaugural de seu site oficial⁸, deixa claro:

Vou tentar atrelar à verdade e somente à verdade. Quase tudo será verdade, mas não desprezarei o M de mentira, infiltrando-a em meio a alguns parágrafos, caso ela seja mais divertida do que a vida real. E a gente sabe como tantas vezes é. Mas sem abusar, prometo. Você não vai nem notar. [...] Tudo mais ou menos como aconteceu. (MEDEIROS, 2014, disponível em: < <http://martha-medeiros.com/?p=1405>>)

Diferentemente das escritoras superexpostas, as informações biográficas sobre Martha, além dos portais e das orelhas dos livros que divulgam informações básicas, pessoais e profissionais, da colunista, agora do seu site e da sua rede social, se diluem em sua escrita. Em seu site, encontraremos textos autorais, nos quais ela apresenta a sua vida real, com suas palavras, “tudo mais ou menos como aconteceu”. Nesse sentido, a autora tem sua imagem “controlada”, sem que entre em contradição com as outras fontes autorizadas por ela. Outra fonte praticamente escassa de informação sobre a escritora e as suas obras é o universo acadêmico, pois, pouco se tem produzido acerca da obra de Martha⁹, o que pode comprovar que ainda há um distanciamento, ou a hipótese de uma espécie “preconceito”, em relação à

⁵ Dados disponíveis em: <http://martha-medeiros.com/?page_id=1364> Acesso em 24 de Agosto de 2014.

⁶ A autora inaugurou seu site oficial em Julho de 2014, bem como uma página na rede social Facebook, ambas interligadas.

⁷ Pela editora Record, o escritor Luiz Ruffato organizou *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005).

⁸ Endereço do site oficial da autora é martha-medeiros.com.

⁹ Dentro dessa pouquíssima produção acadêmica sobre as obras de Martha Medeiros, temos o trabalho monográfico, do curso de Psicologia da UNIVATES, *As (multi) mulheres das crônicas de Martha Medeiros: a vontade do tudo na contemporaneidade*, de Bruna Wendt.

escrita feminina como literatura de qualidade, ou até mesmo pelo fato das suas obras serem bem recepcionadas pelos leitores e, sobretudo, pela mídia, o que transforma a obra em um *Best-sellers*.

2.3- Literatura contemporânea: o romance

Claudio Magris, em *O romance é concebível sem o mundo moderno?*, nos leva a pensar o romance como um gênero que é a própria modernidade, e que a sua gênese e consolidação revelam uma relação entre a estrutura do gênero com a estrutura da sociedade. O romance nasce e cresce quando a civilização agrária e a ordem feudal são desfeitas pela burguesia. Sendo essa a moderna “prosa do mundo”, nas palavras do autor, como poderíamos imaginar o romance sem o mundo moderno? Com isso, inicia-se a compreensão de que o romance é o mundo moderno, muito embora o termo *romance* nos remeta à época medieval, na qual o então gênero também reportava “todas as características culturais, sociais e estilísticas de suas épocas” (MAGRIS, 2009, p. 03)

Ferenc Fehér (1972), por sua vez, em *O romance está morrendo?*, mostra-nos que o *romance* que já se arrastava por séculos, testemunha do declínio da Idade Média, nasce e ganha a consciência da transformação das mais diversas, como por exemplo, o próprio termo *romance*. A língua oficial da época, utilizada pelo clero, era o latim, mas a população usava o idioma a sua maneira. Enquanto as línguas românicas se consolidavam, o termo *romance* se preservou para designar as obras literárias, inicialmente em verso, depois em prosa. Séculos depois, a palavra *novela*, do Italiano, substituiu o termo em questão na língua espanhola, o que não ocorreu com o português, por designar nesse idioma, numa definição bem simplória, uma narrativa menos extensa e menos complexa do que o romance.

Além dessa transformação linguística, Fehér (*Idem*) aponta também que, desde o começo, o romance retratou conflitos individuais e a vida cotidiana, em oposição às concepções medievais latinas, que privilegiavam as epopeias nacionais, por não permitirem a contaminação da lealdade e da traição, diferentemente do romance.

A leitura dos romances permitia aos seus leitores adquirir novos hábitos, fazendo com que esses não mais se sujeitassem ao púlpito, veículo privilegiado de ideias e centro de coesão

social. O que antes era lido apenas para um pequeno grupo “letrado”, ganhou novos espaços. O romance passou a ser lido isoladamente, e dirigindo-se ao indivíduo, favoreceu o tratamento de problemas reservados e conflitos interiores (FEHÉR, 1972. p. 6). Esse individualismo trazido pelo romance amadurece no século XVIII, e proporciona ao leitor um mundo imaginário, no qual se encontra um espaço para descansar. Exemplo disso é o romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que surge em uma realidade cujo sonho de cavalaria é inviável, está na ordem da verossimilhança.

Já na fase iluminista da humanidade observa-se que houve o desenvolvimento do romance, com seus pensadores que modificaram algumas concepções da era medieval. A visão da nobreza foi derrubada pela burguesia, com o apoio da indústria do comércio. Ao passo disso, no cenário de realidade europeia, a nova geração de leitores, aumentava com ampliação do ensino aos privilegiados e o barateamento do livro, passando a exigir textos diferentes, o romance que antes representava as histórias das lutas de cavaleiros e feiticeiros, gigantes e dragões, que tinham servido para a geração passada passou a representar “os conflitos amorosos entre pastores e pastoras em paragens amenas.”, entre outras temáticas, fazendo surgir, assim, o romance histórico, o romance de formação, o romance psicológico, o romance social, o romance realista, o romance naturalista (Fehér, *id*).

Ainda de acordo com Fehér (*idem*), o caráter aberto do romance ainda permitiu que muitas classificações relacionadas ao conteúdo surgissem, chegando a dividi-lo a partir de suas temáticas. Além da diversidade pautada nos temas, o romance adentrou em outras regiões, e quando se pensava que as possibilidades da narrativa romanesca haviam se esgotado, impossível de se inovar, surge o romance latino-americano, com os nomes de Júlio Cortázar, Garcia Márquez, Alejo Carpinejar, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, etc., bem como romancistas nas novas repúblicas africanas.

A mudança de padrões éticos da sociedade e, conseqüentemente, do modelo literário do romance fez com que muitos acreditassem em sua morte, o que não é bem verdade, já que a morte existente foi a da forma burguesa de narrar. Sobre essa questão, Fehér (*idem*) nos apresenta um argumento ironizando essa possibilidade.

O romance está morto e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta a epopeia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. (FEHÉR, 1972. p. 09)

Com relação aos leitores, o indivíduo moderno, assim como os da Idade Média, vê no romance uma forma de refração, isto é, uma possibilidade de mudança de olhar a realidade que o cerca. Isso porque o romance, como um gênero que nasceu da indagação do homem sobre si, o mundo e a arte, está sempre relativizando verdades (MELO, 2009). O romance nos faz procurar na história social alguns caminhos sobre os modos de representação da vida através da narrativa, bem como as relações estabelecidas ao longo do tempo entre ficção e realidade. É a característica humanística existente no romance que faz com que o leitor repense sobre si e sobre o mundo que vive.

Como já dissemos, o romance nasce do desencanto do indivíduo para com o mundo moderno, e o primeiro a investigar essa relação existente entre o romance e a modernidade foi Georg Lukács, com a *Teoria do romance*. Nesta obra, o autor por apresentar-se bastante desiludido com o mundo, no qual não encontra mais realização plena por não identificar-se com o mundo capitalista e seu vazio cultural. Com isso, Lukács nos leva ao universo da oposição entre a epopeia e o romance, o indivíduo e mundo.

Segundo Melo (2010), o teórico define “o romance como a epopeia de um mundo sem deuses, representada por um herói problemático, fruto de uma sociedade contraditória e degradada”. A forma do romance é constituída a partir da ruptura da relação indivíduo-mundo. Esse “herói” sobrevive a um universo desumano e individualista, marcado pela falta de valores autênticos, defronta-se com problemas sem solução, o que faz com que ele se contraponha e se isole. A partir dessa relação existente entre essa personagem “herói” e o mundo, Lukács estabelece algumas tipologias romanescas: o romance de idealismo abstrato, o romance da desilusão, romance de educação e romance psicológico.

De acordo com Soares (2007), independentemente das formas da narrativa, seja nos moldes burguês, perfeitamente delineada e identificável de narrar, ou na forma desalinhada do romance contemporâneo, “o enredo, as personagens, o espaço, o tempo, o ponto de vista da narrativa constituem os elementos estruturadores do romance” (SOARES, *op. cit.*, p. 43). Desse modo, faz-se necessário passear por algumas dessas categorias, para que possamos compreender algumas das características da literatura aqui investigada, isto é, o romance contemporâneo.

Segundo Calado (2004), a realidade moderna constitui a própria estrutura da narrativa, ou seja, ocorre a assimilação da relatividade da perspectiva, da consciência, do espaço e do

tempo, o que recai sobre a temática e até mesmo na própria estrutura da narrativa. Desse modo, elementos como a sintaxe e a estética textual são mais livres, pois se empenham em valorizar a subjetividade do narrador e de seus personagens, sendo fiel ao máximo à experiência psíquica (ROSENFELD, 1993). Assim, o romancista que antes, na maioria das vezes, ao operar nos factos que queria narrar se apropriava da ordem cronológica, se difere do contemporâneo, por primar à experiência psíquica (BOURNEUF; OUELLET, 1976).

Essa ordem cronológica, ou não, se apresenta tanto na ordem da diegese (a realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente) ou na ordem do discurso (passível de uma análise linguístico-estilística), já que se organizam num sucessão de palavras e frases, que podem apresentar os fatos cronologicamente, ou não (SOARES, 2007). Porém, o que ocorre é um desencontro desses dois tempos, pois, não é possível ter uma coincidência entre o desenrolar cronológico e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos. Ocorre, por exemplo, o caso do romancista começar apresentando o discurso pelo final dos acontecimentos, que é o que veremos mais adiante, sendo assim, ele irá fazer um recuo através do movimento de *flashback*. Em uma narrativa psicológica, por exemplo, o romancista poderá trazer em muitas páginas, o que ocorreu em poucos minutos, para isso, um dos recursos utilizados no romance contemporâneo é o monólogo interior, no qual não há intervenções assim como o tradicional, diferenciando-se desse por apresentar uma personagem mais íntima, próximo do inconsciente e distante da organização lógica. A categoria de espaço no romance, que também pode ser denominada como ambiente, reúne os elementos da paisagem exterior e interior, o que configura os espaços físicos e psicológicos, respectivamente. Essa categoria pode influenciar diretamente no desenvolvimento do enredo, não funcionando assim como um mero plano de fundo.

Com relação às categorias de narrador-personagem, Dalcastagnè (2001) afirma que no romance contemporânea não há mais espaço para o herói, combina mais conosco a imagem do cavaleiro triste que a do herói infalível, representa o herói problemático, na visão de Lukács, mostrada anteriormente. Conforme a autora, se algum desavisado insistir na ideia do heroísmo, outros personagens, o narrador, ou até mesmo o autor, irá ridicularizar a figura. Posto isso, acabamos por definir os protagonistas e narradores da narrativa atual. Se antes erámos conduzidos por um indivíduo poderoso, hoje nós somos “guiados” para dentro da trama por um sujeito cheio de dúvidas, que mente e se deixa enganar. Nesse sentido, já não se encontra mais um sujeito imparcial, pelo contrário esse tem o objetivo de nos envolver com o seu ponto de vista. Esses narradores, indecisos e obstinados, segundo Dalcastagnè (*idem*),

estão sempre convidando-nos a tomar partido. O narrador tradicional não dá espaço para que o leitor o questione, a onisciência do narrador o transformava no dono da narrativa.

A narrativa do século XX retoma o narrador para o centro da narrativa, e, conseqüentemente, os seus problemas, “tornado cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim).” (DALCASTAGNÈ, 2001, p.116). Hoje, cada vez mais os escritores interferem na narrativa, ressaltando ainda mais a presença de quem fala, diferentemente do que ocorria no século XIX, por exemplo, no qual se percebe a tentativa de negação da presença do narrador. Colocar o leitor de frente com quem fala faz com que ele se defronte com juízos alheios, esbarre nos seus preconceitos e estreite os olhos diante do que é visto.

E se hoje o narrador vem ganhando espaço na trama, o que dizer sobre as personagens? Dalcastagnè (*id*) nos mostra que a personagem ao longo dos anos não parou de perder atributos e privilégios, no que diz respeito às suas vestes e algumas marcas de identidades, trazendo a afirmação de Nathalie Sarraute, quem faz a seguinte afirmativa:

Pouco a pouco perdeu tudo: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída, entupida do porão ao sótão de objetos de toda espécie, até as menores bugigangas; suas propriedades e seus títulos de renda; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome. (SARRAUTE, 1956, p. 71-72 *apud* DALCASTAGNÈ, 2001, p. 118)

Com isso, percebemos que se por um lado a personagem do romance contemporâneo teve essas “perdas”, ela ganhou algo que para personagem pode ser bem mais interessante, que é a palavra sobre si. Com os monólogos interiores, fluxos de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitindo uma ampliação de seu espaço na narrativa, assim embora não saibamos muito acerca das características físicas, quais são seus bens, ou até mesmo o nome, como é o caso da personagem de *Fora de mim*, mas não deixamos de compreender a forma como ela vê e sente o mundo, e como se situa na sua realidade cotidiana. Dalcastagnè (*id*), ainda mostra que pouco importa se a percepção da personagem está obstruída ou se seu discurso é falho, ainda assim isso continua a dizer quem é ela, a sua identidade.

Assim como a estrutura clássica romanesca, a categorias de tempo e espaço, de personagens e narradores foram se transformando e crescendo em importância ao longo dos

anos, o leitor não ficou para trás. Esse também possui um novo significado na narrativa, segundo a autora, pois somos constantemente invocados pela literatura, para que possamos concluir a existência desses “narradores hesitantes, essas personagens perdidas”, que se dirigem a nossa consciência, aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética.

Contudo, os narradores e personagens da narrativa contemporânea, muitas vezes não se expõem sozinhos, o escritor, outro ponto central da trama, muitas vezes também se vê obrigado a, de algum modo, se expor. Na maioria dos casos, isso ocorre através de uma personagem que apresenta suas características próprias. Bourneuf e Ouellet (1976) mostram que a compreensão do romance como uma narrativa de história fictícia, diferente da biografia, ou da autobiografia, não implica na visão de obra totalmente fabricada. Aliás, dificilmente se pode ter um texto assim. Os autores também revelam que essa relação existente entre a utilização do “verdadeiro” pelo romancista e da sua transformação em fictício torna-se cada vez mais difícil. Esse aspecto é cada vez mais marcante no nosso romance contemporâneo, como bem nos mostra Schwartz (2013), ao afirmar “é uma característica muito forte do romance das últimas décadas a inserção de aspectos autobiográficos nas narrativas”, ocorrendo assim a mescla entre o ficcional e o biográfico. Todavia, o que ocorre muitas vezes é a exibição nome e sobrenome, confundindo ficção e realidade, o que não desqualifica a obra, já que o escritor, como bem enfatiza Dalcastagnè (*id*), “também faz parte do jogo”.

2.3.1 - A noção de identidade na literatura contemporânea

Como pudemos ver, o romance nasce da ruptura da relação entre o indivíduo e o mundo e que esse gênero se configura como uma epopeia do “mundo moderno”, como defende Magris (op. cit.), a qual, na concepção de Luckás (2000), é representada por um herói problemático, fruto de uma sociedade contraditória e degradada. Desse modo, através da narrativa podemos identificar a identidade do indivíduo contemporâneo representada por esse “héroi” problemático.

A crise mundial ocorrida na esfera do social, da política e economia, motivada por duas grandes guerras mundiais e pela globalização, promoveu no indivíduo contemporâneo a necessidade da descartabilidade, da novidade e da instantaneidade, seja essa em produtos ou

em ideias. Com essa velocidade volátil, temos a sensação de que tudo parece escapar das nossas mãos, assim, mantemos pouca relação orgânica com o presente, que logo mais será um passado destruído/descartado. Desse modo, os indivíduos modernos tornaram-se cada vez mais egocêntricos, possuem raras relações entre si, na busca pela própria satisfação imediata (PETRILLO, 2008). Esse indivíduo que antes era centrado e unificado passou a ser variável e multifacetado. Com isso, a sociedade moderna vive atualmente um momento de tensão do ponto de vista da definição da própria identidade (HALL, 2006).

Stuart Hall (*op. cit.*) nos apresenta algumas concepções de identidade, partindo do iluminismo até o que ele concebe como pós-moderno. No Iluminismo, o indivíduo é tido como centrado, pensava-se no indivíduo homem, já que a mulher não tinha voz, como pudemos observar antes. Nessa época, a visão vigente era androcêntrica, por se pautar no ponto de vista masculino, e o *homem* como sinônimo de ser humano. O indivíduo sociológico distancia-se da autossuficiência e individualidade vivenciadas pelo sujeito iluminista ao perceber que sua “essência” é construída na e pela sociedade. Esse sujeito tem sua identidade formada a partir da interação entre o eu e a sociedade, ainda pode-se acreditar na que há um “eu-real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2006, p. 11). Por fim, temos o sujeito pós-moderno, que não apresenta mais um “eu” estável, muito menos um sujeito que encontra sua essência na interação.

O processo de identificação através do qual esse sujeito moderno projeta suas identidades culturais, tornam-se cada vez mais provisório, variável e problemático. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, *ibid*, p. 12-13). Assim, a forma que esses sujeitos têm de conceber o mundo, valores e crenças foram aos poucos modificadas, conseqüentemente, a cultura também foi sendo transformada, visto que ela é uma das principais fontes de identidade nacional (HALL, 2006).

A cultura nacional ao ser afetada pela industrialização e a globalização perdeu muitos aspectos constitutivos, dando espaço a generalizações de nações potentes economicamente, algo que ocorre no Brasil desde a colonização (SILVA, 2013). Assim, para que as nações não perdessem seus sentimentos identitários, alguns mecanismos de resgate dessas experiências funcionam como uma forma de perpetuação das heranças culturais de um povo. Desse modo,

Hall (2006) nos apresenta a literatura e outros meios, como a mídia e a cultura popular, como uma forma de perpetuar a narrativa da cultura nacional.

Sabendo que a literatura é concebida como uma forma de expressão de uma cultura nacional (HALL, 2006), e que ela torna-se a base para o entendimento da história do oprimido, do sem voz, já que a partir do que é periférico, privado, podemos tomar conhecimento do que foi negado ou esquecido pelas descrições históricas, pode-se compreender que a literatura constitui uma importante fonte de significações, de culturas e de identidades. Uma fonte reveladora de costumes sociais e de culturas (SILVA, 2013). Sendo assim, apresentaremos no tópico a seguir como esse conceito de identidade é contemplado na obra que constitui o *corpus* dessa pesquisa, o romance *Fora de mim*, de Martha Medeiros, a partir da análise do comportamento da personagem feminina.

3 - UMA MULHER FORA DE SI

No capítulo que ora se inicia, tentamos apresentar a nossa análise acerca da obra, *Fora de mim*, de Martha Medeiros, calcada nos objetivos traçados e apresentados na introdução. Isto é, investigar a identidade feminina representada pela personagem principal da obra em questão. Para isso, iniciaremos com uma breve contextualização da obra, observando as possíveis influências biográficas e feministas contidas na narrativa contemporânea da Martha, como também ressaltaremos outros aspectos da narrativa, além da categoria *personagem* investigada, esses que são de grande relevância para a compreensão da obra. No segundo momento, apresentaremos uma análise conforme os acontecimentos são revelados para o leitor na obra, trataremos de descrever o comportamento da personagem mulher, mostrando como ela constrói e/ou reconstrói sua identidade a partir das suas relações de (in) dependência do sexo oposto.

3.1 - Apresentando caminhos

Quase dez anos depois do sucesso do seu primeiro livro de ficção *Divã* (2002), que foi adaptado para o teatro, cinema e depois virou minissérie, Martha Medeiros lança *Fora de mim* (2010), também pela editora Objetiva, sendo esse seu quarto livro de ficção e décimo nono de toda sua carreira. De acordo com Janaína Rico, do portal *Mundo Mulher*, antes mesmo do lançamento oficial no Rio de Janeiro *Fora de mim* já estava no topo dos livros mais vendidos, o que demonstra não só a receptividade do público com relação à obra, como também o reconhecimento da escritora no meio desses.

Quem também fala sucesso do lançamento da obra é Toni Belloto, que em seu texto “apaixonado” *Quem tem medo de Martha Medeiros?*¹⁰, descreve um pouco da aclamação do público pela escritora, como também não deixa de demonstrar sua surpresa ao ver, além de muitas mulheres, homens consumindo essa literatura: “E para meu espanto, que sempre considerei Martha uma escritora melhor compreendida pelas mulheres, havia ali hordas e

¹⁰ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/cenas-urbanas/cenas/quem-tem-medo-de-martha-medeiros/>> Acesso em 01 de Outubro de 2014.

hordas de homens”. Esse pensamento de que os textos da escritora são direcionados ao público feminino também foi compartilhado por muitos outros, tanto que as obras de Martha ficaram assim rotuladas, por elas muito se aproximarem do universo da mulher, algo que incomoda bastante a escritora, como ela sempre menciona em entrevistas quando questionada sobre esse ideário¹¹. Nota-se que essas observações não são muito recorrentes aos escritores homens, pouco se estranharia o fato das mulheres apreciarem uma literatura de autoria masculina, nesse sentido o masculino torna-se universal e o feminino o diferente. Com relação a essa concepção, Vilma Costa, no *Gazeta do povo*, afirma que os textos da escritora aproximam o universo feminino quando trata-se da identificação, ou seja, as mulheres são as que mais se identificam por encontrar personagens femininas ou o seu mundo ali descrito, mas a “simplicidade da linguagem no desenvolvimento de uma temática afetiva bem delineada”¹² acaba tocando também os demais leitores.

Em *Fora de mim*, a autora nos apresenta uma história recorrente no nosso cotidiano, o término de uma relação amorosa. Nessa obra, temos uma mulher que narra o drama de viver com o fim de um relacionamento, o que faz com que comece a partir disso a identificação do público feminino com o enredo. Além disso, as personagens - sete, no total-, não possuem nome, o que as tornam genéricas, fazendo com que o leitor aproxime ainda mais a própria vivência a das personagens.

Além dessa relação de identificação do leitor com a obra, por essa tematizar o término de relacionamento, uma experiência coletiva da nossa sociedade, encontraremos em *Fora de mim* a estreita relação entre a vida da autora e a sua obra. No capítulo anterior, vimos, com Schwartz (2013), que uma das características do romance contemporâneo é a mescla entre o ficcional e o biográfico. Entrevistada no programa *Roda Viva*, em setembro deste ano, Martha fala da sua forma de escrever, e, segundo ela, a sua escrita serve primeiramente para si, para organizar seu pensamento, com isso percebemos que a personagem de seu livro repete essa mesma visão da autora, com relação à função da escrita na sua vida, como podemos ver no trecho “Liguei o computador, escrevi, que é como organizo meu pensamento, escrevi e parecia que eu estava digitando a mim mesma um texto requeitado.” (MEDEIROS, 2010, p. 18).

¹¹ Em uma entrevista ao programa *Sempre um papo*, em 2010, a escritora disse: “Eu acho chato ser porta voz de uma tribo”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xdVS6bbs5W0>.> Acesso em: 01 de Setembro de 2014.

¹² Disponível em: < <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/apesar-de-voce/>> Acesso em 01 de Outubro de 2014.

Em outra entrevista, sendo essa de lançamento do livro em análise, ao programa *Sempre um papo (op.cit.)*, Martha Medeiros faz a seguinte afirmação sobre a sua forma de escrever:

Eu sempre parto de um questionamento pessoal, meu, para dar início aos meus livros, eu nunca tenho uma ideia muito longe de mim, é tudo muito autoral. (MEDEIROS, 2010)

Podemos considerar esse ‘autoral, referido por Martha, como o ‘biográfico’, o que pode ser percebido através do tom confessional presente na obra. Nessa mesma entrevista, a escritora também menciona que a motivação inicial para a escrita da narrativa em questão foi o fim de um relacionamento pelo qual ela estava passando. Entretanto, enquanto ela escrevia *Fora de mim* houve o reatamento dessa relação, então, ela deu prosseguimento ao livro de modo ficcional, por considerar o fato de que muitas pessoas também passam pela mesma situação e têm sentimentos semelhantes. Segundo a autora, a parte ficcional do livro começa com a reconstrução da mulher, depois de sua desestruturação com o fim do relacionamento, o que é demonstrado no terceiro capítulo do livro, que inicia falando sobre a trivialidade da narrativa, vejamos:

É uma dor tão recorrente na vida de tantas mulheres e tantos homens, é assunto tão reprisando em revistas, é um sofrimento tão clássico e tão narrado em livros, filmes e em canções, que mesmo que eu não lembrasse, lembrariam por mim. É uma dor que se externa. (MEDEIROS, *id*, p. 86).

Além da temática do amor romântico, podemos perceber que a obra de Martha também traz em seu corpo alguns aspectos de pauta das bandeiras feministas. Por vezes, a personagem revela a sua discordância com os padrões impostos pela sociedade, como a visão de que toda mulher tem que casar para ser feliz e plenamente satisfeita. Como veremos mais adiante, após o fim do relacionamento que a faz sofrer, a personagem tem a possibilidade de casar-se com outro, porém ela nega o pedido. Veremos, então, que o problema não era o sentimento envolvido e sim a obrigatoriedade do casamento imposta às mulheres pela sociedade desde muito tempo.

Mas o que eu quero dizer é que estava tudo numa boa, e eu não estava nem um pouco tentada em transformar esse “numa boa” em algo mais apocalíptico, tipo um casamento. Mas como está convencionado que toda mulher sonha com um casamento e todo homem foge dele, a inversão de papéis não pegou bem para o meu lado. Aí começou o problema. (MEDEIROS, *id*, p. 99-100)

Cheguei a pensar que era falta de romantismo meu, ou talvez desamor, mas descartei as duas hipóteses. Sempre fui sentimental e nunca levei adiante relações em que não estivesse emocionalmente envolvida, e por mais que eu pareça durona, é apenas fachada. Só eu sei o quanto sonhei em ser uma princesa resgatada da torre do

castelo. Mas eu não era mais menina e o problema era realmente a idade. [...] Mulher tem que desejar ser salva da torre do castelo em qualquer etapa da vida. (MEDEIROS, *id.*, p. 101;103)

Como pudemos ver com esses trechos, este romance não se apresenta como uma obra que busca romper com os padrões da sociedade, já que na “prosa do mundo” moderno atual, como chamou Magris (2009), a mulher instaura-se como fruto das lutas feministas iniciadas no século XIX. Essa visão não deixa de ser uma posição comum ao pensamento de Martha Medeiros, quem afirma “sou fruto do belíssimo trabalho que foi feito pelo feminismo”. Logo, a personagem aqui investigada não sentirá a necessidade de reivindicar seus direitos, mas sim de fazer uso deles, mostrando que, apesar de ser uma conquista para as mulheres, ainda assim se enfrenta algumas consequências por utilizá-los. O fato da personagem do livro não querer casar, como vimos no primeiro trecho posto acima, a põe de encontro à visão da sociedade, e faz com que ela diga que a partir dali comece o problema. Assim, nota-se que é convencionalizado que é de “direito” apenas do homem negar um pedido de casamento ou não querer casar, conseqüentemente, apenas a mulher será o indivíduo que poderá ser abandonado ou o que busca uma relação segura e estável como o casamento.

Além disso, no segundo trecho posto logo acima, nos deparamos com uma tentativa de desconstrução da oposição entre ser *feminina* e ser *feminista* na obra. Essa oposição criada pela ideologia antifeminista lançou a visão de que uma mulher *feminista* não possuía a feminilidade, ou sentimentalismo de uma mulher “tradicional”, como vimos no capítulo anterior. Essa visão pode ser encontrada na fala da narradora, que, ao recusar o pedido de casamento, desmistifica a ideia de que ser “dura” deva ser um sinônimo de “machona”, o que exclui a possibilidade de ser sentimental.

Sobre a estrutura da obra, encontramos um texto marcado pelo monólogo interior, que como já dito no tópico referente ao romance contemporâneo, uma das características desse tipo de narrativa é a organização do enredo em torno da realidade psíquica do narrador. Dentro das definições propostas por Lukács (2000), teremos nessa obra uma narrativa psicológica, na qual os fluxos de memória da personagem e o movimento de *flashback* constitui a maior parte da narrativa. Sob essa forma de organização, o enredo de *Fora de mim* constitui-se do fim, do começo, e o depois do fim de uma relação amorosa, nessa mesma ordem.

Por estar inserida dentro do que Lukács (op. cit.) definiu como “monólogo interior” percebemos uma característica que é típica de algumas narrativas contemporâneas, o registro

em close. Com isso, encontraremos uma linguagem dinâmica, na qual há uma “interação imaginária” com o seu ex-marido, causa de sua crise de identidade, mesmo sem ele estar presente, nesses momentos, observamos uma personagem reveladora, que fala tudo o que gostaria de ter dito e questionado:

Como é que você não sente do jeito que eu sinto, como é que você pode ter se entorpecido por outra mulher tão rapidamente a ponto de ignorar meu desespero? Quem é você, um crápula ou um homem decente? Nenhuma mulher apaixonada aceita essa esnobação sem planejar assassinatos múltiplos, você corre o risco porque sabe que sou ponderada, ponderação é uma farsa que sustento bem. Não vou matar você e não posso matar a mim, não tenho essa valentia, essa garra, essa vileza, não vou dar o gostinho aos meus parentes de me verem nas primeiras páginas dos jornais, e muito menos vou dar esse gosto aos seus, que sempre desconfiaram da minha exagerada lucidez, que mulher é essa tão nutrida de si mesma? (MEDEIROS, *id.*, p. 31-32)

Além disso, no que se refere ao trabalho com a linguagem, nota-se que o uso da primeira pessoa na narrativa provoca uma maior identificação com o leitor, já que no momento da leitura é ele que fala, é o narrador. Outro aspecto relacionado à linguagem é o uso de uma linguagem imagética presente na obra, o que corrobora com o estado depressivo da personagem ao ter que conviver com o fim do relacionamento, bem como com as tentativas de se reconstruir, muitas delas fracassadas, como veremos mais adiante. No início do livro, por exemplo, temos um prólogo dividido em três páginas, no qual é apresentada a imagem de um acidente de avião, o que “resume” metaforicamente três momentos vividos pela personagem.

Nunca sofri um acidente de avião, mas já ouvi relatos de sobreviventes. Eles percebem a perda de altitude, a potência enfraquecida das turbinas, o desastre iminente, até que acontece a parada definitiva da aeronave e ouve-se um barulho fora do normal, logo verdadeiramente assustador. Então, após o estrondo, sobe do chão um silêncio absoluto. Por alguns segundos, ninguém fala, ninguém se move. Todos em choque. Não se sabe o que aconteceu, mas sabe-se que é grave. Alguma coisa que existia não existe mais. É a quietude amortizante de quem não respira, não pensa, não sente nada ainda. Só então, depois desse vácuo de existência, desse breve período em que ninguém tem certeza se está vivo ou morto, começam a surgir os primeiros movimentos, os primeiros gemidos, uma sinfonia de lamentos que dará o início ao que está por vir: o depois. (MEDEIROS, *id.*, p. 06- 11)

Isto é, o instante da queda do avião está vinculado ao fim do relacionamento, assim como o momento seguinte, o da quietude dos sobreviventes, está para os primeiros movimentos vividos por ela, seguidos dos primeiros sussurros, que confere às tentativas, muitas delas fracassadas, da personagem em reconstruir a vida que acreditava ter perdido, até que venha o depois, a sua reconstrução.

3.2 - Comportamentos, (in) dependência e identidade

Em *Fora de mim*, Martha Medeiros nos transforma em testemunhas do término de um relacionamento, no decorrer de três capítulos não intitulados, nos quais uma personagem feminina narra, em primeira pessoa, o drama vivido por ela ao ter uma relação amorosa chegar ao fim. Na trama, temos a presença de sete personagens sem nomes, sendo apenas três de maior relevância: a protagonista, narradora-personagem, e o seu ex-namorado e a esposa deste. Além da protagonista, as demais personagens nunca falam, as falas e atitudes são descritas através da ótica daquela, caracterizando-se como um monólogo interior, assim como tudo que se passa na narrativa, e que procuraremos descrever logo em seguida.

Entretanto, antes descrever o comportamento da personagem diante do fim da relação, é cabível apresentar as características desse relacionamento que estava acabando: com duração de dois anos, essa relação foi interrompida por várias vezes ao longo desse período, sendo o primeiro término aos 45 dias de lua de mel, “o primeiro de uma centena” (MEDEIROS, *id*, p.65). As personagens eram recém-divorciadas: ela saía de um casamento de durou 16 anos e o dele foi quase tão duradouro quanto o dela. “Eram dois fracassados querendo voltar à ativa” (MEDEIROS, *id*, p.50). Viviam entre avanços e retrocessos, um romance que ia de um polo a outro, “um constante estado de paixão e luto” de “amor e dor” (MEDEIROS, *id*, p.15). Sabendo disso, passamos então para a descrição do comportamento da personagem feminina, uma mulher de meia idade, conforme apresentado por ela própria.

O primeiro capítulo é o momento mais trágico vivido pela personagem, o término do relacionamento e as suas tentativas fracassadas de recuperação. O leitor acompanha em tempo real cada passo do sofrimento dessa mulher, a partir do momento em que seu, até então, companheiro vai embora. Em seguida, a porta se fecha e ela fica sozinha trancada dentro do apartamento aos prantos, numa noite de sábado, até que o sono a domina. Por diversas vezes, a personagem reforça ter conseguido não chorar, o que confirma ainda mais a sua tentativa de se manter firme diante da situação, muito embora ela também não tenha conseguido fazer outras coisas conscientemente, como escovar os dentes e colocar a camisola. Na tentativa de voltar à rotina e “dar a volta por cima no sofrimento”, a personagem desempenha algumas ações, aparentemente rotineiras, se não fosse o fato de estar sozinha: caminhada no parque no domingo; agendamento de um horário no cabelereiro “sem ter motivo algum pra ficar bonita” (MEDEIROS, *id*, p. 21).

Porém, o desabafo com a sua mãe através de uma ligação e a ação de recolher as coisas dele da sua casa, só aumentam a sua dor, essa que é universal quando se trata de fim de relacionamentos. Essas duas ações levam-na a perder o chão novamente, pois muitos objetos fazem com que ela recorde o que tinha vivido, bem como fazem surgir o primeiro questionamento sobre o comportamento do ex-parceiro “você não gostava de silêncios, nunca estive com você sem que houvesse música e isso agora me intriga: por que o silêncio te incomodava tanto?” (MEDEIROS, *id*, p. 25). Ao levantar a possibilidade da existência de outra na vida do ex, percebemos que a personagem fica enciumada e se põe como inferior à possível atual “Quem é ela, tão mais linda e tão mais jovem que eu, tão mais nova em sua vida, tão feliz com sua chegada, tão cheirosa pra você” (MEDEIROS, *id*, p.26).

Dois ações da personagem refletem bem algumas características da sociedade contemporânea: a sua ida ao supermercado e a busca por um aparelho celular novo, presente de sua operadora. O supermercado é descrito pela personagem como um lugar onde ninguém perceberá o sofrimento que há nela, “pago a conta e saio de lá sem ninguém desconfiar que sou um fantasma, de que sou uma fraude, de que não sou eu que estou ali” (MEDEIROS, *id*, p.24). Essa constatação feita pela personagem resume a atitude individualista da sociedade pós-moderna, o que pode ser reafirmado pela seguinte fala: “o século dos individualistas, ninguém mais se atém ao rosto dos outros, quem saberia dizer a cor dos olhos do seu melhor amigo? Um exército numeroso de invisíveis” (MEDEIROS, *id*, p.24). Como já foi visto no capítulo anterior, esses indivíduos egocêntricos não mantêm raras relações entre si, na busca da satisfação própria, o que também ocorrerá com a nossa personagem, pois além das suas relações amorosas, a maioria dos contatos mantidos é com pessoas mais próximas e ocorre através da tecnologia, basicamente, e-mail e celular.

Sobre a necessidade de possuir um celular novo, observamos descartabilidade que o indivíduo moderno tem, na tentativa de se satisfazer e se desprender do passado. Podemos perceber isso quando a personagem apresenta sua ansiedade em ter celular novo, pois, nesse aparelho, por exemplo, não conteria o contato e as mensagens que o seu ex tanto enviava. Porém, no que se refere a essa descartabilidade, algo diferente acontece com a nossa personagem, pois ela se recusa a “livrar-se” dessas informações do ex, adicionando-o como contato na agenda do aparelho, dando-se, como justificativa, a possibilidade de um dia trocarem mensagens de amizade apenas. Tal fato revela-se como mais uma tentativa fracassada em esquecer, pois a medida que esse celular surge como uma forma de “destruir” parte de seu passado e sofrimento, ela ainda está intensamente envolvida neles.

Além disso, percebe-se que a personagem teve sua vida alterada por completo, inclusive na sua forma física, como poderemos ver a partir da maneira como ela se descreve:

Estou com o corpo que sempre sonhei. Minha barriga sumiu como quer por milagre, meus ombros são dois ossos pontiagudos, as minhas calças sobram na cintura, tivesse 20 anos menos ainda poderia arriscar uma carreira de modelo anoréxica, mas só me resta agora é trocar as peças do guarda-roupa. A dieta da dor de cotovelo funcionou melhor do que um photoshop, perdi 3 quilos, eu que achava que não havia mais nada a perder. [...] estou magra e pesando 200 quilos (MEDEIROS, 2010, p. 30,38)

Por outro lado, se a sua experiência de perda estava sendo desgastante, percebemos que a personagem ainda vê algo “positivo” em sua situação, a magreza. Na nossa sociedade muito é cobrado das mulheres no que tange a forma física, existe imposição da magreza. Nota-se claramente a partir da antítese “estou magra e pesando 200 quilos”, que a personagem apesar de ter uma forma física que vislumbra não estava plenamente satisfeita.

Outra visão de decadência é o momento em que ela recebe uma ligação dele, mas em meio ao seu desespero para atender, já imaginando que seria ele, ela cai literalmente:

Parece um nódulo, tem consistência de nódulo, e ficou roxo menos de cinco minutos depois do tombo, um tombo ridículo, aceitável, apenas para crianças, eu corro como uma menina desajeitada e caí de joelhos feito uma santa, mas não foi por fé, e sim por aflição, meu celular começou a tocar no mesmo horário que você costumava ligar, eu na sala, o aparelho no quarto, e um tapete no corredor interrompeu minha disparada e me fez desabar. (MEDEIROS, 2010, p. 32)

Mesmo não conseguindo atender o telefonema ela liga para ele, e por instantes sua esperança se renova, até o momento em que ele menciona que tem outra. Diante disso, a personagem torna-se mais depressiva, embora a princípio tenha pensado que o fato de saber que ele tinha outra a impulsionaria, através do ódio que estava sentindo, para o futuro, “agora o tiro de misericórdia foi dado, [...] agora eu odeio você e posso começar a planejar o meu futuro” (MEDEIROS, *id.*, p. 36). Até então nos parece que a personagem procurará se reerguer, porém a descrição dos seus próximos dias transcorre-se numa total melancolia, inatividade, mostrando-a inerte dentro da sua casa, espaço esse que se apresenta apenas como abrigo do seu corpo e da sua dor e não aconchego. Qualquer atividade que lhe exija movimento ela recusa, o ato inconsciente de respirar é que a mantém viva, como podemos ver nos trechos a seguir:

Eu hoje não tomei banho, está muito frio, a vida se tornou metálica, as paredes parecem de alumínio, o chão é uma pista de gelo. [...] meu cabelo está sujo, faço um rabo de cavalo, não troquei as flores da sala, [...] ou então eu deva ir ao cinema, mas só de pensar em escovar os dentes, passar um batom, pegar o carro, não nem pensar, estou absolutamente sem energia para tanta atitude, [...] um corpo afundado no sofá

que virou uma espécie de alto-mar, o sofá que não me abraça, apenas sustenta [...] sumiram os espelhos da casa, e a tevê pode estar sintonizada em qualquer canal, nenhum deles me fixa atenção, não lembro se estou de calcinha, se troquei a calcinha, e não me depilo há dias, não preciso de pernas sedosas nem de lingerie, eu só preciso respirar-inspira, expira- isso ainda consigo fazer porque é inconsciente. (MEDEIROS, *id*, 36;37;38)

Na busca por uma atividade que a entretece ela procura ler o horóscopo do jornal, ainda que não cresse em adivinhações, o que demonstra a necessidade de saber o que tinha do novo na sua vida. Nos livros de psicologia ela procura se rever em suas memórias e buscar sentido para o seu presente num busca de si , já que os haviam “muitos trechos ali sublinhados” destacados há alguns anos, mas que não faziam mais sentido para o estado que a personagem vive, “frases que destaquei alguns anos atrás, tento resgatá-las para saber se ainda fazem sentido, se conversam comigo, mas elas não me dizem mais nada, preciso ler outros livros” (MEDEIROS, *id*, p. 37). Tal atitude demonstra o esforço da personagem em procurar identificar-se com o seu passado, o que não ocorre e acaba gerando uma crise de identidade, já que esse indivíduo não consegue projetar suas identidades culturais. Como propõe Hall (2006), essa identificação cada vez mais provisória e variável, que no caso da nossa personagem e dos seus livros de psicologia só serviram para época passada, é problemática, pois empurra o indivíduo para diferentes direções, fazendo com que a identificação da personagem seja continuamente deslocada.

Nesse capítulo, a nossa personagem estabelece contato com outras pessoas, sendo essas decisivas em sua mudança comportamento, são elas: uma amiga, um homem na caminhada do parque, um bruxo desconhecido e a irmã do ex-namorado. A primeira lhe envia um e-mail convidando-a para sair, convite só aceito depois do flerte com o homem que encontra numa caminhada no parque. Esse homem a faz sentir que a vida ainda é possível:

Durante meu passo apressado, aeróbico, um homem bonito cruzou por mim e me cumprimentou sem eu nunca tê-lo visto antes, [...] Mais duas voltas no parque e novamente um sorriso tímido foi trocado por ambas partes, eu nem sabia mais como era isso e comemorei feito uma menina de 12 anos vivendo o primeiro flerte da sua vida. (MEDEIROS, *id*, p. 42)

A saída com a amiga lhe proporcionou uma noite “inteligente e divertida”, na qual comemoravam a volta à liberdade, porém o seu entusiasmo durou até à manhã seguinte quando acorda, sendo essa mais uma tentativa fracassada:

Até que hoje acordei às cinco da manhã e senti a mesma vontade de morrer. A morte tem me visitado em horas diversas do dia, a ideia surge em conta-gotas, e muitas vezes não é a morte minha, mas sua, o que facilitaria muito as coisas, [...] Morrendo você, eu é que descansaria em paz. (MEDEIROS, *id*, 44)

O encontro com o bruxo, que não era bruxo, mas sim o dono de uma loja de artigos indianos, funciona como mais uma tentativa de enxergar a possibilidade de viver novamente. Mesmo não tendo muita crença em qualquer tipo de divindade, a personagem se apega a tudo que lhe mostre, ou ajude, como acabar com sua dor, como podemos ver na seguinte declaração: “E agora ouça essa: eu tenho rezado. Acredito em astrólogos, magos, duendes, cartomantes, charlatões, trevo de quatro folhas, porque não acreditaria também em Deus, nesse Deus que está quase me deixando?” (MEDEIROS, *id*, p.40). Sua primeira busca pela previsão do futuro foi com leitura do horóscopo, no qual não tinha “nada de animador previsto” (MEDEIROS, *id*, p.37). Mas depois de um sonho com o ex e a atual namorada dele, ela decide procurar um homem que é “meio bruxo” na tentativa de aliviar a dor que é “semelhante à de uma agulha enfiada na veia” (MEDEIROS, *id*, p.40). As palavras desse homem surtiram alguns efeitos, muito embora ela soubesse que era “a esperança mais fuleira, uma ilusão de quinta categoria, [...] uma boa mentira para enfiar no bolso” (MEDEIROS, *id*, p.48), mas a frase “você vai atravessar paredes” proferida por ele foi a que mais impactou a personagem. Nesse momento, o leitor já levanta a hipótese de que mudanças irão ocorrer na vida dessa mulher.

O fato de a personagem apegar-se a crenças que antes não tinha, como também procurar mais uma vez algo, neste caso alguém, para lhe ajudar, faz com que a personagem continue sendo empurrada para vários lados na sua busca pela identificação, por sua identidade.

Depois disso, a personagem passa a encontrar-se com algumas amigas, e continua a comunicar-se por meio de cumprimentos com o homem no parque. Até que ao dar-se conta de que o amor compartilhado com o ex de fato estaria morto, a personagem passa a viver a dor da saudade. Ela descreve essa morte do amor como uma morte viva, como podemos comprovar a seguir:

É a pior morte, a do amor. Porque a morte de uma pessoa é o fim estabilizado, é o retorno para o nada, uma definição que ninguém questiona. A morte de um amor, ao contrário, é viva. O rompimento mantém todos respirando: eu, você, a dor, a saudade, a mágoa, o desprezo-tudo segue. E ao mesmo tempo não existe mais o que existia antes. É uma morte experimental: um ensaio para você saber o que significa a morte ainda estando vivo, já que quando morremos de fato, não sabemos. (MEDEIROS, *id*, p.51)

Depois dessa descrição, a personagem considera-se como uma morta-viva, “com algumas horas mais mortas, outras mais vivas”. Com isso, percebemos que a personagem vive em constante mudança de estado de espírito, ora com ânimo ora com desânimo.

O capítulo, que muito se assemelha a um diário da vida da personagem, acaba com uma informação nova para a vida da protagonista, o problema psíquico vivenciado pelo ex-parceiro, mencionado pela a irmã dele através de uma ligação. Isso faz com que a protagonista tome consciência e perceba que a culpa do término do seu relacionamento não recaía só sobre ela, mas sim sobre ambos, e a faça voltar para o início da relação, na busca de compreender o porquê da relação não ter dado certo.

Ela deixou escapar algo que eu já suspeitava, mas não tinha certeza. Eu sabia que havia um troço esquisito em você que afetava a nossa relação, mas esse distúrbio é tão inédito pra mim que não consegui diagnosticar, ou talvez eu tenha preferido fazer de conta que tudo em você era autêntico e que a insana era eu, ao menos assim eu poderia repartir a conta do estrago. (MEDEIROS, *id*, 52)

No segundo capítulo, temos o movimento de *flashback*, através do qual é possível compreender como a relação iniciou e até mesmo os motivos pelos quais se chegou ao término, além de outros aspectos da vida da personagem que eram desconhecidos. O primeiro aspecto que encontramos é o fato dela ser uma mulher divorciada ao encontrar o homem que se tornaria seu namorado, logo mais seu ex. Dessa forma, a personagem reúne duas relações amorosas acabadas, porém são dois finais diferenciados, vejamos como foi o final da relação de 16 anos que acabou em divórcio:

Eu estava saindo de um casamento de 16 anos, sem nenhuma dívida para pagar ou receber, e o mais assombroso: sem uma dor aguda e incurável, apenas uma melancolia natural [...] Eu me senti íntegra e honesta, estava conduzindo minha história como achava que deveria, e tinha a cumplicidade do meu ex-marido, que sentia a necessidade de afastamento tanto quanto eu. Éramos bons amigos e assim continuaríamos, e daquele dia em diante, o dia em que ele saiu de malas pela porta do nosso apartamento depois de inúmeras conversas sobre os prós e contras da nossa decisão, estávamos seguros de que não haveria o que lamentar, porque ninguém estava de fato saindo da vida um do outro. Era apenas uma mudança de endereço e de estado civil.[...] O que estava acontecendo era um bem-vindo recomeço para os dois, uma estrada nova, um presente a ser desfrutado com tranquilidade e sabedoria (MEDEIROS, *id*, p. 56-57)

Ao compararmos os finais das relações vividos pela mulher, percebemos que o sofrimento da primeira separação é praticamente nulo, mesmo sendo o fim de muitos anos de convivência, diferentemente da mais recente, cujo término pôs o fim numa relação de dois anos e o início de grande sofrimento. No trecho acima, nota-se que essa mulher faz uso de algo que as gerações anteriores a ela desaprovavam e foi duramente reivindicado pelas

feministas, que é o divórcio. Até que se conquistasse o direito do divórcio, na sociedade de ordem patriarcal pouco se encontraria uma mulher que se divorciasse na busca de um recomeço, muito menos um término apaziguador com tal. Porém, a sociedade ainda tem seus apegos aos valores tradicionais, principalmente no que se refere aos direitos das mulheres, e é o que percebemos através da relação indivíduo-sociedade, por meio da nossa personagem. Depois do fim de seu casamento ela encontra o homem com quem conviveu por dois anos, com isso começou-se a questionar o fato dessa nova relação ter se iniciado em tão pouco tempo, como podemos ver no trecho que segue:

A cidade inteira comentou que eu havia trocado um casamento estável por uma aventura, acreditando que você já fazia parte da minha vida quando eu ainda estava casada. [...] Essa “cidade inteira” era composta apenas por meia dúzia de fofoqueiros sem mais o que fazer e eles estavam irritantemente enganados, mas não havia como culpá-los pelo delírio a que estavam se entregando. Você realmente surgiu horas depois que meu marido se foi. (MEDEIROS, *id.*, p. 59)

A personagem mostra, no depoimento acima, que a tradição moral defende a ideia de uma relação estável, mesmo que os cônjuges não se sintam mais envolvidos o suficiente para estarem juntos, nessa visão seria aceitável uma separação por motivos de força maior, ou até trágicos. Além disso, percebemos que uma suposta traição por parte da mulher é algo condenável pela sociedade, o que persiste até hoje, e até mesmo a personagem concorda parcialmente com essa visão, já que não sente a necessidade de culpar os fofoqueiros pelo engano, mas sim demonstrar que eles de fato poderiam assim pensar, já que não seria natural em tão pouco tempo surgir um alguém na vida de um recém-divorciado, quem provavelmente estaria vivendo o “luto” da perda. Isso mostra a visão tradicional de que a mulher sempre será o indivíduo a ser traído e que estará disposto, ou deverá, perdoar.

Ao compararmos o comportamento da nossa personagem ao término dos relacionamentos que ela teve, observamos que ela reage de forma distinta, enquanto que, em um, ela permanece em equilíbrio, no outro ela se desestrutura por completo, isso por que o primeiro já lhe proporcionava a tranquilidade, diferentemente do outro, o mais recente, que sempre trazia sentimentos diversos, fato que pode indicar que a nossa personagem “adapta” o ser modo de ser e de conviver de acordo com os parceiros que possui.

Após a personagem narrar o primeiro encontro com seu segundo marido – que ocorreu em um velório do esposo de uma amiga – ela começa refletir sobre todo o percurso da relação. A partir disso, encontramos uma mulher que não é mais movida pela emoção e sim pela razão procurando entender o porquê de ter se apegado tanto a esse homem e de ter

sofrido com o final dessa relação. Encontramos uma mulher que busca compreender o que tinha de errado com seu parceiro, o que faz com que ela volte para diversos momentos vivenciados por eles, nos quais ela descreve as ações do parceiro e o modo até então inexplicável como ele alterava o humor, que, muitas vezes se tornava irrelevante para quem estava movida pelo sentimento da paixão.

Nesse *flashback*, a personagem consegue perceber que o homem que antes era apenas lindo e que não gostava de silêncio, além de possuir uma frustração de não ter fotos da infância e ter tido uma adolescência sem rumo, o que nunca lhe permitiu alcançar a maturidade, torna-se, agora, um sujeito que era na verdade quase histérico, que nunca havia deixado sua primeira esposa para ficar com a nossa personagem, como ele havia dito no primeiro encontro.

A personagem revela que foi ela quem se deixou enganar pelo parceiro, já que ele demonstrava através de atitudes ora delicadas e ora grotescas, o que fazia dele um “neanderthal cheio de charme”, ou seja, além do romantismo havia ali um homem não racional, que demonstrava uma tentativa de prendê-la. Isso faz com que ela o considere como um “mágico” ou “encantador de serpentes” (p. 63). A personagem começa a relembrar as situações em que seu parceiro demonstrava ciúmes sem motivos reais aparentes, o que se transformou aos poucos numa total obsessão. A primeira vez que isso aconteceu foi em um restaurante, apesar do desconforto, ela acabou gostando do fato dele sentir ciúmes, o que a aproxima à figura das mulheres que amam demais¹³, muito embora esse amor se apresente como uma forma de desequilíbrio emocional, ou até mesmo um desamor próprio, já que muitas mulheres acabam sujeitando-se, inclusive à violência conjugal. Tal fato passou a se repetir como podemos ver na descrição abaixo, vejamos:

Praticamente em todos os restaurantes, você elegia um homem e passava a fantasiar que ele era meu interesse, e a partir dali perscrutava meus olhos para saber se eu estava olhando para ele, e eu, que não tinha interesse em mais ninguém a não ser em você, passei a me sentir vigiada, investigada e culpada pelo que eu não fazia, e nervosa, realmente olhava para todos os lados para saber quem afinal estava sendo considerado tão mais atraente e superior ao meu namorado. Então isso é ciúme? Ainda não tinha vivido essa grata experiência. (MEDEIROS, *id*, p. 64)

O sentimento expresso pela personagem não se difere muito do das mulheres que viviam “enclausuradas” em suas casas, era o sentimento do oprimindo, embora a nossa esteja em um espaço público, antes jamais ocupado pelas mulheres, já que, conforme vimos no

¹³ Ver MADA, “Características de uma mulher que ama demais” Disponível em: <http://www.grupomada.com.br/janela_literatura.php?lit=22> Acesso em 09 de Setembro de 2014

tópico referente aos movimentos feministas, no modelo patriarcal de sociedade o ocupante do espaço público era o homem ao contrário das mulheres “enclausuradas”. A nossa personagem não era reservada ao espaço doméstico, ela era uma mulher bem sucedida, possuía bens antes não adquiridos pelas mulheres, como apartamento e carro, o que dá indícios que a nossa personagem possuía uma independência financeira, pertencente à classe média.

Outros acontecimentos ainda revelam o comportamento opressivo e violento do parceiro: num show de rock ele teve a certeza de que ela estava olhando para outro cara e resolveu se vingar olhando para outra mulher e o vexame que ele deu ao vê-la usando um vestido de uma cor que ela não gostava, o que o fez xingá-la e sumir por três dias. Além disso, a personagem relata algumas brigas que surgiam e que ela não conseguia encontrar a razão, uma dessas ocorreu no dia das bodas de ouro dos seus pais, em que ele ligou dizendo que precisava terminar o relacionamento porque se sentia inferior. Mas apesar disso, a personagem ainda permanecia ligada a ele, chegando a dizer que sentia uma fome maior, e por isso foi deixando fui deixando para as alterações súbitas de humor do parceiro. Tamanha era a obsessão que ela chega a descrevê-lo da seguinte forma:

Este é você, que não permite que a mulher ao seu lado tenha um único minuto de pensamento próprio, pois sabe que se ela tiver tempo de usar os neurônios, irá desconfiar da sua natureza repulsiva, intempestiva e alucinada como um homem que ele não permitia que a mulher que estivesse ao seu lado tivesse um único minuto de pensamento próprio, portanto, ante que ela racionalize sobre a cilada em que está se metendo, você já a cercou com todo o seu romantismo e com toda sua lábia e com toda sua parafernália. (MEDEIROS, *id.*, p. 61)

No trecho acima, percebemos que o parceiro da nossa personagem também a cercava de romantismo, um comportamento de “regra” de uma sociedade machista, e em vários momentos, ela revela que foi esse homem que lhe proporcionou momentos de satisfação, o que a tornava cada vez mais dependente psiquicamente¹⁴ dele, chegando a descrevê-lo ora como o seu salvador, ora como o seu dominador. No trecho a seguir iremos perceber que essa dependência refere-se não só no campo psíquico, mas também no afetivo-sexual:

¹⁴ De acordo com o artigo 7º da Lei nº 11.340/2006, Lei Maria da Penha, existem diversas formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre elas a violência psicológica, que se caracteriza da seguinte forma: “a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação” Disponível em:< <http://www.cnj.jus.br/programas-de-a-a-z/pj-lei-maria-da-penha/formas-de-violencia>> Acesso em: 09 de Outubro de 2014.

Eu não seria covarde de fugir desse neanderthal cheio de charme que transava comigo de uma forma que eu nem lembrava mais como era possível. Eu acordava de manhã, me olhava no espelho e ria com a mais deliciosa expressão de sem-vergonhice feminina: isso está acontecendo mesmo? Depois de uma separação matrimonial asséptica articulada com muita calma por anos - e por isso meu luto se deu antes, e não depois de me divorciar-, ganhei como prêmio um macho livre, espontâneo, original e que sabia fingir muito bem uma paixão que ainda não sentia. (MEDEIROS, *id.*, p. 63)

O trecho acima nos mostra o que Silva (2010) fala sobre o fato das personagens mulheres, por ele investigadas, isto é, o fato dessas personagens não admitirem uma plena emancipação política e sexual, elas são obrigadas a negociarem o seu assujeitamento às estruturas patriarcais, ou falocêntricas, no que se refere ao campo afetivo-sexual, o que demonstra uma nova forma de dependência ao sexo oposto. Mas essa dependência, diferentemente do que ocorria com a maioria das mulheres que não puderam ser alcançadas pelos resultados dos movimentos feministas, que eram educadas para o lar, e deveriam viver submetidas ao provedor do lar, o marido, com a responsabilidade de procriar, a nossa personagem apresenta uma dependência sexual, o que muitas vezes acabava por “inferiorizar” a mulher que tanto buscou espaço e aceitação.

Esse assujeitamento pode ser visto na nossa personagem quando ela se refere ao preço que precisava pagar para obter essa satisfação, como por exemplo, o seguintes trechos:

Você me resgatou do meio de um deserto feito um sultão, eu vivi com você mil e uma noites em que nada parecia real, a começar pela minha certidão de nascimento: perdi a idade que eu tinha, você me rejuvenesceu de forma escandalosa. (MEDEIROS, *id.*, p.66)

Claro que não sairia barato um homem me tornar uma mulher completa, reaver minha sexualidade, minha feminilidade, minha excitação e me fazer nunca mais querer sair de dentro do seu abraço. Paixão de mão beijada? Ora, de graça eu só conseguiria uma vidinha mundana e monótona. Paixão é ruína. E custa os tubos. (MEDEIROS, *id.*, p. 72)

Nesse último trecho, é possível perceber que essa mulher estava disposta a viver uma relação que lhe proporcionasse prazer e satisfação, o que a relação que terminou em um divórcio não garantia isso, mesmo sendo estável aos olhos da sociedade. Sendo assim, ela pensava da seguinte forma:

Valia porque, nas horas em que não estava irritado, em que não estava sendo excessivamente desconfiado e crítico, você era aquele homem lindo generoso, incansável na sua busca em agradar os outros, em ser útil e prestativo. Um homem que me amava nas manhãs de sol, que amava a mim e que, quando estava junto à natureza, amava estar vivo, o que era imprescindível para continuarmos ligados, já que eu precisava enxergar você feliz de vez em quando. E, na cama, éramos mais do que felizes, éramos de uma indecência provocativa. (MEDEIROS, *id.*, p. 74)

Entretanto, como já dissemos, o fato da personagem sujeitar-se a ordem patriarcal em troca do prazer tem outro resultado. No caso da nossa personagem constatamos que ela aos poucos foi sendo silenciada pela obsessão demonstrada pelo parceiro nessa relação, como podemos ver nos trechos que seguem:

Quando eu dei por mim, era assim que eu tocava os dias: te amando e sendo exigida além do limite, te amando e não conseguindo realizar os teus desejos mais secretos, te amando e me sentindo sempre em dívida, porque você era doador universal e eu receptora universal (MEDEIROS, *id.*, p. 75)

Para continuar ao seu lado, eu teria que desistir de mim, da minha liberdade, da minha visão desinteressada da vida. E era o que estava muito próximo de ocorrer. Eu, uma adulta graduada, passei a agir como criança. Passei a me desprezar. Estava me tornando uma mulher medíocre. (MEDEIROS, *id.*, p.78)

Eu não dava opinião contundente para não parecer moderna demais. Uma mulher que escondia o fato de ter encontrado um amigo, e não uma amiga. Uma mulher que estava se tornando também ciumenta, porque não sentir ciúmes poderia denunciar algum desinteresse. Uma mulher pouco parecida comigo, era a mulher em que eu estava me transformando (MEDEIROS, *id.*, p. 79)

A metáfora do tipo sanguíneo presente no primeiro trecho reflete bem a condição da mulher nessa relação, pois ao contrário do que se poderia imaginar, o termo “receptora” não implica na ideia dela ser a “beneficiada” real da situação, mas sim na visão de que o receptor seja dependente do doador. À medida que ela acreditava que vivia uma relação afetiva saudável, percebe-se que foi preciso abdicar de sua liberdade para poder agradar o outro e não mais a si, como pensava antes, ao divorciar-se, transformando-se numa pessoa que o outro queria que ela fosse, como mostra os dois outros trechos.

Depois de racionalizar o percurso dessa relação, a personagem percebe que eles possuíam não só personalidades diferentes, mas que o fato do parceiro possuir um problema psíquico agravava ainda mais a situação e impedia que ambos vivessem na mesma sintonia.

No último capítulo, encontramos a personagem que deu adeus à mulher das páginas anteriores, a que vinha sofrendo a dor da perda. Passados quatro anos do fim da sua relação e não mais movida pela paixão desenfreada, ela demonstra a necessidade de se livrar do sofrimento que cansa não só a ela, mas a todos que estão em volta. Com isso, resta-lhe apenas a presença da saudade, a lembrança da dor e a solidão.

Nessa parte do livro, a personagem apresenta-se como uma mulher que, ao longo dos anos, muda sua concepção acerca do amor. Quando era pequena, ela considerava que nem a morte poderia dar fim a um amor verdadeiro. Com o passar dos anos, ainda mais depois do

seu relacionamento, ela compreende que na vida pode-se amar muitas vezes, como bem defendia os ideais feministas. Ainda assim, podemos perceber que a personagem não se desprende totalmente daquela compreensão que possuía sobre o amor quando ainda era criança. Embate-se nessas reflexões, duas posturas: a feminista e tradicional. Observaremos no trecho abaixo, que, em algumas vezes, a visão mais romanceada do amor prevalece:

No entanto, uma parte infantil e longínqua de mim absolve esses obstinados que acreditam que o verdadeiro amor sobrevive na presença e na ausência, e mesmo que isso resulte em histórias tristes e antiquadas, por outro lado possuem uma sinceridade que comove como nenhum amor, hoje em dia, comove mais. (MEDEIROS, *id.*, p. 91)

Retomando ao enredo, encontra-se duas outras personagens desse romance: a esposa do ex-parceiro, com quem ela estabelece um laço de amizade, e outro homem, com quem mantém seu mais novo relacionamento. Além disso, nessa última parte do livro, também se descobre que o ex-namorado da nossa personagem mora perto de sua casa com uma nova família, filho e esposa, e o primeiro encontro deles ocorreu um ano após o término do relacionamento.

A relação vivenciada por nossa personagem com a atual mulher do seu ex lhe proporciona alguns momentos de bem-estar. A princípio, essa relação de cumplicidade começa pelo interesse da casada, quem a propõe um encontro, o primeiro de vários, no qual o assunto é o marido. A partir disso, ela descobre que ele não mudou muito, continuava histérico, apesar de estar se submetendo a um tratamento para o seu distúrbio psíquico. Quando o assunto já não era mais ele nesses encontros, elas passaram a conversar sobre elas. Isso faz com que a nossa personagem perceba que a esposa do seu ex era uma mulher que se enquadrava nos padrões de uma sociedade androcêntrica, diferentemente dela, como podemos ver na descrição abaixo:

Ela, por sua vez, se apaixonou pela ideia de casar com um homem disponível, bonito e disposto a ter um filho, e confessou que já no segundo encontro parou de se prevenir contra uma possível gravidez. Bajulou você, adulou, mimou, se transformou numa mulher essencialmente cor-de-rosa, pastel, um docinho, e eu franzi os olhos quando ela me contou isso, como se não estivesse escutando bem. Ela riu e disse que sabia que era cafona, mas que todas as manifestações de docilidade a faziam se sentir mais feminina. (MEDEIROS, *id.*, 114)

Depois de sentir que o amor tinha morrido, a personagem relaciona-se com um homem que conheceu em um coquetel, era o flerte do parque, mas, logo mais essa relação muda de *status* e se transforma em namoro, assim como descreve a personagem.

E o rolo virou um namorado. Esqueci você. Comecei uma relação que foi ficando cada vez mais séria à medida que ficava cada vez mais agradável e bem-humorada. Para minha surpresa, a vida não era irrecuperável: tornou-se possível de novo. (MEDEIROS, *id.*, p. 95)

Essa relação, apesar de estável, não se consolida, pois a personagem recusa-se a ter uma assumir maiores compromissos com esse homem. A princípio, o objetivo dessa relação não era viver envelhecer juntos, mas sim recuperar a juventude perdida um ao lado do outro, já que ambos tinham metas sociais e familiares cumpridas, ambos tinham filhos que já eram quase independentes. Era um relacionamento que, ao contrário do outro, não ilhava a nossa personagem feminina do convívio social, uma relação que nem as brigas resistiam à inteligência emocional do casal. A personagem estava bem consigo mesma e não sentia a necessidade de depender do sexo masculino para sentir o prazer em viver, como podemos ver na autoafirmação da personagem:

Tempos depois, ele voltou a falar em morar junto, aventou a hipótese de legalizarmos o novo estado civil, eu achei que eu havia sido suficientemente clara no início do namoro, quando disse que não pretendia casar outra vez, mas na época ele disse também que não pretendia e acreditei que essa era mais uma finidade entre nós, mas agora estávamos tão encaixados, tão formados como casal, por que não, mulher? Porque não. Eu estava encantada por aquele cara que gostava de mim do jeito que eu era, que me proporcionava uma troca intelectual e orgânica satisfatória, e ainda que fosse tudo nota 7, os três pontos que faltavam para alcançar o sublime eram os que conferiam espaço para minha liberdade, eu completava minha nota 10 sem a ajuda de ninguém. (MEDEIROS, *id.*, p. 98-99)

Nesse relacionamento cada um vivia em sua cada, sendo essa mais uma característica de uma relação moderna e independente psicossocial, mas a tentativa de voltar a uma vida tradicional e estável proposta pelo parceiro, faz com que ela desista de investir neles. O seu mais novo parceiro lhe propõe se desfazer das casas e partirem para morarem juntos, não concordando com a ideia, ela sugere que comprassem uma casa, de campo ou de praia, para passarem alguns momentos juntos, mas antes que o negócio fosse firmado ela resolve desistir da compra, ainda assim, isso não o impede de comprar sozinho. Essa reação é por ela interpretada como uma forma de humilhá-la, o que provoca mais uma separação.

Desse modo, nota-se que fato da nossa personagem não depender do sexo oposto como antes lhe ajuda nesse na decisão de por um fim nos relacionamento, e até mesmo em reconstruir sua vida amorosa. Esse aspecto da subversão à dominação masculina lhe atribui uma característica, vivenciada pelas personagens investigadas nos estudos de Silva (2010), que é a solidão. Quando essa personagem não admite a independência do masculino, resta-lhe a solidão, ela passa a experimentar o lado negativo do não-pertencimento a ordem masculina. Percebemos isso quando a personagem se recusa a “ser salva da torre do castelo”, como

convencionado, e descreve o seu estado civil como o resultado da sua subversão: “Meu estado civil: sozinha de novo, sozinha da silva, sozinha de dar pena” (MEDEIROS, *id*, p. 103). Contudo, a nossa personagem não sai da narrativa sozinha, ela confessa entrar em outra relação depois dessa, porém não parece favorecer a tranquilidade de uma relação estável, como as duas que vivera. Esse novo homem em sua vida possui uma relação amistosa com a droga e é o segundo a lhe proporcionar uma vida diferente da que vivia, porém a sua sensação que tem é a seguinte: “sempre um fio de alta tensão bem perto dos meus pés molhados”. Ainda assim, ela confessa não ter esquecido o namorado que lhe deixou em desgaste, aventando a possibilidade de que só se possa amar de forma avassaladora uma única vez:

Preciso que saiba: nunca deixei de pensar em você, porque você foi o amor menos elaborado que tive, menos politicamente correto, menos “o cara certo na hora certa”, menos criado no cativeiro da idealização, e essa impossibilidade de intelectualizar o que senti me faz pensar que talvez eu não estivesse enganada sobre aquela ideia romântica de que só se ama assim uma vez. (MEDEIROS, *id*, p. 128)

Assim, pudemos notar que a nossa personagem não se adapte a um relacionamento estável, cujas vivências são quase sempre previstas, ou pré-estabelecidas, mas sim um que lhe proporcione viver sensações diversas e imediatas, tão preconizadas pelo indivíduo da contemporaneidade.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percorrer deste trabalho discorreremos sobre o papel da mulher na sociedade antes dos movimentos feministas, bem como os resultados advindos dessas manifestações para a vida das mulheres, sobretudo no campo da literatura. Vimos que apesar das inúmeras e gradativas mudanças e melhorias ocorreram na vida delas, no caso da produção literária feminina o processo de reconhecimento dessa literatura foi lento, e se arrasta até hoje.

Tendo em vista, essa exclusão do campo da literatura, nos pudéssemos a analisar uma obra de autoria feminina, tendo como objetivos, esses apresentados na parte introdutória deste trabalho, investigar a representação da identidade feminina representada pela protagonista de *Fora de mim*, a partir da descrição do seu comportamento na narrativa, acreditamos que as teorias aqui utilizadas serviram de norte para a pesquisa, como também permitiram resgatar o surgimento das primeiras críticas literárias feitas por mulheres, assim como as obras de autoria feminina, algumas dessas pouco disseminadas e reconhecidas na academia. Além disso, pudemos compreender as características da literatura a qual nos propusemos a analisar, o romance contemporâneo, um dos gêneros literários mais lidos, sobretudo pelas mulheres.

Após descrevermos o comportamento da protagonista da obra de Martha Medeiros, percebemos que suas concepções sobre a vida, as relações amorosas e o amor mudam ao longo da sua trajetória, e isso acaba implicando na construção da identidade dessa mulher.

A noção de identidade apresentada por Hall (2006), presente neste trabalho no tópico referente à Literatura Contemporânea, a fase Iluminista da humanidade nos apresentou o indivíduo era um sujeito centrado, racional, diferentemente do sujeito pós-moderno, que está numa constante busca de definir sua própria identidade, resultando em inúmeras crises. Logo, pudemos perceber através da narrativa *fora de mim* que a personagem não possui uma identidade fixa, algo característico do sujeito moderno. Ao longo da narrativa percebemos que a personagem mulher está em constante estado de modificação de concepções sobre o amor, crenças e valores, ao começar pela sua infância o que se segue até a fase adulta, fato que acreditamos ser intrínseco à natureza humana, a necessidade de sempre significar-se, de procurar dar sentido à vida, seja com maior ou menor liberdade de expressão.

Vimos que a protagonista não possuía nenhuma crença religiosa, até que, na necessidade de se apegar a algo que lhe proporcionasse uma possível mudança de estado de espírito, ela passa a seguir uma crença ecumênica. A compilação de crenças a medida que demonstra essa necessidade de mudança, também demonstra uma falta de intimidade que ela possuía com essas crenças, já que passa a seguir muitas vezes universos religiosos diferentes, como Deus, Cartomantes e duendes, por exemplo. O fato de ela ter consciência que nesse meio havia charlatões e mesmo assim não se recusar procurá-los revela que não tinha uma crença verdadeira, mas uma urgência de ver sua vida mudar, que passa a ser uma necessidade da sociedade contemporânea.

Sobre a concepção de amor, vimos que a nossa personagem, na fase da infância, repetia os valores que a sociedade patriarcal disseminou - a visão de um amor único, conseqüentemente, uma única relação. Ela mesmo afirma que “vinha de uma linhagem de mulheres que não se julgavam capazes de mais do que donas de casa.[...] me educaram para eu ser passiva e agradecida” (MEDEIROS, *id.* P. 113). Na fase da adolescência, embora não descrita na narrativa, pode ser vista quando a personagem contrasta a vida cheia de emoções que tinha com o seu segundo parceiro e com a vida que não teve na adolescência, ressaltando que o seu comportamento no decorrer da relação, que lhe garantiu muitas emoções e entusiasmos, era natural ter vivido na fase da adolescência, logo, temos os indícios de que nessa fase, os possíveis relacionamentos foram mais calmos.

Quando adulta, percebemos que as modificações na vida da personagem foram maiores e mais intensas. A personagem parece está numa constante busca entre um passado, no qual a mulher racional e equilibrada prevalecia, apresentando-se como uma mulher independente financeira e afetivamente, em oposição a outros momentos que se apresentava dependente bio-psiquicamente em relação ao sexo masculino. Dentre os quatro relacionamentos que a personagem descreve ao longo da narrativa notamos que sua independência era em relação aos homens ocorre em duas relações, sendo essas alternadas por duas que a tornaram cada vez mais dependente, como pudemos ver.

Assim sendo, creditamos que foi de grande valia poder não só ter acesso à obra de uma escritora brasileira, que mesmo não pertencente ao cânone é bastante reconhecida no cenário da mídia nacional, mas também com a análise da obra de Martha Medeiros contribuir para o campo dos estudos literários, o qual possui uma escassez de produção sobre as obras da autora.

5 - REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do Romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida. 1976.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. De Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DALCASTAGNÊ, Regina. **Imagens da mulher na narrativa brasileira**. Brasília: UnB, 2012. Disponível em: < Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 11 se Julho de 2014.
- _____ A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n° 26. Brasília, julho- dezembro de 2005, pp.13 71.
- _____ Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n° 11. Brasília, janeiro-fevereiro de 2001, pp.19-26.
- DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Cátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil: **Estudos. Avançados**. vol.17, n°. 49. São Paulo Setembro.- Dezembro, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010> Acesso em: 03 de Julho de 2014.
- _____ Revendo o indianismo brasileiro: a lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses, UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 153-177, 1999.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo n° 12, pp. 16-26, jun. 85. Acesso em: 07 de Junho de 2014.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **As escritoras contemporâneas e o campo Literário brasileiro: uma relação de gênero**. Brasília: UnB, 2008.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo

- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco. (Org.) **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac naify, 2009.
- MEDEIROS, Martha. **Fora de mim**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- MELO, Cimara de Valim. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 25 ed. Cultrix, 2005.
- MONTEIRO, Ivanilde Alves; Monteiro; GATI, Hajnalka Halasz. **A Mulher Na História Da Educação Brasileira: entraves e avanços de uma época**. In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”. João pessoa: UFPB, 2012.
- RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. São Paulo: Record, 1980, p. 137.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- SERRA, Edilson Floriano Souza. **Entre batons, figurinos e saias: múltiplos femininos em luciene carvalho**. Cuiabá-MT: UFMT, 2011.
- SILVA, Aluska. **A literatura no ENEM: questionamentos, perspectivas e propostas**. Campina Grande: UFCG, 2013.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão**. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amaral. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7 ed. Rio de Janeiro: Ática, 2007.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. **Novos estudos**. – **CEBRAP**, nº.95. São Paulo: Mar. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002013000100005&script=sci_arttext> Acesso em: 20 de Setembro de 2014.