

O belo trágico na literatura brasileira contemporânea

Sílvia Barros da Silva Freire

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Dr^a Anélia Montechiari Pietrani

Rio de Janeiro

2018

BARROS, Sílvia da Silva Freire.

O belo trágico na literatura brasileira contemporânea/ Sílvia Barros da Silva Freire.
– Rio de Janeiro: UFRJ: Faculdade de Letras, 2018.

x, 183f.: il; 30 cm

Orientador: Anélia Montechiari Pietrani

Tese (doutorado) – UFRJ/Faculdade de Letras/ Programa de Pós-graduação em
Letras Vernáculas, 2018.

Referências bibliográficas: f. 184-193.

1. Literatura Contemporânea 2. Romance Brasileiro 3. Autoria Feminina I.
Pietrani, Anélia Montechiari. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de
Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

O belo trágico na literatura brasileira contemporânea

Sílvia Barros da Silva Freire

Orientadora: Anélia Montechiari Pietrani

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Banca examinadora:

Presidente, Profa. Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Profa. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens – UFRJ

Prof. Doutor Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado – UFRJ

Prof. Doutora Lucia Helena – UFF

Profa. Doutora Anna Faedrich Martins Lopez – UERJ

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ (Suplente)

Professora Doutora Stefania Chiarelli – UFF (Suplente)

BARROS, Silvia da Silva Freire. *O belo trágico na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 2018. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira – UFRJ, Faculdade de Letras.

Resumo

Este trabalho realiza um estudo sobre a presença do trágico na literatura brasileira contemporânea manifestado nas marcas da beleza física das personagens. O *corpus* desta tese é composto por quatro romances: *Antonio*, de Beatriz Bracher, *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. O objetivo é relacionar a descrição física das personagens, nas caracterizações que as aproximam ou afastam da beleza, à manifestação do trágico na literatura contemporânea. Esses romances expõem a relação entre as transformações psicológicas das personagens e seus corpos, revelando a beleza como uma espécie de aprisionamento para as mulheres. A ideia de que a opressão sofrida pelas mulheres é uma forma de tragédia dialoga com o conceito de trágico proposto por Terry Eagleton e com a teoria do mito da beleza proposto por Naomi Wolf. A pesquisa toma como base teórica, ainda, a terceira crítica de Kant em sua teoria sobre o belo e o sublime; o conceito de estranho, proposto por Sigmund Freud; e as histórias da beleza e da feiura organizadas por Umberto Eco.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Autoria Feminina. Tragédia. Beleza

Abstract

This work analyzes the presence of tragic elements in Brazilian contemporary literature which appears in the representations of the physical beauty of female characters. The corpus of this thesis consists of four novels: *Antonio*, by Beatriz Bracher, *Jóias de família*, by Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, by Conceição Evaristo, and *Sinfonia em branco*, by Adriana Lisboa. The aim of the present study is to establish a link between the physical description of the characters, by looking at the features which make them more or less associated with the idea of beauty, and the manifestation of the tragic genre in contemporary literature. The aforementioned novels expose the relation between the psychological transformations of the characters and their bodies, suggesting that beauty can imprison women. The notion that the oppression suffered by women is a form of tragedy can be linked to both “the idea of the tragic” proposed by Terry Eagleton and “the beauty myth” proposed by Naomi Wolf. The research also uses as theoretical background Kant’s third critique in his theory about the beautiful and the sublime; Sigmund Freud’s concept of the Uncanny; and the stories on beauty and ugliness written by Umberto Eco.

Keywords: Brazilian Literature. Female Authorship. Tragedy. Beauty

Resumen

Este trabajo realiza un estudio sobre la presencia del trágico en la literatura brasileña contemporánea manifestado en las representaciones de la belleza física de los personajes femeninos. El *corpus* de esta tesis se compone de cuatro romances: *Antonio*, de Beatriz Bracher, *Joiás de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, y *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. El objetivo es relacionar la descripción física de los personajes femeninos, en las caracterizaciones que los acercan o alejan de la belleza, a la manifestación del trágico en la literatura contemporánea. Esos romances exponen la relación entre las transformaciones psicológicas de los personajes femeninos y sus cuerpos, relevando la belleza como una especie de aprisionamiento para las mujeres. La idea de que la opresión sufrida por las mujeres es una forma de tragedia dialoga con el concepto de trágico propuesto por Terry Eagleton y con la teoría del mito de la belleza propuesto por Naomi Wolf. La investigación toma como base teórica, todavía, la tercera crítica de Kant en su teoría sobre lo bello y lo sublime; el concepto de siniestro, propuesto por Sigmund Freud; y las historias de la belleza y de la fealdad organizadas por Umberto Eco.

Palabras clave: Literatura Brasileña. Autora Femenina. Tragedia. Belleza

Meus agradecimentos

*A minha família: Débora, Dingo e Django, pelo doce alento que é a nossa casa.
A Anélia, orientadora carinhosa, por ter acolhido minha ideia e ter me ajudado colocá-la em palavras.
A minhas alunas e meus alunos, por me trazerem tanta alegria e energia para continuar.*

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1: A figura humana no espelho da arte.....	17
1.1- A beleza feminina: história e mito.....	17
1.2- O feio: desconhecido familiar.....	25
1.3- A impermanência do belo.....	31
1.4- Horror e angústia: o pensamento trágico.....	40
1.5- O lugar do trágico na literatura brasileira contemporânea.....	45
1.6- O belo, o sublime e o trágico: uma questão de gênero.....	49
Capítulo 2: A violência: manifestações do trágico nas agressões físicas e simbólicas.....	58
2.1- A desconstrução do paraíso.....	60
2.2- Infância e agonia.....	70
2.3- A violência sublime.....	84
2.4- Um corpo negro no mundo.....	97
Capítulo 3: A loucura: o destino da mente no percurso trágico.....	109
3.1- A viagem existencial.....	111
3.2- A morte imaterial.....	124
3.3- O outro lado do arco-íris.....	129
Capítulo 4 - A velhice: o destino do corpo no percurso trágico.....	134
4.1- Sozinha no baile de máscaras.....	136
4.2- A cicatriz do tempo.....	141
4.3- Entre o apolíneo e o dionisíaco.....	146
Capítulo 5 – O duplo: a cisão radical do eu.....	155
5.1 - A mulher-barro.....	156
5.2 - A poética do espelho.....	163

5.3 - Um Édipo romântico.....	169
5.4 - Cisnes gêmeos no lago de cristal.....	172
Considerações finais	179
Referências bibliográficas.....	184

[Medeia dá a arma para uma mulher do público]

Olha pra mim! Muda essa história! Para de achar que a gente é um destino, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meu peito explodindo. De leite e de dor. Tem você. Mulher como eu. Filha. Tem bala aí. Tem ele que vai chegar. Tem teu braço que você vai levantar e apontar pra ele, tem tua mira. Tem essas palavras que estou dizendo há horas pra vocês e se precisar digo de novo, e de novo, e de novo, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho também. Mata.

Mata teu pai, de Grace Passô

Introdução

Um quê de eterno e imutável perpassa as atribuições de beleza em relação às personagens literárias, especialmente as femininas. No entanto, a contemporaneidade redefine as formas de criar a figura bela, incluindo novos valores e colocando em jogo aspectos da sociedade em transformação e da existência em ebulição.

Vivemos um mundo de poucas esperanças. A descrença no progresso social e na vida em comunidade faz com que as forças se voltem para o indivíduo, para a vitória individual. O herói trágico da contemporaneidade é o indivíduo comum que luta pela satisfação em um mundo que oferece milhões de possibilidades de felicidade. Muitas delas inalcançáveis. Nas teorias que ainda alimentam o pensamento trágico, percebe-se o deslocamento da tragédia do palco para a experiência cotidiana. Nessa perspectiva, entende-se que algo do trágico sobreviveu ao fim da era das tragédias gregas.

O recorte deste trabalho foi feito a partir da ideia de que a aparente casualidade da beleza física ou as supostas decisões individuais a respeito da aparência estão, na verdade, vinculadas ao trágico. A dificuldade de discutir um conceito de belo a partir da atribuição de características físicas à personagem fez com que se assumissem duas vias nesta análise. Por um lado, há a necessidade de aportes teóricos que tratem do belo como conceito estético, artístico; por outro, é preciso trazer à baila as questões sociais que produziram padrões de beleza física através dos tempos. Somente assim será possível entender como, nos romances aqui estudados, a atribuição da beleza gera um vazio, um sentimento de incompletude, pois, se não estamos diante apenas de uma descrição objetiva, mas também de uma forma de desvelar a tragédia existencial de cada um, torna-se impossível ver a fotografia rica em luz, perfeita em detalhes. O que se vê é um belo trágico, sem *photoshop*.

Tanto homens como mulheres recebem ordens sociais às quais seus corpos são submetidos. A vida esvaziada e o corpo se tornam o centro das atenções, pois é o único objeto que todo indivíduo possui para exhibir. Cria-se, desse modo, a imagem de um duplo estranho em que o corpo que se tem não é o ideal e o corpo que se quer não é um corpo possível. Em uma sociedade que valoriza a exposição da intimidade, ter um corpo em dia com os padrões impostos pela mídia é *status*. A exposição compulsória dos corpos nas redes sociais, principalmente com o advento da *selfie* – que exclui a necessidade do outro, daquele que fotografa –, permite inverter a direção das teletelas de George Orwell: são estes novos cidadãos que registram suas imagens e ações e as divulgam com a sensação

de ação deliberada, quando, na verdade, trata-se de ato compulsório e compulsivo. Esse caminhar sem rumo é tragicamente esvaziado de sentido.

As diversas mídias são hoje o principal meio de acessar informações e conhecimentos por grande parte da população. A lógica do consumo e do mercado coloca, diariamente, diante dos olhos da população, imagens de desejo. Dentre essas imagens, estão os chamados corpos perfeitos. Essa beleza, então, torna-se uma necessidade, facilitando que as indústrias da moda e cosméticas lucrem exponencialmente. Quando a literatura contemporânea, mesmo sem abordar diretamente o tema da opressão estética, vislumbra a presença da beleza física como um valor da sociedade, ela o faz em diálogo com outros elementos da tradição literária em camadas de sentido.

Em pesquisas anteriores, de iniciação científica e mestrado, as investigações sobre as construções das identidades femininas na mídia e a literatura de autoria feminina revelaram que muitos discursos sobre o “ser mulher” passavam pelo critério da aparência física, deixando nítida a importância desse tema para os estudos relacionados à questão da mulher na sociedade. A partir dessa observação, para esta tese de doutoramento, tomamos como perspectiva de leitura dos romances contemporâneos a presença da descrição física, tanto de personagens femininas quanto de personagens masculinas, na busca de relações entre essas descrições e as tramas que enredam as personagens nos romances. As noções sociais de beleza aparecem neles como um recurso literário que permite marcar nos corpos das personagens seu passado, seus temores e suas experiências. Por isso, está ausente a beleza segura, clássica ou padronizada. Estamos tratando de personagens cujas caracterizações revelam algo de trágico, daquilo que há de inescapável na vida.

Escolhemos para estudo um *corpus* composto por quatro romances de autoria feminina. Cada um deles apresenta atravessamentos temáticos e formais que estabelecem diálogo com os demais, por isso não serão analisados separadamente, mas em seções temáticas a partir desses pontos de intersecção. Os romances são: *Jóias de família* (1990/2007), de Zulmira Ribeiro Tavares; *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa; *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo; e *Antonio* (2010), de Beatriz Bracher.

Em uma primeira leitura desses textos, é possível verificar que, em cada um deles, o atributo da beleza e sua relação com o trágico estão relacionados a uma linha temática. Em *Jóias de família*, é central o drama do envelhecimento da protagonista; já, em *Sinfonia em branco*, a violência marca o corpo e o destino das personagens. No romance de Conceição Evaristo, estão presentes a questão racial e as opressões que sofre a mulher

negra no Brasil; enquanto, no romance de Bracher, o belo é tematizado diretamente em relação à forma como o romance se desenvolve a partir da metamorfose física e existencial do protagonista Teo. Uma leitura ampliada e profunda dos quatro romances, no entanto, evidencia o entrelaçamento dessas temáticas, o que nos leva a perceber que existe uma teia de sentidos que prende, com diferentes graus de tensão, as personagens das obras a experiências semelhantes, ou seja, a discussão da beleza física se relaciona às experiências compartilhadas pelas mulheres. A violência, a loucura e o envelhecimento, de alguma forma, estão presentes nos quatro textos selecionados para estudo. Para interpretar os romances de modo que esses feixes temáticos e formais fossem contemplados e analisados em seus entrecruzamentos, a tese foi organizada em cinco capítulos: o primeiro assumiu, predominantemente, um caráter teórico, e os demais foram destinados à interpretação dos romances.

No primeiro capítulo, intitulado “A figura humana no espelho da arte”, apresentaremos o percurso teórico que fundamenta a tese. Filosofia, psicologia e teoria literária ajudam a entender como as construções da beleza nos corpos podem dar forma à prosa de ficção. Considerando que a beleza física faz parte da tradição das artes plásticas e literárias, podemos inferir que padrões de beleza foram e são valorizados ao longo do tempo cronológico e estético, tornando impossível, também, dissociar completamente a criação artística dos valores culturais de cada tempo e lugar. Na Idade Média, por exemplo, segundo Umberto Eco (2015), em *História da feiura*, a imagem da velha estaria diretamente ligada ao símbolo de decadência moral. Se atualizarmos esse dado, veremos como a velhice simboliza hoje uma perda de identidade, um esvaziamento do que é ser mulher. A percepção de que algo no corpo não corresponde às expectativas sociais é tratada neste trabalho pelo viés do estranho e do grotesco, amparada principalmente pelas teorias de Sigmund Freud (1974/2010) no texto “O inquietante”¹ e pelas de Wolfgang Kayser (1986) em *O grotesco. História da beleza*, de Umberto Eco (2004), e *O mito da beleza*, de Naomi Wolf (1992), são elucidativos para a compreensão do percurso histórico da criação do sentido de corpo belo, cuja discussão alcança a contemporaneidade, especialmente no momento em que a beleza apresentada pela mídia passa a ser não só a

¹ Na tradução mais recente do ensaio de Freud, o termo “estranho” foi substituído por “inquietante”. Optamos por usar a publicação brasileira mais nova nas citações, a de 2010, porém empregamos ainda a palavra “estranho” em vários momentos deste trabalho, recorrendo, portanto, à tradução de 1974, por acreditarmos que seja uma palavra bastante significativa em nossa língua e adequada para a análise das personagens em determinadas situações.

norma social, mas uma forma de objetificação das mulheres e meio de exercer controle sobre elas.

Para chegarmos à ideia do trágico, passaremos pelos conceitos de belo e sublime segundo Immanuel Kant (2012). *A crítica da faculdade do juízo* é um texto fundamental para entender a beleza dentro da arte e fora dela. Estamos tratando de obras artísticas que se alimentam de recursos presentes na realidade social e é com a obra de Kant que se começa a diferenciar o belo na natureza e o belo na arte, além de o filósofo dissociá-lo de valores como a utilidade, pois, como ele mesmo explica: “[...] a arte bela enquanto tal não tem que ser considerada um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio, e, portanto, obtém sua regra através de ideias estéticas, que são essencialmente distintas de ideias racionais de fins determinados” (p. 214). A partir dessa ideia, abrem-se novas perspectivas estéticas, inclusive com a noção de que a arte pode valorizar o grotesco em sua aproximação com o sublime, também definido por Kant na terceira crítica. Nesse momento de nossa reflexão, tomaremos por referência as reflexões de Victor Hugo (2010) em “Do grotesco e do sublime”, o antológico prefácio de *Cromwell*, e a poesia de Charles Baudelaire (1985) em *As flores do mal*, poetas críticos aqui compreendidos por suas diferenças, mas referenciados como precursores da estética que faz transbordar do que há de terrível seu ideal de beleza.

A presença da sublimidade envolve os sentidos opostos de horror e atração, o que se aproxima do conceito de trágico. A teoria de Walter Benjamin (2013), que diferencia o trágico do drama trágico alemão em *Origem do drama trágico alemão*, faz-se aporte teórico importante para entender o percurso do trágico ao longo do tempo, com as transformações políticas e culturais que interferiram na forma de conceber a tragédia. Em relação à contemporaneidade, recorreremos a teorias da permanência do trágico, ideia defendida, por exemplo, por Terry Eagleton (2013) em *Doce violência: a ideia do trágico*. Segundo o autor, “o termo [tragédia] evolui da arte, passando em seguida para a vida com um eco de arte, e daí para a vida” (p. 40). A noção do trágico, como percepção de vazio e errância diante das violências do cotidiano, se faz presente na ficção contemporânea brasileira e está contemplada pela crítica literária, como se pode encontrar nos estudos de Beatriz Resende (2008), Karl Erik Schollhammer (2011) e Lucia Helena (2010; 2012), por exemplo.

Aliado a isso, destacaremos ainda no primeiro capítulo os atravessamentos de gênero e raça, retomando, assim, por esse viés, o tema central da tese: a beleza. Como entendemos que as identidades femininas estão submetidas a padrões de conduta social

propícios à experiência trágica e, nesta tese, destaca-se a presença do atributo da beleza na análise do componente trágico das narrativas, será importante abrir-se a discussões sobre de que forma as questões de raça estão incutidas na mentalidade brasileira como um dos principais critérios de atribuição de beleza. Por isso, as relações raciais serão discutidas transversalmente ao longo do trabalho. É importante marcar a diferença de uma obra escrita por uma mulher negra, *Ponciá Vivêncio* de Conceição Evaristo, como marca da experiência do corpo negro totalmente fora dos ideais de beleza e de amor propostos por uma sociedade que se pensa branca. É interessante notar como a personagem se diferencia das outras em relação à forma como sua descrição física é feita. Em *Sinfonia em branco* e em *Jóias de família* – obras escritas por mulheres brancas – também entram em cena corpos negros coadjuvantes. Lina e Benedita, personagens dos romances de Adriana Lisboa e Zulmira Ribeiro Tavares respectivamente, pouco aparecem na trama, mas suas falas ou presenças denunciam a objetificação de seus corpos como sua tragédia.

No segundo capítulo, intitulado “A violência: manifestações do trágico nas agressões físicas e simbólicas”, iniciaremos o percurso temático que tem como objetivo analisar os processos físicos e psicológicos relacionados à caracterização física das personagens, que as aproximam de seu destino trágico, marcado pelo flerte com a ruína e com a morte. Nesse capítulo, abordaremos a violência em suas mais diversas realizações, entendendo que as mulheres, em nossa cultura, são vulneráveis a vários tipos de violência, inclusive a simbólica, que as obriga a se inserir em padrões de beleza e comportamento. O romance *Sinfonia em branco* tem seu enredo baseado em um ato de violência física: o estupro de Clarice cometido pelo pai. Em *Antonio*, é o protagonista Teo o agente da violência contra suas amigas; já em *Jóias de família*, a “doce violência” simbólica do casamento no seio da aristocracia paulistana provoca intensa modificação psicológica em Maria Bráulia. Em *Ponciá Vicênio*, a protagonista é uma mulher negra, personagem que representa a principal vítima da violência física e psicológica promovida pelo racismo no Brasil.

Muitas vezes, as consequências psicológicas da violência sofrida se mostram na profunda transformação psíquica dos indivíduos. Esse processo está presente em *Antonio*, *Ponciá Vicênio* e *Jóias de família* e será analisado no terceiro capítulo sob o título: “A loucura: o destino da mente no percurso trágico”. O rótulo de “loucura” abarca as transformações psicológicas que afetam as personagens ao longo dos romances. É entendida, portanto, como metonímia das múltiplas possibilidades de desvio de uma consciência que, de alguma forma, não se enquadra nas normas sociais, já que a louca é

um estereótipo frequentemente utilizado para ofender mulheres ou para explicar suas atitudes insubmissas. Dos quatro romances elencados, três apresentam personagens que vivem a metamorfose psíquica que tem causa ou efeito no corpo.

O quarto capítulo, “A velhice: o destino do corpo no percurso trágico”, versará sobre a velhice. O mito da beleza eterna é hoje uma das violências simbólicas perpetradas contra as mulheres. Essa beleza apregoada tem como valor a juventude, tornando a velhice, que deveria ser compreendida por seu processo natural, algo a ser evitado. A mulher idosa é rechaçada pela sociedade que entende o envelhecimento como decadência física e social. É uma luta inglória, cujas armas disponíveis – cremes, maquiagens, cirurgias – são ilusórias, servindo somente para mascarar. Nos romances que tomamos para estudo, a velhice parece ganhar algo de sublime. Em *Antonio e Sinfonia em branco*, os sinais do tempo no rosto das personagens ajudam a marcar seu destino trágico, contudo é Maria Bráulia, personagem de *Joias de família*, a que melhor problematiza o uso da maquiagem como máscara social, como um duplo que serve tanto para iludir o outro como para esconder de si mesma as ruínas que a sustentam.

O fenômeno do duplo, a ser abordado no quinto capítulo, “O duplo: a cisão radical do eu”, pode ser percebido em todos os romances interpretados. A duplicação das personagens – às vezes em outro de si mesma, às vezes espelhada em outra personagem – mostra os desdobramentos do trágico em suas existências. Até mesmo o ato de modificar a aparência revela o fenômeno do duplo: Teo ao transformar-se no vaqueiro Tito; Clarice espelhada em Maria Inês; Ponciá Vicêncio revivida na loucura do avô Vicêncio; Maria Bráulia no jogo dos duplos do anel falso/verdadeiro de rubi sangue de pombo.

A pesquisa, por fim, mostra que não há espaço em que o trágico se circunscreva melhor do que no interior dos sujeitos, porém o corpo também é arena para encenar a dor. Vemos a literatura romper com a idealização da beleza e colocá-la ao revés, dizendo belo o que pareceria feio, cobrindo de horror o que deveria ser belo.

1

A figura humana no espelho da arte

*Um homem horrível entra e mira-se no espelho.
 - Por que se olha ao espelho, se sente desgosto
 sempre que nele se vê?
 O homem horrível me respondeu:
 - Senhor, de acordo com os imortais princípios de
 89, todos os homens são iguais em direitos; tenho,
 pois, o direito de me olhar; se com prazer ou
 desprazer, isso interessa apenas à minha
 consciência.
 Em nome do bom senso, eu tinha razão sem
 dúvidas; mas, do ponto de vista da lei, ele não
 estava errado.
 “O espelho”, de Charles Baudelaire*

A beleza pode ser entendida como a sensação prazer que um sujeito desenvolve diante de um objeto. Nesta tese, pensamos no humano como esse objeto de contemplação, proporcionador de prazer e desprazer: o humano diante de si próprio. Na arte, encontram-se diversos exemplos de construção da figura humana a partir das interpretações que os artistas fazem das noções de beleza da época. Ao longo da história, criaram-se novas fontes de observação do ser humano, como o cinema, a televisão e as diversas formas de mídia, que aproximaram ainda mais as imagens do espectador. A inveterada necessidade de se olhar e de se parecer com as imagens oferecidas pelas telas e o progressivo esvaziamento existencial que a contemporaneidade vem provocando resgatam uma noção de trágico que aqui unimos às discussões sobre o belo físico.

1.1 A beleza feminina: história e mito

É comum às mais diversas culturas que o ser humano seja assunto da arte, tanto nas artes poéticas, como nas artes plásticas. Nesse processo, desenvolvem-se, nas diferentes manifestações artísticas, ideias a respeito de ser humano a partir da aparência de seu corpo, revelando, inclusive, concepções de beleza física. Tomando por relevo a cultura ocidental, a obra de Umberto Eco (1932-2016), *História da beleza*, traça um panorama tanto dos diferentes conceitos de beleza ao longo da história, como dos ideais

de beleza física presentes nas artes plásticas e na literatura. Eco inicia sua história da beleza pela era clássica afirmando que, embora a ideia de beleza estivesse presente nas obras literárias gregas – a bela Helena de Troia, por exemplo –, os gregos ainda não tinham consciência de tal conceito. O mesmo começaria a ser pensado naquele período por Platão e, mais tarde, por Aristóteles, a partir do ponto de vista filosófico. Segundo Eco, os pitagóricos entendiam a beleza como a harmonia das partes e adaptavam sua visão do cosmo ao corpo humano:

Os pitagóricos explicariam que a donzela era bonita porque um justo equilíbrio dos humores prestava-lhe um colorido amável, e porque seus membros entretinham uma relação justa e harmônica, dado que eram regulados pela mesma lei que rege as distâncias entre as esferas planetárias (Eco, 2004, p. 73).

Havia uma tentativa de estabelecer conceitos científicos para justificar o atributo da beleza às mulheres. Os termos usados para descrevê-la – “colorido amável”, “relação justa e harmônica” – mostram certa parcimônia no elogio. Conceito semelhante é encontrado na região da Iorubalândia (que hoje compreende parte da Nigéria e parte do Benim) onde tanto as esculturas que representam seres humanos como os ensinamentos tradicionais sobre a beleza pregam a harmonia e o *iwontunwonsi* (traduzido para o português como equilíbrio) (Cf. Thompson, 2011).

Na Europa, no período da Idade Média, a beleza passa a ser compreendida tanto como ornamento, quanto como parte de um processo criativo. É aí também que se introduzem os contrastes como elementos poéticos, renegando a justeza matemática:

A Natureza, não o número rege este mundo. As coisas feias também compõem a harmonia do mundo por meio da proporção e contraste. A Beleza (e esta será doravante convicção comum em toda a filosofia medieval) nasce desses contrastes, e também os monstros têm uma razão e uma dignidade no concerto do criado, também o mal, na ordem, torna-se belo e bom porque dele nasce o bem, e junto a ele melhor refulge o bem (Eco, 2004, p. 85).

As proporções, na perspectiva medieval, são importantes na medida em que se percebe que a natureza não é feita apenas do belo, pois, entre as criaturas da natureza, há também os seres monstruosos. A ideia de que o belo produz o bem permite que a poesia trovadoresca relacione a aparência física às inclinações amorosas. Em um período voltado para a moral religiosa, mesmo o estudo da Bíblia, que não pode ignorar o Cântico dos Cânticos, permite vislumbrar a relação entre o amor e a exaltação da beleza feminina. A

literatura medieval faz surgir um “ideal de beleza feminina e de educada paixão amorosa, na qual o desejo é amplificado pela interdição” (Eco, 2004, p. 164).

Naomi Wolf (1962), em seu livro *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, aponta que desde o século XIV, período transição da Idade Média para o Renascimento, os homens decompõem os corpos femininos em listas de caracteres:

A lista de feições, criada pelos menestréis, primeiro paralisava a mulher amada no silêncio da beleza. (...) Nós herdamos essa lista em formas que vão desde os artigos de revistas femininas, que sugerem que se faça uma lista dos próprios pontos positivos, até fantasias da cultura de massa, que criam a mulher perfeita (Wolf, 1992, p. 78).

Percebe-se, a partir da análise da autora, que o processo de construção de ideais de beleza, voltado quase exclusivamente para as mulheres a partir do século XIV, foi uma forma de aprisioná-las em paradigmas. Mesmo que o corpo masculino também esteja presente na produção artística, as interpretações do amor e da moral revelam um tratamento especial dado à beleza feminina. Ao se questionar sobre a possibilidade de calcular proporções para criar belos corpos humanos, Edmund Burke (1729-1797) responde: “Ninguém poderá dizê-lo; e, no entanto, ambos os sexos são sem dúvida capazes de Beleza, e o feminino da máxima; vantagem essa que dificilmente se poderia atribuir a uma superior exatidão de proporções no belo sexo” (2004, p. 97). Burke admite que a exaltação à beleza do sexo feminino não pode estar relacionada à proporção, mesmo não sendo capaz de dizer exatamente qual é a natureza dessa diferença. Umberto Eco insere o texto de Burke (“Pesquisa filosófica sobre a origem das ideias do sublime e do belo”, de 1757) para mostrar que o processo de desnaturalização da beleza como proporção matemática é o embrião da ideia do juízo de gosto, que será desenvolvida anos depois por Kant. Burke não consegue explicar por que as mulheres são capazes de exibir beleza maior que os homens, porém análises contemporâneas, como a de Wolf, mostram que os motivos pelos quais as mulheres estão mais suscetíveis à análise de sua aparência são mais sociais e culturais do que estéticos.

No Renascimento, popularizam-se acessórios que incrementam os ideais de beleza. É o que Eco chama de beleza mundana, já que esta envolve a escolha dos tecidos, das cores e da indumentária. O ser humano começa a reconhecer seu poder de modificação não só nas organizações da sociedade, mas na rede de frivolidades que passa a ser tecida na vida social. Mais tarde, esse poder será tão grande que se investirá contra

o corpo, permitindo modificações drásticas por meio da medicina. Antes que isso se torne uma realidade, modelos de corpos são apresentados pelas artes plásticas e acabam por se fixar no repertório cultural do ocidente. Um exemplo disso são os retratos das Vênus renascentistas. Gilles Lipovetsky (1944), em *A terceira mulher*, ao analisar as construções contemporâneas dos corpos femininos, lembra que as Vênus são retratadas, muitas vezes, na horizontal, o que sugere um corpo passivo, pronto para a contemplação; uma beleza baseada nos ideais neoplatônicos, que não apresenta proporções perfeitas, mas a luminosidade que a aproxima do divino. Esse modelo persiste hoje nas imagens midiáticas de mulheres que parecem existir para serem contempladas, mas que, na verdade, têm seus corpos vinculados à publicidade e à veiculação dos padrões de aparência e vestimenta a serem vendidos para outras mulheres.

Apesar de o Renascimento resgatar a busca pela harmonia, a estética dos contrastes ressurgiu no Barroco. O auge dos contrários na criação da beleza ocorre no período do barroco, quando o corpo da mulher preso em trajes pesados, em apertados corpetes é considerado sensual, diferente do Neoclassicismo quando entra em cena uma mulher com o corpo mais livre. Na produção barroca, estão presentes os valores cristãos que, no embate com os valores mundanos, criam imagens dúbias nas quais as mulheres belas podem ser as responsáveis pelo pecado e pela falha do homem. Já o Neoclassicismo elege a simplicidade como padrão de beleza. Nesse momento, a pureza do sentimento propõe uma imagem de mulher mais simples, inicia-se também uma separação maior entre os valores morais e a beleza física, tornando-a mais autônoma como objeto de admiração.

Na literatura, surgem obras em que a aparência dos corpos é construída com o fim de elaborar a ideia da crueldade humana. Eco demonstra tal afirmação com trechos de *Frankenstein* de Mary Shelley e *As relações perigosas* de François de Laclous. Com a dissociação entre a beleza e a bondade, os belos corpos se libertam da conotação espiritual e podem simbolizar a razão desmedida, cruel e violenta. A imagem que ilustra essa passagem de seu livro é a pintura *O reduto*, de Pietro Longhi, numa página dupla em que se pode ver uma espécie de reunião na qual algumas pessoas usam máscaras, tanto mulheres como homens e uma criança, que está no centro da pintura. Nessa pintura do século XVIII, há pessoas jogando cartas – moedas estão postas sobre a mesa de jogo –, uma mulher exibe seu suntuoso vestido e uma menina pobre carrega dois cestos em uma vara sobre os ombros como se distribuísse ou coletasse algo. No jogo de máscaras, a

beleza humana parece ser apenas um pretexto para a aproximação com o mal e a arte se compraz em criar o belo a partir dessa pretensa contradição.

O período romântico permite que a beleza transite pelo território das trevas, construindo uma figura feminina bela, melancólica e lúgubre. Essa tendência pode ser considerada uma antecipação do que as vanguardas trarão de ruptura com a idealização:

A Beleza romântica expressa, em suma, um estado d'alma que, segundo os temas, parte de Tasso e Shakespeare e se encontra ainda em Baudelaire e D'Annunzio, elaborando formas que, por sua vez, serão retomadas pela Beleza onírica dos surrealistas e pelo gosto macabro do *kitsch* moderno e pós-moderno (Eco, 2004, p. 299).

O Romantismo dialoga com as propostas estéticas e temáticas de seus predecessores, enquanto abre espaço para o informe e o caótico que ganhará força no século XX. Além disso, é importante lembrar que nesse período surgem obras escritas por mulheres. Já no século XVIII, Jane Austen e outras mulheres faziam sucesso com romances, nos quais, segundo Naomi Wolf, “a rival maravilhosa e detestável tem uma bela cabeleira e seios prodigiosos enquanto a heroína só dispõe de olhos vivazes. A capacidade de o herói perceber a verdadeira beleza da heroína é seu teste principal” (1992, p. 78). A autoria feminina abre possibilidades de discussão do belo no plano estético e literário, mas também no plano social quando trabalha as repercussões sociais e existenciais que a aparência pode conferir, questionando, inclusive, a ideia da paixão vinculada à aparência.

Na literatura romântica brasileira, são numerosos os perfis de mulheres, e, em cada um deles, o aspecto físico das personagens dá mostras das normas de beleza e de comportamento da época. As primeiras páginas de *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1874, por exemplo, destacam a relação entre a figura de Aurélia e seu estado de espírito:

Daí provinha talvez a expressão cheia de desdém e um certo ar provocador, que eriçavam a sua beleza aliás tão correta e cinzelada para a meiga e serena expansão d'alma.

Se o lindo semblante não se impregnasse constantemente, ainda nos momentos de cisma e distração, dessa tinta de sarcasmo, ninguém veria nela a verdadeira fisionomia de Aurélia, e sim a máscara de alguma profunda decepção (1983, p. 5).

O perfil de Aurélia é revelado aos poucos pelo narrador. Nesse trecho inicial do romance, o leitor fica sabendo que a jovem é bonita, porém sua beleza está prejudicada

pelo sarcasmo que atrapalha a apreensão do que seria sua fisionomia “real”. Na opinião do narrador, que ecoa a cultura burguesa de seu tempo, sua beleza se ajusta às características da meiguice e da serenidade, aliás, desejáveis a todas as moças. O que o narrador nos revela, ainda que de forma sutil, é que Aurélia sofreu uma decepção que contribuiu para que ela passasse a vestir a máscara do sarcasmo, ou seja, a transformação existencial se expressa na aparência física, o que gera o lamento do narrador. A estratégia de apresentar essa descrição logo nas primeiras páginas do romance prepara o leitor para a transformação da protagonista. O amor consegue redimir Aurélia de sua decepção e restituir seu rosto autêntico: meigo e sereno.

Ainda no mesmo século, reconhecemos outros perfis femininos que dialogam com os valores e costumes da sociedade. A beleza da jovem Sofia Palha, de *Quincas Borba*, personagem da nova burguesia ambiciosa, aparece no romance como instrumento de sedução para tirar a fortuna do ingênuo Rubião. Machado de Assis dissocia os ideais de sensibilidade e pureza da figura bela de mulher ao atribuir a ela, agora, o reconhecimento de que a admiração causada por sua imagem pode ser uma porta para a ascensão social.

O século XX, ainda no rastro da cultura burguesa, retira os ideais de beleza das artes e os insere na vida cotidiana. Na “era da reprodutibilidade técnica”, o objeto perde sua “aura”, pois um artefato – desde peças de adorno até livros –, antes restrito às casas nobres, pode ser reproduzido em série e vendido a preços que as famílias trabalhadoras possam comprar. O mesmo se dá com a aparência: o belo vestido e os outros elementos da indumentária das mulheres ricas, que não precisavam trabalhar ou cuidar de filhos, podem ser adquiridos ou reproduzidos pela mulher comum. Não é o mesmo vestido, mas o importante é gerar o efeito de fazer parte do padrão.

Como afirma Walter Benjamin, em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”: “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana” (1994, p. 167). Nessas imagens estão pessoas, não mais as retratadas em pinturas, mas fotografadas em um processo que promete mostrar uma imagem mais fidedigna do real. A existência serial substitui a existência original, única. A produção em larga escala permite não só a presença massiva de imagens que se tornam verdadeiros ícones da cultura, como também proporciona o consumo de produtos que oferecem às pessoas comuns uma aproximação cada vez mais desses ícones.

Um desses objetos amplamente divulgado pelas novas artes gráficas é a imagem humana, especialmente a imagem da mulher. Com a expansão da cultura da imagem, a cosmética avança paulatinamente e permite que mulheres que nasceram com cabelos

escuros tornem-se loiras como as artistas de cinema; mulheres idosas usem maquiagens que as façam parecer alguns anos mais jovens; mulheres gordas ingressem em academias de ginástica e percam quilos.

Os conceitos estéticos a respeito dos corpos saem das obras de arte e vão habitar as páginas de revistas e as telas de cinema em movimento contrário à arte moderna, que se propõe a romper cada vez mais definitivamente com a forma harmoniosa e com o figurativo, ao passo que a sociedade de consumo cria novos ideais estéticos que se fundem ao corpo a ponto de popularizar a cirurgia estética.

A presença dos corpos belos na mídia de massa é abordada no capítulo final da *História da beleza*. Umberto Eco fala em “orgia da tolerância”, “sincretismo total” e “irrefreável politeísmo da beleza” e cita uma série de mulheres e homens belos do mundo midiático. A popularização da televisão e da internet realmente possibilitou o acesso a uma gama maior de tipos físicos, fenótipos e modas. O conjunto dessas celebridades forma um panteão de deuses e deusas cujas formas querem ser imitadas pela população comum, porém Eco não levou em consideração esse aspecto. Tal questão é discutida por críticos contemporâneos como Gilles Lipovetsky. Na obra *A terceira mulher*, o autor informa que:

Abriu-se um novo ciclo histórico baseado na profissionalização do ideal estético (estrelas e manequins) no consumo em massa de imagens e de produtos de beleza. Industrialização e mercantilização da beleza, difusão generalizada das normas e imagens estéticas do feminino, novas carreiras abertas à beleza, desaparecimento de temas da beleza fatal, inflação dos cuidados estéticos com o rosto e com corpo: é a conjunção de todos esses fenômenos que funda a ideia de um novo momento na história da beleza feminina (Lipovetsky, 2000, p. 129-130).

Esse novo ideal apontado por Lipovetsky reflete uma nova era em que a beleza é vendida como bem necessário para se existir em sociedade. Nesse sentido, as interações sociais, sejam face a face, sejam mediadas pelo cinema ou pela televisão, estão sempre atravessadas pela adequação da beleza física aos novos padrões. Narrativas do século XX começam a tematizar os conceitos de reprodutibilidade das imagens geradoras de padrões estéticos. Em *A estrela sobe*, por exemplo, romance escrito por Marques Rebelo em 1939, Leniza, moradora do centro do Rio, moça pobre e sonhadora não tem o poder de sedução de Sofia Palha, nem o poder financeiro de Aurélia para garantir seu *happy end*. Seu sonho é ser cantora de rádio e, para isso, usa sua beleza para se associar a homens que acredita

que possam ajudá-la a conquistar seu sonho. Leniza quer ser uma mulher livre e bem-sucedida, mas sua condição social impede a ascensão, então ela se espelha nas estrelas do rádio.

Conforme a sociedade do século XX vai se tornando mais midiaticizada, uma quantidade cada vez maior de imagens é destinada a atingir o público feminino. Sobre essa questão, Naomi Wolf afirma que:

Nos anos '50, as rendas com publicidade aumentaram extraordinariamente, alterando o equilíbrio entre o departamento editorial e o de publicidade. As revistas femininas passaram a interessar às "companhias que, com a guerra a ponto de terminar, teriam de fazer com que as vendas ao consumidor tomassem o lugar dos contratos de produtos para a guerra". Os principais anunciantes nas revistas femininas responsáveis pela Mística Feminina procuravam vender produtos domésticos (1992, p. 84).

O crescimento da publicidade, assim como a ascensão das estrelas do cinema criaram uma mentalidade como a de Leniza, personagem do romance de Marques Rabelo. A forma como o narrador caracteriza a protagonista denuncia tanto o olhar predador dos homens sobre as mulheres, quanto um linguajar que se pretende coloquial e de acordo com o seu tempo, além de criar a imagem de uma tentativa pobre de *femme fatale*: “Estava deliciosa. O vestido muito simples, a boina virada sobre o olho esquerdo, a boca muito pintada, a carne dos braços nus, morena, arrepiada pela friagem” (2009, p. 31).

As mulheres, que agora passam a ser consumidoras, alvo das grandes companhias, precisam ser persuadidas, primeiro, a desejar ser parecida com as mulheres que aparecem nos anúncios; depois, a comprar produtos de beleza para alcançar a semelhança com as mulheres dos anúncios. Ao fim, passam a desejar serem elas mesmas as imagens que figuram nas capas de revistas e *outdoors*. Cria-se o sonho de ser artista, modelo, atriz de cinema. A personagem Ana Clara, de *As meninas*, romance de 1973, de Lygia Fagundes Telles, encena esse sonho de ser modelo, o que se transforma em pesadelo quando, em sua realidade, estão mais presentes o abuso das drogas e o relacionamento por interesse com homens mais velhos, do que o sucesso profissional. Enquanto o fim de Leniza é a solidão e o esquecimento, a beleza de Ana Clara revela seu destino trágico que se concretiza na morte precoce. A autora cria a atmosfera de dor e horror na cena em que as amigas de Ana Clara tentam se livrar de seu cadáver:

Fico de joelhos no banco e empurro Ana Clara para as mãos estendidas de Lião. A cabeça tomba e me fere o lábio, quase digo, cuidado Aninha! Quando desço, Lião a enlaça como se fossem sair dançando as duas, o braço estendido para a frente procurando agarrar-lhe a mão. Conseguiu, palma contra palma. Flexionou-o e trouxe-o para o ombro num movimento tão doce que por um instante tive a sensação de que Ana Turva, comovida, resolveu colaborar, enlaçando-a. [...] Quero me lembrar de um verso de García Lorca e não me lembro mas cito ao acaso, precisamos ir falando, falando em voz baixa mas falando como duas delirantes amparando uma terceira, a mais trôpega e a mais bonita, onde foi a festa? (1982, p. 254)

A cena, narrada por Lorena, que, junto com Lia, transporta o corpo de Ana Clara, destaca o sentimento de amizade que contrasta com o grotesco fato de uma das amigas que fere, abraça e enlaça estar morta! Durante o processo, Lorena tenta lembrar um verso de Garcia Lorca, poeta fuzilado pelos militares na guerra civil espanhola. A escolha do poeta faz referência ao período em que as próprias personagens vivem, a ditadura militar no Brasil, fase sombria, turva como Ana. A trágica morte de Ana Clara se mistura com a sublimidade do recital em voz baixa e com o andar grotesco das três bêbadas. A cena criada por Lygia Fagundes Telles é bela e trágica, pois mostra uma jovem considerada muito bonita, para os padrões da época, morta e tendo seu corpo transportado pelas amigas que tentam vencer a emoção e realizar seu intento. A beleza da cena só se realiza pela presença de algo estranho, que não é propriamente o feio, mas que causa desconforto.

1.2 O feio: desconhecido familiar

Na beleza desagradável, atormentada pelo signo do trágico, percebe-se o estranho rondando a existência dos homens e das mulheres. É o que propõe a cena de *As meninas*. A autora não deseja romantizar a vida de jovens mulheres que buscam seu destino à margem dos padrões da sociedade, por isso a necessidade do desconforto. Segundo Umberto Eco em *A história da feiura*:

A sensibilidade do falante comum destaca que, enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto (2015, p. 19, grifos do autor).

A descrição da beleza desinteressada passa longe da criação literária de Lygia Fagundes Telles. A aparência perfeita de Maria Clara é concedida para depois ser retirada em uma situação que causa reação de horror. O belo e o feio não são antônimos, porque a feiura não é simplesmente a falta da beleza. Há um espectro de possibilidades que, na obra literária, gera diferentes sentidos e interpretações. Eco evoca o estranho para explicar determinadas expressões do feio. Essas expressões teriam algo de inusitado, que provocaria dúvida, “incerteza intelectual”, diante da qual não se pode ter compreensão (cf. Eco, 2015). Ou seja, diferente do juízo do belo que, apesar de ser livre, busca consentimento, a percepção do não belo é vacilante e oscila entre a fascinação e a repulsa.

O termo estranho se refere a uma das traduções feitas para o termo *unheimliche*, usado por Freud (1856-1939) em um texto de 1919. Nesse texto, o psicanalista faz um diálogo entre a psicanálise e a estética, analisando o mal-estar causado pela ruptura com a racionalidade da vida cotidiana, tema frequentemente abordado na literatura. A tradução de *unheimliche* utilizada na última edição brasileira do texto para o português é “inquietante”. Ambas as traduções revelam a perda da familiaridade em relação a algo ou alguém já conhecido e o desconforto com aquilo que é incomum ou inusitado. Segundo Freud, o termo:

Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um “inquietante” no interior do que é angustiante” (2010, p. 330-331).

O autor inicia seu estudo comentando o significado da palavra *unheimlich*: o inquietante, o desconhecido, o oposto do que é familiar. Consequentemente, temos o que está posto na citação acima: a possibilidade de algo conhecido tornar-se, de repente, algo terrível e assustador. Esse aspecto dialoga com nossa pesquisa, pois as transformações físicas que deterioram a beleza tornam a aparência, antes conhecida, algo estranho. A exacerbação dos sentidos de angústia e repulsa tem, na literatura, ambiente profícuo, o que permite que Freud interprete textos literários sob essa perspectiva em seu ensaio “O inquietante”:

A respeito disso nada encontramos nos minuciosos tratados de estética, que se ocupam antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas (2010, p. 330).

A preocupação em voltar-se para o que se opõe ao belo ganha campo fértil na análise da ficção, que é produtiva em trabalhar os opostos e não se furta de aprofundar os sentimentos de natureza negativa. Da relação entre os iguais e os opostos cria-se o conceito de duplo que, para Freud, está diretamente relacionado ao estranho e que nos interessa como conceito que discute as transformações existenciais das personagens. Nina Virgínia de Araújo Leite, analisando a presença do estranho na narrativa de transmissão de experiência, nos lembra que [...] “Freud observa que o duplo foi na sua origem uma segurança contra o sepultamento do eu, um ‘enérgico desmentido’ do poder da morte e que provavelmente a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo” (Leite, 2009, p. 82). Percebe-se que o duplo se associa a experiências que precisam ser superadas ou reescritas. O intruso, ainda segundo Leite, “é, então, este outro, mas que, pela contingência de uma falha (...), ressurgem/retorna provocando horror. No coração do outro (em princípio exterior) e no próprio (familiar/íntimo), encontramos a mesma condição de estrangeiro intruso”. (p. 80). O eu e o outro se confundem e se estranham na criação do duplo a partir de uma falha ou um trauma, uma catástrofe capaz de produzir a metamorfose existencial.

Na literatura brasileira, há exemplos de desdobramento existencial. Um dos elementos simbólicos desse processo é o espelho, substantivo que dá título a um conto de Machado de Assis:

- Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... (Assis, 1970, p. 263-264)

A fala da personagem machadiana revela a ideia de desdobramento de uma pessoa em outra usando o recurso do espelho que, no conto, permite a interação entre esses dois desdobramentos da alma. A solidão e a decadência do senhor sem escravos provocaram a criação de dois personagens que, diante do espelho, se fazem companhia. O protagonista estranha tudo, os objetos, as pessoas, porque é como se nascesse novamente de uma experiência que acontece a partir da materialidade da farda, que o transforma no alferes na presença do espelho.

Nesse sentido, a existência duplicada, estranha, provocada pelos dramas vividos, se corporifica em uma aparência ora bela, ora simulacro de bela, ora grotesca. Wolfgang Kayser faz um estudo do grotesco na pintura e na literatura que nos ajuda a ampliar o sentido de grotesco que vai além da máscara horrenda ou da caricatura hilária:

O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de nosso mundo confiável e aparentemente arrumado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve nas ordenações (Kayser, 1986, p. 40).

O que Kayser propõe se alinha à visão do estranho de Freud quando o conhecido se torna desconhecido – “irrupção de poderes abismais” – e aquilo que parece estar em ordem subitamente transforma-se no horror. A família, por exemplo, que deveria proporcionar abrigo e aconchego, é um berço sorrateiro que pode sugar as personagens para o abismo. Essa experiência é narrada no romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, quando, no ato do estupro, Clarice vê seu pai transformado em monstro.

Kayser fala de um grotesco criado a partir da sátira, mas que vai ganhando novas roupagens. A literatura, especialmente a partir dos fins do século XIX, passa a criar um aspecto de grotesco em que se percebe a transformação de “entes humanos em marionetes rígidas e movidas mecanicamente. Esta transformação arbitrária, e não mais propelida pelo impulso da sátira, determina o exterior das figuras tal como seus movimentos, os seus pensamentos, bem como a sua linguagem” (Kayser, 1986, p. 114). O que antes era a sátira torna-se elemento da construção de personagens que, no mundo moderno, passam a viver o grotesco que se naturaliza em seus corpos, tornando-os o que o autor chama de marionetes rígidas.

Dentro do universo narrativo, o excesso de realidade pode levar ao grotesco, como nas cenas em que emerge a escatologia. A narração dos processos corpóreos muitas vezes

provoca a inquietação, tanto pela possível degradação física das personagens, quanto pelos tabus relacionados ao corpo. A respeito disso, Bakhtin nos informa que:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido estritamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, o nascimento, a ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor de seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (...) A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (Bakhtin, 1987, p. 18-19, grifos do autor).

Nesse estudo sobre a cultura popular da Idade Média e da Renascença, Bakhtin aponta para a importância do corpo na criação do grotesco. A simbologia das partes do corpo e os tabus que elas revelam geram a atmosfera de estranheza, mas, ao mesmo tempo, proporcionam uma transformação existencial, pois permitem o renascimento. Na contemporaneidade, os *topos* perdem o sentido estrito, pois o rosto pode gerar sentimentos tão vis quanto o baixo ventre, o que confirma o *status* de estranho. Tal perspectiva é confirmada pela leitura de *Joias de família*, romance em que o grotesco do corpo se instala no rosto da protagonista sob a forma de máscara social, construída com uma grossa camada de maquiagem que, em vez de torná-la bonita, revela sua degradação.

Além da ambivalência corpo/rosto, é importante destacar a relação entre corpo e mente. As duas instâncias tendem a ser vistas como dissociáveis pela cultura ocidental, porém, na perspectiva com que trabalhamos, elas fazem parte de uma unidade, na qual, as transformações mentais se expressam também no corpo. A loucura, vista como traço do grotesco, aparece para desequilibrar os padrões sociais de comportamento e, frequentemente, dar cores mais fortes ao trágico. Wolfgang Kayser inclui, entre os traços do grotesco, as transformações psíquicas:

Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é uma das percepções primogênicas do grotesco que a vida nos impinge (Kayser, p. 159).

Seguindo a metalinguagem da psicanálise, Kayser relaciona o grotesco da loucura ao estranho: um indivíduo que é ele mesmo, mas é o outro para os outros, um marginalizado. O louco causa medo porque é humano, mas foge dos padrões de comportamento considerados normais. Palavras do campo semântico da loucura – doido, maluco, neurótico etc. – fazem parte do vocabulário comum, e quase nunca se baseiam em diagnósticos médicos, tratando-se simplesmente da constatação de que alguém age de forma desviante do padrão. Essa perspectiva revela o preconceito sobre o diferente e a atribuição do aspecto estranho a tudo aquilo que, apesar de se parecer com a norma, traz um elemento que foge ao familiar. A loucura acaba por se instalar também nos corpos das personagens, alterando sua aparência, como acontece com Ponciá, do romance *Ponciá Vicêncio*, e Teo, protagonista de *Antonio*.

As máscaras, assim como os duplos, também são consideradas por Wolfgang Kayser como categorias propícias ao grotesco. Enquanto para o ocidente a máscara esconde, criando um outro desconhecido e amedrontador, para os africanos a máscara tem valor ritual, criando também um duplo, mas um segundo eu mais forte para a guerra, mais bonito ou mais próximo de seus ancestrais. Tal duplicidade também é encontrada na escultura tradicional africana. Chama atenção o fato de Ponciá Vicêncio e Clarice, personagens de Conceição Evaristo e Adriana Lisboa, serem escultoras e produzirem imagens de sujeitos que se duplicam nos romances. Esses elementos nos dão indicações de que a criação da figura humana é um aspecto importante a ser analisado nas obras, uma vez que a tentativa de recriar a forma humana em outras matérias é um meio de estudá-la e analisá-la.

No plano do enredo, há situações propícias ao horror como o tema do incesto e o enredo do retorno ao lar. Essas tramas são recorrentes na literatura universal. O incesto, como grande tabu da sociedade patriarcal, aparece como uma forma de consolidação do horror que sua prática constitui, mantendo, assim, o interdito. Já o tema do retornado é propício para a criação de uma atmosfera de estranhamento em relação àquele que sofreu mudanças físicas e existenciais durante o período de ausência, causando inquietação em quem o recebe de volta.

Convém notar que há hoje na mídia de massa uma série de narrativas que usam o feio e o grotesco como entretenimento, além de existirem muitos estilos musicais e de moda que exaltam o estranho. A esse respeito, no capítulo final da *História da feiura*, a leitura de Eco pode ser elucidativa:

Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição belo/feio não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar nos comportamentos juvenis (2015, p. 426).

Junto a essa afirmação de Eco figuram duas fotos: uma do cantor Marilyn Manson, e outra de um grupo de jovens punks. As imagens escolhidas se adequam à ideia de que o belo é negado por alguns grupos na sociedade, no entanto, a despeito dessa constatação, é importante lembrar que o senso comum continua compartilhando conceitos muito específicos do que é bonito, do contrário a pressão estética sobre as mulheres seria assunto encerrado e não algo cada dia intenso e cruel. Além disso, a presença de grupos que se afirmam pelo feio tem cunho político, é uma forma de protesto contra os padrões, o que prova que eles existem. Outro sintoma da presença de padrões rigorosos na sociedade de hoje é o fato de que a escolha de ser estranho é também um privilégio de classe e de raça. Pessoas pobres e pessoas negras não podem usufruir desse benefício estético, pois já nasceram fora do padrão entronizado de beleza e não desejam sofrer mais uma forma de discriminação além das que já sofrem todos os dias.

1.3 A impermanência do belo

A visão comum sobre a relatividade da beleza não se sustenta na vivência concreta em que a moda e as artes registram tendências e a sociedade oferece um ideal de beleza atravessado pelos critérios de raça, classe e gênero. Tanto a arte como o corpo foram analisados ao longo da história por conceitos estéticos. Pode-se dizer que os textos de Platão foram os primeiros a discutir a arte pelo viés social, ou seja, a arte como instrumento dos valores da justiça e da verdade. A busca platônica pela sociedade harmônica e feliz exclui a possibilidade da mentira ou da imitação, exclui-se, pois, a criação poética. Alfredo Bosi, em suas *Reflexões sobre a arte* (2000), lembra que

Dialeticamente: o rigorismo de Platão, condenando a “falsidade” e o teor imaginário da obra de arte, deu o atestado de nascimento a uma concepção da mesma arte que a Estética moderna julgaria positiva: prática analógica da fantasia, que se produz aquém das exigências do discurso racional (p. 29).

O comentário de Bosi a respeito da condenação do poeta mostra o eterno retorno das ideias de Platão, pois se em sua época a crença na falsidade da poesia era o critério

para diferenciar a verdadeira arte, na modernidade esse mesmo conceito corrobora a importância da fantasia e dos desvios da razão.

Ainda na esteira clássica, devemos tomar a contribuição de Aristóteles para um conceito menos idealizado da arte. Para o filósofo, o belo deve ter as partes ordenadas e o todo deve ser sempre acessível aos olhos. Percebe-se a importância da unidade, embora o filósofo abra espaço para a encenação de emoções opostas e o reconhecimento da dor humana. Entendendo a questão da beleza a partir do sujeito, Aristóteles apresenta um caminho diferente do belo ideal sugerido por Platão.

Com a criação do conceito de estética, trazido à luz por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), a arte de pensar de modo belo apresenta-se como um análogo da razão. Há, no conceito de Baumgarten, influência de Aristóteles no sentido de entender a beleza a partir de determinada ordem e disposição e do entendimento de que a harmonia produz o belo, já que para ele “as coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas como belas, e as mais belas, de modo feio” (Baumgarten, 2013, p. 74).

Após Baumgarten compreender a Estética no campo das ciências, Immanuel Kant (1724-1804) reinterpreta o belo como uma atribuição desinteressada e livre. Para ele, o juízo do belo parte do sujeito, da sensação provocada pelo contato com o objeto. Kant separa, finalmente, o belo do bom, sendo o segundo conceitual e racional. Kant extrapola também o conceito de mimeses ao atribuir beleza tanto aos elementos da natureza quanto às suas “imitações”. Além do belo, o filósofo alemão define o sublime, que entende como a comoção violenta causada pelo objeto ou pela obra: “(...) sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão dos sentidos” (Kant, 2012, p. 141). O sublime ativa a capacidade reflexiva dos sentidos. Tal conceito dialoga com o estudo da arte literária e, em especial, com a temática apresentada nesta tese: ao desconstruir o belo físico das personagens, a criação literária revela o sublime, aquilo que, para além do belo, desinveste-se da função de descrever corpos e narrar ações e compromete-se com a interpretação desses corpos e fatos narrados.

Segundo Kant, a faculdade do juízo permite atribuir valor de beleza a um objeto. Este é um ato subjetivo, em que se aciona o juízo de gosto para analisar o objeto sem que haja um conceito teórico específico, tampouco um interesse por parte de quem analisa tal objeto. Como obra de arte, o texto literário passa pela avaliação do gosto e pressupõe a existência do gênio, que, a partir da faculdade da imaginação, cria a forma. No presente estudo, a criação da forma bela se coloca em reflexão com a atribuição da beleza física

aos personagens presentes na obra de ficção. Entende-se que o romance não tem como princípio representar corpos belos, mas fazer emergir corpos para que poeticamente ganhem novos sentidos.

Se o narrador ou as personagens são espécies de consciências que, dentro do romance, emitem juízo de valor sobre as coisas e as pessoas, é ingênuo pensar que esses atributos servem apenas como descrição objetiva. Quando o narrador caracteriza a personagem como bela, temos acesso a uma interação entre a criação ficcional de uma pessoa e o que socialmente se entende como uma pessoa bela. Nisto está a universalidade do juízo estético proposto por Kant, pois, embora tal juízo não tenha um conceito específico, ele pode ser colocado como conceito universal, já que qualquer outra pessoa pode validá-lo por meio de seu próprio ajuizamento. O narrador espera que, a partir da sua ação de dizer que a personagem é/não é bonita, haja a possibilidade de adesão, pois “o juízo de gosto imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um deva aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo” (Kant, 2012, p. 80).

Os primeiros “juízes” são os narradores e personagens que atribuem características uns aos outros e transmitem a universalidade de seu julgamento ao leitor, que relaciona os conceitos de belo apresentados no texto aos conceitos que ele conhece na sua experiência concreta. Em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, a narração de Rodrigo S.M. expõe esse processo de ajuizamento que se inicia quando ele, em frente ao espelho, se vê e vê sua protagonista, Macabéa:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos interrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E admito um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? (1998, p. 22)

Ele conhece Macabéa, por isso afirma que ela é feia e que provavelmente tem consciência disso. O signo “nordestina” estimulado pelo preconceito em relação à região brasileira já aciona de antemão a impossibilidade de Macabéa preencher os requisitos para ser bela. Novamente temos o espelho como vetor da possibilidade de autojulgamento e criação do duplo. Rodrigo primeiro faz seu próprio julgamento, para, em seguida, apresentar uma série de características que levem o leitor a concordar com ele. Macabéa é curvada, tem cara de tola, manchas no rosto, é encardida. O leitor concordará: é claro

que Macabéa é feia, ou seja, há um processo que vai além do gosto na construção imagética da personagem.

Nas descrições de Rodrigo e Macabéa, há um diálogo com o ideal de beleza, já que, ao passar por esse processo de caracterização das personagens são acionados alguns pressupostos, inclusive estereótipos socialmente compartilhados em nossa cultura. Nesse percurso de busca pelo ideal, obtém-se um juízo não mais totalmente puro, mas, em parte, intelectualizado. Segundo Kant:

Somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio – o homem, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão –, ou onde necessita tomá-los na percepção externa, todavia, pode compará-los aos fins essenciais e universais e pode então ajuizar também esteticamente em concordância com esses fins; este homem é, pois, capaz de um ideal de beleza, assim como a humanidade em sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal de perfeição (2012, p. 75).

Kant propõe uma reflexão sobre o fato de o belo ser algo subjetivo e movido sem interesse e sem conceitos prévios, mas, ao mesmo tempo, estar relacionado a ideais criados pelo próprio ser humano. O filósofo entende que o ser humano, dotado de razão, aspira a um ideal de belo que ele não possui, mas persegue. Por isso, não é possível criar um ideal para objetos da natureza, somente para objetos cujos fins possam ser definidos. De acordo com o pensamento kantiano, a perda da pureza estética é inevitável, pois “o ajuizamento segundo um tal padrão de medida jamais pode ser puramente estético e o ajuizamento segundo um ideal de beleza não é nenhum simples juízo de gosto” (2012, p. 79). O conceito de ideal só é possível a partir do raciocínio. Assim como se pode criar um padrão de belo para as obras de arte, já que é possível definir padrões e conceitos, mesclando o gosto e a imaginação à razão, pode-se também criar um padrão de beleza para o próprio ser humano, que relacionará esse atributo a uma finalidade dentro da sociedade em que está inserido.

Se a beleza na visão kantiana não possui um fim, o ideal de beleza encerra um fim. A primeira finalidade na atribuição de qualidades no texto literário, seja ao cenário, seja às personagens, é a criação de imagens a serem oferecidas aos leitores. Nessa perspectiva, nossa abordagem problematiza o processo descritivo, interpretando a construção da beleza como signo do trágico.

Com o fim da relação entre belo e bom – já proposta na teoria kantiana –, agora perdem-se também os sentidos do prazer e da pureza. Não existe um valor moral

predefinido que caracterize o belo, já que a faculdade do juízo é a possibilidade de interagir com um objeto retirando dele determinados afetos. Na literatura, a criação da beleza é obtida de diversas formas, inclusive por meio do grotesco, o que, em uma perspectiva kantiana, estaria relacionada à geração da dor como consequência da interação com o objeto. Essa dor pode ser entendida como o sublime, como o afeto próprio das sensações que extrapolam o simples entendimento do belo e que elevam o espírito à reflexão.

Segundo Kant:

(...) o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (2012, p. 89-91).

O sublime é, segundo o autor, o “prazer negativo”, prazer e desprazer ao mesmo tempo. É a persistência da atração pelo incompreensível, o que se apresenta na literatura quando estamos em face da narração de acontecimentos terríveis, causadores de tremendo mal-estar. A imaginação torna-se central na análise do sublime na literatura, já que é capaz de criar cenas de repulsa que proporcionam tanto a reflexão dos personagens – encenada na narrativa – como a reflexão por parte dos leitores. Deleuze (1925-1995), ao ler Kant, reforça essa contradição presente no sublime, ao destacar a relação entre a exigência da razão e a potência da imaginação:

O Sublime coloca-nos, pois, na presença de uma relação subjetiva direta entre a imaginação e a razão. Mas mais do que um acordo, esta relação é em primeiro lugar um desacordo, uma contradição vivida entre a exigência da razão e a potência da imaginação. E por isso que a imaginação parece perder a sua liberdade e o sentimento do sublime ser uma dor mais do que um prazer. Porém, no fundo do desacordo, surge o acordo; a dor torna possível um prazer. Quando a imaginação é posta na presença do seu limite por alguma coisa que a supera por todos os lados, ela mesma supera o seu próprio limite, é verdade que de maneira negativa, representando-se a inacessibilidade da Idéia racional e fazendo desta própria inacessibilidade algo de presente na natureza sensível (...) Tal é o acordo — discordante — da imaginação e da razão: não é apenas a razão que tem uma “destinação supra-sensível” mas também a imaginação. Neste acordo, a alma é sentida como a unidade supra-sensível indeterminada de todas as faculdades; somos nós próprios referidos a um foco, como a um “ponto de concentração” no supra-sensível (Deleuze, 1963, p. 58).

Deleuze interpreta as críticas kantianas colocando em perspectiva a relação entre razão e imaginação com esta última sendo uma potência desafiadora. Enquanto o belo pode ser pacífico, o sublime é bélico. A razão não dá conta nem de um, nem do outro, mas o sublime permite que haja uma instância além do belo que provoca não só o prazer, mas a dor e o prazer além da dor, ou ainda, a impossibilidade de fugir da dor e regenerar a cisão do sujeito em conflito consigo mesmo e com o mundo.

Se o sublime acontece na ultrapassagem do belo, entende-se que a arte não precisa mais ter o compromisso de criar imagens belas. O ser humano passa a exibir o signo da destruição em sua própria carne. Ao criar sua teoria sobre a modernidade do drama, em que destaca a estética romântica, Victor Hugo (1802-1885) define essa ultrapassagem do belo – que, para ele, apresenta apenas um tipo – pelo feio – dotado de mil tipos – , denominando-o grotesco. Essa teoria é expressa no prefácio de sua obra *Cromwell*, intitulado *Do grotesco e do sublime*. Nela, o poeta desenvolve a ideia da união entre o belo e o grotesco, que, para ele, resume a criação literária moderna:

Seria superabundante fazermos sobressair ainda mais esta influência do grotesco na terceira civilização. Tudo demonstra, na época dita romântica, sua aliança íntima e criadora com o belo. Até as mais ingênuas lendas populares explicam, algumas vezes, com um admirável instinto, este mistério da arte moderna. A Antiguidade não teria feito *A Bela e a Fera* (2010, p. 39).

Para Victor Hugo, somente a união entre o belo e o feio possibilita a complexidade necessária à arte moderna, afirmando, ainda, que o belo é uniforme e, por vezes cansativo, sendo o grotesco um ponto de parada que possibilita rever o belo com ares renovados. É possível entender esse “ponto de parada” como um momento de reflexão possibilitado pelo choque que resultaria na potência desafiadora do sublime proposto anos antes por Kant em *Crítica da faculdade do juízo*. Hugo se rebela contra o clássico gritando “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas” (2010, p. 64) e sugere que a verdadeira arte dramática (em verso e prosa) é filha da modernidade e de suas contradições.

A liberdade no culto ao belo, longe de utilidades moralizantes, se realiza com intensidade na obra de Charles Baudelaire (1821-1867). Vitor Manuel de Aguiar e Silva identifica a visão baudelairiana como:

A recusa de identificar o belo e o útil, e a implícita depreciação da utilidade pragmaticamente entendida, relaciona-se com uma atitude intelectual muito importante: uma hostilidade e um cepticismo muito

fortes perante o progresso da ciência da técnica e perante a crença na perfectibilidade humana fundada sobre tal progresso (1973, p. 88).

Baudelaire enfatiza o menosprezo dos homens por eles mesmos. A distração do sujeito em meio a tantas novas atrações que a cidade oferece, nas quais é difícil se concentrar, dada a quantidade de objetos e a consequente objetificação das pessoas, distancia Baudelaire de Victor Hugo. O último abraça as massas, o primeiro se refugia nelas e as analisa. Nas palavras de Walter Benjamin: “Olhando para ela [a multidão], Baudelaire era diariamente levado a sondar a profundidade do seu fracasso” (2015, p. 68). O que é a cena final do poema em prosa “O mau vidraceiro”, senão a vitória do tédio e fracasso do homem?² Por que um homem, por puro prazer, faz com que toda a mercadoria – cara e nobre – do vidraceiro se quebre, além de iludi-lo e agredi-lo?

Na prosa e na poesia de Baudelaire identifica-se sua teoria, seu apreço pelo artificial e pela máscara em favor da elaboração poética:

Encontrei a definição do Belo, de meu Belo. É algo de ardente e de triste, algo belo, um tanto vago, deixando espaço para a conjectura. Vou, se me permitem, aplicar minhas ideias a um objeto sensível, por exemplo, ao objeto mais interessante na sociedade, um rosto de mulher. Uma cabeça fascinante e bela, uma cabeça de mulher, quero dizer, é uma cabeça que faz pensar ao mesmo tempo, mas de maneira confusa, em volúpia e em tristeza; que comporta uma ideia de melancolia, de lassidão, até mesmo de saciedade, mas também uma ideia contrária, quer dizer, um ardor, um desejo de viver, associado a uma amargura refluyente, como que vinda de privação e de desespero. O mistério, o pesar são também traços do Belo (Baudelaire, 2009, p. 24-25).

Ao criar seu conceito de belo, Baudelaire explica e aplica a própria ideia. Usa uma cabeça de mulher como exemplo e encena o esartejamento da sua modelo: ela não é um ser humano, é um pedaço de humano; sua beleza não significa mais a graça, ela cria a tristeza e o desespero. Ocorre a destituição do belo natural, já que esse rosto de mulher é agora um objeto de interesse da sociedade, só podendo ser contemplado como tal. Assim, fora do que há de natureza em um corpo humano, não se pode mais entender essa beleza como um atributo ingênuo, criado para o deleite que a imagem harmoniosa

² E, ébrio da minha loucura, gritei-lhe furiosamente: — O lado belo da vida! O lado belo da vida! Esses gracejos nervosos não deixam de ter seus perigos e podem muitas vezes custar caro. Que importa, porém, a danação eterna e quem encontrou num segundo o infinito de prazer? (1966, p. 30)

provoca. O belo é, então, filho da dissonância entre o exterior, o objeto, e o interior, o sujeito.

Na poesia de Baudelaire, o ato de olhar uma mulher – a passante – gera uma dor, “dor majestosa”:

A uma passante
A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(Baudelaire, 1985, p. 345)

A descrição da mulher retoma a tradição clássica – “pernas de estátua” –; porém, com certa estranheza que torna a mulher uma espécie de “coisa”, uma aparição que se mostra: “cujos olhos me fazem nascer outra vez”; e desaparece em segundos: “Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez”. Essa ambiguidade é dada pela rapidez das ruas parisienses que se mesclam aos indivíduos, conseqüentemente, às suas emoções e percepções sobre o que é visto e ouvido. O eu lírico de Baudelaire chama atenção para o olhar que observa e revela aspectos do belo estranho, do belo criado por um poeta já desprovido da aura, como explica Walter Benjamin: “Para Baudelaire, o poeta com aureola tornou-se antiquado. Reservou-lhe o lugar de figurante num dos poemas em prosa com o título ‘Perda da auréola’ (Benjamin, 2015, p. 148). A passagem de Baudelaire, de *Pequenos poemas em prosa*, a que Benjamin faz referência é a seguinte:

— Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus

botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, inteiramente igual a você, como está vendo! (Baudelaire, 1966, p. 136)

Assiste-se à transformação do poeta em um homem comum desejoso de entregar-se à vida mundana; a lama e a aura estão agora misturadas, e o poeta pode se tornar um mero mortal. Essa transformação do poeta corresponde à dessacralização dos temas e das imagens poéticas, o que abre as portas a outras formas de criar e entender o belo.

Um dos poemas emblemáticos de *As flores do mal*, em parte reproduzido aqui na tradução de Ivan Junqueira, nos lembra de algo que todos temos em comum, a precibibilidade da vida corporificada. É também o que exalta os sentidos do estranho ao duplicar na mulher amada a imagem de uma carniça:

Uma carniça

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
 Numa bela manhã radiante:
 Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
 Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
 A transpirar miasmas e humores,
 Eis que as abria desleixada e repulsiva,
 O ventre prenhe de livores.

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
 Como a cozê-la em rubra pira
 E para o cêntuplo volver à Natureza
 Tudo o que ali ela reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
 Como uma flor e se entreabrir.
 O fedor era tal que sobre a relva escassa
 Chegaste quase a sucumbir.

[...]

- Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,
 Essa medonha corrupção,
 Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
 Tu, meu anjo, minha paixão.
 (1985, p. 174-175)

O poema recoberto de antíteses, como a bela imagem da luz de verão e o terrível cheiro que quase leva ao desmaio, ao tentar naturalizar a morte, desnaturaliza-a, tanto pelo horror que é admirar um cadáver, quanto pela terrível constatação de que ele é igual àquela que o acompanha no singelo passeio. A natureza, com letra maiúscula, aquela a

quem a poesia não quer imitar, aparece no poema pelo processo natural da morte que se metaforiza na vida: “pernas para cima”, “preenhe de lívres”, como se na morte estivesse prestes a dar à luz.

A arte, agora dotada da própria lei que carrega em si a possibilidade de encontrar na negação do belo sua forma de se dizer bela, garante que outras contradições ganhem vida. Hoje uma das grandes contradições está no fato de que “para a modernidade o problema não é a questão de um destino todo poderoso, mas o fato de não haver, absolutamente, nenhum destino” (Eagleton, 2013, p. 184). O vazio e a falta de perspectiva reconfiguram a noção de trágico e permitem que o conceito volte a fundamentar as análises literárias.

1.4 Horror e angústia: o pensamento trágico

O termo tragédia está presente no vocabulário cotidiano e é usado de forma produtiva nos diálogos rotineiros. O senso comum entende como tragédia um acontecimento muito triste, súbito e doloroso não só para quem o viveu, como para os outros ao seu redor. No livro *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), Terry Eagleton afirma que, a partir das diversas definições do trágico em diálogo com a noção de trágico de que se apropriou o senso comum, é possível confirmar sua permanência nos dias de hoje. Além disso, Eagleton entende a nossa suposta liberdade como maior prova do trágico na contemporaneidade:

Não se presume que uma sociedade individualista seja trágica, pois nenhum credo poderia sentir-se mais alegre; no entanto, trágica é exatamente o que ela é, uma vez que nosso projeto individual, com toda probabilidade, obstrui o do outro. Uma sociedade de indivíduos livres parece um belo ideal, mas também soa como um ominoso oxímoro (p. 2013, 311).

A visão do trágico como uma ideia que pode ser redefinida na ficção e na vida cotidiana democratiza o conceito ao entendermos que os sentidos de horror e angústia agora são compartilhados por indivíduos comuns que veem no outro uma ameaça a sua necessidade de realizar desejos e viver em liberdade.

A filosofia teve o papel de recontar a história do trágico pelo pensamento. Pedro Duarte, no artigo “Dialética, paradoxo ou ironia – o que é o trágico”, estabelece uma relação entre as definições de trágico de diferentes pensadores, passando por Schlegel e

Hölderlin. A partir dessa articulação, o autor conclui que, “se a filosofia do trágico é uma discussão eminentemente estética, ela não deixa de ser, simultaneamente, uma discussão ontológica, e é nessa junção que reside o seu maior interesse” (Duarte, 2016, p. 93).

Expandindo a afirmação de Pedro Duarte, é possível considerar que, se a discussão sobre o trágico é uma discussão ontológica, ela é pertinente em diferentes âmbitos da vida humana. Nota-se que o desenvolvimento dos conceitos de trágico não está completamente dissociado da tragédia grega, uma vez que eles são imagens projetadas das ruínas deixadas pelos antepassados. Sobre essa relação entre estética e história, Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, afirma que:

A apreensão mais profunda do trágico deverá provavelmente partir não apenas, nem tanto, da arte como da história. Mas podemos pelo menos admitir que o trágico não é menos um *limite* do reino da arte do que um domínio da história. Em certos pontos essenciais do seu percurso, o tempo da história torna-se parte integrante de um tempo trágico: precisamente nos atos dos indivíduos de exceção. Existe uma relação essencial entre a grandeza, no sentido da história, e o trágico (2013 p. 261, grifo do autor).

O infortúnio do herói trágico, sua culpa e sua morte – que o torna imortal – possuem um significado no tempo antigo que não é exatamente o mesmo do significado de erro, culpa e morte dos textos dramáticos interpretados por Benjamin na obra em questão, porém, são, de certa forma, seus herdeiros, tanto que, apesar de não serem denominados tragédias, são chamados de dramas trágicos (barrocos). Ou seja, ao dizer que a tragédia, como floresceu entre os gregos, deixou resquícios que foram reconfigurados pelos alemães do período barroco, Benjamin nos diz que em todo tempo histórico pode existir um tempo trágico.

Se pensarmos no contexto contemporâneo, percebemos que o herói da tragédia, o rei, o íntimo dos deuses, já não existe. O herói hoje é a pessoa comum, cujo destino e culpa se confundem com o destino e com a culpa do outro. Para Pedro Duarte:

O razoável homem mundano, entre medo e admiração, encanta-se com o seu outro, com a sua alteridade. Sublinhe-se, aqui, o “seu”, e não somente o “outro”, pois o poder de representação trágica é expor o mais alheio ao homem mundano que, porém, o habita. É o outro que também mora nele, nem que seja virtualmente. É o estranho familiar. (2016, p. 95)

É por isso que, como afirma Terry Eagleton, podemos dizer que é trágica uma morte violenta e precoce de um desconhecido. Esse desconhecido de alguma maneira é familiar, pois nos reconhecemos em sua humanidade. Por isso, também dizemos que alguns atos dos governantes são trágicos. Dizemos, inclusive, que alguns governos são verdadeiras tragédias, pois reconhecemos as consequências desastrosas que trarão para a sociedade. Nem sempre o indivíduo será o culpado pela falha trágica, ele pode ser a vítima do crime alheio, um participante ou mero observador que sente o terror da dor do outro. O trágico é a relação entre o estranho e o familiar, proposto por Duarte, que coloca o indivíduo em cisão consigo mesmo e com a sociedade.

Considerando que o tema central desta tese é o atributo da beleza e como ele dialoga com a construção do trágico, é necessário chamar atenção para a presença de personagens femininas cujas características físicas tornam-se centrais para a discussão, já que nossa sociedade, construída a partir da diferença entre os gêneros, considera a beleza um atributo necessário para as mulheres. Além disso, há outros aspectos que relacionam a mulher ao tema desta tese. Um deles pode ser exemplificado por duas personagens de tragédias gregas: Antígona e Medeia. Diferentemente dos heróis trágicos que descendem da nobreza e sofrem por um destino do qual não podem fugir, mas que foi traçado por seus iguais – homens poderosos ou deuses –, essas mulheres vivem seu destino trágico por causa das leis criadas pelos homens e pelos deuses, das quais elas não podem escapar, mas contra as quais podem se insurgir.

Judith Butler, em obra intitulada *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte* (2014), faz uma leitura da personagem trágica, Antígona, a partir da ideia de que os construtos de gênero, por um lado, aproximam Antígona da identidade feminina quando a mostram em um papel de submissão e subalternidade, como uma imagem bela de filha e irmã fiel; por outro, a aproximam da identidade masculina, quando ela se mostra rebelde e questiona o poder e as leis dos homens. Essa interpretação mostra como ser mulher é uma ambivalência, por si só, trágica, dada a impossibilidade de agir segundo os próprios princípios. Terry Eagleton também relaciona o trágico à condição da mulher quando afirma que:

Se todos esses exemplos são de mulheres, é, sem dúvida, porque para elas tragédia em geral significa menos crise heroica do que condição inveterada, uma existência arruinada mais do que uma ação fracassada. Em outras palavras, como magistralmente no lembra Walter Benjamin, existem aqueles para os quais a história constitui uma longa

emergência, para os quais o excepcional (alta tragédia) é a norma do cotidiano (2013, p. 36).

O crítico reconhece que existe um heroísmo impossível às mulheres, já que a elas fora imposta a ruína que, diferente de uma ação fracassada, não tem possibilidade de reabilitação. O diálogo entre Benjamin e Eagleton é produtivo, pois, se o primeiro encontrou semelhanças e diferenças entre o drama barroco e a tragédia grega, o último entende que a ideia da tragédia está presente na produção literária do século XX, com seus personagens fracassados em um mundo que se considera vitorioso e civilizado. Teoria e prática divergem: o mesmo homem que triunfa no mundo do trabalho, fracassa como ser humano; a mesma mulher que é chamada às funções sociais e políticas é esmagada pela opressão de gênero. Eagleton argumenta que, com o fim da tragédia clássica, assistimos a uma mudança do herói para a vítima:

Uma das melhores tragédias sobre a classe operária é *Germinal*, de Zola, que mostra um sofrimento e uma exploração que não são absolutamente universais; pertencem a uma condição histórica altamente específica, uma luta ferozmente particularizada entre o trabalho e o capital, e são ainda mais poderosos por causa disso (2013, p. 146).

A particularização do trágico, que na antiguidade atinge os nobres, transforma o estatuto do herói, mas não impede que ainda exista sob as novas formas de auge e ruína estabelecidas na modernidade. Na tragédia dos tempos modernos, é a própria sociedade, que sacrifica as personagens, obrigadas a enfrentar mazelas como a miséria e a exploração, e, no caso das mulheres, o estupro e o patriarcado. Ao nos aproximarmos da contemporaneidade, percebemos as criações de novos enfrentamentos sociais que promovem a experiência do trágico como as relações virtuais e a imposição de padrões de beleza. Essa nova forma de perceber o trágico traz a ideia da democratização da tragédia com o fato de esta ser rotineira e de difícil erradicação: “[...] algumas dessas condições só poderiam ser eliminadas juntamente com nossa liberdade, de forma que, quando se trata de tragédia, temos de suportar calados os revezes” (Eagleton, 2013, p. 143). A suposta liberdade que estamos vivendo nos é oferecida pela democratização do sofrimento, um sofrimento social e existencial.

Nesse sentido, retomamos a obra de Naomi Wolf, que faz um panorama significativo sobre a forma como os padrões de beleza se tornaram a principal

disciplinarização de gênero da sociedade – especialmente a sociedade ocidental – no século XX:

Quando a dona de casa insegura, entediada, isolada e inquieta abandonou a Mística Feminina pelo local de trabalho, os anunciantes se defrontaram com a perda de seu principal consumidor. Como garantir que mulheres trabalhadoras ocupadas e estimuladas continuariam a consumir nos mesmos níveis de quando tinham o dia inteiro para isso e não dispunham de muitos outros interesses que as ocupassem? Era necessária uma nova ideologia que as levasse ao mesmo consumismo inseguro de antes. Essa ideologia teria de ser, ao contrário da Mística Feminina, uma neurose portátil que a mulher pudesse carregar consigo para dentro do escritório. Parafraseando Friedan, por que nunca se diz que a função realmente crucial que as mulheres cumprem por desejarem ser lindas é a de comprar mais produtos para o corpo! De alguma forma, alguém em algum lugar deve ter imaginado que elas comprarão mais se forem mantidas no estado de ódio a si mesmas, de fracasso constante, de fome e insegurança sexual em que vivem como aspirantes à beleza (1992, p. 86).

Um das dessas formas democratizadas do trágico são os discursos que desejam moldar os comportamentos femininos, bem como seus corpos. Obviamente tais discursos sempre existiram, porém, hoje, estão travestidos de escolhas. Segundo Wolf, as mudanças de comportamento das mulheres fizeram com que se abandonasse a mística feminina³ e se oferecesse uma forma sutil de controle que pudesse estar incutida em todas as suas formas de viver – fosse a mulher diretora de empresa multinacional ou dona de casa. Essa forma, a de aspirantes à beleza, é aquela que hoje pode ser considerada a condição inveterada da mulher. Nesse sentido, a beleza física passou a simbolizar a irremediável incompatibilidade entre a mulher e a sociedade, tornando-se, portanto, um signo do trágico. Sob essa perspectiva pensamos aqui a ficção contemporânea, que não se furta a trazer para seu jogo as regras da vida concreta, mas também não se furta a trapaceá-la. Jogando com os conceitos do belo, cria formas de refletir sobre o trágico na contemporaneidade.

³ A mística feminina a que se refere Wolf é um termo cunhado por Betty Friedan nos anos 60, que ela mesma explica no prefácio do livro de mesmo nome da seguinte forma: “Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina, perguntando a mim mesma se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrênico e qual seria o seu significado (1971, p. 11).

1.5 O lugar do trágico na literatura brasileira contemporânea

Um dos questionamentos que geraram este trabalho diz respeito à possibilidade da presença do trágico na literatura contemporânea brasileira. Após desenvolver a discussão sobre o trágico, chegamos à conclusão de que sua sobrevivência se dá pela transformação estética a partir das próprias transformações sociais e culturais. Dessa forma, podemos entender que há terreno para elementos que retomem as ideias trágicas. Críticos que discutem as produções mais recentes na nossa literatura chamam atenção para seu possível retorno:

Passo agora para uma segunda constante que venho identificando em narrativas diversas que pouco parecem ter em comum: o retorno do trágico. A presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalização não é exclusividade do literário. Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro. [...] A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentimento de presente de que já falei, já que nas narrativas fortemente marcadas pelo *phatos* trágico a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornam pouco frequentes, como as históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo mítico/fantástico de temporalidade indefinida. (Resende, 2008, p. 29-30)

Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos*, mapeia aproximações entre as publicações do século XXI no âmbito da ficção. Entre elas, cita a tragédia situada no tempo presente e na grande cidade. Nesse sentido, a concepção da autora se alinha à visão de Terry Eagleton sobre a ideia do trágico estar hoje atrelada a vivências do cotidiano e não nos grandes eventos dos quais só participam os figurões. Resende fala de um trágico que se instala nas relações pessoais, na vida cotidiana, a partir do qual a dicção dos narradores e personagens torna-se difícil, pois “é o sentimento trágico da existência aquilo de que temos dificuldades de falar” (2008, p. 30). O tempo e o espaço são elementos fundamentais para discutir o trágico hoje, pois as personagens, cheias de dúvidas e crises, habitam espaços tão conturbados quanto elas. Segundo Dalcastagnè, esse é:

um espaço que se estreita e se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência (2012, p. 109).

A impossibilidade de resgate faz com que os espaços também se modifiquem, tanto se alargando, permitindo que as personagens circulem pela cidade, cheguem a outros estados e países sem com isso conseguirem resolver suas crises; quanto se estreitando, podendo estar circunscritos em um quarto de empregada como G.H. de Clarice Lispector, que repassa toda sua vida em um espaço e um tempo estreitos que se alargam somente em sua consciência. As múltiplas opções que a contemporaneidade oferece, em vez de ofertar mais soluções, impõem mais crises, mostram o destino inevitável.

Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, se refere ao trágico quando trata do trabalho do escritor Bernardo Carvalho. O crítico percebe que o escritor amarra a sua ficção “uma outra noção do real, um real inevitável percebido em seu nível trágico, talvez como força de um destino irremediável” (2011, p. 125). Essa percepção está mais relacionada a um entendimento do trágico que se aproxima do sublime kantiano: uma força maior que o ser humano. Tal concepção não exclui a de Beatriz Resende, uma vez que a metrópole pode ser essa força irrefreável que conduz os destinos das pessoas, proporcionando dores e prazeres sobre os quais temos pouco controle. O trágico que cai sobre o tempo presente, muitas vezes, remonta ao momento em que nos damos conta desse apequenamento, do fracasso ao qual estamos fadados. Não há mais falha do herói trágico, mas uma outra, que não foi cometida por nós, mas a que estamos profundamente vinculados.

É claro que a literatura contemporânea não está circunscrita apenas ao drama do caos urbano. Dalcastagnè (2012) destaca a narrativa do retornando, que sai da cidade grande em direção ao seu local de origem, como um recurso reflexivo que acompanha a crítica, inclusive, aos abismos sociais do país. Como diz Helena Bonito Pereira, na introdução de um dos volumes sobre a ficção brasileira do século XXI, por ela organizado:

Colocando-se em oposição a obras pré-fabricadas para consumo imediato, sem consistência, porém, com grande penetração junto ao público, a narrativa brasileira de hoje elabora representações de um país dividido pelas contradições da globalização, que simula convidar todo mundo para o grande banquete da sociedade de consumo, mas ao mesmo tempo fecha as portas, relegando a maior parcela à marginalidade (2011, p. 47).

A autora destaca que não existem recursos prontos para agradar o grande público, mas há um terreno comum pelo qual os escritores passeiam, segundo ela, usando sua

“capacidade de empregar artisticamente a linguagem na recriação do real” (Idem). A literatura de fundo psicológico e aquela voltada para o brutal encontram-se em um espaço comum que Beatriz Resende chama de “o trágico cotidiano”, aquele que “estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino” (2008, p. 30)

Na literatura contemporânea, o trágico se democratiza, não é mais prerrogativa do nobre, o que nos permite concordar com George Steiner quando ele afirma que a tragédia morreu em sua forma clássica. O autor caracteriza o gênero da seguinte maneira: “o que eu identifico como ‘tragédia’ em sentido radical é a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo” (2006, p. XVIII). No prefácio do livro *A morte da tragédia*, o autor tenta estabelecer um sentido mais claro para o que ele chama de tragédia, o que revela ser a relação entre a encenação teatral do desespero de um ser humano estranho ao mundo em que vive. Nisso consiste o que ele chama de “tragédia absoluta”. Mais à frente, porém, Steiner diz que a tragédia não sobreviveu ao advento do livro:

Para mirar os espelhos dedicados à natureza através de mãos especializadas, o público letrado não tinha nenhuma necessidade particular do espetáculo teatral. Um homem podia sustentar seu próprio fogo com um capítulo de uma novela [...] O espectador havia se tornado leitor. No século XVII, um Dickens e um Macauley muito provavelmente seriam dramaturgos (2006, p. 67).

As transformações culturais criam um outro tipo de sociedade, que consome de outra forma a encenação dos dramas humanos. Todavia, de certa forma, Steiner admite que há um fundo trágico na escritura dos autores citados. O desespero humano e a impossibilidade de conciliação final estão presentes no romance, com a sutileza das personagens que vivem seus dramas de forma mais intimista. A esfera pública e grandiloquente do teatro perde espaço para a possibilidade da leitura consumida na privacidade doméstica. Ao afirmar que Dickens e Macauley seriam dramaturgos se vivessem em outra época, Steiner sugere que os temas e problemas apresentados por esses romancistas se aproximam das ideias que prevaleceram nas tragédias. Além disso, com a expansão do acesso ao livro, o romance passa a popularizar o contato do homem comum com o trágico, fazendo com que ele se veja na personagem sufocada pelas opressões da sociedade.

Dessa forma, com o passar do tempo, mais e mais grupos sociais vão ganhando protagonismo na literatura, fazendo surgir a tragédia do indivíduo comum em busca de estabelecer sua identidade em meio aos problemas contemporâneos. É sobre isso que nos falam os críticos da literatura brasileira contemporânea quando apresentam uma visão do “trágico cotidiano” encontrado em muitos romances atuais. Portanto, relacionando a concepção mais conservadora de Steiner à ideia radical do trágico proposta por Terry Eagleton, podemos assumir que o tema do desespero humano e os sentimentos de terror e medo relacionados ao trágico estão presentes no romance contemporâneo, apesar das diferenças formais da tragédia grega, do drama trágico barroco e neoclássico e mesmo do romance realista.

Hoje não se espera mais a criação de tragédias e epopeias tradicionais. Nem mesmo os romances, novelas e textos dramáticos podem ser enquadrados em tais gêneros sem dificuldade. Adotamos aqui uma perspectiva que concorda com a conceituação de Jacques Rancière em *A partilha do sensível*:

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação. [...] O regime estético das artes desfaz essa correlação tema e modo de representação (2006, p. 47).

Rancière diz que a modernidade fez a ultrapassagem do regime poético ou representativo das artes, aquele em que havia delimitação entre o representável e o irrepresentável e uma distinção rígida entre os gêneros e seus temas. A comédia estava para a plebe, assim como a tragédia estava para os nobres. A revolução estética da modernidade foi passar a identificar pequenos detalhes da existência, camadas subterrâneas e coisas banais da vida comum. O regime estético é “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (Rancière, 2006, p. 56).

1.6 O belo, o sublime e o trágico: uma questão de gênero e raça

Ao longo da discussão desenvolvida neste trabalho, a relação entre o atributo da beleza e o gênero feminino tem se estabelecido. São imagens de mulheres aquelas que compõem grande parte das pinturas analisadas por Umberto Eco em *História da beleza*, e são as personagens femininas, em geral, descritas por seus narradores como belas ou feias. Essa questão é, antes de tudo, social, uma vez que é uma das características da feminilidade – socialmente construída – ser bonita. Espera-se das mulheres certos cuidados no campo da higiene e da aparência, que são dispensados nos homens. Segundo Susan Sontag, no artigo “The double standard of aging” (1972), ser feminina é uma forma de teatro para a qual desde a infância as meninas são ensaiadas. É esperado que as mulheres gastem tempo se arrumando, retoquem a maquiagem e vejam se estão com a aparência correta durante as tarefas do dia ou no meio de um jantar.

Ainda segundo Sontag, os homens se apresentam como rosto e corpo, um todo físico; as mulheres são partidas em rosto e corpo, cada uma das partes é julgada de forma específica. O que é importante para o rosto é que seja bonito. O que importa para o corpo primeiro é que seja desejável, depois que seja bonito. Ao comentário de Sontag, de 45 anos atrás, podemos incluir um terceiro item: que o corpo seja magro. A questão é que hoje se discutem essas atribuições, porque as entendemos como parte de um construto social. Tais características foram interpretadas por muito tempo, a partir do olhar biológico e essencialista. Kant, nas *Observações sobre o belo e o sublime*, obra anterior às críticas, relaciona o belo e o sublime aos sexos:

A mulher possui um forte sentimento inato por tudo o que é belo, gracioso e ornado. Já na infância gosta de se enfeitar, e se compraz em se ornamentar. Tem esmero, sendo muito sensível a tudo o que pode produzir asco. Ama o gracejo, e pode se entreter com futilidades, conquanto sejam alegres e divertidas. Desde muito cedo possui em si mesma um sentido de decência, sabendo aparentar um decoro delicado e autodomínio; e isso numa idade em que nossa boa juventude masculina é ainda intratável, deselegante e embaraçada. Ela dispõe de muitos sentimentos piedosos, de bondade e compaixão, prefere o belo ao útil, e com prazer economiza o que sobra das despesas domésticas, a fim de despendê-lo em brilho e enfeite. Seu sentimento acusa a menor ofensa, e é extremamente aguçada em notar a mínima falta de atenção e respeito para consigo. Em resumo, é ela quem dispõe, na natureza humana, do fundamento essencial do contraste entre as qualidades belas e nobres, tornando mais refinado mesmo o sexo masculino (1993, p. 47).

Para o filósofo, as mulheres são dotadas naturalmente dos dons superficiais do belo, enquanto os homens apresentam as qualidades do entendimento, da razão, sendo, portanto, sublimes. Sublimidade e beleza perfazem um par quando a mulher refina o marido com suas qualidades belas e o marido norteia moralmente a mulher pela razão, oferecendo-lhe o sublime. O tom condescendente com que o autor descreve as mulheres demonstra seu perdão diante da frivolidade, no entanto, ele é implacável quando descreve a mulher intelectualizada:

O estudo laborioso ou a especulação penosa, mesmo que uma mulher nisso se destaque, sufocam os traços que são próprios a seu sexo; e, não obstante dela façam, por sua singularidade, objeto de uma fria admiração, ao mesmo tempo enfraquecem os estímulos por meio dos quais exerce seu grande poder sobre o outro sexo. A uma mulher que tenha a cabeça entulhada de grego, como a senhora Dacier, ou que trave disputas profundas sobre mecânica, como a marquesa de Châtelet pode mesmo faltar uma barba, pois com esta talvez consigam exprimir melhor o ar de profundidade a que aspiram (1993, p. 49).

A mulher que estuda e acumula conhecimentos perde seu principal traço: a beleza. Ela é acusada de querer ser homem e alertada de que só mesmo sendo um poderá expressar suas ideias. No lugar dos livros, a mulher deve ter como mestre o marido e dele somente ouvir lições, nunca proferir uma. Na sociedade ocidental, a ideia de que uma mulher não possa estudar, nem emitir sua opinião, talvez não seja aplaudida por homens e mulheres hoje, pelo menos não abertamente. No entanto, o conceito de que a mulher nasceu para ser bonita, deve passar por rituais de beleza, para que assim agrade aos homens, não só é reforçada hoje, como são criadas a cada dia novas estratégias para nos convencer disso.

No plano do literário, a literatura de autoria feminina também é, muitas vezes, confundida com uma “literatura feminina” que supostamente reproduz a ideia do “belo sexo”. Seria uma literatura delicada, lírica, voltada para a expressão do amor e outros sentimentos “de bondade e compaixão”. Os textos escritos por mulheres deveriam versar sobre o universo feminino. Muitos deles de fato o fazem, afinal, não seriam temas como a solidão, a violência simbólica e sexual, as opressões de gênero e o abandono temas do universo feminino? A abordagem de tais temas inviabilizaria a expressão do belo?

Algumas ideias presentes no artigo “O sublime revisitado sob perspectivas feministas”, de Carla Damiano, elucidam as possibilidades de aproximação entre o feminino e o sublime:

Estar à distância, sem inserir-se no objeto que causa a dor é a condição de impotência na experiência do objeto que se mostra preponderante. O não domínio e a submissão condizem com a atitude descrita como feminina [...]. O sublime, com base no exposto, seria a experiência do feminino como impossibilidade de dominar o objeto que aflige aquele que o experimenta, abrigado do perigo imediato e da dor que esse causa. (2016, p. 224)

Carla Damiano, usando como referências estudiosas feministas como Meg Armstrong, Luce Irigaray e Sue Chaplin, encontra nas teorias de Kant e de Burke motivos para firmar a sublimidade no feminino dentro da própria diferença entre os gêneros. As mulheres são vítimas de uma dominação masculina que atinge seus corpos, seus comportamentos, suas formas de existir no mundo, estão diante do objeto causador de experiências de desprazer, porém, quando elas se voltam contra a dominação e desafiam o patriarcado, tornam-se revolucionárias, portanto, causadoras de temor. Assim, a mulher pode tanto estar diante do sublime, sendo submetida a ele, como pode tornar-se sublime. Sue Chaplin, citada por Damiano, vê na beleza feminina uma via para a sublimidade:

A beleza feminina, fundamentada na fraqueza feminina, garante, sobretudo, a potência da auto-identidade masculina. [...] Burke visa construir a mulher como uma ideia “limpa”, uma “pequena” ideia. A beleza feminina, além disso, garante a coesão social, permitindo que os homens dirijam suas escolhas sexuais de forma adequada, conformando, assim, a base do casamento monogâmico e da ordem social como um todo. Portanto, a beleza feminina ajuda a amenizar a política, bem como se torna uma ameaça ontológica. A beleza feminina é poderosamente importante (Chaplin, *apud*, Damiano, 2016, p. 229).

Para a autora, a beleza é uma possibilidade para se insurgir contra a dominação, a heteronormatividade, o mito da juventude e qualquer outro que tenha sido forjado ao longo da história para criar o “belo sexo”. Nesse sentido, devemos lembrar das relações feitas por Kant entre o belo, o sublime e as raças, já que este não traça apenas nas diferenças de gênero a presença de beleza e sublimidade no ser humano, mas também o faz a partir de uma análise dos diferentes povos europeus, americanos (indígenas/ “selvagens”) e negros, a quem atribui a menor carga de “humanidade”, afirmando a supremacia europeia em detrimento dos demais povos:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos,

e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes (Kant, 1993, p. 75).

Obviamente, nesse fragmento, Kant fala sobre os homens negros, comparando-os aos homens de outras raças, aqueles que podem alcançar a sublimidade ou se aproximar dela. A respeito das mulheres, afirma apenas que nas terras dos negros o sexo feminino vive na mais profunda escravidão. Enquanto as francesas e italianas são chamadas de “o belo sexo”, as africanas são somente seres do sexo feminino, não há sequer a possibilidade de que elas expressem a beleza. Ao lermos a *Crítica da faculdade do juízo* e as *Observações sobre o belo e o sublime*, percebemos que a atribuição de beleza não está tão livre assim, uma vez que há critérios que não estão na natureza, nem na arte, mas na sociedade e na cultura que proporcionam a possibilidade de ver algo como belo ou não.

A relação entre o racismo, o sexismo e a beleza provocou a construção de uma imagem de mulher negra extremamente estereotipada. No Brasil, a figura feminina negra será apresentada na pintura a partir da obra de Debret, no período joanino, como escrava. O mesmo ocorre na literatura: a imagem da mulher negra trabalhando ou sofrendo introjeta no imaginário da população a ideia de que, entre os negros, o sexo feminino vive na mais profunda escravidão, como afirmou Kant em suas observações. Por isso, há ainda dificuldade em encontrar narrativas em que a mulher negra seja caracterizada como bela, sem que com isso esteja atrelada a estereótipos, como o da “mulata sensual”, mesmo nos dias de hoje, tanto na literatura como nas narrativas cinematográficas e televisivas.

O que a literatura contemporânea oferece hoje são questionamentos a esses estereótipos, às vezes de forma ambígua, confirmando-os ou rasurando-os na voz dos narradores e personagens. Ao encenar no corpo das personagens a renúncia à beleza feminina – por meio do estranho, do grotesco, do artificial –, dialoga com o sublime e com o trágico, dois conceitos que se aproximam no que diz respeito à ideia de dominação e submissão. O trágico se desenvolve a partir de situações sobre as quais as personagens têm pouco ou nenhum controle, sejam ações praticadas por outros – violência, abuso, traição – sejam alterações físicas e psicológicas como a loucura e o envelhecimento. Nesse sentido, também estão presentes distinções de gênero, já que aos homens sempre coube a prerrogativa de incorporar o herói trágico com grandes e catastróficos eventos. À

mulher, no comum da vida, coube menos o heroísmo, embora haja inúmeros exemplos que digam o contrário, na literatura antiga, contemporânea e no mundo concreto. Porém, não se trata mais de acontecimentos grandes ou pequenos, nem para quem esses acontecimentos são grandes ou pequenos, trata-se da existência humana que é, ao mesmo tempo, subjetiva e universal. Segundo Terry Eagleton:

Os indivíduos humanos são, de fato, singularmente valiosos, por mais que a proposição seja também um pernicioso fragmento de ideologia. A experiência normal pode estar amarrada a uma grande dose de desilusão, mas ela pode também falar a verdade. É isso que é ignorado pelos elitistas da tragédia, para quem apenas aqueles que estão empoleirados altivamente acima das massas podem perfurar o véu da falsa consciência e espreitar corajosamente o abismo (2008, p. 149).

O assédio diário feito pelos dispositivos criados pela indústria para obrigar a consumir beleza pode ser interpretado como uma das doses de desilusão vividas pelo indivíduo comum. Esses dispositivos de dominação são capazes de confundir aspectos naturais da vida humana, como o envelhecimento, com fraquezas pessoais, causando profundo sofrimento e sentimento de impotência. Dessa forma, a precibilidade natural do corpo passa a ser uma marca trágica. A vulnerabilidade psíquica também se torna um caminho de sofrimento para os indivíduos que são estigmatizados por não se adequarem à lógica de comportamento estabelecida pela sociedade.

Tais processos podem provocar uma cisão radical no indivíduo manifestada no fenômeno do duplo, ou seja, na geração de um outro de si mesmo, de alguém antes jovem, hoje velho; antes são, hoje louco; antes puro, hoje violentado. Tal processo, decorrente do sofrimento, é explicado da seguinte maneira por Freud:

Não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegue, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio (2010, p. 353).

O duplo se apresenta na relação paradoxal entre a aparência que se tem e a que se deseja ter. Além disso, manifesta-se a partir do desfavorável e das escolhas que parecem pertencer ao indivíduo. A beleza física exemplifica bem a ilusão do livre-arbítrio, já que aquilo que se considera gosto, na verdade, está projetado pela mídia, pelo cinema, pela indústria, enfim, por discursos situados sócio-historicamente que constroem as noções de

feio e bonito. Quando se trata da identidade feminina, então, a presença no mundo e a apresentação física são faces da mesma moeda. Beatriz Jaguaribe, em seu ensaio “Bonecas hiper-reais: o fetiche do desejo” (2007), analisa exemplos da construção da mulher desejada na literatura:

O cerne da questão no genial livro do Nabokov é a condição da ninfeta como uma criação especial, porque ela representa uma menina que possui uma vocação erótica e poder de sedução que a distinguem de outras meramente bonitas. A saga da ninfeta é narrada pelo seu padrasto e violador, o sofisticado europeu Humbert Humbert. A trajetória da menina é trágica, pois se encontra enredada num mundo de adultos luxuriosos com os quais possui pouco terreno de negociação. E, afinal, o olhar que distingue Lolita de outras adolescentes é um olhar fabricado pelo narrador em sua autodefesa, ele projeta sobre a menina características de voluptuosidade, ela é também uma criatura de sua imaginação criativa (p. 218).

Em *Lolita*, romance analisado por Jaguaribe, o narrador personagem, que é homem, possui total domínio sobre a personagem feminina, que é ainda uma adolescente. Sua beleza a conduz a um destino trágico do qual não sabemos se ela tem consciência. Humbert Humbert narra sua vida com Lolita de forma a criar uma imagem demoníaca da menina na tentativa de diminuir seu crime. Lolita possui tudo a que uma mulher deveria aspirar: juventude e beleza. Entretanto, sendo ela de fato uma criança, tais atributos tornam-se catastróficos para sua vida. A presença do estranho, na figura de Humbert, vem de fora e se acopla em seu corpo. Mesmo assim, Lolita se torna um modelo de beleza na cultura ocidental. Um modelo cruel de juventude e aparência calcado na violência simbólica e sexual.

No mundo de hoje, a beleza ganha lugar central, e os corpos são vigiados dia e noite para que se mantenham na eterna busca pelo ideal de imagem. Como ferramenta de controle, ele tomou lugar de coerções como a castidade. Hoje, por exemplo, há certa liberdade sexual em sociedades do ocidente; o que ocorre é que, para controlar essa falsa liberdade, criaram-se novas regras. Esse controle se dá especialmente sobre a mulher, já que aos homens sempre foi dada a liberdade de viver experiências sexuais. Assim, as mulheres podem desfrutar da tal liberdade, mas, para isso, precisam merecê-la e, para merecê-la, precisam se encaixar em padrões estabelecidos pela indústria que cria ferramentas que propiciam o alcance desse objetivo. Tania Navarro Swain mostra como as imposições da beleza são relacionadas à satisfação amorosa e sexual: “o dispositivo amoroso, assim, cria a mulher e, além disto, dobra seus corpos às injunções da beleza e

da sedução, guia seus pensamentos, seus comportamentos na busca de um amor ideal” (Swain, 2008, p. 298). Ser mulher é ser bela, jovem e desejada, mas irreal, porque ideal.

Dentre os critérios para definir a beleza ideal, está também a brancura ou a branquitude, pois, como afirma Neusa Santos Sousa:

É a autoridade da estética branca quem define o belo e a sua contraparte, o feio, nesta nossa sociedade classista, onde os lugares de poder e as tomadas de decisões são ocupadas hegemonicamente por brancos. Ela é quem afirma: “o negro é o outro do belo”. É esta a mesma autoridade que conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador de padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros (Sousa, 1983, p. 29).

Segundo a psicóloga, os padrões de beleza brancos impostos aos negros são responsáveis por uma série de perturbações psicológicas que o indivíduo negro pode desenvolver. Podemos assumir que atingem de forma mais brutal as mulheres, já que a elas é direcionada, de forma mais contundente, a publicidade da indústria da beleza. O desejo de ter os cabelos lisos, as feições finas e a pele mais clara leva muitas mulheres a uma vida de anulação de suas identidades. Tal processo gera também o sentimento de prisão a um destino irremediável e insatisfatório, porque, por mais avançadas que estejam as técnicas cosméticas, o racismo sempre saberá diferenciar negros de brancos. Dessa forma, o belo trágico para as mulheres negras extrapola os padrões de beleza e juventude porque a atribuição racial é anterior ao atributo da beleza.

Não há como dissociar as discussões de gênero das questões de raça, pois, quando se trata da mulher negra, uma série de ideias pré-concebidas emergem. Como afirma Lélia Gonzales:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (1984, p. 228).

Assim como as Lolitas brancas e as louras fatais, a beleza negra também tem seu lugar no mito. Nesse caso, a mulata do carnaval. Esse estereótipo coloca as mulheres negras no lugar de musas durante um curto período do ano, é nessa hora que são vistas

como belas, como “artistas”, como diz a própria Lélia Gonzales. Durante o resto do ano, as mesmas mulheres tornam-se anônimas, possíveis empregadas domésticas – mesmo quando exercem outras funções –, cujos corpos são desejados para o binômio sexo-trabalho. Esse binômio que pressupõe a ideia de exploração abre caminho para os mais diversos tipos de violência simbólica, estética, física e sexual.

O conto de Miriam Alves, “Os olhos verdes de Esmeralda”, é um bom exemplo da intersecção entre racismo, lesbofobia e machismo quando se trata da personagem negra:

O sargento percebeu o gesto ao acercar-se do carro. Ela recolheu rapidamente a mão retraindo-se. “Temos dois machos aqui. Hei este aqui está com lentes de contato verdes. Metida a americana, hein?”, falou, apertando rudemente o rosto de Esmeralda entre o indicativo e o polegar. O sargento branco, alto, gordo, cara de bolacha metida na banha, sorriu maliciosamente e, com maldade e despeito, perguntava-se: “Por que ele não conseguia pegar mulher? Estas duas sapatas filhas da puta ali na frente. Não eram feias, apesar de negras”. Ele odiava sapatas, estavam sempre com uma gostosa ao lado. Odiava negros também, principalmente os famosos. Estavam sempre acompanhados por loiras de fechar o sinal e mais umas correndo atrás (2011, p. 65).

A cena retrata uma abordagem policial que ocorre após o sargento identificar uma discreta carícia entre as personagens Esmeralda e Marina. A partir dessa cena, a beleza de Esmeralda, celebrada ao longo do conto, ganha uma conjunção concessiva: “apesar de negras”, e o ódio redundando no estupro das duas mulheres pelos policiais. Ser bela, mesmo guardando uma marca identificatória do ancestral branco, os olhos verdes, não é suficiente para a mulher negra. O feio está sempre atrelado à negritude, mesmo quando a personagem possui o atributo da beleza, uma vez que essa beleza jamais poderá se aproximar do padrão eurocêntrico e será visto como um belo exótico. A presença estranha da negra como personagem feminina deve ser tomada como objeto de estudo dentro das suas especificidades, em relação às personagens brancas e também em relação às personagens masculinas.

O trágico impingido ao corpo é a globalização do sofrimento: todos devem ser belos para que a beleza abra determinada porta: a do respeito, a do amor, a do reconhecimento. Esse sentimento trágico, como aponta Lucia Helena (2010), não é idêntico ao da tragédia clássica, pois:

O mundo da tragédia grega pressupunha uma entidade que, sob a forma de um oráculo, advertia os homens acerca da *hybris*, a desmedida que compunha o caráter do personagem trágico e contra a qual ele tinha de lutar para libertar-se. Para a sensibilidade do homem contemporâneo, a *hybris* está no mundo, e essa luta é caracterizada por uma violência sentida como algo sobretudo externo, ainda que seja internalizada por ele e lhe modifique a sensibilidade. Nada de heroico povoa seu destino e os deuses estão afastados (p. 72).

Se os sentidos do trágico contemporâneo estão sobretudo no externo, no movimento de fora para dentro, o corpo está no limiar entre as duas instâncias e, quem sabe, pode ainda ser instrumento de salvação. Por enquanto, a literatura como possibilidade de internalização, reflexão e, com sorte, mudança, nos mantém em contato com essas formas de ser para além do social.

2

A violência**Manifestações do trágico nas agressões físicas e simbólicas**

Passados uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, avançou sobre mim, arrastando-me para a área de trabalho. Lá, abriu a torneira do tanque e, tampando minha boca, enfiou minha cabeça debaixo d'água, enquanto me dava fortes joelhadas por trás. Não era a primeira vez que ele me agredia. As crianças choravam aturdidas. Eu só escutava os gritos de terror delas.

“Lia Gabriel”, de Conceição Evaristo

O Brasil é o 7º país no ranking de feminicídios, em uma lista com outras 84 nações, diz pesquisa realizada pelo DataSenado (2013)⁴. Todos os dias moradores do Rio de Janeiro são vítimas de violência, seja perpetrada pela polícia, especialmente na periferia e nas favelas, seja por criminosos que, diante do abandono social, saem aos ganhos à disposição do “nada a perder”. Diariamente, os jornais do Brasil divulgam taxas de homicídios mais altas do que os números de mortos em guerras mundo afora. A sociedade vive em estado de tragédia, na acepção que já Aristóteles dava ao termo, segundo Albin Lesky:

Mas se se ler a frase em seu contexto, (...) verificar-se-á que Aristóteles se referia a nada mais que ao seu desenlace costumeiramente triste das peças de Eurípedes, ou seja, o vocábulo “trágico” é aplicado na acepção em que se prepara o emprego posterior e simplificado do termo (Lesky, 2006, p. 29).

A forma simplificada com que empregamos os termos trágico e tragédia se faz necessária quando estão banalizados não só os desenlaces tristes, mas as vivências em meio à crueldade e à dor comuns aos sujeitos. Por isso, a violência se coloca como assunto que inicia essa discussão sobre os temas relacionados ao belo trágico.

Ubaldo Puppi, no artigo “O trágico: experiência e conceito”, define o trágico como um conceito vinculado à violência e ao poder:

⁴https://www.senado.gov.br/senado/datasenado/pdf/datasenado/DataSenado-Pesquisa-violencia_Domestica_contra_a_Mulher_2013.pdf

Não é passivamente, porém, que o “destinatário” da violência sofre e reage. Passivo tem dois significados: “ser o suporte da violência” e “reagir acomodadamente”. O “destinatário” suporta a violência, mas luta agonicamente, isto é, como herói, contra sua causa próxima e emissária, mesmo sem saber que na escatologia trágica será sempre um herói vencido. Precisamente, a personagem trágica, na demiurgia do autor dramático, não é concebida para vencer, mas, pela fatalidade de sua derrota na qual são mostradas todas as suas consequências a que leva a violência instituída, é proposta como denúncia (1981, p. 42-34).

À luz da proposta de Puppi, pode-se entender que o trágico na ficção contemporânea diz respeito à luta das personagens por sobrevivência, apesar de todas as violências de que são vítimas e também daqueles que a praticam ao longo de suas existências já estranguladas pelo poder institucional a que são submetidos. Como afirma o autor, a personagem trágica não é concebida para vencer.

Nos romances aqui estudados, nota-se a presença de fortes tensões que são estabelecidas pela violência ou que levam a ela, tanto a violência física como a simbólica. As relações violentas e a reação a elas se tornam parte de um cotidiano de submissão, de memórias que revivem o sofrimento. As mulheres, especialmente, experimentam diversos tipos de violência que nascem na produção histórica de um poder masculino criador de estratégias de submissão. Tais estratégias foram incorporadas pelo capital que, interessado no crescimento das indústrias da moda e da cosmética, se apropriou dos discursos da beleza para vender o ideal de imagem.

Pierre Bourdieu nos lembra que os dominados pela violência simbólica – seja de raça, gênero ou classe – aplicam as categorias do dominador e as naturalizam:

E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes de ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre (Bourdieu, 2007, p. 45).

Pelo fato de internalizarmos a violência simbólica, é que, no estatuto da beleza física, a mídia faz parecer que o desejo de ser bonita é individual, é uma escolha, assim como o desejo de casar-se e ter filhos. Essas imposições mascaradas de desejos violentam simbolicamente os indivíduos que, ao mesmo tempo que são vítimas, as reproduzem. Ao incorporarmos a esses processos a obrigação da beleza, percebemos como o corpo torna-

se vitrine de valores que aprisionam, ao invés de libertarem. Assim, o corpo cumpre, entre outras, uma função ideológica: “Vemos no nosso próprio dia a dia o corpo se tornando cada vez mais carregado de conotações: liberado física e sexualmente na publicidade, na moda, nos filmes e romances; cultivado higiênica, dietética e terapêuticamente: obsessão de juventude, elegância e cuidados” (Rodrigues, 2006, p. 49). A contemporaneidade explicita essas contradições e a literatura explora em sentido mais profundo seu lado trágico.

Escolhemos este tema para iniciar a análise dos romances, porque nas quatro obras a violência marca os destinos trágicos das personagens. Em *Sinfonia em branco* e *Ponciá Vicêncio*, encontramos cenas de violência explícita, agressão física e simbólica. No primeiro romance, pela destruição da relação familiar provocado pelo estupro de Clarice; no segundo, a violência contra a mulher negra, individualizada pela personagem Ponciá, mas coletivizada pelo drama da violência histórica que se funda na escravização do povo africano. Já em *Antonio*, o protagonista Teo agride fisicamente suas amigas, que são convencidas a aceitar a experiência de sofrer a violência na construção mítica da personagem Teo. Também se apresentam as formas veladas e psicológicas de violência, aquelas que se espraiam pelas relações aparentemente cordiais, como a sofrida por Maria Bráulia em *Joias de família*.

2.1 A desconstrução do paraíso

Antonio é o único romance aqui estudado que tem como protagonista um homem. É pelas mãos deste homem que a violência se materializará. No entanto, antes de analisar as cenas em que essa violência afeta os atributos do belo e promove a construção do trágico, é importante entendermos a malha narrativa tecida por Beatriz Bracher em sua obra.

Ao tomarmos em nossas mãos o romance de Beatriz Bracher, publicado em 2007, nos deparamos, no título, com um nome próprio: *Antonio*. Quando abrimos a página que inicia a narrativa vemos o título do capítulo: Raul. A primeira palavra que lemos é Teo. Descobrimos que não se trata de um romance baseado em acontecimentos, até mesmo porque o protagonista do romance, Teo, já está morto. Descobrimos que se trata de uma narrativa de personagens, da tentativa de exteriorizar poeticamente as experiências delas em relação ao protagonista. O fio condutor são as vozes de três narradores diferentes: Isabel, Raul e Haroldo.

Transformação e conservação são palavras em jogo nas três narrativas em uma. Transformação, pois não fazem apenas um relato biográfico do personagem, mas sim uma revisitação aos sentimentos vividos na época em face a uma nova percepção do que viveram e do impacto que aquilo teve em suas vidas. Conservação, pois o objetivo de Benjamim, personagem que ouve as histórias, é produzir conhecimento sobre seu pai, Teo, para transmitir ao filho, Antonio, fazendo, assim, com que não se percam os fios dos que enredam essa família. Fios esses que são mais frouxos nos pontos em que Teo se deixa mover por um destino trágico do qual tem consciência desde a primeira linha do romance.

De modo geral, os romances de Beatriz Bracher se constituem de entrelaçamentos de narradores e de tempos que, segundo a própria autora, têm início no tempo histórico de 1968:

Daqui de 2008, procuro enxergar o caminho de 1968 até hoje, o caminho que serpenteia meus livros e seus personagens. Nasci em 1961, escrevi e publiquei 3 romances: *Azul e dura* (AD), *Não falei* (NF) e *Antonio* (A). Os três se passam na primeira década do ano 2000 e são memórias de personagens que, de formas diferentes, viveram os anos 60 e 70 (Bracher, 2008).

Esse lapso temporal é vivido pelas personagens a partir de sua memória sobre os acontecimentos históricos e íntimos que testemunharam face àqueles que não testemunharam ou que a memória já tratou de embaçar. Percebemos, nesses romances, que o futuro existe, mas só quando o passado for relido, como faz Mariana, personagem e narradora de *Azul e dura*, para expurgar sua culpa por ter atropelado e matado uma jovem deficiente. Mariana viaja para repensar; sua narração revela o processo de reflexão que envolve perguntas em série, para as quais talvez não haja resposta: “Para que esse monte de papel, essa mala azul vomitando passados?” (Bracher, 2010, p. 30). Inclusive, o título do texto “O mundo já tinha acabado”, publicado por Bracher, em 2008, na revista *Terceira Margem*, insinua o processo recorrente em sua narrativa de revelar pela memória acontecimentos do passado a partir de sua interpretação. O pretérito mais-que-perfeito, presente na frase que intitula o texto, mostra que essa percepção não aconteceu no momento do “fim do mundo”, mas sim depois, quando, olhando para trás, para 1968, cada um desses narradores e a própria autora tomam consciência de que o fim já está concretizado.

Neste texto – “O mundo já tinha acabado” –, Bracher alterna frases suas com falas de suas personagens, cotejando as realidades percebidas em 1968 com as de agora. O texto, cujo gênero não é nada ortodoxo, dialoga com o procedimento narrativo da autora apostando na memória da menina Beatriz que, em 1968, tinha apenas 7 anos, com os conhecimentos históricos da autora e as impressões de suas personagens. As transformações sobre as quais a autora fala insinuam certo recrudescimento dos movimentos sociais e culturais e o acirramento da violência que sai do poder estatal (militar) e passa a ser disputada entre os próprios membros oprimidos da sociedade:

1968:

— A criança, o louco, o bêbado, o bandido e o jovem, (a mulher e o negro?) arautos da verdade. Sua marginalidade denunciava a estrutura opressora da sociedade, os colocados à margem tinham acesso à verdade.

E hoje:

— Eles não enunciam a verdade, por que a verdade não existe.

— Eles não enunciam a verdade. A criança, o louco, o bêbado, o bandido e o jovem matam e são mortos (Bracher, 2008, p. 41).

O louco, como arauto da verdade, se corporifica em Teo, do romance *Antonio*. O protagonista ganha um tratamento mítico que se consolida, por exemplo, com as repetições de palavras e ações, como frase que abre o romance: “Teo dizia: ‘somos cinco, mas um morreu’, quando perguntavam quantos irmãos eles eram. Se a pessoa estranhava, ele balançava a cabeça e dizia ‘eu não o conheci, era o mais velho e morreu nenê’.” (Bracher, 2007, p. 7). Essa passagem dá voz a Teo a partir da lembrança de Raul, na qual se fixa essa declaração dramática a respeito do irmão morto que ele nem chegara a conhecer.

A escolha de Raul como um dos narradores parece fundamental, pois ele é o narrador que mais descreve a família no passado e o faz com mais intimidade em relação aos momentos da juventude. Raul tem uma memória extraordinária e se descreve como “plagiador profissional”. O caráter pragmático de Raul se apresenta em sua forma narrativa, mais direta ao reproduzir falas de Teo e de Xavier (pai de Teo), formando uma cadeia de informações passadas de um para o outro, aparentemente de forma objetiva e precisa. Expresso por meio das aspas, o tradicional discurso direto é, para Raul, a maneira como melhor se comunica narrativamente. Raul entende a família de Teo como uma confraria de arautos da verdade liderada por Xavier, dramaturgo e militante, louco como Teo. “Com toda essa carga de cultura e liberdade, eu gostava de ser apenas um agregado

e ter minha casa fechada e mobiliada para onde ir” (Bracher, 2007, p. 13). A oposição entre liberdade e violência, espaço aberto e espaço fechado definem Raul e Teo. Raul é, na vida e na forma de narrar, mais conservador que Teo. Tal característica contribui para uma descrição um pouco mais detalhada do que a feita pelos outros narradores.

Isabel, a segunda narradora do romance, é mãe de Teo, avó de Benjamim. Ela é a narradora que mostra mais compreensão em relação a Teo, porque tem mais compreensão em relação à vida:

Benjamim, esta história são nossas vidas e ainda não acabou, nunca vai acabar. Criar esse espaço para a tua mãe, essa narrativa para teu pai e teu avô, como se vida não tivesse existido entre um Benjamim e outro, tivesse sido apenas um oco, lapso, vão entre um amor perdido e seu reencontro, isso é pouco. Veja, Benjamim, faz sentido, mas um sentido pobre, não somos literatura, querido. Muito amor, esperma, sangue, risos, ódios, mortes, doenças, catarro, puns, banhos, remédios, escolas, provas, violão, inglês, natação, balé, empregadas, babás, unhas cortadas [...] tempo e muito mais correu entre um e outro encontro, e isso é você também, e é bem mais complicado do que uma história de amor (Bracher, 2007, p. 20).

Isabel se coloca como um ser fora do papel, é a personagem mais consciente da multiplicidade de vidas que se pode viver, da trama entre o belo e o feio, da importância do caminho que se percorre. Suas análises vão mais a fundo que as narrações de viagens e descrições feitas por Raul. Ao dizer que eles não são literatura e que é mais que uma história de amor, ela questiona a romantização das relações e enfatiza a concretude da vida.

O terceiro narrador, Haroldo, é amigo dos pais de Teo, mais especificamente de Xavier. Sua análise é mais comparativa do que a dos demais narradores. Ele compara Xavier a Teo tanto na aparência, quanto na loucura e nas escolhas feitas ao longo da vida: “Nessa visita ele me mostrou um retrato do Teodoro. Era a cara dele quando fomos colegas. O mesmo jeito de ombro, o mesmo olhar, cor da pele, tudo igual. Tua mãe deve ter tomado um susto” (Bracher, 2007, p. 22). Ele foi o único a conhecer a mãe dos dois Benjamins – o filho mais velho de Xavier e o filho único de Teo – e a entender a relação duplicada entre Teo e Xavier, tanto na aparência como no trágico caminho em busca de autoconhecimento que levou ambos até a mesma mulher: Elenir.

A união dessas três perspectivas cria uma narrativa em que as vidas de Xavier e de Teo são reconstruídas diante dos olhos de Benjamim – e, conseqüentemente, do leitor – em busca da interpretação da tragédia que se abateu sobre a família. A viagem é a linha

que dá unidade aos discursos dos narradores. Esta é presentificada na voz de Raul por sua experiência com Teo no sertão; encenada no (re)encontro com o filho e com o neto por Isabel; e reescrita por Haroldo através da lembrança de Xavier.

A narração, assim, se transmite por meio de uma primeira pessoa que também é terceira pessoa, ou seja, ela narra o outro – Teo – ao mesmo tempo que narra a si mesmo no passado e no presente, remetendo à técnica narrativa descrita por Dorrit Cohn em *Transparent minds* (1978). Cohn mostra que, de certa forma, a relação do narrador de primeira pessoa com seu passado tem um paralelo com a relação entre o narrador e o protagonista de romances em terceira pessoa. O tipo e a extensão da distância entre o sujeito e o objeto, entre o ser que narra e o ser que vive a experiência, também determinam toda uma ordem de estilos e técnicas possíveis, análogas àquelas definidas ao tratar da narrativa psicológica em romances de terceira pessoa.⁵ Portanto, Teo se inscreve, ao mesmo tempo, como protagonista da narrativa e mediador de três autonarrações que só narram porque têm um público – Benjamim – que demanda esse ato a fim de entender sua própria história.

Teo constitui uma força que domina todos ao seu redor sua própria existência é violenta, pois impõe uma nova perspectiva de vida a seus pais e amigos que tentam acompanhá-lo. As primeiras descrições de Teo, após iniciar sua viagem pelo interior, já mostram a força que sua imagem ganhará na construção dessa personagem. O protagonista passa por vários momentos de descrição, conforme sua imagem física revela uma transformação existencial. A não linearidade temporal do romance permite que essas descrições deem pistas para o leitor entender o estado físico de Teo, antes, durante e ao fim de sua jornada pelo interior do Brasil. A primeira descrição de Teo é feita por Raul, seu amigo e um dos narradores, na ocasião de seu primeiro reencontro, um ano depois que ele saíra de São Paulo: “O teu pai estava fora de São Paulo há quase um ano e, quando nos reencontramos em Minas, tive dificuldade de reconhecê-lo. Ele estava superqueimado, magro, de cabelo curto, só usava short de cadarço e sandália havaiana” (Bracher, 2010, p. 29). A descrição feita por Raul é antecedida pela afirmação da dificuldade de reconhecimento, ou seja, as características que ele informa em seguida não

⁵ “In some respects a first-person narrator’s relationship to his past self parallels a narrator’s relationship to his protagonist in a third-person novel. The kind and extent of the distance between subject and object, between the narrating and the experience self, here also determines a whole range of possible styles and techniques, analogous to those I defined in the chapter on psycho-narration in third-person novels” (Cohn, 1978, p. 143).

correspondem à imagem original de Teo. O mesmo ocorre com Isabel, ao se lembrar do filho em seus últimos dias de vida: “Não sei o que você se lembra deste período de loucura do teu pai. Ele sempre tão lindo, ficou esquelético, rosto encovado” (Bracher, 2010, p. 49). A fala de Isabel confirma a transformação física como espelho da transformação existencial. A magreza não é uma característica desejável para um homem jovem, por isso ela contrasta com a beleza que Teo tinha antes. A magreza de Teo aumenta com o passar dos anos, de magro a “esquelético” com “o rosto encovado”. A semântica da magreza promove a noção de um homem que definha, cuja imagem esmorece até desaparecer e ressurgir retomada pelas memórias. A memória dos narradores oferece à imaginação do ouvinte, Benjamim, e dos leitores a possibilidade de acompanhar o percurso trágico de Teo, reformulando sua imagem pela mediação de Isabel e de Raul. Sobre essa seleção de elementos que alimentam a imaginação do leitor, Anatol Rosenfeld, em “Literatura e personagem”, informa que:

(...) a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de um certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos, etc. (2011, p. 14).

O procedimento narrativo de Beatriz Bracher conserva essa escolha mencionada por Rosenfeld. A seleção precisa da palavra para descrever física e psiquicamente a personagem produz uma imagem que permite também a reflexão do leitor sobre a influência dos processos psíquicos no corpo da personagem. Tal aspecto se torna mais complexo porque são três os narradores do romance *Antonio* (Isabel, Raul e Haroldo) e sua narração se faz para uma personagem – Benjamim – que precisa resgatar a história de seu pai, Teo, para oferecê-la a seu filho, ainda em gestação, Antonio. Essa complexa rede de narradores e ouvintes revela as diferentes recepções que a jornada de Teo provocou em cada um deles a partir de um evento gerador de todos os outros acontecimentos, incluindo o próprio ato de narrar empreendido por eles.

Esse evento é a decisão de autoexilar-se no interior do Brasil. Em busca de um sentido para a vida, Teo encontra seu destino trágico, pois

trágico é quando não há mais sentido em distinguir o doce do amargo, a saúde da doença, o perigo da salvação, a morte e a vida, quando o que destrói a vida se tornou uma necessidade tão inevitável quanto o que é indiscutivelmente bom e útil (Lukács, 2015, p. 104).

A citação de Lukács define bem o trágico na obra de Bracher, no sentido de que a obra trabalha com a permeabilidade dessas categorias que, de certo modo, em nossa cultura, são opostas. Os valores esperados para alguém como Teo – membro da classe média paulistana altamente escolarizada – são postos em xeque por ele mesmo. Sair pelo interior para viver em condições de precariedade, que poderiam ser entendidas como perigosas por alguém de sua origem, torna-se a expressão da salvação e da felicidade. O mesmo ocorre com a naturalização da violência, algo que entra em choque com os valores da sociedade dita “civilizada”. A rasura das noções de certo e errado, tradição e progresso é promovida pelo reencontro de Teo com seus amigos.

Teo começa a apresentar atitudes violentas especialmente contra as mulheres. É interessante notar que, nesse romance, não há perspectiva da mulher violentada, como ocorre em todos os outros estudados aqui. Temos um processo de exegese feita pelos próprios narradores a partir dos relatos desses atos de violência. Todos querem entender o porquê de Teo ter procedido de tal forma. Numa conversa com Carmem, namorada de Raul, Teo elucida os motivos de seu comportamento: ele deseja punir esses amigos que vão ao interior em busca de diversão e exotismos:

Vadiagem de férias. Mas o povo daqui fica, a igreja fica, e as casas têm donos, não existe pausa nem férias e nada é simples. Por isso é preciso que elas sintam o corpo, que o corpo seja ferido, dominado, para surgir um rosto com nome, uma coisa que seja só delas e de ninguém mais, nem que seja a dor e o sangue, para que exista alma (Bracher, 2007, p. 75).

Nesse momento, Raul conta a Benjamim as conversas e histórias narradas por outras pessoas (no caso da citação acima, Carmem). Tal mecanismo, uma espécie de narração de “terceira mão”, aprofunda a ideia de que as ações importam menos do que o relato reflexivo das mesmas. Carmem não narra a agressão de Teo às moças, ela narra a justificativa social e filosófica que a personagem dá para sua conduta. Essa característica do narrador no romance de Beatriz Bracher é fundamental para entender de que forma a colcha de retalhos da memória vai sendo tecida diante dos olhos de Benjamim.

Em seu ensaio sobre o narrador pós-moderno, no qual reflete sobre a categoria do narrador em Walter Benjamin, Silviano Santiago separa o narrador em duas categorias: “No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa”. (2002, p. 44). Ao ler a ficção de Bracher, percebemos narradores multifacetados que pertencem, ao mesmo tempo, às duas categorias apresentadas por Santiago. Ao mesmo tempo em que relatam a Benjamin parte de sua vivência junto com Teo, os narradores oferecem informações sobre ele. Desse modo, a cena em que Raul e Carmem descobrem que as amigas estão sendo agredidas fisicamente por Teo não só dá uma notícia sobre ele, como também revela como as personagens refletem sobre essa vivência. Além disso, mostra a interpretação que fazem sobre o próprio Teo, agindo como narrador e leitor, ao mesmo tempo, o que também é indicado por Santiago no mesmo ensaio: “Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (2002, p. 51).

A dimensão trágica perpassa essa capacidade de emoção vivida pelos próprios narradores que, em face de situação tão terrível – a violência cometida contra as mulheres –, buscam interpretações, sentidos. No caso de Carmem, que fala pela boca de Raul, percebemos que ela entende, pelo recorte que faz das justificativas de Teo, que, para ele, corpo e alma estão intrinsecamente conectados e o conhecimento disso lhe dá o direito de impingir o sofrimento físico, conseqüentemente emocional, a elas. Teo se coloca na posição de todo poderoso, aquele que pode inserir alma em um corpo, fazendo, inclusive, as mulheres a quem agrediu aceitarem esse papel. Parece um paradoxo que Teo deseje se afastar dos valores tradicionais da família e, ao mesmo tempo, se imbuir dos direitos do patriarca sobre os corpos das mulheres. No entanto, é justamente no seio da família burguesa que nascem as reivindicações por direitos das mulheres e a violência doméstica passa a ser repreendida. Teo deseja sair dessa lógica e com isso recupera valores que o embrutecem e vão transformando sua linguagem em violência.

Terry Eagleton afirma, a partir da leitura de Lukács sobre o abandono do personagem trágico por Deus, que:

Se Deus está plenamente presente em sua criação, então ele rouba-a seu valor autônomo, assim como priva suas criaturas de liberdade; mas sua ausência igualmente rouba o mundo de significado, e o protagonista trágico torna-se presa desse fogo cruzado metafísico. Sua liberdade está garantida, mas pela mesma razão, ele agora pode praticá-la somente em um mundo reles (2013, p. 288).

Deus deixa o palco sob o comando de Teo, o presente de Deus, a dádiva divina, que resolve dar significado à vida dos seus amigos que, para ele, estão apenas em busca de vadiagem. Não é por acaso a escolha de um nome de origem grega (*théos* + *doros*), que significa dom de Deus. Teo se sente o todo poderoso, agride as amigas acreditando que assim lhes mostrará limitações de sua liberdade que ele, arrogantemente, acredita que seja uma espécie de lição de vida. As marcas de agressão deixadas nos corpos das amigas são, na verdade, uma lição sobre o ser mulher na visão de um homem que se acha um deus, que despreza as mulheres ao dizer que elas são “só beleza e só poder, uma coisa cheirosa que passa. Elas são peito, buceta, o andar, o riso branco demais, elas são isso e mais nada” (Bracher, 2007, p. 75). Aparentemente a personagem critica a forma padronizada como as moças de São Paulo se apresentam e se comportam, entendendo como algo artificial e vazio demais. Os elementos que tornam as mulheres bonitas, seguindo o padrão da sociedade, o bom aroma e os dentes brancos, aparecem na fala de Teo como algo negativo por parecerem opostos aos aspectos da natureza que o protagonista passa a valorizar. Ele despreza esse belo artificial e descontrói o corpo das moças no processo de esquarteramento violento até mesmo na linguagem que as limita com as palavras “só” e “mais nada”. O olho roxo que ele coloca no rosto de Filó é a marca trágica com a qual ele afirma ao mundo seu poder.

Ao usar a crítica ao olhar de exotismo com o qual os paulistas veem a população interiorana, Teo mostra que também não abandonou o arcabouço intelectual que recebeu de sua família paulistana de classe média. Quando analisa as pessoas e os lugares, buscando, na aproximação com a natureza, mostrar que o humano de verdade era aquele misturado ao sangue, aos excrementos e à vida natural, explicando que sexo e violência andam juntos, como ele aprendeu com uma “menina meio diabo” que, na sua visão casmurra, “parecia mil vezes mais dona do seu corpo do que eu” (p. 73), ele se coloca como superior aos outros, mesmo que seu percurso sugira um suposto despojamento dos conceitos acadêmicos tradicionais.

A tensão corpo-espírito, cidade-sertão, culmina na cena em que Teo dá uma pedrada na cabeça de um homem – motorista de um caminhão que leva peregrinos. Esse homem havia abordado Teo, Teresa e Filó em um bar do povoado reivindicando participação no grupo, pois havia duas mulheres para um homem. As moças, que tentavam mostrar liberdade, aceitaram inicialmente a brincadeira, contudo não estavam

dispostas a ter um relacionamento físico com o homem: “Teresa não parava de chorar, ela dizia, ele tem um dente podre, ele tem um dente podre” (Bracher, 2007, p. 76).

Essa aceitação inicial reflete os princípios que Teo tenta ensinar aos amigos. Como uma experiência distante do real, as jovens tentavam compartilhar dos mesmos ideais de Teo. O que devolve o senso de realidade a elas é o dente podre do homem. O dente podre o afasta do civilizado, do reconhecimento intelectual das diferenças e os coloca novamente no seu papel de pessoas educadas na cidade, com acesso à saúde dental.

O romance mais recente de Beatriz Bracher, *Anatomia do paraíso* (2015), também explora a relação violenta entre o protagonista Félix e as mulheres que o rodeiam enquanto ele escreve uma monografia sobre o poema épico *Paraíso perdido* de John Milton. Enquanto Félix se digladiava com a análise do poema e suas traduções para o português, se perde em relações de sexo e dominação com várias mulheres, além de conter um desejo pedófilo por Maria Joana, sua vizinha de 13 anos. Tudo que há de sublime na confecção de um estudo literário é colocado à frente do grotesco, como a cena de abuso sexual de uma criança de rua, a qual Félix acompanha enquanto se masturba. A brutalidade aproxima Félix e Teo, apesar de Félix estar na cidade do Rio de Janeiro investido em sua carreira acadêmica e Teo estar no interior do país despojando-se dos conhecimentos estabelecidos pela academia. Ambos recorrem ao que há de mais tradicional dentro do sistema patriarcal: a violência aos corpos femininos. Eles procuram atingir a sublimidade pela degradação da beleza das mulheres que estão ao seu redor.

Em *Antonio*, no processo de aproximar as amigas do que elas consideram “feio”, Teo as coloca em uma situação terrível, pois se veem prestes a sofrer uma agressão sexual do homem “de dentes podres”. A rejeição provoca fúria no homem que ataca Teo com uma faca, porém, mesmo ferido, Teo consegue alcançar uma pedra e acertá-lo na cabeça, deixando-o desacordado no chão. Nunca se soube se o homem havia morrido ou não, contudo esse desenlace trágico da viagem causa em Teo nova transformação:

Teo acordou com o barulho e não conseguiu mais dormir. Acho que ele morreu, ele disse, acho que matei o filho da puta. Vão ter que arrumar outro motorista. Os crentes, os fiéis, os pagadores de promessas vão ter que se virar. Eu também (Bracher, 2007, p. 78).

A morte do homem que o ameaçou não é o triunfo de Teo, mas de certa forma o liberta da violência, pois leva embora os amigos de São Paulo que, chocados com tudo o que viram, voltam para a casa e tornam a viagem uma narrativa a ser lembrada no conforto da “civilização”. O recurso da violência, muito presente na narrativa

contemporânea urbana, é deslocado para o interior, onde temos a impressão de que o patriarcado vigora com mais força. Não é à toa que Teo diz que as paulistas possuem “poder”. Quando a autora as leva para a viagem de barco com Teo, ela as deixa mais vulneráveis a esse retorno da força do homem e tanto a violência física como a violência simbólica as convencem de trocar seu “poder” pela submissão.

A vulnerabilidade das mulheres em relação ao poder patriarcal não se restringe à aventura de sair para uma viagem ou estar distante da casa familiar. Pelo contrário, é dentro da própria casa que o enredo trágico da destruição da beleza pela violência pode se desenvolver de forma mais cruel, como acontece no romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa.

2.2 Infância e agonia

A delicadeza da literatura de Adriana Lisboa parece não abrir espaço para a narrativa da violência, porém *Sinfonia em branco* mostra que é o contraste entre o lirismo da prosa associado ao impacto das cenas que torna a aparição da violência ainda mais contundente. Além da dicção lírica que a autora dá a sua obra, uma das características mais fortes e recorrentes em Lisboa é o diálogo com as artes e a permeabilidade dos gêneros. No ano de 2002, Adriana Lisboa envolveu-se em uma polêmica acadêmica: defendeu como dissertação de mestrado o romance *Um beijo de colombina*. Essa posição, diríamos, política, diante da academia, consolidou-se anos mais tarde com a defesa de *Rukushisha*, outro romance, que lhe deu o título de doutora em Letras. Polêmicas à parte, ambos os trabalhos fixam o pacto da autora com a poesia, já que o primeiro dialoga com a obra de Manuel Bandeira e o segundo com a obra de Bashô. Os romances se constroem por meio do poético, tanto nas referências que estão na superfície, em citações e paródias, como na construção da frase-poesia.

Com a inspiração de leitora, Adriana Lisboa cria narradores e personagens que estão do lado dos leitores no jogo da autoria-recepção. Da mesma forma que *Um beijo de colombina* nos coloca em contato com a Adriana leitora de Bandeira, temos acesso a personagens que leem, ouvem música, contemplam pinturas e nos falam sobre isso. Essa referência ao belo estético também é produtora da delicadeza poética que se encontra em sua ficção, o que pode ser visto em passagens como a que Vanja, personagem do romance *Azul corvo*, publicado em 2010, fala sobre o poema “The fish”, da poeta modernista norte-americana Marianne Moore, que viveu entre os anos de 1887-1972:

Um dia, alguns anos mais tarde, depois de ter relido um montão de vezes o poema “The Fish”, a cada vez deslocando um pouco mais o eixo dos meus sentidos face a ele, achei que era o meu favorito. O Meu Poema. De todos aqueles suados entre as páginas das antologias da biblioteca pública de Denver (Lisboa, 2010, p. 92).

A formação da personagem, uma jovem brasileira que vai viver nos Estados Unidos, é costurada pelos livros que lê e pela recepção dos textos lidos. As personagens de Adriana Lisboa refletem, de certa forma, seu caminho de formação como leitora. O contato constante com a arte ajuda a mover os dramas e traumas das personagens do encoberto para o descoberto, e vice-versa. Em *Sinfonia em branco*, a solidão da personagem Clarice se revela pela leitura proibida de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann:

Morte em Veneza havia sido um livro proibido. Por ela – Otacília. Clarice tivera de esperar tanto tempo antes de poder enfim acompanhar Gustav von Aschenbach deixando sua residência na Prinzregentenstrasse, Munique, para um passeio, no início de maio de um ano que não se precisava (19..., logo na primeira linha). Tanto tempo: a vida inteira. A vida inteira tentando satisfazer Otacília a fim de merecer seu amor de mãe que no entanto nunca se cumprira (Lisboa, 2001, p. 26).

Entre a proibição da leitura de *Morte em Veneza* até a revelação de que nunca fora amada pela mãe, a personagem de *Sinfonia em branco* desliza pela breve narração do enredo do romance, buscando esquivar-se do sentimento cruel do abandono materno. O entrelaçamento da história lida pela personagem com a história narrada é tamanho que um período íntegro, ao mesmo tempo, as duas histórias: “Tanto tempo: a vida inteira”.

Estão presentes na obra várias outras relações entre as artes e a trajetória das personagens. *Sinfonia em branco* promove esse diálogo com desde seu título, homônimo ao de um quadro do pintor estadunidense James McNeill Whistler (1834-1903) (fig.1):



Fig. 1: Sinfonia em branco, nº 1, 1862. Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C., EUA.

O quadro em questão retrata uma jovem ruiva em um cenário predominantemente branco. No chão da sala em que a jovem está colocada em posição central, há um tapete de pele de urso que conserva a cabeça do animal morto. A presença da morte e a cor vibrante dos cabelos da personagem contrastam com a placidez do ambiente. A jovem da pintura é comparada, no romance de Adriana Lisboa, com a personagem Maria Inês, que vive um jogo de luz e sombras entre a violência de que foi expectadora, vítima e autora. O quadro pendurado na parede do quarto da personagem guarda os segredos e revela algo sobre ela que o leitor só poderá compreender ao fim do romance.

A presença desse diálogo com a arte confirma a necessidade de espelhar o trágico vivido pelas personagens no ambiente que as circunda. Aparentemente, a presença da arte revela certa leveza e impulsiona a brutalidade. A leveza, aliás, é uma característica apontada recorrentemente pela crítica em relação à obra de Lisboa, sendo *Sinfonia em branco* o romance em que essa questão se exacerba, dada a caracterização poética da infância, do espaço e da arte em choque com a narração de acontecimentos terríveis. Victor da Rosa, em resenha sobre a obra, afirma que:

Muitas faltas, algumas perdas, poucos afetos: esse é, portanto, o mote que perpassa as 222 páginas dos 15 capítulos de *Sinfonia em branco* personagens marcadas com alguma estupidez, com o fardo pesado de uma vida cheia de limitações, e que se veem diante do peso do mundo, com o peso do mundo, sem qualquer referência, sem terem onde segurar (2005).

A falta de referência e a tentativa vã de ter onde se segurar é o que constitui a criação do trágico no romance. A poesia delicada reforça o drama e o trauma que estão fixados no tempo e se deslocam no espaço. O tempo se congela no momento em que Clarice é estuprada pelo pai diante dos olhos de Maria Inês. A imobilidade imposta às mulheres gera uma narrativa que vai e volta sempre ao momento do acontecimento trágico: “O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade e do qual nunca havia conseguido escapar” (Lisboa, 2001, p. 25). Essa frase dita ainda no início do romance, quando o leitor ainda não sabe dos acontecimentos que ocorreram na infância das irmãs, sugere a permanência de Clarice no quarto, como se ela tivesse se fixado no lugar. Porém, o que nos é revelado posteriormente é que o que pesa nesse trecho é a eternidade do trauma gerado pelo acontecimento ocorrido naquele quarto. Ou seja, o que se congelou foi o tempo. Mesmo que a personagem tenha vivido em outras casas e outros quartos, sua existência ficou para sempre naquele local para onde ela sempre retornará.

Assim, tempo e espaço se tornam elementos fundamentais na obra, uma vez que estamos diante da possibilidade do reencontro entre as irmãs que estão separadas no espaço, mas que estão unidas pelo tempo que parou. O espaço torna-se um espelho da experiência existencial das irmãs. No caso de Clarice, a casa da fazenda vazia, com curral vazia, o paiol vazio, assim como o vazio que está nela mesma – uma página em branco, uma sinfonia em branco. Já Maria Inês vive em um apartamento de decoração *clean*, no qual funciona um aparelho de ar-condicionado altamente potente e que em tudo constitui uma atmosfera asséptica, branca, limpa, o que corresponde à tentativa de higienização do passado. O pacto que Maria Inês faz com a “vida normal”, na tentativa de reconfigurar sua dor, é denunciado pelo narrador pela artificialidade dos ambientes: “Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco” (Lisboa, 2001, p. 19). A repetição da cor branca, que aparece no título do romance e no quadro, remete à pureza perdida, ou melhor, roubada das irmãs e à tentativa

fracassada de apagar o passado. Até mesmo a profissão que Maria Inês escolhe remete ao branco: ela se torna médica.

Os laços de família desfeitos, como já anunciava Clarice Lispector, agora estrangulam as personagens. Segundo Elódia Xavier, as personagens das obras escritas por mulheres estão, muitas vezes, “em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização, dilaceradas entre o ‘destino de mulher’ e a ‘vocação de ser humano’” (1991, p. 12). As configurações tradicionais de família dificultam a mobilidade da mulher na sociedade, na memória das irmãs. Essa família vive em um passado bem distante quando a mãe costurava, o pai saía para comprar remédios e era apenas isso, antes do medo. Assim, para além da domesticação imposta às mulheres pelo poder patriarcal, Adriana Lisboa estabelece uma relação entre o poético e o trágico, provocando o choque do lirismo com o malogro de viver.

No romance em questão, a violência sai do âmbito simbólico e ganha materialização física, assim como o poder patriarcal deixa de ser apenas uma noção teórica e se expressa pela figura do próprio pai que esmaga as existências ainda infantis de Clarice e Maria Inês ao estuprar a primeira diante dos olhos da segunda. Adriana Lisboa situa a narrativa inicialmente no interior, neste caso do estado do Rio de Janeiro. O local, que poderia ser idílico, é marcado pelo contraste entre as belezas naturais e a violência:

Ou: o infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe irrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas. (Lisboa, 2001, p. 53)

O contraste entre a beleza da infância e da natureza e o campo semântico da violência – “aniquilar”, “trágica verdade”, “chave de braço”, “pisoteia” – explicam a ruptura que se dá quando Clarice é estuprada pelo pai diante de sua irmã Maria Inês. A quimera da infância, da possibilidade de felicidade está dilacerada diante desse acontecimento trágico que fica inscrito nos corpos das mulheres da família. Essas mulheres, presentes ao longo do romance, ou, de alguma forma borradas ao longo da

narrativa, revelam por meio da descrição de sua aparência o vislumbre de que algo de estranho estaria a sua espreita.

Otacília, a mãe, é descrita pelo narrador como alguém que, em sua juventude, embora não fosse bonita por inteiro, possuía, em cada detalhe, alguma beleza: “A natureza escolhera um par de olhos azuis como águas-marinhas azuis e uns lábios deliciosos, e uns cabelos escuros finíssimos, e uma cinturinha delgada e umas mãos firmes decididas, mistura aquilo tudo, e o resultado fora insatisfatório” (Lisboa, 2001, p. 35). A figura a ser descrita parece ser de uma mulher sensual. O narrador usa a repetição da conjunção “e” para alongar a descrição, espaçando os elementos, gerando curiosidade no leitor e a expectativa de que o resultado final seja uma beldade e não uma figura insatisfatória. Essa beleza estranha de Otacília, de certa forma, justifica o casamento feito sem amor, apenas para garantir o cumprimento de uma norma social, algo que se repete na vida das filhas. A caracterização, junto com a idade da personagem à época do casamento – 28 anos –, justifica, também, o casamento com um homem supostamente negro, quer dizer, aquele com quem uma mulher branca não deveria se unir: “Otacília intervinha, dizendo ele não é mulato coisa nenhuma! Afonso Olímpio é branco, só que tem uma pele um pouco morena de sol” (Lisboa, 2001, p. 36).

Pode-se afirmar que existe uma hierarquia entre as imposições feitas às mulheres. A raça, em nossa sociedade, é um critério de escolha de parceria amorosa, mas, no caso de Otacília, o avançar da idade, somado à aparência não exatamente bonita, a obriga a “defender” José Olímpio, não da ideia de que ele é inferior por ser negro, mas da “acusação” de que ele seja negro. Portanto, na disputa entre as ideologias raciais e de gênero, venceu a imposição do casamento. Sobre as imposições feitas às mulheres, Pierre Bourdieu explica que:

As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes e naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (2007, p. 71).

O corpo de Otacília foi moldado pelas prescrições inquestionáveis de que fala o autor. A injunção do casamento com a promessa de felicidade e eternidade dissimula uma série de proibições, como o questionamento da própria instituição matrimonial e a satisfação sexual, por exemplo. Dos assuntos proibidos que se acumulam ao longo de

Sinfonia em branco, o sexo é o primeiro a se estabelecer. Assim, Otacília já começa sua vida familiar muda, o que se torna conveniente quando o horror se estabelecer em sua casa.

O signo trágico é herança passada às mulheres da família. Maria Inês recebe o nome de uma tia: “Recebeu o nome da tia-avó paterna que morrera doida, mas seus pais [...] não acreditavam que isso pudesse representar alguma espécie de presságio” (Lisboa, 2001, p. 34). A aparência anormal da cabeça do bebê, que naturalizadamente é apresentado à sociedade como algo belo e delicado, aqui está descrita em um parágrafo que se inicia com a palavra “dor”: “A dor e o prazer. O mistério. A cabeça de Maria Inês era cumprida como um charuto, mas a mãe não se assustou, Clarice também nascera com uma ou outra deformações” (Idem).

A aparência das filhas, desde o nascimento, antecipa as dores que elas viverão irremediavelmente. A presença da família nesse romance remete à ideia do inquietante em Freud: “a palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar” (2010, p. 331). Não se trata simplesmente da relação de antonímia familiar x não-familiar, trata-se de algo que, dentro do familiar, está oculto e vem à tona, causando estranhamento e sentimento de inquietação. Esse processo de vir à tona se inicia com as descrições físicas de Otacília e de seus bebês, mas só sai das trevas e mostra seu rosto quando é narrado o maior dos interditos: o estupro.

A sequência da cena em que Maria Inês presencia o abuso sofrido pela irmã mostra a desromantização da infância, da natureza e do amor paterno e a construção do monstro que, segundo Foucault, em *Os anormais*, “é o que combina o impossível com o proibido” (2001, p. 70):

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. Será uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que poderia ser belíssima: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo mais agressivo, acompanhado por um ombro tão redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel. Ela olha, fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivesse dando corda em um relógio de pulso (Lisboa, 2001, p. 53-54).

A longa citação se fez necessária aqui, pois nela há diversos movimentos que atuam na transformação de Maria Inês de criança saudável em adulta ferida. A segunda frase sugere que aquele dia seria diferente de todos os outros: “a porta do quarto não costuma ficar entreaberta”; a volta ao momento exato do evento é revelada nos verbos no presente e no futuro do pretérito em “a cena que poderia ser belíssima”; o corpo diante do espelho, descrito em termos delicados, contrasta com a descrição do seu algoz “monstro purulento”, “baba”, “mandíbulas horrendas”. Percebe-se que a estratégia de construir uma narrativa a partir de imagens suaves, de um lirismo delicado, torna-se imperiosa para causar impacto nas cenas violentas, em que o belo divide espaço com o grotesco. No momento em que Clarice tem seu corpo tomado, ele deixa de ser corpo para tornar-se objeto diante dos olhos de sua irmã: um relógio de pulso, ou seja, uma coisa qualquer. O ato de dar corda no relógio também indica o tempo perdido da infância, e essa relação com o tempo se mostra ao longo do romance pela fragmentação da cronologia, pela demora para narrar a cena em que as irmãs conversam sobre o estupro como se houvesse um tempo suspenso que passa nos corpos das irmãs que envelhecem, mas que só começa a se descongelar após a morte dos pais.

Ao longo da vida, Maria Inês continua vendo a casa da fazenda e Clarice como proibidos que causam medo. A primeira reação à violência é o medo que conecta as irmãs: a que sofre a violência na pele à que vê a dor da outra e também se vê nela por ser igualmente mulher, criança e filha. Compaixão e medo são palavras costumeiramente descritoras do gênero trágico. A esse respeito, atualizando o conceito de trágico, Terry Eagleton afirma que:

Compaixão-e-medo é, sem dúvida, uma fórmula inadequada para experiência trágica. Entretanto, ela abrange a noção de que tragédia envolve algum tipo de castigo, na complexidade absoluta do termo: humilhação, sujeição, choque, repulsa, repressão, purificação, disciplina, moderação. E a fórmula, por mais redutora que seja, sugere algo da dialética da alteridade e da intimidade que a tragédia pode envolver. Falando de maneira geral, compaixão é uma questão de intimidade, enquanto medo é a reação à alteridade (2013, p. 228).

A dialética de que fala Eagleton se estabelece na relação das irmãs com o evento trágico. Como espectadora de um ato terrível, Maria Inês cria uma relação de alteridade com sua família, deixa de reconhecê-la como tal. A repulsa contra o pai e a disciplina que seu ato lhe impôs foram vividas por meio de uma repressão progressiva a seu corpo, nas preocupações com a própria aparência, na escolha pelo casamento de fachada; enquanto

para Clarice a humilhação e sujeição levaram ao desejo de morte. Há uma forte relação entre a tragédia e família, sendo o incesto a principal transgressão envolvendo o núcleo familiar. Não se pode, porém, chamar o episódio narrado por Adriana Lisboa de incesto, pois este pressupõe envolvimento amoroso entre os participantes ou, às vezes, o desconhecimento ou o engano em relação ao laço sanguíneo. Em *Sinfonia em branco* não há engano, nem envolvimento, trata-se simplesmente de violência. É essa escolha temática que, segundo Biagio D'Angelo, constrói o trágico na obra:

Poderíamos definir o trágico em Adriana Lisboa como um “trágico silencioso”, uma experiência do trágico sempre sussurrada. Não há gritos, nem as divindades estão presentes na cena narrativa, nem os horrores são explícitos. O trágico existe como resultado de um passado sem saída (2013, p. 129).

Os proibidos que acompanham as personagens ao longo de todo o romance as preparam para a criação de novos tabus, assim, perpetua-se o silêncio. A grandiloquência da tragédia se traveste com a hipocrisia que faz parecer que está tudo bem, apesar dos estupros e assassinatos.

Retomando a reflexão de Foucault em *Os anormais* (2001), existe uma série de categorias que se prestam ao julgamento de crimes hediondos criadas ao longo da modernidade. Uma delas, concebida no século XVIII, é o monstro. Segundo o autor, a infração do monstro o coloca fora da lei. Quando se descobre o que está ocorrendo, não se procura a lei, mas a contrapartida violenta, a supressão dos atos ou mesmo a piedade. Entende-se que o monstro não tem domínio próprio, é alguém que não se pode regular, sendo até mesmo digno de pena.

Quando o monstro é o pai, seu crime se mistura com sua autoridade. O crime cometido pelo pai é o crime que não tem punição, pois ele representa a própria lei, é o regulador das ações da família. No romance de Adriana Lisboa, a história da família é calcada no signo da violência. Esse traço se relaciona intimamente com a construção das identidades femininas na literatura, pois a família é “o espaço por excelência de socialização da mulher – é aí onde ela começa a se tornar mulher -, isto é, o espaço onde as relações de gênero são aprendidas e transmitidas [...]” (Xavier, 1998, p. 65). Dessa forma, as irmãs aprendem a ser mulheres a partir do trauma que contamina todas as outras relações afetivas.

Na tentativa de continuar a viver apesar do trauma, surge a relação das personagens com seus corpos e os artifícios usados para modificá-los. Em se tratando de

uma narrativa sobre a trajetória de duas mulheres marcadas na infância pela violência do pai e pelo silêncio da mãe, não é à toa que os comentários a respeito dos seus corpos permeiem a história. Além da cicatriz da tentativa de suicídio de Clarice, as marcas socioculturais gravadas no corpo feminino por meio dos valores estéticos e cosméticos constituem uma forma moderna de disciplina imposta às mulheres, inclusive às consideradas emancipadas (Wolf, 1998).

As diferentes formas de disciplina se interpenetram e se travestem de escolhas, como se percebe na decisão de Maria Inês decide pela segurança do casamento com o primo João Miguel: “Do dia para a noite se tornara uma mulher séria” (Lisboa, 2001, p. 170). Essa frase expressa um dos preconceitos mais arraigados em relação à mulher: aquele que as categoriza, atribuindo o adjetivo “séria” apenas àquela que opta pelo casamento tradicional. Além disso, mostra que todo o esforço feito para fugir às normas, escapar do poder da família, cai por terra quando o sentido de segurança conhecido é o casamento. O rito de passagem se estabelece pelo verbo “tornar-se”, o que coloca, no campo da forma literária, uma trama de transmutações existenciais em que as personagens se transformam em outras mulheres, reconstruindo-se conforme as interações entre suas emoções e as circunstâncias sociais. O casamento de Maria Inês é estéril, pois ela casou-se com um homem que mantém o casamento para esconder suas relações homoeróticas. A esterilidade do casamento está marcada tanto nas interações entre o casal – com poucas palavras, beijos curtos e sem sexo –, como no ambiente que os cerca:

Na grande sala de estar Maria Inês e João Miguel Azzopardi havia, porém, um anestésico denominado ar-condicionado-de-vingte-e-três-mil-BTUs. O apartamento do Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome (Lisboa, 2001, p. 19).

Maria Inês busca refúgio do calor do verão no Rio de Janeiro usando o ar-condicionado como um anestésico, substância que elimina a sensação de dor, além de proporcionar uma sensação de tempo parado que reflete as vivências congeladas das irmãs. A personagem também se vê em uma cidade onde “mulheres gordas e descomplicadas desfilavam shorts curtíssimos dos quais saltavam coxas cobertas de celulites” (Lisboa, 2001, p. 18). Ela não se identifica com essas mulheres, com esses corpos descomplicados que exibem o que é considerado socialmente feio. Pelo contrário, a personagem recorre às ferramentas que a indústria da beleza criou para esconder as ditas

imperfeições do corpo, o que é, para ela, também uma forma de esconder suas mazelas e fazer tudo parecer belo e adequado. As imagens dessas mulheres na praia contrastam com os “peixinhos secretos” que vivem em seu apartamento, muito bem escondidos e anônimos, embora ela reconheça alguns. Estes são os segredos de família: o estupro, a tentativa de suicídio, os amantes, a verdadeira identidade do pai de sua filha. Os segredos também estão escondidos pelo sobrenome que exhibe a linhagem do marido e confere outros tipos de assepsia, como a social e a racial, se afastando, assim, de seu passado e seus laços como a família paterna.

A associação com uma outra família abre a perspectiva para a ruptura com os horrores acontecidos dentro da própria família. Esse recurso desloca a identidade da mulher para uma nova realidade a qual ela precisa se adequar. Esse deslocamento pode reforçar as violências vividas, em vez de suavizá-las, como acontece em *Sinfonia em branco*. Nesse sentido, Simone de Beauvoir confirma que:

Ela [a esposa] toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele, fica sendo sua “metade”. Segue para onde o trabalho dele a chama; é essencialmente de acordo com o lugar em que ele trabalha que se fixa o domicílio conjugal; mais ou menos brutalmente ela rompe com o passado, é anexada ao universo do esposo, dá-lhe sua pessoa, dá-lhe a virgindade e uma fidelidade rigorosa (1980, p. 169).

A ideia de metade, mencionada por Beauvoir, ao mesmo tempo, que sugere o encontro com um outro que garantiria a completude, aponta para a conotação de cisão consigo mesmo. A situação de Maria Inês simula a perspectiva tradicional do casamento descrita por Beauvoir, pois o casamento se presta, afinal, à exposição social de certos arranjos considerados adequados. Um aspecto dentre os elencados pela filósofa dialoga com os casamentos idealizados para Maria Inês e Clarice: a ruptura com o passado. Os casamentos arranjados dentro da família procuram escamotear a trágica situação em que se encontram e criar uma nova vida que rompa com a família antiga. A cena do casamento de Clarice exhibe a impossibilidade dessa ruptura:

Clarice estava exageradamente arrumada. O vestido de noiva deixava-a com um ar irônico de terça-feira de carnaval, parecia uma brincadeira, uma piada. Mas ela estava muito séria dentro daquele sorriso, por trás do batom, do blush e da sombra azulada, por trás da grinalda de flores de pano, por trás da magnífica gargantilha de rubis que pertencia à família de Ilton Xavier e do vestido rendado, dentro dos sapatos de salto que faziam seus pés doer (Lisboa, 2001, p. 93).

A filha mais velha recebe especial atenção na cena de seu casamento. Nota-se que as partes do seu corpo não são descritas, mas sua roupa, maquiagem e aparência. Como que fantasiada para o carnaval, Clarice ostenta roupas e joias da família do marido. A imagem dessa mulher vestida e maquiada é grotesca, um pierrô de maquiagem borrada, coberta de joias e roupas que, sob o rótulo da beleza, impõe a domesticidade. A repetição da expressão “por trás” insiste em lembrar que Clarice não se põe mais à frente de nada, apenas atrás de máscaras e dentro da dor (“dos sapatos de salto que faziam seus pés doer”). São convocados signos da beleza como o sorriso, a maquiagem e a joia. Clarice se traveste de uma ideia. A ideia de que as mulheres devem ser bonitas e casadas, de que devem pertencer a uma família, ali marcada pela gargantilha de rubis, uma joia que remete à posse, à coleira. Os elementos do campo da beleza escondem a trágica existência construída pela seriedade paradoxalmente guardada dentro do sorriso e pelos termos “irônico”, “brincadeira” e “piada”, criadores de uma ideia de incredulidade diante daquele ritual.

É notável que o narrador desvie de adjetivos estritamente relacionados à beleza para caracterizar Clarice ou Maria Inês, embora tenhamos acesso constante à construção ficcional de seus corpos. São os elementos da indumentária que atuam na criação da imagem do belo, no caso da cena em questão, gerando um efeito que se distancia das expectativas da aparência de uma noiva. A maquiagem, as joias e o vestido, ao interagir com o estado de espírito de Clarice, ganham um aspecto estranho, afastando a beleza da personagem. A tentativa de fuga da realidade se dá pelo fingimento, mas se choca com a angústia existencial, por isso qualquer uma das vias leva a um destino trágico.

Existe uma outra personagem para quem não há nem mesmo a possibilidade de fuga ou vingança, que está tanto para o romance, como para a sociedade, como personagem secundário: a mulher negra. Lina, amiga de infância de Clarice, criança negra, pobre, revela na sua passagem rápida pela narrativa a escala de valores que a sociedade criou para os seres humanos. Lina está na escala mais baixa.

Assim, para garantir a força violenta dos atos que ocorrem na fazenda e nos arredores da pedreira em Jabuticabais, na noite em que Clarice se despede da família para morar no Rio de Janeiro, sua amiga Lina é estuprada e assassinada. Lina é a vítima perfeita: “negra e bonita, ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens” (Lisboa, 2001, p. 60). O olhar infantil de Clarice identifica a beleza na

negritude de Lina e o narrador anuncia seu destino trágico por meio do olhar dos homens. Clarice acha sua amiga bonita e sensual, mas ao criar uma escultura do seu rosto não conseguiu evitar colocar-lhe olhos fundos e dar o nome da escultura de “Morte”. Não existia uma racionalidade por trás de toda a cena em que Clarice observa Lina e decide esculpir seu rosto, apenas a natureza oferecendo pistas de que a grande tragédia ainda está por vir: as libélulas que se acasalam durante o voo, o carrapato que Clarice mata com um pisão, a nuvem que, diante do sol, faz tudo virar sombra e o próprio corpo de Lina que Clarice não entende por quê, mas reconhece trejeitos de criança no corpo de mulher.

A sensualidade do corpo negro aparece de maneira ambígua no romance, pois as pessoas diziam que Lina seria “retardada”, porém essa pode ser apenas a expectativa socialmente compartilhada de que as mulheres negras, tão logo tenham seu corpo desenvolvido, devem se preocupar com os desejos que esse corpo possa oferecer e abandonar a infância, assumindo, assim, o novo papel de mulher disponível para o sexo. Nesse sentido, o atributo da beleza física nas mulheres negras constitui um outro aspecto do trágico: a vulnerabilidade ao estupro.

A noção histórica de que as mulheres negras são corpos fáceis e públicos é resgatada para a contemporaneidade por Angela Davis no livro *Mulher, raça e classe*. Na obra, Davis explica que um dos sustentáculos da escravidão era o abuso sexual, emanado da dominação econômica. Uma vez que as condições econômicas e sociais dos negros não se alteraram muito após a escravidão, o estupro às negras continua vigente na sociedade. A agressão sexual às mulheres negras é naturalizada ainda hoje pela manutenção de certos estereótipos. Segundo Davis, “essas agressões têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais” (2016, p. 181). A imoralidade em que estão envoltos os corpos das mulheres negras está na boca das personagens que chamam Lina de “provocadora”.

O corpo de Lina é o mais fácil de ser possuído. Um corpo sempre ambivalente: serve para as brincadeiras infantis, mas também para trabalhar como os adultos; é visto como feio – não por Clarice – por ser negro, mas é desejável sexualmente pelo mesmo motivo. Assim, o homem que a captura também é construído pela semântica do negro, conseqüentemente dando a esse elemento o signo do estranho: “A noite negra deixava-o uniforme e escuro, até o chapéu e os olhos. Bidimensional, como se não fosse gente, mas um desenho numa folha de papel” (p. 69). O corpo estranho de Lina morre pelas mãos de um outro estranho e sua existência entra para o rol de proibidos que Clarice levará para

a cidade. Essa morte reafirma o poder do homem e alerta as outras mulheres sobre a manutenção dos segredos, já que, após o acontecimento, as únicas conversas sobre ele são cochichos que colocam sempre Lina como “provocadora” ou “retardada”.

Os proibidos e interditos continuam vigentes mesmo após a derrocada do poder mudo de José Olímpio, que, após morrer, torna-se também assunto proibido, já que sua morte fica encoberta por um mistério. Sabe-se que foi violenta, pois teve o crânio rachado e ossos fraturados. Sabe-se também que Clarice e Maria Inês não choraram em seu enterro e que a filha mais velha tinha no rosto “uma palidez não uniforme que compunha sombras aqui e ali, quase como leves hematomas” (Lisboa, 2001, p. 165).

No capítulo ironicamente nomeado “Festa junina”, é narrado o parricídio. A narração desse evento em uma festa de São João proporciona a reunião de alguns elementos importantes para a vingança de Maria Inês que, finalmente, reúne as condições necessárias para concretizar a justiça em relação a sua irmã e a si mesma. A fogueira da festa se espelha em seus olhos, além disso, na festa junina, as pessoas se fantasiam, colaborando ainda mais para que a presença de Maria Inês se disfarce de uma mera visita. Nesse capítulo, insere-se o enredo do retornado, quando a personagem volta para sua origem (cf. Freud, 2010). No caso de Maria Inês, ela retorna com o medo transmutado em ódio e desejo de descongelar o tempo, que ficou parado no momento em que seu pai se tornou o monstro da vida das irmãs.

Uma vez que os crimes de um “monstro” não podem ser punidos com a lei, mas com a supressão radical dos seus atos, mesmo quando esses atos já tenham cessado, mas continuam fantasmagorizando suas vítimas, é necessário matar o pai. No capítulo em que a morte do pai é narrada, descobrimos que ela já está sendo elaborada por Maria Inês desde que o viu “dando corda no bico dos seios dela [Clarice]”, desde que “criou máscaras para si mesma, como se estivesse brincando de atriz” (Lisboa, 2001, p. 191). O amadurecimento do olhar de Maria Inês, que começa infantil, depois é descrito como inflamado e por fim torna-se diabólico, redime seu afastamento da irmã. Há uma noção de proteção de si mesma e da outra nesse trecho que nos alerta sobre a necessidade de autoproteção que as mulheres precisam desenvolver ao longo da vida.

Adriana Lisboa traz um dado da realidade que arremata o amadurecimento do olhar diabólico de Maria Inês: a ditadura militar. O ano é 1976, Maria Inês fica sabendo, nas conversas sussurradas, que presos políticos eram torturados até enlouquecer, como sua irmã enlouqueceu. As notícias de tortura fomentam o desejo de morte e criam em seus olhos, na noite de São João, fogueiras gêmeas que deixava queimar em segredo. As irmãs,

sem trocar uma palavra, tornam-se bruxas que se comunicam por pensamento e elaboram o que o narrador chama de “missa negra”. A morte que se sucedeu não foi acompanhada pelo bater de asas das borboletas multicoloridas salpicadas por toda a obra nas cenas ambientadas na fazenda, Clarice e Maria Inês jamais seriam julgadas pelo mesmo crime que Orestes foi absolvido, dando fim à tradição do “olho por olho, dente por dente”. As irmãs seguiram condenadas pelo passado.

A ausência do homem não neutraliza o poder patriarcal, porque esse poder, de certa forma, alinhava as relações sociais e, em especial, as relações familiares. Em *Sinfonia em branco*, as irmãs conseguem matar o pai, embora ele viva na memória atormentada das duas e continue atuando sobre seu destino por meio de uma memória impossível de apagar.

É também pela memória que Maria Bráulia, em *Joias de família*, sofre os efeitos da doutrinação patriarcal. O marido está vivo em sua lembrança, porque seus ensinamentos continuam a guiar as escolhas e atitudes da esposa, o que mostra a violência simbólica arraigada nas vivências da protagonista, mediando suas ações no presente da enunciação.

2.3 A violência sublime

As relações familiares são tematizadas em toda obra de Zulmira Ribeiro Tavares, em especial em seus três romances: *O nome do bispo*, publicado em 1985, *Joias de família*, de 1990, e *Café pequeno*, de 1995. Com cinco anos de intervalo entre eles, as três obras colocam no centro a família brasileira burguesa. O olhar irônico da autora é tenaz em encontrar na hipocrisia e nos sinais de decadência o viés para desenvolver sua narrativa.

O primeiro capítulo de *O nome do bispo* traz a síntese da ridicularização da elite paulistana. Heládio Marcondes Pompeu se prepara para uma cirurgia de reparação de uma fissura anal. Sentindo-se humilhado, ele organiza suas coisas no quarto de hospital, incluindo uma pilha de livros:

[...] uma velha antologia de contos americanos que abre sempre que está um pouco ansioso [...]; A crítica da faculdade de julgar de Kant, que também sempre retoma sem nunca ter dela feito uma leitura minuciosa;

Lima Barreto, que quer, enfim, ler seriamente, nunca encontra tempo acha revelador, mas cacete [...] (2004, p. 11).

A personagem tenta esconder o grotesco pelo sublime, escolhendo, inclusive, uma das críticas kantianas sobre a qual demonstra certa dificuldade em desbravar, assim como encontra resistência na leitura da obra de Lima Barreto. Ele mostra como a elite compreende a importância da arte, embora a use apenas como fetiche, porque no fundo não a entende e não tem real interesse em entender.

Nesses três romances, aparecem objetos de arte e nomes próprios que devem ser cuidados para as futuras gerações, mas que se mostram frágeis como a pele fissurada de Heládio. A tragicidade dessas personagens está justamente na forma como tentam se agarrar à superfície escorregadia da tradição, evitando ao máximo que se vejam as fissuras existenciais que carregam.

A tradição da sociedade paulistana aparece na obra de Zulmira Ribeiro Tavares junto com seus membros que, pela manutenção da dignidade de seus nomes familiares, encenam e dissimulam. Ao analisarmos o título *Jóias de família*, vemos aí o plural que corresponde às três jóias: o rubi sangue de pombo falso, o verdadeiro (que nunca existiu) e o rubi cabochão cuja existência somente a protagonista Maria Bráulia conhece. Aliás, Maria Preta sabe sobre o rubi cabochão, porém, como ninguém falava dele e ele nunca era usado, ela nem mesmo sabia se era verdadeiro “como o outro”, ou seja, na ciranda das jóias destaca-se uma espécie de pós-verdade em que o que é falso torna-se verdadeiro e o que é verdadeiro não parece ser. O jogo de mentiras se reveste de uma expressão cara à família tradicional que, muitas vezes, transmite suas jóias como herança e como forma de marcar o *status* social.

Cada elemento apresentado na obra literária de Tavares é polissêmico. Em seus contos, Zulmira Ribeiro Tavares discute a própria arte com a ironia que lhe é peculiar como em “A curiosa metamorfose pop do Senhor Plácido”, de *Termos de comparação* (1974), livro que reúne contos em prosa, poesia e ensaio. No conto em questão, o protagonista Senhor Plácido se vê encurralado na seguinte questão: precisa fazer um exame de fezes, comparecer a um enterro e ir à Bienal de Arte de São Paulo, por insistência de um amigo que aparentemente entende de arte. O conhecido de Plácido explica sobre a Bienal: “não procure na Bienal a eternidade dos museus e dos mármore. Busque o ‘provisório’, o ‘precário’, o ‘perecível’” (1974, p. 14). Ao colocar essa fala, tão próxima do texto acadêmico, na boca de um homem aparentemente comum, a autora

debocha das análises a respeito da arte moderna/contemporânea: “os limites entre a arte e não-arte foram borrados”, diz a personagem. Plácido vai ao enterro carregando consigo um penico mal embrulhado e dois catálogos graúdos do pavilhão americano. Lá ele é lido por outro conhecido como uma peça de arte, quando este reconhece os objetos que ele leva para o enterro: “que delicioso *nonsense* meu caro Plácido” (p. 16). Como a personagem que insiste para que Plácido vá à Bienal afirma, os limites da arte e da não-arte estão borrados! A vida prosaica de Plácido vai se transformando em arte, o que tem sua culminância na constrangedora situação de coletar fezes para seu exame. O ápice do ato é descrito pelo narrador como “um puro/perfeito/objeto/Pop” (p. 18).

O conto tem em seu início, meio e fim a clara discussão acerca da arte, de sua recepção – pelo indivíduo comum e pelo especializado – e de sua interpretação, tema que retorna nos textos teóricos que estão na parte final do volume. Nessa seção, encontra-se o ensaio “Mimese e obra fechada”, em que a autora oferece o conceito de obra fechada, dialogando com a proposta de obra aberta tão em voga à época da publicação:

Se a arte é produtora de sentido, compete à crítica da arte reassumir este sentido em direção à cultura de onde a obra emergiu. A intersubjetividade é a sua matéria (o homem coletivo versus o homem singular a investem) e a obra ficcional ao ser fechada denuncia a condição dessa matéria formada de singular/plural (1974, p. 239).

Tavares afirma que a obra fechada adverte contra um realismo ingênuo, garantindo a ela o *status* de produtora de cultura com responsabilidades em relação à cultura de onde emerge. Nesse sentido, é possível entender como a autora, na sua condição de paulistana pertencente às classes privilegiadas, retoma sua cultura de origem para criticá-la, identificando as inconsistências nas estruturas que tentam mantê-la de pé. Dessa forma, o olhar subjetivo de Zulmira Ribeiro Tavares se projeta para o coletivo, “fechando” a produção de sua obra.

De dentro dessa cultura da classe média, surge a possibilidade de falar sobre as tensões que as famílias tradicionais vivem para manter seus segredos e seu *status*. É nessa seara que podemos encontrar em *Jóias de família* uma narrativa sobre a violência simbólica. Essa forma de dominação, a partir da teoria de Pierre Bourdieu sugere que a violência do patriarcado age de muitas formas, inclusive quando impõe a beleza, a juventude, o casamento, a heteronormatividade e uma vida esvaziada de sentido à mulher. Um romance sobre a família tradicional paulistana não poderia deixar de revelar, mesmo em suas sutilezas, a violência sofrida pela mulher, a protagonista Maria Bráulia.

A violência simbólica uma é condição tão naturalizada que não precisa da presença de um perpetrador para que seus efeitos continuem sendo sentidos. O apartamento de Maria Bráulia é todo seu reino, seus súditos são as empregadas domésticas e o sobrinho, seu poder está entre as paredes de um domicílio. Bráulia não só naturaliza e reproduz o discurso do dominador, como o usa a seu favor e passa de dominada a dominadora sempre que possível. Porém, ela só existe como viúva do juiz, o único papel social que aprendeu a encenar com maestria e isso a mantém presa na redoma de mentiras criada pelo juiz, cuja morte não foi o bastante para levá-la à liberdade.

As passagens de *Jóias de família* em que Maria Bráulia repassa sua vida desde o noivado com o Juiz Munhoz mostram a delicada opressão que ele exercia sobre ela. O marido frequentemente colocava em dúvida sua inteligência: “Como até o casamento eles teriam de comparecer a várias reuniões organizadas pelo amplo círculo de amigos, e como ela era ainda uma tontinha (e ele lhe havia feito um delicado afago no queixo).” (p. 25). O advérbio “ainda” (“era ainda uma tontinha”) se aplica a Bráulia na medida em que ela se torna esperta, principalmente na arte de dissimular. O aprendizado veio pelo marido e a tornou, pouco a pouco, uma mulher com a capacidade de manipular as situações: “Toda essa técnica sem dúvida ela aprendera aos poucos, por ‘contágio’, no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho e que sempre fora, nesse campo, um mestre”. (p. 22). A expressão “juiz seu marido” mostra a hierarquia nas funções sociais de Munhoz: primeiro juiz, depois marido, dando o sentido de que ele também exercia a função de juiz no casamento. A diferença de idade entre o homem – experiente – e a mulher – ingênua – corrobora a sutileza da opressão que é demonstrada fisicamente pelo gesto de afagar o queixo da noiva enquanto toma sozinho a decisão de que ela não deve levar o anel de rubi verdadeiro nos encontros sociais.

O rubi também é a pedra preciosa que compõe a gargantilha usada por Clarice, de *Sinfonia em branco*, em seu casamento. Nesse caso, era o presente a família do marido, entregue no momento da cerimônia para marcar não só o enlace do casal, mas a inclusão de Clarice naquele núcleo familiar. Não é por acaso que as jóias constituem o elo da mulher com o marido, ou com sua nova família. Sendo objetos relacionados à beleza e à riqueza, elas alçam a mulher a um novo patamar. As mulheres usam jóias como forma de embelezamento, e os maridos as presenteariam com esses objetos como se oferecessem o belo atrelado ao poder que desejam assumir sobre as esposas. Com a perenidade da joia, se estabelece a perenidade do casamento o que, nos casos das personagens em questão, pode conduzir à dor e ao vazio existencial.

Para forjar essa relação de poder, a linguagem se faz na forma como Munhoz trata Bráulia, subestimando-a com explicações excessivas para as frases em latim utilizadas no direito. Além disso, ele se dirige a ela por diminutivos, diminuindo-a também, em busca de produzir um exemplar de mulher mais adequado à sociedade patriarcal. Para ser um exemplar do “belo sexo”, ela precisa admirá-lo e fazer-se pequena.

A construção narrativa da transformação de Maria Bráulia passa pela correspondência entre o passado, em que a tolice se relaciona à caracterização pequena de seu corpo, e o presente em que a esperteza se expressa na altivez:

Durante a viagem porém acontecera um pequeno acidente. O anel com o falso rubi sumira na Suíça, mais precisamente em Lausanne. E então, o que eu disse?, ele comentara brincalhão (e apesar do tom ameno ainda assim ela se encolhera um pouco e ficara menorzinha . E ninguém diria, ao ver aquele pequeno caracol, que dali sairia um dia a velha lépida e desempenada de hoje) (Tavares, 2007, p. 26-27).

A sequência de palavras “encolhera”, “menorzinha” e “pequeno caracol” mostra como a força da palavra afeta o corpo de Maria Bráulia, que é minimizado para gerar a força necessária à construção da imagem de Munhoz, como homem, marido e juiz. A suposta generosidade de Munhoz em relação à sua esposa vai tornando mais sólido o compromisso dela com o nome da família e com as mentiras por eles criadas.

Ao produzir uma cópia do anel falso com o joalheiro, ele reproduz o modelo de relacionamento que será vivido por eles pelo resto da vida, uma vida que parece idêntica ao que pregam os costumes burgueses. Na cena em que Munhoz entrega o segundo anel a Maria Bráulia, dois elementos se replicam: o anel e a cena do noivado; ambos são criações falsas que criam a ilusão de realidade a qual Maria Bráulia só reconhece parcial e discretamente, o que se mostra no texto pela frase entre parênteses: “parecia o mesmo da noite anterior (ah, mas não era!)” (idem).

O respeito e o medo – que a personagem revela sentir pelo marido ao longo dessa fase da vida – são tão grandes que, mesmo com toda a estranheza da cena e da suposta duplicidade dos anéis, ela mesma se corrige e, em sua consciência, (“ah, mas não era!”), procura driblar a desconfiança e manter-se firme no papel de noiva ingênua. Não há agressões nem discussões ao longo de toda a vida do casal, mas uma pesada aura de fingimento que mantém Maria Bráulia refém da situação em que foi colocada pelos pais, pelo marido, pela sociedade paulistana e pelo patriarcado como um todo. Ao envelhecer, Maria Bráulia já conhece todas as estruturas do patriarcado e fica responsável por manter

algumas delas. Como sinal dessa violência, fica o anel de rubi verdadeiro cuja existência ela jamais pode revelar, assim como seu rosto real, de velha, metáforas da sua essência irrelatável.

A personagem criada por Zulmira Ribeiro Tavares está envolta na atmosfera inquestionável da instituição familiar, aquela em que o papel de esposa coloca em risco qualquer outro papel que uma mulher possa desejar exercer na sociedade. A vida de Maria Bráulia está permeada pelas relações de parentesco que estruturam as vidas das mulheres em geral, diferenciando-as dos homens, que participam mais ativamente do mundo social desde a infância, como aponta Nancy Chodorow em “Estrutura familiar e personalidade feminina”:

Generalizando, eu proporia que o tipo de colocação na interação social e nas relações pessoais caracteriza a vida da mulher em relação ao homem. Desde a infância, é mais provável que as filhas participem num mundo intergeracional com sua mãe e frequentemente com suas tias e avós, enquanto os meninos estão livres ou participam num mundo de uma única geração de mesma idade. Na vida adulta, a interação feminina com outras mulheres em muitas sociedades é baseada na família e atravessa linhas de gerações. Seus papéis tendem a ser próprios e a envolver relações e responsabilidades difusas, ao invés de específicas. Na maioria das sociedades, as mulheres são definidas em termos de relação (como esposa, mãe, filha, nora) (Chodorow, 1979, p. 80).

Chodorow afirma que a vida social das mulheres está muito baseada na família. Tal aspecto se manifesta em todos os romances estudados aqui, mas está sublinhado em *Jóias de família*. Apesar das diferentes relações que se estabelecem dentro da família – mãe, filha, nora etc. –, a vida familiar de Maria Bráulia é tão centrada no matrimônio que seus únicos papéis familiares, ao longo do romance, são de noiva, esposa e viúva. Maria Bráulia é retirada da condição de filha para viver a de esposa e, posteriormente, a de viúva. Para além do social, essas imposições culturais sobre os gêneros também moldam seus corpos. Não é à toa que Maria Bráulia tenha que vestir sua máscara social da maquiagem para dissimular a velhice, mesmo dentro de casa onde convive apenas com mulheres – as empregadas. A convivência entre as personagens na casa mostra como as relações de classe social, gênero e raça atravessam as relações familiares. O único homem com quem convive também possui papel subalterno – o sobrinho –, por meio do qual Maria Bráulia pode manter sua proeminência.

O casamento de Bráulia e Munhoz consiste em atos performáticos em ambientes rodeados de elementos simbólicos como o cisne de Murano, localizado no centro de uma mesa com lago de espelho. Esse objeto aparece na abertura e no final do romance para enfatizar o importante papel simbólico que ele adquire ao longo do processo de metamorfose da protagonista, além de ser um elemento que resgata o belo, tanto pelo animal representado, o cisne, como por sua origem. Murano é uma ilha em Veneza onde se fabrica artesanalmente um cristal de grande valor. Se formos pensar na presença do cisne na cultura ocidental, podemos destacar duas produções que se tornaram populares. Uma delas é “O patinho feio”, conto de Hans Christian Andersen, em que o patinho diferente dos outros, considerado feio, cresce e mostra-se, na verdade, um lindo cisne. A outra é o balé “O lago dos cisnes”, de Tchaikovsky, em que a princesa, por encanto de um mago, é transformada em cisne. Ambas as narrativas encenam transformações que envolvem beleza e sofrimento. Já em *Jóias de família*, o cisne de Murano assiste às mudanças vividas por Maria Bráulia e presencia os atos cotidianos de disciplinarização pelos quais ela passa:

Algum tempo depois já estavam instalados na elegante casa da alameda Eugênio de Lima e estabelecida a rotina dos almoços e jantares na saleta onde faziam refeições quando a sós ou em pequeno grupo, diante da pequena mesa redonda com um lago de espelho no centro; e no centro do lago o cisne de Murano com aquela qualidade fosca de cinza levemente rosado, de algo muito frio, de gelo, mas também iluminado e tocado pelo calor (um sorvete colorido, uma aurora boreal), que tanto prazer trazia aos dois. E havia, finalmente a cerimônia breve e cúmplice da pontinha dos dedos a florando rapidamente a superfície da água perfumada dos finger-bowls gêmeos, numa demonstração ostensiva sobre a natureza fingida da operação (quanto ao asseio que proporcionava) mas verdadeira (quanto à necessidade de asseio que proclamava) (Tavares, 2007, p. 27).

A tradição familiar e o endereço nobre sustentam o casamento que só existe na superfície. Toda a encenação, que visa garantir que a rotina do casal combine com a elegância da casa, expõe a base frágil do relacionamento, o que se pode notar na cena do casal terminando sua refeição com o surgimento de palavras e expressões que sugerem a fugacidade e a fragilidade: “sorvete colorido”, “cerimônia breve”, “pontinha dos dedos”. Tudo isso tendo o cisne como testemunha e síntese do fingimento. Esse objeto simbólico que sugere delicadeza e imponência aparece na análise de Walter Benjamin para o poema “O cisne”, de Baudelaire:

Entre eles, conta-se, em lugar de destaque, “O cisne”. Não é por acaso que se trata de um poema alegórico. Esta cidade dominada por um constante movimento, ficou paralisada. Torna-se quebradiça como o vidro, mas também, como o vidro, transparente [...]. A estatura de Paris é frágil; toda ela está rodeada de símbolos de fragilidade. [...] Essa debilidade é o elemento que, em última instância, mais intimamente liga a modernidade à Antiguidade (Benjamin, 2015, p. 84).

O elemento que Baudelaire usa para retratar com beleza e fragilidade a Paris da modernidade, Zulmira Ribeiro Tavares resgata para remeter à vida da família burguesa decadente. A paralisia e a fragilidade do vidro de que fala Benjamin também estão presentes em *Joias de família*, tanto nos elementos cênicos, como na repetição da palavra “pequeno”/”pequena”. A manutenção da tradição é árdua e precisa se apoiar nos menores detalhes, como o ato de limpar os dedos depois da refeição. O ritual realizado pelos dois exhibe a falta de naturalidade que se estabeleceu no relacionamento. Há uma atmosfera de fragilidade representada pelo espelho, pela brevidade da cerimônia e até mesmo pelo leve tocar de dedos na água perfumada. A mesa pequena em que se dão as refeições, em tom de intimidade, contrasta com o relacionamento frio do casal, que, metaforizado pelo cisne, vive um casamento “de gelo”, mas é “tocado pelo calor” do prazer de estarem imersos naquela aura de fantasia.

A esterilidade do casamento é encenada nos rituais e materializada nos objetos, especialmente no rubi, falso desde o princípio. Maria Bráulia caminha pelos pés de Munhoz para um destino que não escolhe, mas acolhe, como o caso amoroso que desenvolve com o joalheiro Marcel de Souza Armand, o amante escolhido pelo marido para calar os desejos da esposa e mantê-la também dentro do jogo de mentiras. Enquanto o juiz mantém um relacionamento homoafetivo com seu suposto secretário/fisioterapeuta, Maria Bráulia vive a espera pela realização erótica. Para tal realização há muitos empecilhos na vida das mulheres, entre eles os padrões de beleza e de comportamento estabelecidos. No escritório, o marido colecionava imagens de atletas de boxe e passava horas praticando ginástica com o secretário e escondia de Maria Bráulia o segredo que a deixava sem o que se passava quando seu encontro sexual com o marido não ia além de “um arranhão apenas no breu das horas” (Tavares, 2007, p. 29). Para contrastar com a falsidade do rubi sangue de pombo e com o arranhão no breu das horas, Munhoz, novamente fazendo uso da delicada opressão, induz a esposa a ter encontros com o joalheiro que a presenteia com um cabochão de rubi, peça em lapidação arredondada que, muitas vezes, extrapola o metal da joia. A constituição fálica do rubi, junto às agulhas de

rutilo que formam dentro dele uma estrela, simboliza a união nem tão secreta assim de Marcel e Bráulia.

Apesar de parecer um relacionamento novo e satisfatório, a relação dos amantes está presa à inescapável violência simbólica que aparece no ato de convencimento desenvolvido por Marcel, tão semelhante à forma como Munhoz convence a jovem Bráulia a fingir que usa o anel falso:

Acho que você está entendendo Braulinha (Cristo, Cristo). Pelo seu arzinho sisudo tenho a impressão de que está invocando Deus. Faz bem! Sempre gostei do jeito piedoso da sua família. Mas nem por isso aconselho você a correr a toda hora ao seu confessor para pô-lo a par de sua vida como se o confessor fosse a Agência Nacional (esse homem blasfema) (Tavares, 2007, p. 53).

Ao deixar explícito que sabe do caso do juiz Munhoz com o secretário e sugerir que eles aproveitem essa “inclusão para produzir um bonito efeito-estrela”, usando o rubi como metáfora da ciranda amorosa, Marcel realiza o mesmo procedimento para apequenar a protagonista: o uso de adjetivos e diminutivos, além de fazê-la tomar uma aula sobre rubis em lapidação cabochão. A autora também repete o procedimento de incluir suas reações em parênteses ao longo da fala de Marcel, como fizera Munhoz, deixando claro ao leitor o silenciamento produzido pelo poder desses homens sobre ela. Munhoz faz ainda um apelo à família e à igreja, instituições tão caras a Bráulia e a todos de seu grupo social, impondo uma posição hipócrita diante delas como o único modo de manterem a relação entre eles, bem como o segredo do juiz, a salvo.

A hipocrisia da família tradicional e católica aparece como foco central nas diversas leituras da obra de Zulmira Ribeiro Tavares. O ensaio de Marcia Rodrigues, “A fantasia na política: sofrimento e culpa na contingência impossível do desejo”, enfatiza a impossibilidade da satisfação erótica devido à força dessas instituições:

O juiz e Bráulia representam a burguesia emergente paulista no plano econômico social, com seus valores materiais e rituais de poder, conjugados ao puritanismo católico. O casal vive o casamento como sacramento a despeito das circunstâncias que a realização do desejo impõe para ambos. Daí a culpa e o sofrimento. O registro do gozo dos personagens se dá no imaginário que organiza a vida social do casal e das relações familiares. O mecanismo de dominação da ideologia puritana do cristianismo romano interpela os personagens capturando suas subjetividades no curso da história (Rodrigues, 2009, p. 20).

O texto de Márcia Rodrigues propõe um diálogo entre as relações de poder e as realizações erótico-afetivas no romance de Zulmira Ribeiro Tavares. É esse sistema que faz com que Maria Bráulia considere seu marido um respeitador quando seu encontro amoroso não passa de um leve arranhão. A realização do desejo homoerótico de Munhoz se perfaz num segredo que só se confirma como segredo porque o sacramento do casamento é capaz de esconder qualquer transgressão. A dominação do marido é tão grande que ele chega a escolher o amante da esposa. Os desejos de Maria Bráulia acabam se transformando em outras formas de dominação. A disciplina que a repressão dos desejos amorosos impõe a Bráulia faz com que ela os transforme no desejo de praticar atos de violência simbólica contra outras pessoas. É importante lembrar que as relações de poder são atravessadas pelas identidades de gênero, raça e classe. Dessa forma, as mulheres que detêm algum prestígio na sociedade, seja ele racial ou econômico, ao transitarem pelas diferentes relações interpessoais, podem usar esse prestígio para exercer a dominação sobre outras pessoas.

Isso porque, muitas vezes, as mulheres se apegam às estruturas patriarcais, que, para elas, tornam-se garantia de uma vida dentro dos padrões, com o conforto social da aprovação da família e dos outros ao redor. Nessa perspectiva, Maria Bráulia dirige sua casa e conduz suas empregadas. Em especial Maria Preta e o sobrinho mostram a reprodução dessa violência simbólica que, no caso da empregada, se dá pelo viés de classe e raça e, no do sobrinho, por meio do poder econômico que tem sobre ele. Elódia Xavier diz que, “quando o corpo disciplinado sai de si mesmo para relacionar-se assume uma atitude agressiva, valendo-se da força” (2007, p. 65). A força simbólica, o poder da raça e da classe permitem alguma violência por parte de Bráulia.

No caso de Maria Preta, o poder da patroa está posto em nossa sociedade: ela ouve, se curva, serve e faz tudo com satisfação, pois é “como se fosse da família”. Maria Bráulia regozija em tê-la para assessorar seus rituais diários:

Maria Preta atende ao chamado do sininho de prata. Pela última vez naquele dia tem lugar a cerimônia da apresentação da vasilha de cristal com pétala de rosa boiando na água perfumada. Os olhos de Maria Preta acompanham as mãos de Maria Bráulia, os dedos unidos em forma de pinha descendo em direção à água [...]. Agora é Maria Bráulia que observa as mãos de Maria Preta, rápidas e silenciosas, vindas pelos lados, por trás, ao redor [...] (p. 35-36).

O narrador olha ora para uma, ora para outra, que se alternam no jogo de olhares e de mãos. Enquanto Maria Bráulia “lava” as mãos com água de rosas, em um detalhado ritual, Maria Preta, rapidamente e em silêncio, providencia para que tudo ocorra perfeitamente. A relação entre as duas é a típica “boa” relação entre patroa e empregada, desde que esta silencie quase sempre, só fale quando solicitada. Maria Bráulia exerce uma espécie de imitação do marido quando corrige e tenta ensinar coisas a Maria Preta, bem como pratica uma forma de vingança quando mantém a submissão do sobrinho usando como moeda o anel de rubi falso.

No entanto, uma personagem se mostra como uma intrusa que desafia o poder da patroa e, por ter o olhar externo, é aquela que descreve fisicamente Maria Bráulia: Benedita, sobrinha de Maria Preta. Essa mesma personagem se contrapõe a Bráulia por ser bonita e jovem, atributos que a própria nota e expressa:

– Boa noite, dona Brau – está dizendo Benedita, plantada à sua frente. Tem dezenove anos. É muito bonita (Tavares, 2007, p. 38).

– Você não é mais magricela, não é mais negrinha, estou vendo. Você arrumou uma linda cor de caramelo Dita, Bene, Benedita. Tenha juízo heim. Vai fazer estragos em muitos corações (Tavares, 2007, p. 39).

Benedita não deve submissão a Bráulia como Julião e Maria Preta. Pela voz da personagem se expressa o que o narrador já desenhava:

– Mas que velhinha mais safada, mais nojenta essa dona Brau heim? Enrugada, seca e pintada daquele jeito parece um mico de circo! E como empina o esqueleto quando fala! Já que é tão perguntadeira, por que não pergunta para a caçula dona Altina que passa a vida se torrando na piscina se quer ficar preta? Nojenta! Pensa que é o quê? (Tavares, 2007, p. 64)

Essa personagem, com pouca participação, que chega durante a narrativa e dá sua opinião, faz o papel da espectadora que, após observar a encenação, faz a crítica aos atores, dando voz àquilo que estava silenciado, inclusive o racismo – uma tradição da aristocracia brasileira –, expresso desde o início quando somos apresentados à personagem Maria Preta, mas somente revelado pela voz de Maria Bráulia com a chegada de Benedita. Essa personagem, uma jovem de 19 anos, é o contraponto das tradições familiares. Ela não pretende ser empregada doméstica como a madrinha, está matriculada em um cursinho para entrar na universidade, não se curva aos mandos da casa. Na visão

arguta de Zulmira Ribeiro Tavares, a beleza de Benedita se expressa em um atributo dito tipicamente brasileiro:

Quando Benedita se despede e lhe dá as costas de volta a cozinha Maria Bráulia repara seu traseiro duro e empinado, nas duas bolas que sobem e descem quando ela anda. “Maria Altina vai ter que dar um jeito nisso”, pensa. Isso é lá derrièrre que se apresente numa sala? Vai ter de lhe enfiar uma cinta, ou então um uniforme com saia larga, ou uma batinha sobre... O pensamento na sequência de operações necessárias para modificar a parte mais orgulhosa e independente de Benedita a reconforta muito (Tavares, 2007, p. 39).

Os adjetivos “orgulhosa” e “independente” que caracterizam a nádega de Benedita mostram como ela se opõe às demais mulheres da casa. Ela não quer seguir o mesmo destino de suas iguais. Não quer pertencer a uma criadagem tratada como escrava, despossuída de personalidade, vide os nomes de todas as mulheres da casa, inclusive as empregadas. Benedita, além de romper o paradigma do nome, ainda escolhe a forma como quer ser chamada, “Bene” e não “Dita” como sua madrinha propõe. Por outro lado, a atenção a essa parte do corpo mostra como os corpos negros são qualificados e estereotipados. Enquanto Maria Bráulia está preocupada com seu rosto social, aquilo que é visto por quem interage com ela, o foco em relação a Benedita são as nádegas, por ser essa parte do corpo da mulher negra a que mais atrai olhares. O rosto da protagonista é uma tentativa fracassada de emular a beleza, enquanto o corpo de Banedita guarda a beleza da juventude e da negritude, ambas características impertinentes para Maria Bráulia. Por isso, o pensamento de Maria Bráulia é violento. Para ela, é preciso aprisionar, acabar com a independência e com o orgulho, não só das nádegas, mas da própria Benedita, para que ela volte a ocupar o lugar a que pertencem as mulheres de sua raça e classe.

A processo semelhante foi submetida Maria Preta, descrita como uma mulher de pixaim todo branco alisado. Por ser “como se fosse da família” e alguém que se reconhece pelo apelido que destaca sua raça, a empregada reflete o mito da cordialidade racial brasileira e mantém sua fidelidade a despeito do racismo silencioso que sofre. Maria Bráulia sugere, ainda, que o que tornou Benedita mais bonita foi um processo de branqueamento que a transformou de “negrinha” a “cor de caramelo”.

O racismo torna-se forte aliado na criação de padrões de beleza quando a indústria de cosméticos se estabelece no Brasil entre as décadas de 20 e 30. Produtos para alisar o cabelo e para clarear a pele se popularizam, além disso, anúncios associam o branco a

“condutas saudáveis e a um modelo único de beleza: ‘uma pele branca, delicada e fina, dentro da qual se vê circular a vida, deve ser o ideal de toda mulher’” (Sant’Anna, 2014, p. 76). Segundo a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna, a essa altura, já era valorizada, no Rio de Janeiro, a pele bronzeada. Esta, porém, não é confundida com a pele negra que carrega significados como “atraso cultural, indolência e sujeira” (Idem). Ou seja, o sistema racista não condena mulheres brancas que desejam adquirir um bronzeado de sol, mas espera que pessoas negras se embranqueçam, como mostra o entusiasmo de Maria Bráulia ao dizer que Benedita adquiriu um tom de pele mais claro. Por isso, mesmo indignada com o racismo de Maria Bráulia, tanto em relação a ela mesma, quanto em relação a sua madrinha pelo fato de ser chamada de Preta o tempo todo, Benedita é uma voz dissonante numa disputa perdida para a tradição do poder racial no Brasil.

Na fala indignada de Benedita, temos acesso à forma como a aparência de Bráulia é percebida pelos outros: “enrugada, seca e pintada”, ou seja, a impossibilidade da beleza é transformada no grotesco. Enquanto Benedita é o lampejo de uma vida melhor, que se move pelas instituições sociais e pelas cidades que podem proporcionar esse progresso, Maria Bráulia planeja como imobilizá-la – quem sabe com uma cinta – e torná-la igual às outras e um espelho de si mesma: existência estática. A tragicidade de Maria Bráulia é muito bem interpretada por Benedita, que percebe sua mudança de postura ao se dirigir a ela e a máscara social que está usando. A perspicácia da personagem provoca em Bráulia o desejo de dominá-la simbólica e fisicamente com o uso de cinta e de roupas largas como forma de apagar seu corpo.

Já o sobrinho é dominado pela linguagem, pois tenta falar, mas não consegue. Suas falas não aparecem em frases independentes, mas sim entre parênteses ao longo da fala de Bráulia – “agora não fique muito assanhado com o que vou lhe dizer, mas quando fizer cinco anos de serviço aqui comigo (daqui a um ano, tia Brau), então a gema será sua (tia Brau). Se você for louco o bastante para vendê-la (nunca tia Brau) [...] (p. 17)” – exatamente da mesma forma que aparecem as reações dela às falas/aos ensinamentos de Munhoz e Marcel. Maria Bráulia se vinga do marido pelo sangue, no papel de velha debilitada, encerrando suas conversas com enxaquecas, e tenta reabilitar sua dignidade devolvendo a submissão de que foi vítima.

Enquanto a personagem central de *Jóias de família* sofre e pratica a violência simbólica, a protagonista do romance de Conceição Evaristo, Ponciá, é sempre a vítima. Os padrões de beleza, para Ponciá, não se definem pelas imposições do patriarcado, pois

nem mesmo se espera que uma mulher negra seja retratada como bela. Assim, não existe a expectativa de que, em seu universo simbólico, haja objetos relacionados à beleza, como o cisne de Murano ou uma pintura de um artista famoso.

2.4 Um corpo negro no mundo

“Não sou uma mulher?” Foi a pergunta feita por Sojourner Truth na convenção de mulheres em Akron, Ohio, em 1851, ao ser provocada por um grupo de homens que compareceu ao evento para gritar pela supremacia masculina. O líder desse grupo afirmou que as mulheres não poderiam votar, pois eram incapazes de pular uma poça ou subir em uma carruagem sem a ajuda de um homem. Sojourner afirmou nunca ter recebido tais auxílios, por isso questionou se seria mesmo uma mulher. Sojourner era uma mulher negra (cf. Davis, 2016).

Diferentemente do que se afirma sobre a beleza e a fragilidade femininas, às mulheres negras nunca foi oferecido o elogio gentil sobre a aparência, ou atos de cavalheirismo. Portanto, ao interpretar a obra de uma escritora negra, é importante não perder de vista a possibilidade de a vivência transpassar e literatura. A “escrevivência” é a essência da obra de Conceição Evaristo, como afirma a própria autora. Essa afirmativa, por vezes, pode suscitar o preconceito de que a escritora produz um relato muito subjetivo de suas experiências pessoais, algo que se afasta do “literário”. Tal expectativa se desfaz quando lemos o romance *Becos da memória*, publicado originalmente em 2006. O livro é oferecido como uma obra memorialística, contudo o que lemos é uma obra em que o recorte biográfico não se sobrepõe à construção romanesca que poderia ser simplesmente ficcional – na medida em que isso seja possível – devido à dimensão solidária que a enunciativa constrói em relação ao leitor e aos demais indivíduos anônimos que compõem tanto as margens do texto de Conceição quanto as margens da sociedade.

“Morrer de não viver”, a ameaça de Cidinha-Cidoca pairou por alguns instantes na cabeça de Maria-Nova. Ela começou por desmanchar as mil tranças de seu cabelo como de desmanchasse aquele mortífero pensamento. O coração arfava no peito. Maria-Nova olhou-se no espelho. Sentiu-se bonita e triste como a mãe (Evaristo, 2017, p. 160).

A experiência da autora, ainda a menina Maria-Nova, dentro da favela em processo de desocupação é violenta e propõe uma denúncia a respeito das condições de vida dos negros no século XX. Ao mesmo tempo, a sutileza das pequenas narrativas que

constituem as memórias do cotidiano de Maria Nova, como o ato de desmanchar as tranças enquanto se olha no espelho e pensa na ameaça de morte de Cidinha, mostra que a poética de Conceição Evaristo passa por sua obra nos diversos gêneros – poesia, conto e romance – para além do mero relato. A beleza triste da jovem protagonista é prerrogativa da experiência trágica de reconhecer a impossibilidade de sair da condição de vida que compartilha com seus pares. A narrativa produzida a partir de seu ponto de vista não é individual, mas coletiva, resgatando, assim, a presença do narrador segundo Walter Benjamin, no sentido de experiência comunicada e compartilhada. Embora haja potência subjetiva na narrativa de *Becos da memória*, a enunciativa é Maria-Nova, uma menina que não representa diretamente o eu da autora Conceição Evaristo, o que torna o romance, em vez de uma biografia, a narrativa da trajetória dos favelados e desvalidos que compartilharam com ela as bicas para lavar roupa e a visão dos tratores que levaram embora casas e vidas.

Em *Ponciá Vicêncio*, a autora leva a questão negra para uma dimensão mais universal, aquela que revela uma experiência compartilhada entre os africanos e as africanas em situação diaspórica. Entendemos a diáspora negra como o movimento de dispersão involuntária dos africanos pelo mundo, especialmente pela América. Esse deslocamento dos sujeitos para outro lugar, seja material ou não, situa a obra de Evaristo em um âmbito mais amplo, que pode dialogar com a literatura de autoria negra produzida em todo o território americano.

O diálogo com a literatura universal está posto, ainda, como muitos analistas apontam, por meio da paródia ao modelo de romance de formação ocidental, “pois em lugar da trajetória ascendente que marca as aventuras dos heróis da tradição europeia, o que resulta dos deslocamentos de Ponciá rumo a uma vida digna na cidade grande nada mais é do que um conjunto de perdas e derrotas” (Arruda, 2014, p. 142).

Esse percurso do campo para a cidade registra a ideia de não-lugar no romance. Um não-lugar que, novamente, se inicia com a falta de pertencimento dos negros da diáspora e se mostra na tentativa de se estabelecer, de encontrar um lugar, o que culmina na transformação existencial de Ponciá. As terras em que nasceu pertencem ao Coronel Vicêncio; são, portanto, um espaço de controle do branco sobre o negro, mesmo após a escravidão. É lá que se traduz o sobrenome dos Vicêncio como objetos pertencentes àquela família branca. Então, do ponto de vista simbólico, mudar de lugar seria uma possibilidade de libertação. No entanto, a cidade será uma grande fazenda de brancos, onde negros vivem em pequenos espaços ou na rua. Quando Ponciá chega à cidade, ela

reconhece em uma pedinte sua própria mãe, mas dentro da igreja, onde tudo é belo e onde deveria ser ensinado o amor e o compartilhamento, encontra a rejeição. Segundo Stefane Pereira, em pesquisa que compara o romance *A Mercy*, da estadunidense Toni Morrison, com *Ponciá Vicêncio*: “Essa mobilidade não é um simples deslocamento territorial e espacial, mas um deslocamento pela busca de uma integração social justa e igualitária. O que cessa a busca da personagem é o controle do poder que media sua mobilidade” (2015, p. 93). Ponciá descobre, nesse romance de formação às avessas, que sua mobilidade não depende somente de si, mas do poder simbólico que comanda as vidas e os corpos dos indivíduos que carregam marcas de raça e de gênero.

Esse não-lugar a que nos referimos diz respeito também à presença/ausência da mulher negra na sociedade. Nesse sentido, Ponciá Vicêncio também faz um recorte de gênero, apontando para os interditos impostos à mulher negra: a liberdade, a felicidade, a beleza. No drama trágico de Ponciá, essa condição se mostra na impossibilidade de ser mãe, não por ser estéril, mas por engravidar repetidamente e dar à luz filhos mortos.

O tempo em Ponciá é o tempo de uma vida, mas também o tempo de uma história de resistência. A partir do romance curto, condensado, o leitor tem acesso às dores do negro escravizado, na figura de vô Vicêncio em sua revolta contra o cativo; à vida do negro recém-liberto, registrada pela ausência do pai de Ponciá que está sempre em retirada para o plantio e a colheita; às tradições afro-brasileiras; ao êxodo rural por que passam todos aqueles para os quais a vida na cidade parece mais próspera; à construção da pobreza urbana nas ruas e favelas; à usurpação da cultura e da arte africanas pelos brancos.

Conceição Evaristo elabora, a partir de seu ponto de vista de escritora negra, novas formas de construir a personagem feminina negra, sem idealizá-la, mas a levando para longe dos estereótipos estabelecidos pela literatura canônica que tanto se apega às imagens da escravidão, reforçando conceitos que se cristalizam na cultura brasileira. A própria escritora afirma que “pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra” (Evaristo, 2005, p. 52). A imagem negativa que está ancorada no passado escravocrata e colonial continua sendo veiculada no discurso literário, assim como nos discursos difundidos pelas mais diversas mídias, não só pela caracterização negativa das personagens negras, como pelo descrédito sobre o que é dito e feito por negros. Lembremo-nos, novamente, de Kant que, ao relatar uma conversa entre um padre e um carpinteiro negro, notando que a observação do homem

negro poderia ser dotada de alguma razão, afirma: “é bem possível haver, nessas palavras, algo que deva ser levado em conta; só que, para ser breve, esse sujeito era preto da cabeça aos pés, argumento suficiente para considerar irrelevante o que disse” (1993, p.76).

Se a fala de um homem negro é totalmente desacreditada, como a voz de uma mulher poderia ser ouvida? Na literatura brasileira, desde suas primeiras manifestações, as mulheres foram retratadas por homens brancos sempre a partir de seu corpo, como diz Conceição Evaristo (2005), “corpo-procriação e/ou corpo/objeto”, ou seja, o corpo estava sempre à disposição das demandas do macho senhor. Nessa perspectiva, a autora coloca os negros no centro – é possível notar a escassez de personagens brancas em sua obra – para que se mostrem outras faces da história. Não se trata de uma narrativa feita de vitórias e alegrias, mas sim da criação de um percurso de resistência, mesmo em seus episódios trágicos.

Em relação à construção imagética das personagens, é importante retomar a fala histórica de Sojourner Truth: os critérios de beleza e feminilidade branca não se aplicam às mulheres negras. A construção da beleza física de uma personagem negra dificilmente poderá se assemelhar à de brancas. Ao falar sobre os padrões de beleza criados pela sociedade ocidental, há pouco o que se registrar sobre mulheres negras, pois estas resumem o não belo. O que atrai na mulher negra – a voluptuosidade de seu corpo e a cor de sua pele – não está na circunscrição do que é bonito, mas do que é desejável em um corpo-objeto, como exposto na descrição das personagens Lina e Benedita, dos romances *Sinfonia em branco* e *Joias de família*. Entretanto, no romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, as personagens negras não são secundárias, são as protagonistas, o que vai tornar evidente essa construção literária e discursiva de seus corpos.

O corpo negro, nos países colonizados, nasce sob a ameaça da invisibilidade, por isso Ponciá não registra em seu destino trágico a perda da beleza. Os afetos positivos decorrentes do ajuizamento da beleza, numa visão kantiana, são interditos para a corpo negro, uma vez que ele não se presta à admiração, mas sim ao trabalho. Os registros da atribuição de beleza às mulheres negras encontram-se nos anúncios de venda e aluguel de pessoas no período da escravidão. Um exemplo disso é a oferta publicada no *Jornal do Commercio*, no ano de 1835: “Vende-se uma linda parda clara que terá 20 anos de idade, de agradável presença e perfeita mucama” (...) (Xavier et al, 2012, p. 248). A descrição da mulher que está sendo vendida registra a presença dos estereótipos raciais e de gênero que ainda hoje circulam em nossa cultura. Uma jovem que faça os serviços domésticos (mucama) precisa fazer boa figura na casa, pois, além de servir, ela será exposta nas salas

de convivência. Para que essa beleza seja registrada, é importante que ela não seja tão negra quanto as demais, por isso a ênfase em sua natureza mestiça. Na camada de sentido mais silenciada, estão os serviços sexuais que essa criada poderá prestar.

Conceição Evaristo, autora do romance, no ensaio “Gênero e etnia: uma escre(viência) de dupla face”, oferece pistas sobre os porquês de a personagem negra ser menos descrita fisicamente:

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido (2005, p. 06).

A autora observa que, ao tomar o ato de escrever para si, a mulher negra busca a vivência do corpo e não sua aparência. Talvez daí possamos entender as diferenças entre a descrição de mulheres negras produzidas por homens e por mulheres brancas. Podemos tomar como exemplo a cena da volta de Rita Baiana ao cortiço, na obra de Aluísio Azevedo:

Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. Não vinha em traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjeriço e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador (Azevedo, 1995, p.58).

Sua caracterização revela a visão exótica da negra baiana que exhibe na aparência e nos cheiros a sensualidade destruidora de famílias, capaz de enfeitiçar os homens. Há uma utilidade no corpo de Rita Baiana que não há no corpo de Ponciá Vicêncio, pois esta é fruto da criação literária de uma mulher negra que rejeita os estereótipos e que, em vez de descrevê-la para convencer o leitor sobre sua beleza, lança mão da construção identitária da negra nos moldes do eu lírico do poema “Resgate” de Alzira Rufino:

Sou negra ponto final
devolva-me a identidade
rasgue minha certidão
sou negra sem reticências
sem vírgulas e sem ausências
não quero mais meio-termo
sou negra balacobaco
sou negra noite cansaço
sou negra ponto final.
(1988, p. 88)

A narrativa de Conceição Evaristo trata desse resgate, do olhar da escritora negra sobre uma personagem cujas vivências, conhecidas por ela, são esquecidas pela história e pela literatura. Por isso há pouco espaço para saber como são os cabelos, olhos, dentes de Ponciá, embora tenhamos a oportunidade de conhecer sua interioridade profundamente perturbada por todas as violências que vive, inclusive as violências físicas. A única pista que temos sobre a aparência de Ponciá está nas capas das duas diferentes edições do romance:

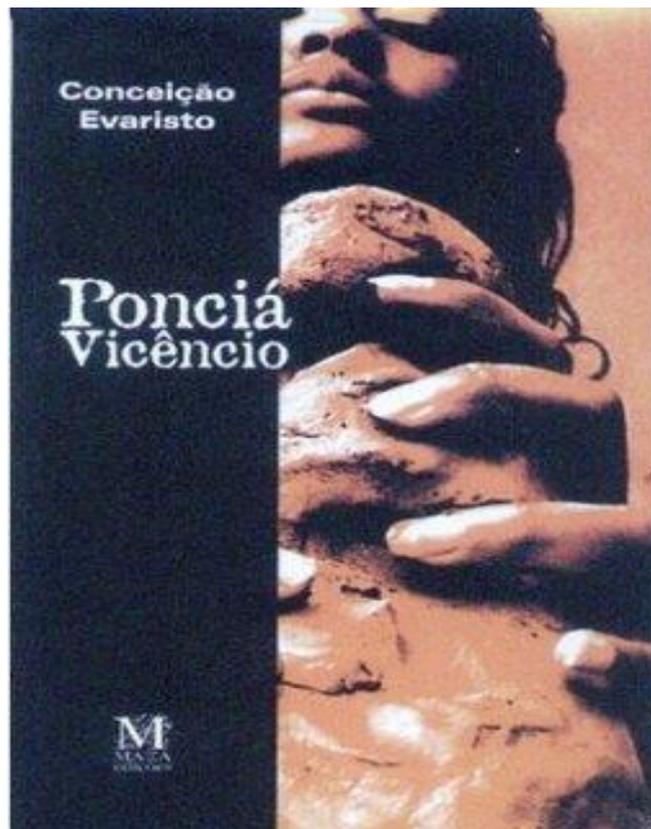


Fig. 2: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

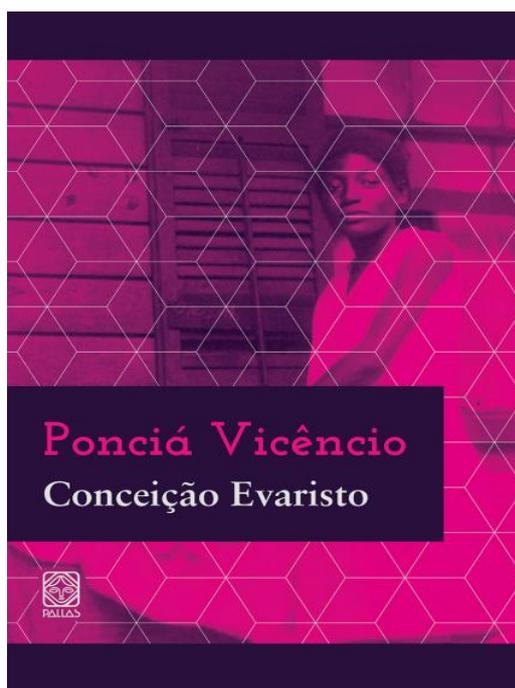


Fig. 3: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

As duas capas retratam mulheres negras. Na primeira (fig. 2), no ato de moldar o barro, atividade que Ponciá desenvolveu com sua mãe. A mulher olha para o seu trabalho e o que fica mais evidente na imagem são seus dedos longos manipulando o barro. Já na segunda capa (fig. 3), a personagem está sentada na frente de uma casa e olha diretamente para a câmera, mas tem o olhar triste. Nenhuma das duas traz a noção estereotipada da negra brasileira e ambas revelam a introspecção que a autora cria para Ponciá, já antecipando que a beleza da personagem será também um mistério para nós.

O que Conceição Evaristo propõe é evidenciar o corpo como mediador do trágico, que, na obra, não se resume às violências cometidas pelo seu marido, nem à solidão que vive ao se separar da família na roça para viver na cidade, nem à perda dos filhos. Também não se trata da tragédia vivida pelos africanos aprisionados em tumbeiros que os levariam para uma vida de cativo e castigos em uma terra estrangeira. Ponciá faz a mediação entre suas dores existenciais e as vivências negras que constituíram sua história pessoal e familiar desde a escravidão. As discussões sobre a indústria da beleza e as imposições da mídia para que as mulheres alterem sua aparência em nome do padrão estão distantes da busca por identidade de Ponciá. Neste momento, é importante assinalar que, quando falamos em literatura contemporânea, falamos em uma variedade de discursos que dialogam com as diferentes realidades concretas.

As vivências femininas atravessadas por identidades de raça impõem outras interpretações. No romance de Conceição Evaristo, percebemos que a descrição física é um recurso raro, pois a percepção de Ponciá sobre as coisas desvia da aparência e se fixa na percepção sensória, na exploração do corpo e no prazer.

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas, quando dava o vento dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. Ela nem via (Evaristo, 2003, p. 13).

Ponciá menina não é uma figura que se possa descrever, o que a forma são seus gostos. A beleza das imagens criadas por Conceição Evaristo, logo na primeira página do livro, contrasta com a realidade que a protagonista conhecerá conforme for crescendo e descobrindo um mundo além da natureza. O tempo passado é um indício de que tudo isso mudará. As mudanças ocorrem não só pelo entendimento que a maturidade oferece, mas também pelas descobertas das histórias da família e do lugar. A memória coletiva do povoado de Ponciá é uma memória de violência que jamais será esquecida e está marcada pelo nome Vicêncio, nome do senhor dono das terras e dos escravos, para sempre marcado em seus registros.

A experiência da escravidão torna-se marca de violência para os escravizados, os libertos e os seus descendentes. Tal violência faz com suas vítimas sejam capazes também de cometer atos de agressão. O desespero da prisão faz com que Vô Vicêncio mate a esposa e tente se matar, decepando o próprio braço. Se o herói trágico da nobreza ou da burguesia se enxerga em plena decadência pessoal, o herói negro, desprovido de identidade e patrimônio, funda sua tragédia na história memorial de seu povo. Ponciá Vicêncio não luta contra a violência, ela luta pela transcendência.

Ponciá se coloca como protagonista do trágico contemporâneo em que o herói, no caso a heroína, não tem voz, é um ser invisível na sociedade. O tipo de narrador escolhido por Conceição Evaristo mostra essa presença na ausência, pois é um narrador em terceira pessoa a mediar os pensamentos das personagens. As falas também são mediadas, não aparecem em discurso direto:

De manhã, ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantado, perguntou-

lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia chamá-la de nada” (Evaristo, 2003, p. 20).

O recurso retrata a mudez das personagens, a fala curta, que, mediada pelo narrador, recebe de empréstimo o impacto da frase poética, pois chamá-la de nada é nomeá-la com a palavra que distingue o que existe do que não existe. Ela deseja não ser coisa alguma pela impossibilidade de reconhecer-se como alguém. Ponciá, imitando a cena da infância em que se olha no espelho d’água, não se reconhece mais. Passara a noite diante do espelho chamando a si mesma e não recebeu resposta alguma. Desejou, então, não ter nome, o que causou espanto e medo em seu companheiro.

O homem de Ponciá, também desprovido de uma linguagem para além do corpo, tenta trazê-la de volta à vida à força. No entanto, mais do que o soco violento que desfere contra suas costas, o que parece doer na personagem é que o soco vem acompanhado do grito de seu nome: “Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem” (Evaristo, 2003, p. 20). O homem é incapaz de entender a profundidade do abismo existencial em que Ponciá se encontra, por isso responde com violência e desrespeita sua vontade de não ter nome, fazendo-a retornar, novamente, aos tempos de infância quando teve medo de passar por baixo do arco-íris e virar homem. A experiência infantil foi feliz. A menina não queria ter outro sexo, ela gostava de ser mulher, retirava prazer do corpo de criança, via na felicidade da mãe o seu futuro e entendia que ser mulher era algo bom.

Na vida adulta, porém, ser mulher seria viver agressões físicas que a fazem desejar mudar de sexo. A violência a faz perceber que é perigoso ser mulher. Nesse sentido, a ideia de que não se pode separar raça e gênero deve ser levada em consideração. Se compararmos os romances analisados, perceberemos que mesmo em *Sinfonia em branco*, em que a brutalidade se mostra avassaladora, as cenas de violência são acompanhadas de um lirismo que limita a visão do leitor, permitindo que nós vislumbremos e imaginemos o horror. Além disso, Clarice e Maria Inês têm uma chance, podem viver com a tia em outra cidade, podem se vingar. Já Lina, personagem negra do mesmo romance, é estuprada e assassinada, não tem a chance de tornar-se adulta. Conceição Evaristo, ao contrário de Adriana Lisboa, não encontra formas de aliviar a crueldade da cena:

Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado (p. 96).

Diferente de Clarice e Maria Inês, Ponciá não tem um lugar onde se refugiar a não ser dentro de si mesma. Ela não esboça emoção ao sofrer tantas agressões. O estado de consciência que a leva para fora da realidade e impede que reaja à violência é o mesmo que deixa o homem transtornado a ponto de quase matá-la. Como um texto que pretende a ultrapassagem da realidade, *Ponciá Vicêncio* não faz uma denúncia da violência doméstica que avilta milhares de mulheres no Brasil, mas faz refletir sobre a violência estrutural a que essas mulheres estão submetidas, especialmente se forem pobres e negras. Sobre o procedimento de Conceição Evaristo em relação à violência nos fala Constância Lima Duarte:

Assim, os contos de Conceição Evaristo parecem trazer a expressão de um novo paradigma. Escrita de dentro (e fora) do espaço marginalizado, a obra é contaminada da angústia coletiva, testemunha a banalização do mal, da morte, a opressão de classe, gênero e etnia, e é porta-voz da esperança de novos tempos. Nesta tríade – classe, gênero e etnia – residem provavelmente as bases para a leitura da ‘segunda história’ que subjaz cada conto, lembrando aqui a formulação teórica de Piglia sobre o conto moderno, que guardaria a chave de seu significado. A literatura de autoria assumidamente negra – como esta, assinada por Conceição Evaristo – ao mesmo tempo projeto político e social, testemunho e ficção, está se inscrevendo de forma definitiva na literatura nacional (p. 05).

A ensaísta se debruça sobre os contos de Conceição Evaristo, porém a interpretação se presta à leitura que ora fazemos. Embora Ponciá seja uma personagem com sua individualidade, seja constituída de uma história e de um destino, sua segunda história se ancora na opressão contra a mulher negra. É essa herança da violência, da morte, da escravidão que a leva para fora da consciência de que seu corpo está sendo brutalmente violado. O homem com quem Ponciá foi viver é incapaz de compreender sua transcendência deste mundo. A violência que expressa a dor de Ponciá e dos seus se desdobra rapidamente na ausência mais e mais profunda do olhar que não demonstra nem ódio, nem carinho e deixa o homem estupefato. A reação de Ponciá é a sublimidade, a ultrapassagem da beleza e a chegada ao desconhecido. Nessa perspectiva, retomamos a teoria kantiana, por meio da releitura do belo e do sublime sugerida por Carla Damião.

Pensar as mulheres como sublimes significa ir com profundidade a essas fontes [textos de Burke e Kant], seja na literatura, na filosofia ou na psicanálise, a fim de compreender o que no discurso estético moderno emerge como reprimido, mas também como dominante. Desse modo, o que é apresentado nas teorias revistas é principalmente o corpo em sua objetivação bela ou sublime, submetido a um discurso estético, que pode encontrar representações drásticas de ordem ética e política (2016, p. 231).

A potência de Ponciá está em extrapolar os limites do entendimento. Nesse sentido, ao praticarmos a revisão das teorias kantianas, perceberemos, como aponta Carla Damião, que a proeminência do corpo de Ponciá como protagonista do romance a aproxima do sublime. Assim, a despeito das teorias racistas e misóginas publicadas por Kant, sua própria obra posterior, a *Crítica do juízo*, permite uma leitura da personagem negra pelo belo e sublime.

No caso de Ponciá, o belo estético dialoga pouco com o belo físico, talvez porque Conceição Evaristo não tenha desejado projetar em Ponciá as expectativas de beleza que o senso comum tem sobre a mulher negra, ou talvez porque deseje subverter o senso comum a partir da lógica de que uma mulher negra não precisa ser descrita para ser aceita como bela pelo leitor. Ao longo do romance, três personagens dizem sobre a beleza de Ponciá Vicêncio: seu homem, sua mãe e seu irmão. O primeiro, ao ser apresentado como o homem por quem a personagem estava apaixonada, vê em Ponciá a possibilidade de sair da solidão. O que chama sua atenção em relação a ela é o fato de ser trabalhadora: “(...) ela era uma pessoa muito ativa. Estava sempre a lidar” (Evaristo, 2003, p. 65). Na percepção de um trabalhador solitário, a força de trabalho rumo à sobrevivência predomina sobre o fato de ser bonita, o que ele observa logo em seguida: “Era bonita. Tinha um jeito estranho que ele não sabia bem o que era” (Idem). O mistério de Ponciá no momento em que eles se conhecem ainda está oculto, inclusive para ela, mas o estranho já está à espreita de tal forma que é notado por esse homem.

O mistério também se apresenta por Bilisa, prostituta por quem o inexperiente Luandi, irmão de Ponciá, se apaixona e com quem planeja casamento. Nessa personagem, a objetificação do corpo da mulher negra se explora até as últimas consequências. Assim como Ponciá, Bilisa sai da roça para ganhar a vida na cidade como empregada doméstica e passa a ter relações sexuais com o filho dos patrões, prática arraigada em nossa cultura como traço deixado pelas relações de senhor e escrava. Após a expulsão da casa dos patrões, a única solução para Bilisa é a prostituição. A falta de perspectiva que leva a personagem à prostituição relaciona-se às limitações impostas aos indivíduos negros em

relação ao mercado de trabalho. Essas limitações aparecem na literatura brasileira por meio de personagens negras que atuam como empregadas domésticas, como em *Joias de família*, *Sinfonia em branco* e *Ponciá Vicêncio*. Em alguns casos, a personagem negra simplesmente não aparece na narrativa, como em *Antonio*. É interessante notar como tanto a presença como a ausência são simbólicos para se pensar em uma literatura em que raramente o negro é o protagonista e ou mesmo o autor do texto. Ao apresentar resultado de pesquisa sobre a presença das representações de gênero e raça na literatura contemporânea brasileira, no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, Regina Dalcastagnè elencou, entre as principais ocupações das personagens negras no romance de ficção, as funções de bandido, escravo, empregado doméstico e profissional do sexo. Ou seja, os estigmas carregados pelos negros na sociedade são transportados para a literatura, algumas vezes como forma de denúncia, outras para que sejam rejeitados e desconstruídos, mas em algumas ocasiões também são reforçados.

No romance de Conceição Evaristo, a violência contra a mulher negra mostra suas diversas faces. Bilisa é uma mulher objetificada, que tenta ser dona da própria vida, mas é impedida; nem mesmo o amor de Luandi a salva. Negro Climério, colega de trabalho de Luandi e cafetão, movido pelo sentimento de posse, mata Bilisa, o que mostra a desromantização da relação entre os negros, já que se faz presente o poder simbólico do homem se sobrepondo à identificação racial. A passagem de Bilisa pelo romance se manifesta pela ideia de luz e sombra. Luandi a vê como uma estrela: “E foi o momento exato, o tempo gasto para tomá-la nos braços e ver sua Bilisa-estrela se apagando” (Evaristo, 2003, p. 113). A beleza da personagem é representada pela ideia da estrela, palavra que Luandi usa para se referir a ela de diferentes maneiras: “estrela-maior”, “mulher-estrela”. Assim como Ponciá, Bilisa não é descrita fisicamente, embora seja fácil imaginá-la como uma mulher bonita pelo desejo que desperta nos homens. A escolha da imagem da estrela remete ao belo, mas também constrói a ideia do brilho para que, em seguida, ele se apague confirmando sua marca trágica.

Percebe-se que, embora alguns teóricos relacionem o trágico contemporâneo à violência da grande cidade, “na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais” (Resende, 2012), o que há de violento nos quatro romances é a disputa entre o eu que quer se reconfigurar e o encontro com o vazio. Mais do que sentir a violência sobre seus corpos, as personagens femininas dos romances esperam a possibilidade de resgatar uma história, de se inscrever no tempo e no espaço, tornando-se, assim, livres das marcas de gênero e raça impressas a ferro sobre suas peles.

3

A loucura**O destino da mente no percurso trágico**

Cidinha Cidoca andava muito quieta ultimamente. Quem te viu que te vê!... Alheia pelos cantos do botequim, nem cachaça exigia mais. Suja, descabelada, olhar parado no vazio. Se lhe dessem um trago, bebia. Se não lhe dessem, nem da segura na boca reclamava mais.

Becos da memória, de Conceição Evaristo

Cidinha Cidoca, personagem de Conceição Evaristo em *Becos da memória*, é uma mulher muito bonita que se prostitui na favela e, com o passar do tempo, enlouquece, torna-se alcoólatra e passa a viver alienada. A beleza de Cidoca parece ser o combustível para que todo e qualquer homem a deseje, mas também a pobreza parece auxiliar tanto para o uso do sexo como fonte de sobrevivência quanto para o processo de alienação. É possível interpretar a loucura como uma consequência de experiências vividas, mas também como fuga deliberada da realidade opressora.

A questão da loucura já foi estudada por meio de diversos vieses e tematizada na literatura e na arte a partir de diferentes perspectivas. Muitas vezes foi exaltada por ser uma verdadeira produtora de artistas que, na alteração dos sentidos da realidade, produziam um novo mundo com sua imaginação desviante. No século XVI, Erasmo de Rotterdam escreve um texto que se tornaria um clássico: *Elogio da loucura*. Nele, as qualidades do louco são colocadas acima dos sãos, especialmente dos filósofos que, para ele são “insípidos e mal-humorados”: “Ó céus! Acaso há homens mais felizes na terra que os comumente chamados de loucos, insensatos, bobos e imbecis[...] não conhecem nem os remorsos devoradores de uma má consciência, nem os vãos temores que as histórias do inferno inspiram[...]” (2013, p. 52). Essa percepção da loucura como sinônimo de alegria, felicidade e desprendimento ganha contornos trágicos quando o discurso da loucura desestabiliza verdades, em vez de proclamá-las, como sugere Erasmo.

As pessoas loucas, as mulheres histéricas, os parvos aparecem como personagens grotescos na ficção e marginalizados na sociedade. Wolfgang Kayser aponta a loucura como processo de constituição do grotesco tanto apresentando traços humorísticos, quanto revelando drama social e existencial na literatura realista. O teórico cita a obra *Diário de um louco*, de Gogol, afirmando que:

(...) no *Diário de um Louco*, Gogol descreve a loucura, não de um artista, mas de um simples escriturário, e a concebe não como o destino de uma criatura em busca da beleza, mas como sintoma social, ou seja, o meio opressor e cruel impele o pobre homem à loucura, a qual não é mais doença e sim ruína completa (1986, p. 106).

O traço grotesco da loucura, numa visão mais realista, está atrelado às opressões da sociedade não mais à visão romântica do artista em busca da beleza. A ideia de loucura exposta aqui não se apoia em conceitos médicos específicos, ela reverbera a noção de fuga da normalidade de ações e hábitos preestabelecidos pela sociedade. Muitas vezes essa forma de ser no mundo ganha *status* patológico, mas, assim como propõe Kayser, a questão aqui não é a doença, mas sim a ruína como destino.

No caso da mulher, desde a invenção da histeria, o aparato médico conseguiu incidir sobre o corpo feminino um novo estereótipo e uma nova forma de disciplina. Foucault, em *Microfísica do poder*, assim retrata a histérica: “a doente perfeita, pois permitia conhecer. Ela retranscrevia por si própria os efeitos do poder médico em formas que podiam ser descritas pelo médico segundo um discurso cientificamente aceitável” (1990, p. 123). A partir disso, o poder masculino passa a ter novo canal de ação, e a loucura também ganha um recorte de gênero, já que a histeria seria uma neurose causada por mal funcionamento do útero.

A reinterpretação literária da loucura como experiência trágica, aparece, muitas vezes, como resposta ao conflito familiar, social, amoroso ou existencial, em especial quando se trata de mulher que, a partir das diversas violências a que é submetida, pode encontrar na loucura uma forma de resistência. A condição de louco/louca está delimitada pelas noções sociais, culturais e históricas do que é considerado normal, assim como a aparência estranha ou feia advém de um julgamento mediado pelo contexto. Nesse sentido, a mulher também é alvo muito frequente da “acusação de louca” como forma de silenciamento, estratégia usada pela sociedade patriarcal para manter seu funcionamento. Sobre esse tema, Sandra Gilbert e Susan Gubar, no texto “Infecções na sentença: a escritora e a ansiedade da autoria”, discorrem sobre a naturalização do adoecimento feminino no século XIX. O adoecimento psicológico se daria, principalmente, por causa dos processos de aprendizado do tornar-se bonita e da obsessão de que a imagem no espelho se tornasse cada vez menor, mais magra, reduzida e frágil. Essas mulheres a que as autoras se referem são mulheres brancas e de classe média. Para elas, as injunções da

beleza provocavam transformações psicológicas que permitiam que a sociedade as confirmasse como mulheres.

No caso da mulher negra, essa condição torna-se menos perceptível, pois sua presença na sociedade é ainda mais apagada que a da mulher branca. Os estereótipos em relação à identidade de mulher negra estão muito relacionados à força física, à agressividade ou à generosidade e humildade, muitas vezes caracterizados na figura da “mãe preta”. A partir dessa percepção, autores como Franz Fanon e Neusa Santos Sousa apontam para a fragilização psíquica pela qual os sujeitos negros passam. Esse processo ocorre quando, especialmente após a abolição da escravidão, as pessoas negras precisaram se inserir em uma cultura predominantemente branca. Segundo os autores, o afastamento forçado da cultura africana faz com que pessoas negras tentem se identificar com a identidade branca, o que termina sempre em fracasso. No caso das mulheres negras, existe ainda a negação do direito à fragilidade e à intimidade, já que seus corpos são vistos como disponíveis aos trabalhos pesados e aos serviços domésticos e sexuais. A falta de lugar no mundo e a impossibilidade da beleza levam esses sujeitos aos processos de adoecimento psicológico.

A partir dessas perspectivas, analisaremos três personagens que vivem transformações psicológicas e são levadas ao destino trágico da loucura: Teo, Ponciá Vicêncio e Clarice, com trajetórias e finais distintos, todos costurados pelo desvio da conduta considerada normal. Teo escolhe seu caminho de renúncia, enquanto Clarice é lançada brutalmente a um destino catastrófico, e Ponciá viaja definitivamente para seu inconsciente.

3.1 A viagem existencial

Na tradição romântica, a natureza é o local onde a pureza ainda existe, longe da corrupção da cidade. Ela torna-se o lugar em que o poeta pode se refugiar para reconhecer seu próprio gênio, sua individualidade. Antonio Candido explica que entre o Neoclassicismo e o Romantismo ocorre uma alteração em relação ao conceito de natureza:

Em vez de ser, como para os neoclássicos, um princípio, uma expressão do encadeamento das coisas, apreendido pela razão humana (...), torna-se cada vez mais, para os românticos, o mundo, o cosmo, a natureza física cheia de graça e imprecisão, frente à qual se antepõe um homem desligado, cujo destino vai de encontro ao seu mistério (2006, p. 342).

A assertiva de Candido dialoga com a fabulação de Beatriz Bracher em *Antonio*, que coloca Teo como um indivíduo que se destacou em relação a todos os outros de sua geração, mostrando um homem que quer se desintegrar da família para compor um novo enredo em que ele seja o único centro. Nesse sentido, ele se assemelha ao romântico que busca o isolamento, em seu caso, a ida para o interior do país. Teo usa o subterfúgio da viagem para se curar da cidade, da família, dos padrões sociais. Ele vai, deliberadamente, em busca de sua loucura, ou de sua identidade, em um percurso paradoxal, em que a natureza o embrutece e o purifica. Existe uma expectativa de que a loucura seja curada, ou pelo menos controlada, por terapias médicas. Essa é uma perspectiva construída através dos séculos. Antes do século XVIII, por exemplo, segundo Foucault em *A microfísica do poder*, a loucura era interpretada como uma forma de ilusão, pertencia às quimeras do mundo, por isso um dos seus tratamentos seria a viagem, a saída do mundo artificial da cidade: “Os lugares conhecidos como terapêuticos eram primeiramente a natureza, pois que era a forma visível da verdade; tinha nela mesma o poder de dissipar o erro, de fazer sumir quimeras” (Foucault, 1990, p. 120). Teo faz o caminho inverso, ele não vai para a natureza em busca de terapia. Ele sai da cidade para se desintoxicar do que há de artificial. Diferente do que se esperava do paciente que ia para a natureza curar-se de suas “quimeras”, ele se submete a uma profunda transformação existencial, durante esse período, que o leva definitivamente à loucura. Tal processo também se expressa na transformação física.

A família de Teo pertence a um estrato social privilegiado, não somente do ponto de vista financeiro, como também do ponto de vista intelectual. Ele e seus irmãos são criados pelo pai artista e pela mãe professora universitária, o que oferece a ele o privilégio de escolher caminhos a seguir, já que domina diversas linguagens que são prestigiadas na sociedade letrada, além de ser homem e branco. A dificuldade de Teo, na opinião de Raul, era escolher o que fazer. Na memória de Raul, seu melhor amigo, “ele era o cara mais talentoso do nosso grupo, escrevia, desenhava, compunha, tocava, tudo e qualquer coisa e sempre bem” (Bracher, 2007, p. 13). Sua excelência era tão grande que ele se esforçava para se sair mal na escola. Essa também é uma postura que se pode associar ao romântico, alinhado à fala de Lucia Helena (2006), segundo a qual o romantismo é uma crítica

moderna à modernidade. Podemos admitir que Teo se propõe a viver um destino desconhecido, porque ele possui todas as possibilidades de seguir a receita de sucesso oferecidas aos privilegiados. Ao escolher abandonar a família, a cidade e seus valores, Teo assume que quer conhecer o ser humano “real”, já que estar circunscrito a sua classe o impede de enxergar propriamente o outro e a si mesmo.

Sobre esse processo de abandono dos valores familiares e do local de origem na tradição literária, nos esclarece Ricardo Pinto de Souza, em sua tese *A presença da forma trágica*:

Pensar este homem universal significa abandonar o exclusivismo da comunidade e da família, fazer o salto do universo protegido do familiar e se projetar no abismo da alteridade, do estranho, do que ainda não está. E este distanciamento do familiar, por sua vez, envolve pensar o sofrimento e a crueldade, pois longe da família, abandonado entre o mar e o céu profundo como o Odisseu homérico, o homem está desprotegido, sujeito à natureza, ao estrangeiro, a, finalmente, à medida estranha e desconfortável de si mesmo (Souza, 2010, p. 20).

A rejeição de Teo aos moldes convencionais de vida é o primeiro indício de que é necessário ter liberdade para buscar a existência interior. Teo não se torna o homem autoconsciente, plenamente formado, crítico e civilizado. Sair da realidade burguesa da escolha de uma carreira de sucesso e do casamento com alguém da própria classe cria esse homem universal de que fala Ricardo de Souza. Ele se despe, ao longo da narrativa, de todos esses estereótipos. Não se trata apenas de questões de gênero, classe, sexualidade ou política; trata-se da questão existencial do ser humano de hoje e de sempre. Em seu percurso, ele não se reencontra, ele se torna o que Souza qualifica como o desconfortável de si mesmo, pois no seu retorno à casa da família, não há mais uma essência a ser resgatada. Tudo em Teo foi sendo despojado ao longo das travessias, encenando um drama dionisíaco, pois, assim como o deus Dioniso que nasce e morre constantemente, ele decide viajar e viver outros lugares para se destruir e se reconstruir.

Beatriz Bracher coloca em Teo o signo da loucura, porque é impossível evitar a caminhada quando o destino trágico está diante de seus olhos desde o primeiro momento. Tal signo se impõe tanto no corpo da personagem como nas cenas que protagoniza. O embate entre o belo e o grotesco constitui a desarmonia trágica existencial que coloca em disputa os valores apolíneo e dionisíaco a que se refere Eco:

A harmonia serena, entendida como ordem e medida, exprime-se naquela que Nietzsche chama de Beleza Apolínea. Mas esta beleza é ao mesmo tempo um anteparo que tenta cancelar a presença de uma beleza Dionisíaca, conturbadora, que não se exprime nas formas aparentes, mas além das aparências. É uma Beleza alegre e perigosa, antitética à razão e frequentemente representada como possessão e loucura: é o lado noturno do suave céu ático, povoado de mistérios iniciáticos e obscuros ritos sacrificiais, como os mistérios eleusinos e os ritos dionisíacos. Essa Beleza noturna e conturbadora permanecerá escondida até a idade moderna, para configurar-se depois como reservatório secreto e vital das expressões contemporâneas da Beleza, realizando a sua desforra contra a bela harmonia clássica (Eco, 2004, p. 58).

O belo, na criação do trágico, se afasta do que há de certo e pretensamente verdadeiro. Nesse sentido, se afasta também da beleza apolínea, pois esta tem compromisso com uma harmonia impossível nas existências em ebulição das personagens dos romances contemporâneos. A beleza dionisíaca proposta por Nietzsche e interpretada na arte por Umberto Eco se traduz na obra de Bracher por meio de transformações do corpo de Teo ao longo de suas viagens que são, além de geográficas, existenciais. Como sugere o teórico, essa possibilidade estética, que remete à antiguidade, ganha terreno fértil na contemporaneidade, quando as incertezas íntimas disputam espaço com as ideologias globalizadas. Dessa forma, impõe-se a presença do trágico como elemento recorrente às narrativas de nosso tempo.

A metamorfose imagética de Teo é um espelhamento da metamorfose íntima em que a beleza atribuída à personagem desde o início do romance segue, ao longo da narrativa, um percurso de transformação e deterioração: “O teu pai estava fora de São Paulo há quase um ano e, quando nos encontramos em Minas, tive dificuldade de reconhecê-lo. Ele estava superqueimado, magro, de cabelo curto e só usava short de cadarço e sandália havaiana. Parecia um menino de lá” (Bracher, 2007, p. 30). Teo busca se mesclar à gente da cidade mineira, ele falava e agia como os habitantes locais, o que, para Raul, causou forte impressão: “Ele estava magro e feliz. Um ensimesmamento sem marola. Foi difícil para mim acompanhar” (Bracher, 2007, p. 31).

Com esse afastamento, mudam-se também os gostos e os interesses. Há uma tentativa por parte de Raul de conversar, falar sobre a faculdade que cursava, os livros que estava lendo, sua nova namorada, mas Teo não se interessava por nada. Aos poucos ele vai se despindo da cultura intelectual de sua família e se tornando mais telúrico: “Teo estava se desintoxicando das palavras e do sentimento de ser especial” (Bracher, 2007, p. 34). Ter acesso ao conhecimento socialmente prestigiado permite que Teo opte pela

rejeição à cultura letrada. Esse paradoxo encenado pela personagem está relacionado à consciência trágica de que fala Lucia Helena:

A consciência trágica se manifesta inquieta, angustiada, por contrapor-se a um mundo cujos benefícios implicam não mais se aceitar a razão e a racionalidade como produtoras de um pensamento único, unidade que o sujeito trágico, que frutifica da consciência do dilema, rejeita (Helena, 2012, p. 47).

A interpretação de Lucia Helena sobre *A marca humana*, de Philip Roth, nos auxilia a elucidar a fonte do conflito trágico vivido por Teo, que não se sujeita à existência convencional, buscando despojar-se de tudo, até mesmo de sua identidade. Ele passa por um processo de purgação no plano físico (vômitos, diarreia, cuspidas, corte de cabelo), em seguida se livra dos objetos (roupas, livros), para, por fim, conseguir se livrar da linguagem e da racionalidade:

Teo contou que no primeiro mês de sua viagem vomitou muito e teve caganeira. Depois pegou a mania de cuspir. Virou um cara sujo, cuspiu em si mesmo, não tomava banho, ficou com nós de poeira no cabelo. Não conseguia imaginar Teo dessa maneira em 1977, no Vale do Jequitinhona, mas antes do que veio depois. Ele disse que então resolveu cortar o cabelo como o pessoal de lá e largar suas roupas de cidade. Ficou só com uns livros, o violão e o caderno onde escrevia e desenhava. Ele se sentia sossegado e não aguentava falar. Queria tocar a trabalhar. Não queria nem pensar muito, só deixar as coisas acontecerem (Bracher, 2007, p. 35).

Teo despe-se da aparência e das palavras; em um processo de rejeição que se inicia na mudança de aparência e, aos poucos, chega à negação da racionalidade. A viagem para o interior Teo faz parte do ciclo de sua tragédia existencial que começa e termina em São Paulo. A imagem grotesca do homem sujo contrasta com sua imagem inicial no romance, ainda em casa, bonito e limpo. Cada passagem pelas diferentes cidades impõe-lhe de forma violenta uma mudança interna e externa. A viagem constitui um processo de expurgação dos excessos da cidade. Nesse sentido, *Antonio* é uma narrativa em que o fluxo do deslocamento acompanha a metamorfose da personagem, imprimindo marcas em seu corpo. Sobre a relação entre o deslocamento espacial e o corpo, Regina Dalcastagnè sugere a forte presença da cidade e do trânsito da personagem por ela:

uma vez que é espaço constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas do seu corpo – sejam elas cicatrizes, rubor, gagueira etc. –, os

seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe são reservados” (2012, p. 129).

Dalcastagnè também nos lembra que há cada vez menos espaço para as descrições na literatura, o que torna sua presença ainda mais significativa nos textos. Sendo assim, ao escolher descrever a personagem em cada uma das suas passagens por diferentes localidades do Brasil, Bracher marca a relação trágica entre o destino de Teo e seu corpo, conectando o ponto de partida – jovem e belo – ao ponto de chegada – estranho e sujo.

Ao afastar-se da vida na cidade, Teo incorpora novos valores, inclusive, passa a valorizar mais o trabalho braçal do que o intelectual. Como afirma Raul, “Ele agora queria ser pelas mãos” (Bracher, 2007, p. 37). A frase simples revela a importância que a cultura ocidental dá ao intelecto como essência do ser individual. O verbo “ser” indica nova existência, seu outro *self*, tão estranho a Raul e tão familiar ao próprio Teo. A cena em que Teo participa do abate de um porco sintetiza a forma como a vida e a morte, o belo e o grotesco perderam as fronteiras a partir do momento em que se iniciou a viagem existencial:

Fiquei do avesso e tonto, me segurei na cabeça do bicho para não cair. Vinha um bafo quente das entranhas vermelhas. Era vida demais naquela morte. Morto o bicho, sentei-me num banquinho encostado na parede salpicada de sangue. Fiquei lá feito besta, meu corpo mole e os olhos abertos vendo Teo esfolar o animal. Teu pai tinha prazer naquilo, era preciso nos gestos, enfiava a mão e ia puxando órgão por órgão (Bracher, 2007, p. 39).

Um abismo começa a se abrir entre Raul e Teo: o primeiro, impressionado pela visão da morte; o segundo, entusiasmado pela possibilidade da vida. Há uma aproximação com a natureza que é, por si mesma, trágica, e, por isso, Teo se sente à vontade e feliz. Tal experiência o tornava mais forte e consolidava esses novos traços de sua persona. Enquanto o corpo de Raul fica mole, Teo ganha gestos precisos criando uma antítese que efetiva a ideia de que a presença de Teo naquele lugar possui um sentido muito mais profundo: “Quando entendi que não eram férias, mas uma procura de sentido, aquilo me irritou, achei que ele estava fazendo gênero, que esse gênero era também uma censura a mim” (Bracher, 2007, p.67). Raul se vê como a parte de Teo que está sendo recusada, ofendido pela rejeição aos valores que ele representa ali. Nesse momento, Raul passa a ser um estranho para Teo, por trazer de volta uma forma de comunicação com a qual ele não se identifica mais.

Há um sentido presente no fato de se fazer uma viagem através de um rio, principalmente quando se envolvem nela personagens urbanos como Raul e suas amigas. Eles estão buscando o exotismo da vida ribeirinha, as belezas naturais brasileiras, como numa viagem no tempo, em que voltassem aos temas do Romantismo, exaltando a natureza e o povo da terra. Essa postura, porém, é apenas provisória, pois, em alguns dias, voltarão às suas universidades, empregos e famílias, levando consigo a marca trágica de Teo. A viagem não será apenas diversão e turismo, a presença de Teo vai expor a precariedade existencial de todos ali, metaforizada pelo barco que os leva ao longo do rio.

A narradora que nos guia por esse trajeto do percurso é Isabel. Ela vai em busca de notícias do filho e acaba o encontrando no Cipó, em Minas Gerais, vivendo como um vaqueiro, já com o filho Benjamim. Nessa nova realidade, Teo tem outro nome: Tito. Suas maneiras são outras, Isabel já não o reconhece:

Fatos: Teodoro chegou suado e cumprimentou a todos e a mim com parcimônia educada e singela. Trouxe você junto e mandou que me pedisse a bênção, coisa que você fez com naturalidade exasperante. Nunca houve disso na nossa família. Ele não se sentou, segurava o chapéu com as duas mãos na frente do corpo, um perfeito colono da minha infância, afável e humilde (Bracher, 2007, p. 91).

Isabel não aceita a nova persona do filho. Diferentemente de Raul, que estranha seu comportamento e aparência, para Isabel o que mais choca está no nível da linguagem, o fato de não compor músicas, nem desenhar mais, além da maneira como a trata: “Penso no Benjamim, nas galinhas e nos porcos. Penso na vida, senhora minha mãe”. (p. 92). Isabel fica extremamente ofendida por ser tratada como “senhora”, pronome nunca usado entre os membros de sua família. Além disso, seu arcabouço cultural e artístico e certa arrogância intelectual provocam extremo mal-estar ao saber que, agora, a vida para ele dava-se no plano da natureza e era nisso que ocupava seus pensamentos. O laconismo de Teo é levado ao extremo conforme parecem terminar as formas possíveis de comunicação que o conectam com o mundo, especialmente o mundo letrado da classe média. A perda da faculdade da linguagem é caracterizada por Walter Benjamin como um afloramento da verdade da vida heroica, constituindo, portanto, uma marca do trágico: “o sujeito passa a fechar-se em si mesmo deliberadamente: O silêncio irônico do filósofo, rude, mímico, é consciente” (Benjamin, 2013, p. 120).

O trágico cala, porque já conhece seu destino e ruma para ele. Nessa manifestação, emerge a “vida heroica” pela voz e aparência de um outro, aquele que encontra Isabel se

expressando com uma rudeza que a deixa atordoada. A tomada de bênção, que Teo manda que seu filho faça, é exasperante para Isabel, porque revela um retrocesso a formas de vida mais tradicionais e talvez mais simples, para as quais a figura materna representaria uma entidade poderosa que investe contra os filhos sua ligação com Deus, visão que Isabel recusa para si e sua família.

Teo se fecha em si mesmo com a consciência trágica de que, para buscar sua identidade, precisa se despedaçar. Essa luta melancólica entre o passado e o futuro o atrai para a morte. O desencanto diante da vida que aprendeu no passado, na cidade, e a vida que espera para o futuro cria essa personagem de difícil dicção, impossível de se narrar, por isso é impossível em primeira pessoa e fragmentária na voz dos três narradores. Teo rejeita a ótica do lucro, procurando afazeres que geram apenas a subsistência. Sua narrativa se encaminha para a negação da máxima de que a tragédia encena apenas ações elevadas, até que em seu final ele pratique uma ação que reúna heroísmo e desprendimento: o salvamento das pessoas na favela.

Teo caminhou despojando-se, perdendo tudo, para chegar a uma breve versão final de si mesmo, que dura apenas o ato de salvamento dos moradores da favela. Para chegar a esse ponto da vida, precisou perder a mulher, Leninha, a mesma mulher com quem seu pai se casara na juventude, ter um filho com ela e dar o mesmo nome do filho que ela tivera com seu pai. Precisou perder o pai. Sofrer dores físicas e emocionais. Abandonar a beleza. Viver na natureza para desintoxicar-se da cultura.

Seu percurso trágico começa a findar-se quando é levado de volta a São Paulo por causa de uma doença. Embora para Isabel não importe o nome dessa doença, ela tenta entender a loucura final do filho:

O problema de Teo, o que o levou à morte, foi uma conjugação dos dois fatores. Estar louco em um lugar em que a loucura não é suportada, e próximo demais dos parentes. Aliás, os dois fatores são um só. São os parentes que não suportam a loucura. Ou talvez seja o louco que não suporte sua condição ao lado de parentes. Ou ainda, toda família precisa de alguém para ocupar o papel de louco. Depois da morte de Xavier, coube a Teo a obrigação de desempenhá-lo, e ele não soube fazer com o mesmo *savoir vivre* do pai, que sempre tirou proveito de seu personagem na profissão, na família, nas camas em que esteve (Bracher, 2007, p. 136).

Isabel analisa Teo como espelhamento de Xavier. A imagem refletida não é idêntica, pois é filtrada pelos olhos de quem vê, além de ser alterada pelo formato e pelos defeitos do espelho. Ela percebe que o destino trágico de Teo já estava sendo preparado

por Xavier, pois sua história é uma história de família e toda história de família pressupõe uma travessia no tempo, marcada pelos fantasmas que ladeiam o caminho. No entanto, Isabel nos lembra que a loucura de Xavier é a loucura do artista, do *bon vivant* que consegue transformar sua forma de ver o mundo em algo agregador. Dessa forma, ele se salva do afogamento da loucura com a boia de salvamento do teatro. A extrapolação da realidade com a criação de novos eus também é o procedimento escolhido por Teo, porém Xavier mantém a conexão com a família, recorrendo ao palco para encenar esses outros eus. Tal proposta remete à história das terapias psíquicas que já usaram o teatro como forma de tratamento da loucura. Segundo Foucault, em *A microfísica do poder*, apresentava-se ao doente a comédia de sua própria loucura, fazendo o paciente perceber que aquilo que está diante dos seus olhos é sua realidade ficcionalizada. Nesse sentido, Xavier elabora a própria terapia e teoria teatral. Ele liderava uma companhia teatral oposta ao teatro do oprimido, o teatro da desopressão, termo que remete ao período de ditadura em que a personagem vive. Para ele, não bastavam os oprimidos serem atores ou estarem representados nos palcos, era necessária a liberação da opressão pela arte. No caso dele, a opressão não estava apenas no regime político, mas também estava relacionada ao seu estado mental conturbado. Dessa maneira, em uma época de escassa liberdade, os anos 70, sua prática teatral o mantinha no *status* de louco sem que isso o levasse a ser apartado da família ou da sociedade.

A loucura de Xavier vinha acompanhada da liberdade, do deboche e da provocação, já a loucura de Teo é agressiva com os que estão ao seu redor. Ela degrada o ambiente, assim como seu corpo:

Além do quarto-lixo, uma crosta de sujeira e cola crescia em seu próprio corpo. Na cozinha fazia cola de farinha com a qual unia disparidades, havia cola de dias em seus braços, rosto e cabelo, além da sujeira da rua, do suor e da própria saliva que ele cuspiu em si mesmo em um movimento nervoso de que não se dava mais conta. Sim, eu sei que você acompanhou tudo isso, mas eu preciso falar, preciso lembrar, preciso saber (Bracher, 2007, p. 138-139).

A simbiose corpo-espírito está chegando à sua culminância trágica. Tudo se deteriora em Teo. Sua imagem se parece com a descrição feita por Raul na primeira viagem: sujo, cuspiendo em si mesmo. Essa retomada é a marca da última viagem de Teo, de volta a São Paulo, agora definitivamente alienado da realidade social. O ato de unir disparidades reflete sua busca por identidade, já presentificada na matéria banal, nos

objetos da casa e no lixo que coleta. No período final da citação, destaca-se a consciência de Isabel de que falar é saber: a narrativa é uma forma de conhecimento. Isabel, como se sabe, realiza uma interpretação da vida à luz da literatura. Ao falar sobre a aparência do filho já no fim da vida ela afirma, referindo-se a Haroldo, amigo da família e terceiro narrador do romance:

Ele não foi capaz de enxergar Teodoro, a beleza de um jovem alucinado, beleza não da alucinação, esta é bonita apenas nos romances, ele não era capaz de ver a beleza do jovem Teodoro, seus olhos cheios de brilho, os cabelos muito pretos e ondulados, o corpo magro e o seu modo de andar e mexer as mãos como um gato magro e vadio, a boca já meio roxa, fina e bem desenhada. Haroldo só conseguia ver a loucura e como isso me destruía (Bracher, 2007, p. 140).

Na fala de Isabel, mostra-se o entrelaçamento entre o belo e o grotesco. Primeiro ao citar a beleza da alucinação como algo restrito ao literário, ou seja, à produção do belo estético. Depois quando ela enxerga a beleza física do filho, apesar de suas transformações. Ao atribuir beleza a Teo, Isabel resgata sua humanidade, coisa que Raul já não vê mais. “Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si é unido num todo ‘belo’ ou ‘dramático’, pois o grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que não-devia-existir” (Kayser, 1986, p. 61). A afirmação de Wolfgang Kayser a respeito do sublime e do grotesco em Victor Hugo se adequa à interpretação de Isabel sobre o estado de seu filho. Ela analisa seu rosto detalhadamente, achando belo o que é estranho – o jeito de gato vadio, a boca roxa, o que extrapola as expectativas de beleza.

A narradora, a partir de uma fala mais intelectualizada, focaliza a presença da razão na análise do belo, enxerga beleza no trágico e respeita a solidão da loucura e da doença que logo iria matá-lo. Pode-se atribuir essa compreensão ao fato de ela mesma, Isabel, estar com câncer terminal durante a conversa com Benjamim. Por ser um romance de recuperação de memórias, antes de estas chegarem às bocas dos personagens/narradores, elas passam pelo filtro do tempo, das emoções, das circunstâncias atuais. Isabel analisa o fim trágico do filho pelo olhar de quem está para morrer.

Teo passa a assombrar a vida das pessoas que havia deixado para trás. Traz consigo uma nova imagem que imprimia em todos os cantos por onde passava: “Mas o ambiente fora modificado por Teodoro, a casa enlouquecia” (Bracher, 2007, p 152). Ele impõe sua presença grotesca a quem vive com ele, como se seu retorno fosse uma

vingança, obrigando todos a cuidarem dele, a se preocuparem com ele e a sentirem raiva dele: “Ele saía e voltava da rua com o rosto e os braços lanhados, manchas roxas no corpo. Com certeza se metia em brigas e apanhava, acho que também se automutilava” (Bracher, 2007, p. 157). Sua natureza cindida agora se manifesta na brutalidade contra seu próprio corpo, em atitude de desprezo a corpo, última instância em que passaria sua viagem.

Os últimos dias de Teo vivo encenam a total degradação da mente e do corpo. A reinterpretção de Isabel se dá pela relação com a tradição clássica. Isabel começa sua fala repassando na memória a fala do filho e percebe que ele propositadamente assume o papel de Édipo:

Pensando nas palavras de Teo, sabendo hoje o que sei, penso que ele e ela sabiam quem eram, resolveram repetir a história. Para Teodoro eu tenho certeza de que aquela união era incestuosa. Dormir com a mulher do pai, quem aguenta uma coisa dessas sem depois furar os próprios olhos e vagar sem rumo? (Bracher, 2007, p 104)

A voz dos narradores ecoa o enredo de uma das tragédias mais conhecidas da era clássica: Édipo rei. A referência ao falso incesto cometido pelo protagonista com Elenir, com quem teve um filho e falso irmão, se soma às descrições de Isabel que encontra Teo como um homem vagante com os pés sujos, inchados como os de Édipo: “Quando Teodoro surgia de suas andanças, a sola do pé que parecia um casco de cavalo, ele se enfurnava no quarto para catalogar a coleta e organizar melhor os dados e suas conclusões nos cadernos em vias de dissolução” (Bracher, 2007, 141). A referenciação contemporânea à literatura clássica mostra que o trágico também se reconfigura no romance por meio dos enredos fixados pela tradição, como a trama de Édipo. Ainda que não haja alusão direta a um texto clássico, como acontece na fala de Isabel, alguns temas presentes nos romances remetem à tradição como o parricídio, narrado em *Sinfonia em branco*, e o incesto, que aparece tanto no romance de Adriana Lisboa como é insinuado no de Beatriz Bracher. A narrativa do suposto incesto ganha força em *Antonio* pela necessidade de discussão acerca da identidade, já que o protagonista foge rumo a uma nova identidade, mas acaba reencontrando a história de sua própria família na figura de Elenir, que tematiza junto com Teo a relação entre alteridade e identidade referente ao tema do incesto como proposto por Terry Eagleton:

O incesto, no entanto, é também um enigma de afinidade, alteridade, identidade e diferença, definindo o ponto em que um resvala na direção

do outro. Intimidade excessiva resulta, ironicamente, em distanciamento (...). É só com o estabelecimento de uma distância de nós mesmos, assim como em qualquer outro ato de conhecimento, que podemos nos conhecer pelo que somos; mas existe nisso o risco de uma outra espécie de estranhamento (2013, p. 230).

A noção de distanciamento desenvolvida por Eagleton é o que resulta, para Teo, na construção de um eu estranho que retorna. A aproximação tão intensa com a história da família produz em Teo essa relação de identidade e alteridade que o faz querer se afastar de sua família original e se unir a uma família ficcional, composta por Elenir e Benjamin que, até então, existiam apenas no seu imaginário. Com isso, o retorno acontece nessa atmosfera de estranhamentos que inclui o leitor. É essa “outra espécie de estranhamento” de que fala Eagleton mais adiante em seu texto: todos são estranhos e são parentes, inclusive o leitor que reconhece algo fora dos limites da tradição familiar no relacionamento de Teo com Elenir. O leitor sabe que Teo não é filho dela. Ele também sabe disso, porém de forma inconsciente busca o encontro, a partir de uma relação temporal e espacial até difícil de explicar numa narrativa que tenta simular as experiências concretas, mas acaba por mostrar interpretações subjetivas dos acontecimentos. Nesse processo, acabamos por aceitar a possibilidade de releitura da tragédia edípica.

Teo passa um tempo morando com a mãe e depois vive alguns dias com Raul, porém a esposa do amigo não aguenta o lixo e mau cheiro trazidos por aquele defunto ambulante que tornava sua vida um inferno. As perambulações de Teo o trazem sujo e taciturno para casa. Antes da última internação, ele vai viver com um conhecido em uma favela e lá constrói sua última cena dramática:

Ele sabia que Teo estava morrendo, falava já em forma de lenda, a gente ouvia e não reconhecia ali o Teo que morria na UTI. “Teo foi um gigante, carregou crianças e móveis para fora da água, nos seus braços cabia tudo, cabia o mundo. A água era como fogo, tinha o mesmo perigo, e a mesma fumaça que o fogo, línguas que entravam e derrubavam tudo, ele entrou e saiu dos barracos e salvou muita gente. O rosto e o corpo sujos de lama era que nem um bombeiro sujo da fuligem de um incêndio. E mesmo depois ele não dormiu, trabalhou noite e dia para reerguer os barracos, dia e noite trabalhando e arrumando comida para as crianças” (Bracher, 2007, p. 153).

Depois que essa história “em forma de lenda” é contada, Teo morre. Mesmo doente, ele ainda tem tempo de criar um outro eu, este narrado por uma pessoa do povo, pobre, que só enxerga heroísmo em um homem que tem força descomunal. A água e o fogo da enchente e do incêndio que ele enfrenta são como o próprio Teodoro, elementos

aparentemente opostos, porém iguais em seu poder de vida e morte. Teo retoma o último sopro de vida, em um ato que já estava previsto desde que decidiu deixar a cidade de São Paulo. Teo escolhe o momento para que sua morte desse sentido à vida. Como é próprio da tragédia, o herói da experiência trágica precisa saber morrer, como afirma Lukács: “os heróis que morrem na tragédia (...) já estão mortos muito antes de morrerem” (2015, p. 226). Ou seja, cada passo do protagonista foi um passo rumo à morte e tais passos se expressaram na sua formação física e psíquica. Isso nos leva a refletir sobre o princípio do romance, quando o mistério do quinto filho de Xavier, que morreu bebê, instiga Teo e o faz pensar sobre as vidas e as mortes dos membros da família. No momento dessa enunciação, Teo anuncia que está morto. O heroísmo que demonstra, no fim de seu enredo, termina a narrativa mitológica da família com sua morte. A cortina da vida de Teo se fecha após a fala de uma espécie de mensageiro, que, diante de sua mãe e de seu filho, narra uma lenda sobre um homem que ambos desconhecem, mas que morre, finalmente, ali, diante de seus olhos, comprovando, pelo menos no fim da vida, sua materialidade.

A forma do romance encerra a multiplicidade necessária para narrar a vida de uma personagem caleidoscópica, por sua imagem composta de fragmentos, nublada e bela. Assim, as diferentes narrativas, produzidas pela memória de três narradores, com três linguagens e três perspectivas, cria um coro dissonante que se interroga sobre quem foi Teo e quem foram eles diante de Teo. Esse tecido narrativo deixa a ação em segundo plano. Cenas em que há muito mais descrições, que se assimilam aos estados mentais dos personagens, tomam lugar da sucessão lógica de acontecimentos. Não há lógica, as cenas são narradas/reinterpretadas pelos narradores conforme lhes vêm à mente, à medida que interagem com Benjamim, muitas vezes começando por fatos mais recentes, fazendo um giro brusco para um acontecimento do passado, interligando-os como causa ou consequência de acontecimentos em outros pontos do tempo, inclusive dos tempos em que as personagens ainda não existiam ou não poderiam ter se encontrado, como Teo e seu irmão morto Benjamim.

Para Teo a temporalidade não existe. Ele é um viajante existencial que segue seu destino trágico sem titubear um instante, experimentando diferentes máscaras do belo e do grotesco. Ele encena o herói trágico descrito por Walter Benjamin: “estremece ante o poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado” (2013, p.116).

3.2 A morte imaterial

O drama trágico de Clarice, em *Sinfonia em branco*, passa longe do processo heroico de adoecimento e loucura vivido por Teo. Isso porque os traumas pelos quais passam as mulheres tendem a ser colocados em processo de patologização, especialmente após o surgimento da psicanálise (Cf. Beauvoir, 1980; Kehl, 2016). É por esse processo que passa Clarice. Desde o início do romance, ela, ao contrário da irmã mais nova, vive silenciosa, domesticada para não ter curiosidades e para respeitar os proibidos:

Os proibidos a seduziam na mesma medida com que cerceavam Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar treze anos e era obediente como um cãozinho treinado, que não se aproximava da grande pedreira e não fazia perguntas sobre a tragédia da Fazenda dos Ipês. Os proibidos (Lisboa, 2001, p. 17).

Embora todos os moradores da vizinhança da família de Clarice e Maria Inês conheçam a tragédia da Fazenda dos Ipês – um feminicídio cometido por um marido traído que foi linchado pela população dentro da delegacia para onde foi levado após o crime –, Clarice não quer ter contato com ela, pois faz parte da categoria dos proibidos. A opção pelo adjetivo substantivado – proibidos em vez de proibições – revela que a construção social daqueles eventos os tornou uma categoria que explica a si mesma. Não só acontecimentos são proibidos no universo do romance, como também pessoas, especialmente as mulheres cujas histórias repetem a ciranda de traição, violência e adoecimento mental. As tragédias femininas de *Sinfonia em branco* estão todas relacionadas com a sexualidade – traição, estupro, solteirice –, indicativo do desenvolvimento de neuroses femininas que reverberam um discurso criado no século XIX para justificar os conflitos vividos pelas mulheres (Kehl, 2016). O entrelaçamento de histórias e silêncios é uma estratégia narrativa para escamotear o próprio destino de Clarice, que já está traçado desde o início da história.

A beleza do lirismo narrativo de Lisboa, associada à descrição da beleza da menina, cria o caminho incerto para Clarice. Os primeiros capítulos estão repletos de conjecturas. Clarice deseja agradar a mãe, que não se mobiliza diante da filha por algo que nem Clarice nem o leitor compreendem ainda: “Claro que essas conjecturas se deram muito cedo. Numa época em que o óbvio ainda era óbvio e esperava escondido atrás da porta como um predador. Antes, bem antes de tudo” (Lisboa, 2001, p. 26). Ainda não sabemos o que é o “óbvio”, quem é o “predador” e o que significa “tudo”. Somente o

narrador sabe e nos prepara no capítulo intitulado “Uma borboleta, uma pedra proibida” para o choque entre o belo e o grotesco. A borboleta, bonita e indefesa diante de enorme segredo: Clarice e José Olímpio. A tensão que paira na atmosfera do segredo se apresenta em contrastes como os bem-te-vis e as sabiás que cantam “ferozmente” (p. 57) na cena em que Otacília avisa a Afonso Olímpio que mandará Clarice estudar no Rio de Janeiro: a aparente normalidade familiar guarda o segredo violento agora compartilhado.

A cada passagem importante na vida de Clarice, o narrador antecipa algum acontecimento nefasto do seu futuro. Na festa de quinze anos, há a seguinte sequência de parágrafos-versos:

Antes de tudo.
 Antes de quase tudo.
 Quase antes de tudo.
 O cheiro do ar não era bom
 (Lisboa, 2001, p. 66).

E logo depois, quando chega Ilton Xavier à festa: “Que viria a ser o marido de Clarice. E o ex-marido de Clarice. Que depois, muito depois, compraria uma picape vermelha e cara” (p. 67). A antecipação inicial, apresentada sob essa espécie de estrofe, forma que se apresentará novamente ao longo do romance e que é mais um jogo lírico proposto por Adriana Lisboa, divide em tudo e quase tudo os acontecimentos posteriores. “Tudo” é toda a vida desastrosa de Clarice; “antes de quase tudo”, o futuro casamento, e todos os desastres que são consequência da vida já fragmentada. Em “quase antes de tudo” e “o cheiro do ar não era bom”, estão a presença e a previsão do estupro e da morte da amiga Lina naquela mesma noite. O horror se mistura à banalidade; o primeiro, urdido em versos que concentram o trauma e o não-dito, a segunda não está na forma de “versos”, mas em pequenos períodos secos que colocam no mesmo nível o casamento, o divórcio e a compra de um carro. A forma como é narrada a chegada de Ilton e a antecipação das etapas do casamento colocam no âmbito da frase os cortes que ocorrerão na vida da personagem, como mais adiante o narrador expõe: “Clarice estava cortando sua vida ao meio, deliberadamente” (p. 94).

Os cortes também remetem à futura tentativa de suicídio de Clarice causada pelo trauma e pelo desespero. A afirmação de que a decisão de cortar a vida ao meio é algo deliberado parece corroborar a ideia de que a personagem acredita na possibilidade de dividir a vida em antes e depois, como se a decisão de se casar pudesse proporcionar o

início de uma nova vida. No entanto, o casamento somente reforça a condição de mulher fadada a um destino imposto.

Maria Rita Kehl (2016), ao analisar a condição da mulher no século XIX tendo como exemplo a figura de Ema Bovary, mostra como algumas teorias foram formuladas a partir das concepções aprisionadoras das mulheres:

A mulher, que em seu puro “estado de natureza” pode ser reduzida à força de seu sexo, deve ser especialmente domesticada para que seus “desejos ilimitados” não destruam a ordem social e familiar. Assim, as qualidades do recato, do pudor e da vergonha não são inatas às mulheres, mas devem ser cuidadosamente cultivadas para servir de freio a seus desejos, que, à diferença das fêmeas animais, não se reduzem ao ciclo biológico (p 52).

A partir da teoria de Rousseau, a autora desenvolve um panorama dos deslocamentos do feminino para dentro da sociedade com suas funções predeterminadas. Na perspectiva contemporânea dos romances aqui estudados, tais qualidades estão postas em xeque, uma vez que, em pleno século XXI, ainda são desejáveis às mulheres, sendo aquelas que se encaixam nesse padrão – bela, recatada e do lar – exaltadas pela mídia e por outras instituições de grande influência política e social. A desmedida que leva Clarice à tentativa de suicídio não se dá apenas pela violência que sofre na infância; está também relacionada às tensões de uma vida marcada pelas diversas formas de disciplina impostas pelo patriarcado, entre elas a necessidade de manter uma aparência de acordo com o “ser mulher”, como o uso de roupas e maquiagem que a fazem se sentir vestindo uma fantasia de carnaval.

Clarice se tornou o proibido que sempre respeitou. Sua passagem por uma clínica de desintoxicação era assunto silenciado, sobre o qual a sobrinha não poderia saber: “É uma clínica de beleza. Ela foi fazer uns tratamentos para a pele. Viu como está mais bonita?” (Lisboa, 2001, p. 123), diz Maria Inês à filha em uma das visitas à tia muito abatida, nada parecida com uma mulher que se trata em clínicas estéticas. Maria Inês usa o discurso do tratamento embelezador para convencer sua filha a não mais fazer perguntas, porque o discurso sobre a beleza feminina é tão óbvio quanto silenciador. Quando não se enxerga beleza em uma mulher, se reconhece uma espécie de falta. É necessário descobrir outras coisas a respeito daquela mulher para que essa falta seja preenchida. Por isso, as descrições das ações cotidianas de Maria Inês se apoiam na criação da beleza artificial pelo uso de cremes cosméticos e maquiagem. A personagem

tenta apagar a marca da falta. Como em Clarice tudo é falta e vazio e não há produtos que possam mascarar isso. Mesmo assim, Maria Inês simula para sua filha a existência de uma busca pela beleza, para que ela não tenha mais curiosidades sobre a marca da falta que paira sobre sua tia e que é percebida por ela, que a descreve como “figura esquisita”. Ela é o estranho que habita a fazenda onde algo de oculto, que pode vir à tona, ronda o familiar. Assim como as outras mulheres da família e da vizinhança, a tia louca, Lina e a vizinha morta pelo marido, Clarice se insere nesse panteão de figuras femininas absurdas, sobre quem não se pode falar.

O eterno retorno das mulheres loucas contamina Clarice quando ela encontra Lindaflor, filha do casal morto na tragédia da Fazenda dos Ipês. A ironia de Adriana Lisboa vem no *slogan* do refrigerante que Lindaflor está bebendo no momento do encontro com Clarice: “*Quem bebe Grapette repete*” (p. 180). Tudo se repete. Repete-se também a estrutura já familiar ao leitor de antecipar o destino:

Naquele exato momento Clarice inaugurava uma curva descendente, mais ou menos como numa montanha-russa, que iria leva-la até o inferno. E até a redenção precisa e afiada de dois cortes gêmeos feitos com faca Olfa – a faca Olfa encontrada sobre uma certa mesa de madeira muito velha em que alguém escrevera com caneta esferográfica azul: Ronaldo ama Viviane. Onde também havia um pedaço de pão velho e duro sobre um prato de plástico e um cinzeiro de vidro em formato de folha transbordando de pontas de cigarro. E uma revista pornográfica cuja capa exibia um loura peituda de lábios entreaberto usando botas de couro e montada sobre uma Harley-Davidson (p. 180-181).

No momento em que Clarice é levada por Lindaflor – aquela moça proibida – para o mundo dos chás de cogumelo, cigarros de maconha e carreiras de cocaína – as substâncias proibidas – , ela passa a viver anestesiada com o “cérebro aveludado” (p. 183), mas paradoxalmente consciente da dor profunda que a absorve. Em um instante ela vê a faca que tem sobrenome em forma de aliteração: faca olfa. O ambiente decadente contrasta com a natureza da infância, com a sublimidade da pedreira, maior que todos os proibidos. A ironia retorna: “Há uma banheira de louça branca (encardida) no banheiro porque sempre há uma banheira nessas ocasiões” (p. 184). A louca, drogada, suicida encontra o ambiente e a banheira branca de cinema para sangrar. Como já havia antecipado, esse é um momento de redenção, momento em que Clarice sorri e se sente “quase feliz”. A cena do suicídio de Clarice é cortada para a cena da formatura de Maria Inês, vestida de vermelho: “Uma cor que combinava com a palidez da pele e a sombra

escura e densa dos cabelos. Uma sinfonia em vermelho” (p. 185). As duas cenas contrastam o branco com o vermelho e mostram a duplicidade das irmãs: uma doente, outra médica; uma buscando libertação pela morte, a outra cedendo aos costumes burgueses do casamento e do diploma superior. O vermelho e o branco se misturam e remetem a outros quadros de Whistler, cuja obra dialoga com a construção imagética feita por Adriana Lisboa no romance, como a pintura intitulada “Vermelho e rosa: o pequeno Mephisto” (fig. 4):



Fig. 4: Vermelho e rosa: o pequeno Mephisto, 1880. Freer Galery of Art, Whashington D.C., EUA.

É grande o contraste entre essa obra (fig. 4) e a que nomeia o romance (fig. 1). Nessa, a personagem está em um ambiente vibrante, cuja cor perturbadora remete ao inferno, e o título a seres que habitam essa instância. Assim como Clarice é quase feliz em seu ato de suicídio, a personagem da pintura com as pernas cruzadas e o leque na mão contrasta com as pinceladas vermelhas ao seu redor. Os paradoxos criados ao longo de todo o romance, entre a infância e a morte, o balé da borboleta e o ódio de Maria Inês, o

corpo bonito de Clarice e a mão monstruosa de José Olímpio, dialogam com a proposta artística do pintor norte-americano escolhido pela autora como inspiração para sua obra. O belo corpo da jovem dentro de uma banheira cheia de sangue correspondente ao auge do desespero da personagem torna-se um momento catártico. Ela, ao contrário de Teo, consegue evitar a morte.

Para Clarice, as transformações psicológicas foram motivadas por um evento terrível que ocorre logo em sua infância. Nesse sentido, sua trajetória difere muito das outras três personagens que analisamos neste capítulo. De um lado, Teo possui opções acessíveis para um homem branco de classe média; do outro lado, Ponciá Vicêncio não tem opção disponível, pois seu destino está marcado pela história pregressa de seu povo.

3.3 O outro lado do arco-íris

Em *Ponciá Vicêncio*, tudo é vivido individual e coletivamente. As dores, as violências e as loucuras não pertencem a uma só pessoa, porém são sentidas pela protagonista, Ponciá, que se torna catalizadora das emoções e vivências dos africanos da diáspora, seus antepassados.

Os problemas psicológicos enfrentados pelas pessoas negras são problemas coletivos, marcados pelo viés histórico da colonização. Franz Fanon, ao analisar o comportamento psicológico dos negros das Antilhas, percebe que, nas sociedades em que os negros vivem sob a dominação branca, suas patologias afetivas são outras:

Fora algumas falhas surgidas em ambiente fechado, podemos dizer que toda neurose, todo comportamento anormal, todo eretismo afetivo em um antilhano resulta da situação cultural. Em outras palavras, há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence (2008, p. 135).

A situação cultural do negro nas Antilhas o leva a se incluir culturalmente em uma sociedade de padrão branco. Esses deslocamentos identitários provocam adoecimentos psíquicos nos sujeitos negros. Conceição Evaristo apresenta esse mesmo recorte em Ponciá: a loucura de sua protagonista não é fruto de um trauma psicológico pessoal, é o reflexo da inferiorização e da violência impostas aos africanos e seus descendentes no Brasil. A escritora cria a condição de silenciamento das personagens na separação dos

membros da família e na quase ausência de interação social. Poucas são as cenas em que Ponciá interage com alguma outra personagem por meio do diálogo.

O romance é apresentado na terceira pessoa, em uma construção que revela a consciência da protagonista por meio do monólogo narrado que consiste em uma narração em terceira pessoa que reproduz verbalmente a linguagem mental própria da personagem. No caso de Ponciá, seus pensamentos aparecem em forma de perguntas:

De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adianta a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava era a condição de vida que se repetia (Evaristo, 2003, p. 83).

Seus questionamentos não se concentram em sua própria vida, pelo contrário, expressam pelos pronomes “todos”, “aqueles” e “muitos” a preocupação com o coletivo e, pela figura do avô, a conexão com o ancestral. Sobre si mesma ela somente consegue chegar à conclusão de que sua vida não mudou em relação aos que chegaram antes dela; com outras roupagens, a condição de escrava persiste. A ideia de manutenção dessa condição está presente nos últimos períodos da citação, marcada pelos verbos continuar e repetir.

A personagem faz essa reflexão após concluir que é mesmo melhor não ter filhos a vê-los padecer na miséria da favela em que ela vive. O trágico se manifesta em Ponciá em cada uma das sete vezes em que ela engravida, gesta, dá à luz e vê a criança morrer. Cada parto é simbólico, representativo em relação às vidas negras que são impedidas de viver, mesmo aquelas que nascem e andam pelo mundo ameaçadas diariamente pelo racismo. Perder a condição de escravo não faz com que o estigma da escravidão se perca. Dessa forma, as personagens negras que circulam nas cidades após a escravidão parecem estar sempre sofrendo formas de perseguição e violência. Nessa perspectiva, a psicanalista negra Neusa Santos Sousa aponta as raízes dos adoecimentos psicológicos que sofrem esses indivíduos:

A definição inferiorizante do negro perdurou mesmo depois da desagregação da sociedade escravocrata e sua substituição pela sociedade capitalista, regida por uma ordem social competitiva. Negros e brancos viam-se e entreviam-se através de uma ótica deformada consequente à persistência dos padrões tradicionalistas das relações

sociais. O negro era paradoxalmente enclausurado na posição de liberto: a ele cabia o papel do disciplinado – dócil, submisso e útil – enquanto o branco agia com o autoritarismo, por vezes paternalista, que era característico da dominação senhorial (1983, p. 21).

A deformação sobre a qual Neusa Santos Sousa fala é recriada poeticamente na narrativa de Conceição Evaristo. Embora livres legalmente, as pessoas negras continuariam atreladas à dominação do branco, obrigadas a manter a submissão para sobreviver. Em consequência disso, os padrões brancos passaram a ser assumidos pelos negros, não só os padrões de beleza, mas os padrões de consumo, de relações interpessoais, de fé, entre outros. A impossibilidade de atingir esses padrões tornou-se causa principal do adoecimento psicológico desses sujeitos, que, muitas vezes, assumem o lugar de opressor com a intenção de galgar um posto mais prestigiado na sociedade.

Ao se ver enclausurada na condição perpétua de escrava, Ponciá inscreve sua resistência na loucura. O cansaço consequente aos infintos questionamentos leva ao abismo de viver em si mesma, insensível até mesmo às agressões físicas cometidas pelo companheiro.

Somente seus iguais a reconhecem na loucura e são capazes de reconhecer sua beleza. Assim como Isabel, de *Antonio*, vê seu filho bonito quando louco, a mãe e o irmão de Ponciá a descrevem assim ao reencontrá-la. Tanto Isabel quanto Luandi e Maria Vicêncio enxergam na loucura de seus parentes traços que identificam quem eles são de verdade: “Luandi José Vicêncio olhava o rosto conturbado da irmã, que caminhava em círculos. Ela era bonita, muito bonita” (Evaristo, 2003, p. 126). Parece inusitado que um rosto conturbado seja descrito como bonito, e, no caso de Ponciá, o leitor não pode imaginar suas feições, já que não são descritas em nenhum momento do livro, por isso mantém-se o mistério sobre o que torna Ponciá bonita, se é sua aparência física, seu estado existencial, ou o olhar amoroso de seu irmão no momento do reencontro.

A viagem também aparece como elemento comum entre os romances *Antonio* e *Ponciá Vicêncio*, entretanto, enquanto o protagonista do primeiro empreende uma busca existencial que o tira da cidade e o leva ao interior, a segunda fez o movimento contrário. Teo tem o privilégio de ser um homem branco que pode sair em viagem livremente, encontrando facilmente trabalho e abrigo, enquanto Ponciá chega à cidade em busca de emprego e precisa dormir na rua junto com outros pobres e negros como ela. Ponciá migra como se cumprisse um destino de diáspora. Sem ter um lugar que seja realmente seu, já que as terras dos negros são, na verdade, herança da escravidão, ela busca na cidade a

possibilidade de ganhar dinheiro e comprar uma casa, o que se concretiza na construção de um barraco na favela.

A falta de pertença contribui para o processo psíquico de Ponciá, pois ela só se encontra nas entrelinhas do tempo: “Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-eu-há-de-vir” (Evaristo, 2003, p. 128). O andar entre o passado e o presente na forma da narrativa de Conceição Evaristo é formulado principalmente pela memória que, a partir de acontecimentos presentes, por associação, retorna ao passado e passa a narrar: “rememorando as lágrimas-risos do avô, Ponciá se recordou da história contada por seu irmão”... (Evaristo, 2001, p. 51). Ela busca respostas para a vida presente nas histórias do passado contadas por alguém que as ouviu e repassou, em um processo que se assemelha à noção de narrativa proposta por Walter Benjamin, inclusive no trabalho artesanal que usa como metáfora: “Ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, p. 205). Ponciá é ouvinte das histórias dos negros e criadora de vasos e esculturas de barro, usa essa narrativa para ir ao passado e voltar, porém, ela não tem mais a quem repassar essas histórias, não podendo mais ser uma narradora. Sua mudez causa e é causada pela impossibilidade de se comunicar com os seus.

Muda, isolada e agredida pelo companheiro, Ponciá mergulha cada vez mais profundamente nas reminiscências do passado e no vazio do futuro. Violência, loucura e beleza se misturam para criar uma prosa que, como analisa Eduardo de Assis Duarte, possui algo de brutal:

Em Ponciá Vicêncio, a autora retoma o procedimento – que arriscaria chamar de brutalismo poético – ao narrar, numa linguagem concisa e densa de sentido, a vida de uma mulher oriunda do mundo rural, desde a infância até a “maturidade” desterritorializada na favela em que vegeta junto ao companheiro (2006, p. 306).

É brutal saber que Ponciá sofre a violência física e psicológica de séculos de opressão, mas é também belo que o escape seja pela dimensão da mente. Quando Duarte afirma que ela vegeta junto ao seu companheiro, ele minimiza a dimensão psicológica e espiritual que Ponciá tem com seus ancestrais. Não é à toa que a imagem do arco-íris, o angorô, abre e fecha o romance. O arco-íris representa Oxumaré, orixá das profundas reflexões e das mudanças, simbolizado também pela cobra que tem a capacidade de mudar de pele. O arco-íris, que representa Oxumaré, na cultura iorubá, é chamado de

angorô no livro, palavra de origem banta. Nas histórias da mitologia iorubá, Oxumaré ora é homem, ora é mulher, além disso, há narrativas sobre transformação de Oxumaré em cobra (Prandi, 2001), animal que aparece na casa da família de Ponciá quando ela volta à sua vila. A mesma tradição aparece em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, romance que apresenta muitas aproximações com a obra de Conceição Evaristo, especialmente no que se refere às reminiscências das tradições africanas e à cruel herança escravagista que foi deixada aos negros no Brasil. Em *Quarto de despejo*, a menina Carolina deseja virar homem para defender o Brasil, porque descobre, pelo livro de História, que todos os defensores do Brasil haviam sido homens. Ao contrário de Ponciá, que tem medo de passar pelo arco-íris, mas depois descobre as dificuldades que existem em ser mulher, Carolina busca o arco-íris, porque aprende muito cedo que as mulheres não têm lugar na história.

Assim como o arco-íris, a cobra também aparece no romance duas vezes. A primeira aparição ocorre quando Ponciá vai à antiga casa e recupera o homem de barro. Nessa passagem, a cobra está viva e a personagem percebe sua presença. Na segunda aparição, na verdade, há somente a pele da cobra que Luadi encontra quando também faz seu retorno à casa. A pele da cobra indica que Ponciá passou por lá e saiu modificada, já que quando volta à cidade sua transformação psicológica se concretiza.

É no reencontro com a mãe e com irmão que Ponciá incorpora de vez a herança do avô que, materializado no homem de barro, assiste a seu caminhar em círculos enquanto chora, ri e molda com as mãos o barro da vida, a matéria que criou o destino o qual a abraça. Na última cena do romance, o arco-íris volta para lembrar que sua função é ser o elo entre a terra e o céu, assim como Ponciá é o elo entre o passado ancestral e o agora.

4

A velhice**O destino do corpo no percurso trágico**

O que se movimenta é a viagem do litoral à serra e o que se detém e se enreda é a mata e a neblina. Desta oposição nasceu para a velha (então moça, então moça!) a confusa noção de que o mundo ainda não lhe havia sido explicado por inteiro na linha distendida do nível do mar, rente à espuma. Seria preciso ler muito. Mas..., o quê?

“O conto da velha cativa dentro do pote”, de Zulmira Ribeiro Tavares

O envelhecimento é um dos processos naturais que foram transformados em tabu ao longo da história. Como um processo natural pode ser vivido de forma trágica? Pela solidão, pelo descaso, pela destituição de qualidades consideradas na sociedade ocidental como esperadas para uma mulher. Sobre o corpo a que se impõe a necessidade da beleza, a passagem do tempo é inimiga, é um destino do qual não se pode fugir, no entanto existe um grande esforço para driblar sua aparência e seus efeitos. Foucault, em *A microfísica do poder* (1990), expõe o seguinte a respeito da relação corpo-poder:

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio (Foucault, 1990, p. 146).

O esquadramento sobre os corpos se inicia, segundo Foucault, pelo estabelecimento de práticas que geraram consciência corporal e, conseqüentemente, domínio sobre o corpo. Inicialmente, tais práticas tinham objetivos simples, como tornar as pessoas mais aptas fisicamente para exercer determinadas funções que exigiam esforço corporal. Porém, com o passar do tempo, foram sendo criados mais padrões de comportamento e beleza, novas normas para o que se considerava um indivíduo bonito e sadio. Dessa forma, o corpo passou a ser cada vez mais vivido em termos sociais do que em termos orgânicos, isto é, os corpos passaram a ser cultivados para serem exibidos na sociedade. O próprio Foucault aponta que esse processo, que se inicia no século XVII,

também é atacado quando os indivíduos escolhem outras formas de viver corporeamente, seja nas sexualidades socialmente desviantes, seja na opção por aparências destoantes.

Sabe-se que, para as mulheres, a beleza física sempre esteve atrelada à possibilidade de conquistar um marido, sonho de felicidade nas sociedades tradicionais até “poucos dias atrás”. Contudo, conforme esse sonho vai deixando de ser a maior ou a única meta na vida das mulheres, outras formas de coerção sobre os corpos são criadas. Assim como a expectativa de vida aumentou, se alongou a vida produtiva, a indústria precisou também convencer as mulheres de que a beleza deveria durar mais (para sempre!).

Simone de Beauvoir publica em 1970 uma obra intitulada *A velhice*, na qual discute a condição das pessoas idosas em relação a questões sociais, amorosas, sexuais e trabalhistas. Nesse estudo, a filósofa leva em consideração as diferenças entre o processo de envelhecimento de homens e mulheres, bem como os diferentes discursos que constroem as figuras do velho e da velha: “nunca encontrei mulher alguma, nem na literatura nem na vida, que encarasse com complacência a própria velhice. De modo que nunca se fala numa ‘bela velha’; na melhor das hipóteses, fala-se numa ‘encantadora velha’” (Beauvoir, 1970, p. 23). O que Beauvoir diz sobre a caracterização física das mulheres conecta-se, primeiro, à necessidade que compartilhamos de descrever o outro a partir do critério da beleza; depois, ao fato de que a beleza feminina é indissociável da juventude. O homem, que não precisa ser belo para ser poderoso, pode tornar-se sedutor e ser ainda considerado viril com os cabelos brancos e rugas no rosto, além do mais, pode consolidar seu poder e sapiência – sua sublimidade, numa visão kantiana –, tornando-se, por isso, atraente. Já as mulheres enfrentam um duplo problema, uma vez que a perda da juventude, como se não fosse trágica o suficiente, carrega ainda a perda da beleza, e, conseqüentemente, a perda da feminilidade.

Em seu estudo sobre gênero na filosofia de Immanuel Kant, Alice de Carvalho Lino (1990) faz uma leitura das críticas kantianas e das *Observações sobre o belo e o sublime* destacando as qualidades e os defeitos dos gêneros atribuídos por Kant em relação aos conceitos filosóficos como razão, imanência e sublimidade. A pesquisadora comenta que, em determinadas situações, é admissível que, embora o belo seja atributo da mulher e o sublime do homem, a mulher seja sublime na velhice:

Na perspectiva kantiana, a velhice traz consigo certas modificações. As qualidades que outrora eram belas tornam-se sublimes, e esse

movimento pertence à ordem natural. Quando as do belo sexo pretendem estender por mais tempo o caráter que apresentavam na flor da idade, tornam-se rabugentas e apresentam humor carrancudo. A mulher quando envelhece e perde em beleza o suficiente para comprometer o ato da sedução, deve ocupar-se da leitura e do alargamento da reflexão (Lino, 2008, p. 27).

A citação de Lino mostra que toda essa reflexão sobre o belo e o sublime nos gêneros é uma forma de justificar a necessidade de que as mulheres sejam desejáveis, já que, ao perder as características físicas que despertam atração nos homens, elas são libertadas para a leitura e a reflexão, ou seja, para adquirir atributos sublimes.

Segundo Susan Sontag, no artigo “The double standard of aging” (1972), até o início do século XX, uma mulher de quarenta anos era velha. A partir dos anos 70, a velhice não só perdeu uma data fixa para acontecer, como o processo de envelhecimento não tem mais data nem para começar, nem para terminar. Com isso, as mulheres mesmo jovens começam procedimentos para parecerem ainda mais jovens, pois, segundo Sontag, esse padrão deseja uma aparência de adolescente.

É difícil desviar desses padrões, porque a validação da mulher como um indivíduo social depende deles. Essa experiência torna-se violenta e expressa-se de forma trágica nos romances. As personagens que se encontram em face da constatação de que o envelhecimento as desloca para a impossibilidade de serem ditas belas têm em seu redor o contexto espaço-temporal que contribui para a experiência de seus dramas. Nesta seção, analisaremos as personagens Isabel, de *Antônio*, Maria Inês, de *Sinfonia em branco*, e Maria Bráulia, de *Jóias de família*, sendo esta última a que melhor realiza a comunicação entre a ruína social e a decadência física.

4.1 Sozinha no baile de máscaras

Maria Bráulia vive uma existência estática, não há movimento de saída do apartamento, pois este é todo seu mundo. Os poucos coadjuvantes que interagem com ela – Maria Preta, a empregada, e Julião, o sobrinho – contribuem para que ela mantenha a aparente influência social assentindo sempre às suas ordens, seguindo-a pelos espaços possíveis no apartamento: a sala, a varanda e o quarto. Nesse cenário limitado, a autora trabalha a semântica do fingimento. Os coadjuvantes aceitam a autoridade de Bráulia e fingem não saber que ela se agarra a fiapos de vigor físico e dignidade social sustentada

pela história de sua família. Os sentidos de fingimento são presentes até mesmo nos deslocamentos da personagem pelo espaço: ela vai até a varanda, que é um simulacro de plano exterior, na verdade, um pequeno apêndice externo. O espaço físico torna-se um espaço simbólico, onde Maria Bráulia encena as disputas de poder que ainda a sustentam. São disputas fáceis, pois aqueles que estão em situação de subalternidade ocupam posições sociais há muito fixadas em nossa sociedade. Tanto a empregada negra em relação à patroa branca, quanto o sobrinho-empregado, em relação à tia, tutora de uma possível herança, participam da encenação que também os mantém nas posições para as quais a sociedade os designou.

O simbólico está em cada detalhe da tessitura narrativa de *Jóias de família*. Cada objeto lembra o leitor de que tudo é um jogo de aparências. O objeto que simboliza Maria Bráulia, sua família e a aristocracia é a estatueta do cisne de Murano no meio da mesa de jantar. Esse objeto, citado muitas vezes ao longo do livro, está ali como uma espécie de fantasma, que, embora seja valioso e demonstre a herança cultural da família, esconde-se na dimensão do apartamento, conectando-a com o passado. Assim como Maria Bráulia, sua função se resume a estar dentro do espaço limitado do apartamento, visto apenas pelos poucos que ainda restam no convívio com a protagonista. Tudo no ambiente doméstico parece impecável, pronto para receber convidados, porém ninguém chega. As únicas que já estão lá são as empregadas, as mesmas por décadas e décadas na família, então, Maria Bráulia se arruma, coloca sua “máscara social” para dançar sozinha no baile.

Maria Bráulia – de velhice definida mas idade não declarada, com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tapinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, o “social”, de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosados. Os cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e atíçam o amarelo pintado dos cabelos. Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona (Tavares, 2007, p. 7).

O ritual diário de cobrir seu rosto com produtos cosméticos para esconder sua aparência verdadeira cria essa máscara que permite que ela encene a figura social que aprendeu a representar: a distinta esposa de juiz. O fingimento, expresso por muitos elementos do romance, manifesta-se mais claramente nos conceitos relativos à beleza. A personagem, já idosa, porém de idade não revelada, apresenta-se com um rosto que o narrador chama de “rosto social”. Um rosto construído com maquiagem, que, ao ser forjado, narra o processo pelo qual, durante anos, Maria Bráulia aprendeu a fingir. Nada

muda, a não ser a própria personagem que, de jovem bobinha, tornou-se uma velha empedernida.

O drama da beleza é encenado por meio desses recursos que dão às personagens a possibilidade de circular entre a essência e a aparência, sem que possamos definir os limites entre as duas. A forma da narrativa ficcional se inscreve aí, na impossibilidade de se definir o real e o ideal e na criação de beleza por meio dessa impossibilidade. O impasse se reproduz no uso da maquiagem, um recurso ambíguo, usado para o embelezamento já no século XVI. Baldesar Castiglione, cujo texto integra a coletânea *História da beleza* de Umberto Eco, questionava os limites entre a beleza realçada pela pintura e o efeito máscara criado por seu excesso:

Já perceberam o quanto uma mulher que, embora use pintura, o faça com tanta parcimônia e tão pouco que quem vê fica em dúvida se ela estaria pintada ou não, tem mais graça do que outra que, de tão emplastrada, parece ter no rosto uma máscara e não ousa rir por medo que se rache, nem muda nunca de cor, exceto quando se veste de manhã, e que pelo resto do dia fica como uma estátua de madeira imóvel, mostrando-se apenas à luz de tochas ou em lugar escuro, assim como os mercadores mostram seus panos? (Castiglione, 2004, p. 217).

Como diplomata e escritor, o italiano observava a vida cotidiana em suas viagens e já identificava determinados padrões de elegância. Ao valorizar a “graça” de uma mulher pouco pintada, ele não está exaltando a beleza natural, mas sim aquela que está mais próxima ao natural, a que melhor engana, ao mesmo tempo que debocha da mulher cuja maquiagem, de tão artificial e exagerada, limita seus movimentos. Assim como os mercadores, Maria Bráulia deixa que os outros entrevejam seu rosto no lusco-fusco do apartamento, longe da luz do sol que pudesse revelar o rosto verdadeiro.

Baudelaire escreve em seu “Elogio da maquiagem” que é o artificial o responsável pelo embelezamento da mulher, não o embelezamento natural, mas aquele que extrapola a natureza e se deixa perceber como artifício:

O catálogo dessas práticas seria inumerável; mas, para nos limitarmos àquilo que nossa época chama vulgarmente de maquiagem, quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão tolamemente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata de textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? (Baudelaire, 2006, p. 876).

O poeta exalta o poder da maquiagem como um excedente, como algo que deve ser visto, já que seu objetivo é suplantar a natureza e tornar o rosto da mulher uma obra de arte. No entanto, ao dizer que “[...] a pintura do rosto não deve ser usada com a intenção vulgar, inconfessável, de imitar a bela natureza e de rivalizar com a juventude” (Ibid., p. 876), ele admite que a maquiagem só serve para embelezar o que já é belo, que “o artifício não embeleza a feiura”. Maria Bráulia, então, não faz parte do rol de mulheres que, sendo jovens e belas, possuem o direito de contornar melhor os traços e exibir um rosto de estátua, divino e superior. Por isso, o rosto que faz aderir com esforço de movimentos rápidos e tapinhas não é nem natural, nem sobrenatural, ele é antinatural, é um rosto social.

Toda a existência de Bráulia é controlada pelos mecanismos sociais. Seus movimentos são calculados como de atriz de tragédia que não fica completamente imóvel, mas se move em um palco limitado, posicionando-se de forma que seu melhor ângulo seja privilegiado. Todas as ações da personagem expressam forte juízo moral de Maria Bráulia, o que transparece pela voz do narrador:

Um rosto que de tão pouco visto por terceiros adquire a mesma modéstia do corpo murcho; e assim, trazê-lo à luz do dia, sustentá-lo sobre o pescoço como se fosse a coisa mais natural do mundo (o que vem aliás exatamente a ser), exibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe pareceria um ato de mais absoluta e indesculpável falta de pudor (Tavares, 2007, p. 7-8).

O pudor é um valor que se modifica e se conserva ao longo das gerações. Na cena, Zulmira R. Tavares pratica a ação baudelairiana do esartejamento: o rosto separado do corpo é trazido na bandeja do pescoço apenas quando convém, usando a máscara adequada. Exibir o rosto – os panos de baixa qualidade que traz o mercador – à luz do dia é antes de tudo um acinte moral, um despudor. Não se fala no feio, mas é possível relacionar a construção da imagem de Maria Bráulia ao que Eco chama de feio formal: “o desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo”. (Eco, 2015, p. 19). O narrador procura o efeito de estranho ao descrever a desarmonia entre corpo e rosto, ao torná-lo o mais antinatural possível, por isso o compara a outros elementos artificiais tanto da natureza como dos objetos criados pelo homem.

O corpo, caracterizado como “murcho”, é motivo de vergonha. Isso porque a velhice é socialmente desconfortável; a deterioração natural do corpo é vista como

decadência social. Considera-se, de modo geral, o corpo idoso como incapaz de produzir riquezas para a sociedade, o que coloca esses indivíduos em uma posição marginalizada. Para as mulheres idosas, essa realidade é ainda mais cruel, como aponta Elódia Xavier:

Se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhes padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios transformando a vida das mulheres idosas em uma eterna frustração. (Xavier, 2007, p. 85)

A mídia, como afirma Xavier, apaga a mulher idosa como um indivíduo produtivo, eficiente e consciente. É dessa frustração que Bráulia busca escapar, ou pelo menos desviar-se da mesma forma como tentou desviar-se das frustrações da vida e do casamento. Todas as tentativas são infrutíferas, pois o destino da existência trágica é refletir sobre seus tormentos e revivê-los, o que a personagem faz ao longo de todo o romance.

A narrativa de ficção em seu diálogo com a realidade concreta questiona a função social do corpo, dando a ele uma função literária. Para Maria Bráulia, não há distinção entre corpo e rosto – exibir o rosto “nu” configura despudor tão grande quanto exibir o corpo – como de fato não deveria haver: o rosto também é o corpo. Na sociedade ocidental, mostrar o corpo é algo questionável, enquanto mostrar o rosto é obrigatório. O rosto coberto é o ilícito, a fraude, a fuga; o corpo coberto é o recato, o pudor, a dignidade. Quem não tiver esse rosto lindo e jovem não está habilitada a ser chamada de mulher. A autora do romance, habilmente, cria um impasse trágico para sua personagem: ela precisa disfarçar as marcas do tempo com a maquiagem, mas, ainda assim, não pode ser mais uma mulher, não pertence mais ao “belo sexo”, porque esse disfarce só resalta mais a realidade. Maria Bráulia vai em direção ao sublime, oferecendo às demais personagens, seu sobrinho e suas empregadas, uma face grotesca e inquietante, entre amedrontadora e cômica. Essa máscara estranha não se parece com o rosto de Bráulia, não se parece com rosto algum, mas é uma proteção esculpida pelas agruras da vida.

Enquanto o tempo, para Maria Bráulia, passa e a transforma em uma mulher que faz o pacto com a dissimulação, as irmãs Maria Inês e Clarice, do romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, lutam para se livrar da prisão que se tornou a memória do estupro e que fez o tempo congelar. Cada uma das irmãs vive de forma diferente o processo de envelhecimento, para tentar sobreviver a uma crise que se instalou sobre elas ainda na infância.

4.2 A cicatriz do tempo

O romance de Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, é um jogo de delicadeza e brutalidade. Delicadeza pela forma poética como ela conduz a narrativa; brutalidade pelo tema abordado. A escolha de um tema tão terrível, que resgata o trágico, é resolvida na forma narrativa esgarçada, de memórias que vêm e vão, que acontecem aos poucos e tornam-se cenas completas para o leitor ao longo do romance. Uma das coisas que marca essa tragédia é o fato de ela acontecer na infância das personagens, o que retira delas a possibilidade de crescerem e se desenvolverem de forma saudável.

As descrições das personagens passam por essa tentativa de localizar em sua aparência tanto as marcas do tempo como as marcas da dor. Embora Maria Inês e Clarice sejam muito mais jovens que Maria Bráulia, nesse contexto, não há idade para se começar a envelhecer, principalmente se a juventude for arrancada à força.

Maria Inês começou a se despir diante do espelho. Automaticamente. Não tinha nenhuma intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia cinco anos. Tirando aquela calcinha ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão (Lisboa, 2001, p. 21).

A imagem de Maria Inês nua surge no início do romance, quando começamos a conhecer as personagens, que, aliás, se desvelam muito vagarosamente ao longo da narrativa, deixando muitos aspectos encobertos. As características físicas de Maria Inês a tornam uma mulher normal: com marcas e saliências. A mulher se materializa nas cenas em que entra em contato com seu corpo, ou se olha e se analisa diante de espelhos. No caso de Maria Inês, há uma tentativa de mostrar autoaceitação. A personagem constrói, ao longo de sua vida, essa familiaridade com o corpo, sendo uma jovem emancipada que, sob a lembrança da posseção de sua irmã pelo próprio pai, busca manter o domínio sobre si, desvencilhando-se das posturas tradicionais a respeito de sua sexualidade. Sabemos, ao longo do romance, que essa postura é frágil, já que a personagem opta por um casamento conveniente e tradicional. Quanto à descrição física de Maria Inês, esta se opõe

ao que é preconizado pela mídia, pois sua beleza se afasta da artificialidade dos corpos de bonecas que estampam as capas de revistas. A voz do narrador ecoa uma crítica a esses padrões quando cita as “barbies”. Tudo isso, porém, é enganoso, de certa forma, pois Maria Inês segue uma rotina adequada aos discursos que disciplinam a mulher, seja o casamento, seja o consumo de produtos cosméticos.

A cicatriz em seu ventre marca um laço com o feminino e com a irmã Clarice. O primeiro, por ser a marca do parto de sua filha com Tomás, seu ex-amante; o segundo, por se conectar às cicatrizes gêmeas dos pulsos da irmã. A nudez, portanto, é o empecilho do esquecimento do passado. Como Maria Bráulia, Maria Inês usa uma espécie de máscara social para esconder essas cicatrizes e para poder circular por um ambiente seguro e controlado como o apartamento em que vive: asseado, climatizado – para salvá-la do calor do Rio de Janeiro – em que se encontram produtos comercializados para que a seriedade, a limpeza, a juventude, enfim, a beleza possam se manter por mais tempo na pele:

Abriu o armário e apanhou o tubo azul: *Lancôme, Paris. Gommage pur. Gelée exfoliante. Activation et lissage (Exfoliating gel. Stimulation – smoothness). Soins du corps. Vitalité. Douceur.* Ela não sabia exatamente de onde aquilo surgira, mas tinha um cheiro muito bom e consistência agradável, um pouco áspera, delicadamente áspera. E era azul, sua *gelée exfoliante*, de um azul tão traiçoeiro como o do céu de dezembro que pesava sobre o Rio de Janeiro quase como uma maldição (Lisboa, 2001, p. 21).

O parágrafo dedicado à descrição do produto expressa sentidos de fingimento. As frases em francês e inglês não são traduzidas, nem pelo narrador nem pela personagem, como se ela não acreditasse nas promessas expressas nas línguas estrangeiras; como se nenhum elemento externo pudesse, de fato, interferir em marcas mais profundas que necessitam – essas, sim – de cuidados. A personagem se detém na aparência e na consistência do produto e caracteriza sua cor como “traiçoeira”, adjetivo impertinente ao se tratar de um creme cosmético, mas harmonizado com o substantivo “maldição”. Nesse ato aparentemente inocente de retirar um produto da prateleira para aplicá-lo no rosto, surgem sentidos que expressam, a partir da interioridade da personagem, a forma como ela enxerga o mundo ao seu redor. A origem indefinida, mas compulsória do destino de mulher de que se investe Maria Inês, está espelhada no tubo de cosmético. De dentro dele, sai uma substância ambígua, áspera e delicada. Também como a feminilidade compulsória, o uso dessa substância parece natural, embora seja algo estranho, vide a

origem desconhecida e as descrições em línguas estrangeiras. Assim são as idealizações de aparência e comportamento: parecem naturais (“naturalizadas”), mas guardam um fundo de estranheza. Por quê? Para que usar um creme esfoliante azul da cor do céu?

Em seguida, acontece um movimento de *close-up*, mimetizando o movimento do corpo de Maria Inês que se aproxima do espelho para olhar seu rosto:

Os olhos escuros e amendoados de Maria Inês encontraram-se e se multiplicaram no espelho. Ela se aproximou um pouco mais do reflexo e tirou com uma pinça os pelos supérfluos das sobrancelhas, originalmente grossas, mas agora tão bem modeladas. Pensou em João Miguel e seu punho machucado, depois tentou esquecê-los a ambos. Não era bom ficar revisitando com a imprudência da dúvida as decisões tomadas havia tanto tempo. João Miguel parecia em paz, Maria Inês parecia em paz. Os anos compunham sedimentos e aplainavam ousadias. Maria Inês já não sentia dor quando a pinça agarrava certa um pelo e arrancava-o pela raiz, sua pele se acostumara (Lisboa, 2001, p. 21-22).

Olhar-se no espelho é uma ação que as mulheres praticam muitas vezes ao longo do seu dia. Em muitas dessas vezes, encontram “defeitos”, coisas que estão fora do lugar. Conforme a perspectiva sai do “corpo” para o rosto e agora para os olhos, as emoções mais intensas vão sendo expostas. Pelos olhos, entende-se que é possível detectar a verdade. Como Maria Inês não resgata seu passado pela lembrança, cada detalhe do seu corpo e rosto dão pistas das transformações existenciais por que passa. A mudança de característica das sobrancelhas, por exemplo, destaca um percurso: antes grossa, natural, espontânea; agora delineada, com excessos expurgados. A reflexão sobre essa mudança estética a leva a pensar no marido, e o recorte que tem dele é a lembrança do pulso machucado. Novamente, a imagem do pulso machucado vem lembrar Maria Inês do que está escondido em sua vida. Tanto a relação com Clarice como a com João Miguel haviam sido moldadas de forma a evitar o confronto, acostumando-se à dor. A beleza torna-se trágica quando é a máscara da dor.

A imagem no espelho, recorrente na literatura em prosa e verso, metaforiza o eu e o outro eu que, quando se olham, descobrem suas semelhanças e diferenças, recordam suas dores, muitas vezes escondidas, como mostra Maria Inês que pensa no marido e em si mesma como pessoas que “parecem bem”. A mirada no espelho revela a diferença entre ser e parecer, entre o que era e o que se quer ser. Cecília Meireles, em seu poema “Retrato” revela o súbito estranhamento entre o eu lírico e seu reflexo no espelho:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
 assim calmo, assim triste, assim magro,
 nem estes olhos tão vazios,
 nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
 tão paradas e frias e mortas;
 eu não tinha este coração
 que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
 tão simples, tão certa, tão fácil:
 — Em que espelho ficou perdida
 a minha face?
 (Meireles, 2001, p. 18).

O processo de envelhecimento, que deveria ser tão simples, certo e fácil, como diz a poetisa, surpreende com um novo rosto, desconhecido e triste, contra o qual não há luta, apenas o questionamento “quem é você?”. O destino inescapável, nesse caso, consiste na rápida passagem da vida, na percepção de um fim mais próximo, afinal as mãos já estão paradas, frias e mortas. A não identificação com o eu do espelho aparece em muitas narrativas. Na literatura brasileira, podemos destacar o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras histórias*. No conto, o protagonista narra de forma insólita a busca por sua verdadeira imagem diante do espelho, a essência mesma. Ele pretende se livrar da ideia preestabelecida de si:

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito (Rosa, 2005, p. 116).

De forma parecida com o eu lírico do poema de Cecília Meireles, o narrador do conto rosiano sabe que há expectativas para o que se encontrará diante do espelho. No caso do poema de Cecília, essa expectativa é quebrada pela descoberta de um outro rosto, irreconhecível, modificado pelo passar dos anos. Já no conto, o narrador, que pretende achar seu verdadeiro rosto, descobre um “ainda-nem-rosto”. Ele descobre que o que pensamos sobre nós mesmos é falseado e que nosso verdadeiro eu ainda está por ser encontrado. O mesmo processo é feito por Maria Inês que vê no espelho as marcas do passado, os seios de menina, como os de sua irmã tocados pelo pai; a cicatriz “rosada e

curva” da maternidade, outro discurso moldado para conceder alegrias às mulheres. Já Clarice não se olha no espelho, seu corpo está partido em um momento no passado e em um devir: conhecemos seu lindo corpo de menina e trágico corpo de suicida dentro de uma banheira branca.

Regina Dalcastagnè nos lembra que no romance *Sinfonia em branco* “há descrições físicas fundamentais, por vezes incompletas, de partes do corpo e gestos que se fundem à trama criando o ritmo adequado para o desenvolvimento das personagens e de suas histórias” (2010, p. 81). Os olhares que observam e descrevem essas figuras humanas o fazem para perscrutar a alma das personagens, dessa forma revelam o que há de trágico nelas. Isso se torna evidente também na diferença de tratamento descritivo dado a Maria Inês em relação a Clarice.

Clarice não é descrita como uma mulher preocupada com a beleza, já que teve o direito de ser bela retirado na infância. Somente nesse período, sua beleza é admirada pela irmã ao observá-la dançando balé. Depois que é estuprada pelo pai, Clarice passa a se preocupar em sobreviver. Nas poucas cenas em que se olha no espelho, há uma penumbra que a impede de se ver: “Clarice entrou em seu quarto e foi conferir no espelho da penteadeira o quanto havia mudado. Não conseguiu descobrir [...] Viu seu rosto cheio de sombras refletido no espelho da penteadeira” (Lisboa, 2001, p. 117), Clarice não consegue se enxergar no espelho da casa em que se refugiou do pai em um casamento sem amor. Para ela, seu corpo é perigoso, é fruto de temor, enquanto para Maria Inês o corpo é uma tentativa de salvação. A diferença entre as duas fica evidente nesta cena:

Depois foi ao banheiro que era o único para os quatro quartos. Ali não havia suítes com banheiros brancos recheados com jardins ornamentais e tubos azuis Lâncome. [...] Maria Inês apanhou o tubo de rímel e o lápis Kohl na bolsa e retocou os olhos. Depois leu *Colourings. The Body Shop. Against animal testing. Eye definer. Crayon kohl. Net wt. 1.15g. Shade: rich dark brown.* (Lisboa, 2001, p. 175).

Maria Inês vai ao banheiro da casa da fazenda retocar a maquiagem e gasta tempo lendo a embalagem, evitando estar em companhia da irmã e confrontar-se com uma tragédia que também é sua, pois trágico não é só o acontecimento para quem sofre a dor, é também para quem o presencia e teme sentir o mesmo. O banheiro da casa que agora é de Clarice é simples, sem produtos, sem simulacros de natureza, sem nada que possa fazê-la desviar de seu destino e de sua consciência. Para evitar qualquer possibilidade de reflexão, Maria Inês leva na bolsa uma espécie “kit de sobrevivência” que permite um

minuto de fuga para o mundo da beleza. É a expectativa do olhar de Maria Inês que revela o envelhecimento da irmã: “Seus cabelos estavam cheios de fios brancos que ela tingia com hena indiana. Estava envelhecida. Era seguramente a impressão que causaria em Maria Inês” (Lisboa, 2001, p. 135). Clarice adivinha o que a irmã vai pensar, porque sabe que para ela a aparência envelhecida indica degradação, descuido, vulnerabilidade.

Outra personagem que, pela voz do narrador, descreve Clarice é Tomás. Ele percorre seu corpo analisando sua aparência no funeral do pai. Nesse momento, não há espaço para o juízo da beleza, mas para a interpretação desse acontecimento – a morte do pai – na aparência da filha. A presença de Clarice no funeral de seu pai é marcada pela cor preta e pela secura de seus olhos. Seu luto não é igual ao dos outros, é a culminância de um luto que durou a vida inteira, tanto que, mais tarde, no romance, quando as irmãs se reencontram, chama a atenção de Maria Inês que ela esteja usando um vestido azul floral em vez da camiseta larga suja de argila. É a primeira vez em que a personagem veste uma roupa que se ajusta ao seu corpo e idade. No funeral, o vestido é “de velha”, um modelo de outros tempos que não se usa mais. Clarice, porém, não tem idade alguma, pois todos os acontecimentos nefastos vivenciados – estupro, assassinato do pai – a congelaram no tempo, deixando-a ocupada entre as tarefas de viver e morrer.

Se a velhice é a aproximação da morte, o vestido de Clarice oferece um alento: somente sua roupa indica o luto e o fim, ela mesma sobrevive à sua catástrofe íntima. Já as personagens de *Antonio*, não. Tanto Teo como Isabel morrem, ela, porém, passa pelo processo de envelhecer, adoecer e morrer repassando sua vida enquanto narra o processo trágico que se instalou na vida de sua família.

4.3 Entre o dionisíaco e o apolíneo

O romance de Beatriz Bracher (2007) também é um romance de família, como são, de certa forma os outros três que compõem nosso *corpus*. Trata-se de um quadro cubista de uma família de classe média alta paulistana em que as relações estão recortadas, coladas, remendadas a partir da memória de três narradores: Raul, Haroldo e Isabel. Em artigo que estuda os narradores de Bracher, Friedrich Frosch afirma a respeito de *Antonio*: “nada é expresso direta, objetiva e solidamente; em todas as suas fases, a narrativa apresenta opiniões e recordações mais ou menos influenciadas pelo fim trágico do grande

ausente” (Frosch, 2013, p. 92). O grande ausente é Teo, filho de Isabel, que relata ao seu neto as histórias do filho e suas próprias durante o estágio terminal de um câncer.

A cena em que se inicia a escrita do Memorial que Isabel precisa defender para concorrer ao cargo de professora titular da universidade mostra a simbiose entre ela e Teo. Quanto mais ela expressa sua memória acadêmica e profissional no papel, mais seu ambiente físico se assemelha ao filho que, já tomado pela loucura, acumula lixo por todo o apartamento. O próprio trabalho é tratado como excesso assim que vem à tona. A escrita de um memorial é o resgate de uma trajetória e coincide com o retorno do filho à casa materna. Esse filho que volta recompõe a memória da loucura da família, antes representada por Xavier. Ou seja, o dado da loucura, que sempre esteve guardado nos arquivos da família, volta a fazer parte da rotina da casa. Como define Freud, uma das definições do estranho/inquietante diz respeito a algo que deveria permanecer oculto, mas veio à luz (Cf. Freud, 2010).

A chegada de Teo provoca o aparecimento do que há de grotesco em Isabel e na sua casa, o palco do monólogo trágico da personagem. Ao contrário de Maria Bráulia, que cria um ambiente higienizado e estéril, Isabel se afoga no que é considerado socialmente podre. Aí está a profundidade existencial dessa personagem, pensadora, intelectual. Isabel é dionisíaca. Em meio à aparência de decadência e morte trazida pelo lixo e pela presença de seu filho já condenado pela doença, ela renasce no corpo pelo prazer intelectual: “meu rosto ficava quente, no final de alguma página que julgava especialmente brilhante eu gemia de gozo e urrava de prazer. Colocava música alta e dançava sozinha pelo apartamento” (Bracher, 2007, p. 146). O que Nietzsche chama de “incomensurável arquiprazer” move sua existência, está presente na percepção das necessidades físicas, fisiológicas, intelectuais, todas, porque ela vive corpo e mente em um só:

Quem me tirou desse transe que se transformava em loucura, que construía uma obra frouxa destruindo meu corpo e minha casa, quem me tirou de mim e do meu prazer insano e me jogou de volta ao fluxo razoável entre vida e obra, e a um prazer mais puro, sincero e elevado, foram minhas partes baixas. Evacuação e sexo. Uma privada entupida e desejo de homem (Bracher, 2007, p. 146-147).

A mulher polida e respeitada não se furta à onda intensa de prazer – “transe” e “loucura” –, não resguarda seu corpo, nem seu discurso quando relata para o neto os motivos que a levam a retomar algo de civilizado que havia deixado para trás no momento

em que começara a escrever. As necessidades primitivas entram em jogo com a necessidade social do trabalho formal acadêmico que ela faz questão de lançar à encenação dionisíaca. Ganham ambas, pois Isabel é incapaz de negar parte de si mesma: “Enfurnada em meu mês dionisíaco, narcisista e onanista, escrever, dançar, beber, escrever e escrever, lixo e mais lixo por todo o canto, no meio disso tudo, a privada entupiu”. (Bracher, 2007, p. 149). O desrespeito às regras gramaticais ou estilísticas como o paralelismo morfológico – adjetivo (dionisíaco), verbo (escrever) e substantivo (lixo) – refletem o mesmo desrespeito que Isabel demonstra à separação da vida por áreas – trabalho, sexo, família – ou à separação do ser em corpo, mente e alma. Contar sua história é um disfarce para a interpretação da vida a partir de fatos do passado. A análise que Isabel faz do episódio, caracterizando-o como um momento dionisíaco, coincide com a interpretação feita aqui, neste texto acadêmico. O produtivo flerte ficção-ensaio torna-se obra de arte ao ser também dionisíaco: fecundo e indissociável.

É nítida a diferença entre Isabel e as outras personagens que visitaram este capítulo. Ela reconhece as amarras sociais que cerceiam a liberdade do corpo feminino, porém, de certa forma, rejeita esses discursos: “Com mais de cinquenta anos, já não era naturalmente desejável, um esforço seria necessário, e isso me envergonhava e até ofendia” (Bracher, 2007, p. 147). Além disso, ela reconhece o escasso interesse sexual que uma mulher em sua idade pode despertar. Ela reúne duas “fórmulas” do desaparecimento da beleza, como explica Naomi Wolf:

Há um século, a atividade feminina normal, especialmente aquela que conduziria a mulher ao poder, era classificada como feia e doentia. Se uma mulher lesse demais, o seu útero se "atrofiaria". Se ela continuasse a ler, todo o seu sistema reprodutivo deixaria de funcionar e, segundo o comentário médico da época, "teríamos diante de nós um ser híbrido repugnante e inútil". A menopausa era descrita como um golpe final, "a morte da mulher na mulher". "O término da vida reprodutiva de uma mulher consistia numa revolução mental tão profunda quanto o seu início", produzindo, à semelhança do moderno desaparecimento da "beleza", "um nítido choque ao cérebro" (Wolf, 1992, p. 299).

O termo que chama a atenção, na citação de Woolf, é “poder”. Ter uma vida de estudo e trabalho levaria a mulher a espaços de poder aos quais apenas os homens estariam autorizados a acessar. Automaticamente, segundo essa visão, a mulher perderia sua beleza e, conseqüentemente, deixaria de ser atraente para os homens, colocando fim ao seu real papel no mundo: ser mãe.

Isabel pertence a uma geração de mulheres em que ainda não era algo naturalizado a vida em família com a vida acadêmica. O perfil de mulher intelectualizada, tradicionalmente, é colocado como oposto do perfil de mulher bonita, e a beleza está posta como critério para conquistar um homem e conseguir um casamento. Ao contrário do esperado para as mulheres da geração de Isabel, ter uma família não a impediu de levar adiante seus projetos intelectuais. Projetos estes vistos nos séculos passados como capazes de tornar uma mulher feia, pois ela estaria se aproximando do poder masculino, ou do sublime que só existiria no homem, de acordo com Kant em *Observações sobre o belo e o sublime*. As altas habilidades intelectuais e a velhice seriam dois critérios de incapacitação da mulher para a beleza. A cultura contemporânea, não podendo mais impedir que as mulheres se eduquem, leiam, ocupem papel de destaque na sociedade, criou uma série de procedimentos para prolongar a juventude e tapear a natureza, fazendo com que gastem seu tempo e dinheiro com cosméticos e cirurgias, sendo possível, dessa forma, ter controle sobre seus corpos.

Embora não se sujeite aos padrões de beleza culturalmente impostos, Isabel reconhece sua existência e a forma como esses padrões transformam sua aparência em um impeditivo para encontros amorosos. Isabel opta pelos rituais de higienização e cuidados simples: “Cortei as unhas, lavei o cabelo, passei pedra-pomes na sola dos pés e bucha áspera nos joelhos e nos cotovelos, tirando a pele velha e morta, massageei meu corpo com cremes e pinguei perfume na nuca, atrás das orelhas e punhos” (Bracher, 2007, p. 150). O ritual simples, usando instrumentos quase rudes, se distancia muito da criação do rosto social de Maria Bráulia e da assepsia sofisticada de Maria Inês.

Ao livrar-se do grotesco, Isabel parece se aproximar um pouco mais da imagem esperada de uma mulher madura e respeitável. Mesmo assim, ainda é indivisível para ela a relação entre os diversos aspectos da vida. O mesmo homem que resolve o problema sanitário resolve o problema sexual, ambos à custa de um pagamento generoso, o qual Isabel não se envergonha de dar. Aí está também uma visão de mundo que subverte os padrões de comportamento feminino: ela rejeita o esforço para ser bela e desejável, e aceita pagar por sexo, sem que isso seja um problema moral. Não esperar ser escolhida por um homem é, por si só, um ato revolucionário, já que ela rejeita a performance passiva esperada para as mulheres, escolhendo, inclusive, uma bastante presente no chamado “universo masculino”. Ao ser sujeito agente de sua sexualidade, Isabel recusa a imagem do “belo sexo”, que, em uma visão conservadora e patriarcal, serve para ser visto, admirado, desejado pelo olhar masculino, como confirma Beatriz Jaguaribe:

Como assinalou Peter Berger, no seu livro *Ways of seeing* (1972), uma das condições históricas da fabricação da feminilidade associada aos ideais da beleza e de sedução é que as mulheres foram educadas para se verem e serem vistas. Laura Mulvey designa este fenômeno como a condição de “to-be-looked-atness” que posiciona o olhar masculino sobre o objeto feminino. Há uma internalização de um suposto olhar masculino que as abaliza e avalia (Jaguaribe, 2007, p. 192).

Isabel rejeita o esforço para ser olhada pelo homem, ela não tem compromisso com a manutenção de uma imagem imaculada da família, até porque sua própria família foi construída sobre bases pouco ortodoxas, apoiada na loucura teatral de Xavier e nas histórias contadas e recontadas uns aos outros. Está presa à catástrofe e abraça essa experiência pela ótica da vida e da morte.

Das personagens femininas apresentadas neste trabalho, a única que morre fisicamente é Isabel no capítulo que tem por título: “Preparação do corpo”, único capítulo do romance narrado em terceira pessoa, em que o narrador-personagem sai e o espectador vê a cena inteira. Os integrantes da família vivos e uma morta interagem no quarto de hospital. A preparação do corpo é um ritual em que o grotesco e o sublime se alinhavam. Lidar com um corpo morto e ornamentá-lo com flores, com os procedimentos mecânicos e com as questões práticas do enterro, é uma mistura de lirismo e tragédia. Isso se expõe nesse capítulo por meio também do foco narrativo. O narrador externo consegue expressar o que as personagens não podem mais, pois são parentes que perderam pessoas amadas, que marcaram a história da família. São pessoas não tão capazes de falar quanto Isabel que expressava na própria linguagem a experiência trágica da vida. Esse recurso é usado por Beatriz Bracher ao longo de todo o romance, e se pronuncia principalmente nas falas e não-falas de Teo, que nunca se narra, mas faz-se narrado:

A narrativa contemporânea fica vinculada a uma afasia trágica, o que já mencionamos como uma impossibilidade de *dizer*, de *dizer* as coisas. A literatura oscila entre o próprio pronunciamento afásico e a busca desesperada de alguma coisa – que responde à ausência do destinatário último da linguagem (D’angelo, 2011, p. 318).

Durante a vida, Teo vai passando por um processo de emudecimento que, como sugere Biagio D’Angelo, relaciona-se a uma espécie de afasia trágica em que nada mais precisa ser dito ou feito. Sua catástrofe final – a loucura e, posteriormente, a morte – já estão marcadas em seu corpo e em sua existência. Teo e Isabel, hermeuta da vida e da

arte, estão mortos. Resta observar as ações da família que ficou para preparar o corpo e deixar a interpretação para o leitor.

A presença bela da juventude, em contraste com a morte de um corpo já envelhecido, lembra o leitor de que hoje certas preocupações com normas de comportamento caíram em desuso. Roupas justas, curtas e decotadas vestem as modelos da publicidade, as manequins das vitrines e as mulheres comuns nas mais diversas situações do cotidiano. Isso torna a presença de Laura, neta de Isabel, um elemento da construção do belo trágico na cena da morte de Isabel:

Ela [Laura] era uma moça morena como a avó, com o corpo torneado de academia e curvas que a natureza lhe deu. Laura ajudava a arrumar a sala para o velório da avó com a barriga de fora e um grande decote nos seios bonitos. No colo trazia uma corrente com um pequeno crucifixo de ouro. Flora, que já estava bastante sensível, ficou ainda mais emocionada ao ver a filha parada no meio da sala do velório, tão linda e exuberante, tão oposta à morte (Bracher, 2007, p. 180).

A beleza da neta, iluminada diante do corpo morto, gera emoção em sua mãe. A personagem traz para o texto a beleza do século XXI: moldada industrialmente por academias, herética por apresentar como adereço de moda símbolos religiosos. Sutilmente, Beatriz Bracher insere por meio do corpo de Laura o modelo ambíguo de beleza atual, no qual o natural se mistura com o artificial propagandeado pela televisão, cinema e revistas. Ambos os corpos são exemplos do belo estranho: o de Laura pelo contraste entre a exposição do belo seio com o crucifixo de ouro; o de Isabel pela ternura que seu cadáver provoca.

Muitos parentes vão à despedida de Isabel, mas são as mulheres que se responsabilizam pelos cuidados com o corpo morto. O espelhamento entre morte e vida está presente no romance desde seu início quando sabemos que se trata da narrativa de um morto para alguém que ainda não nasceu (Antonio), a partir de uma percepção dos mortos como existências reais que ligam o passado ao presente e futuro. Esse espelhamento se expressa radicalmente nos dois Benjamins, um que é filho de Xavier e está morto; outro, filho de Teo, que está vivo e ouve o relato dos narradores. A personagem que conduz essa passagem entre os Benjamins é Elenir, mãe dos dois, que só morre quando o segundo filho nasce, passando o legado da loucura de Xavier para Teo. É a morte de Isabel que interliga os demais membros da família, em especial as mulheres que surgem no último capítulo para preparar o corpo para o velório.

A ausência dessas mulheres termina quando Isabel está no processo de se tornar uma ausência. Os paradoxos trágicos são narrados ora pela sutileza das ações, como quando as filhas pedem às enfermeiras para cuidar sozinhas de Isabel, pois sentem que isso deve ser um ato delicado de amor e afeto, ora pela brutalidade nas palavras, que lembram o leitor que Isabel está morta: “dentro do quarto Leonor e Renata, ajudadas por duas enfermeiras, lavavam o corpo de Isabel. Era tremendamente feio o corpo nu e o jeito brusco das enfermeiras lidarem com quem, afinal, ainda era a mãe e a avó” (Bracher, 2007, p. 181).

Dizer que um corpo nu é feio passa muito mais pelo sentido terrível da morte do que pela qualificação estética. Na tentativa de torná-lo mesmo horrível, a filha escolhe uma camisa da juventude, para trazer alegria, de uma época em que a família vivia a esperança de um mundo melhor – na família havia militantes de esquerda, intelectuais e artistas que tentavam praticar uma vida livre – e de quando a imagem da mãe ainda era de mulher bela. A memória se apresenta no romance de Beatriz Bracher como recurso narrativo para além da rememoração dos fatos. Os narradores contam as histórias do passado a Benjamim e junto com ele produzem uma nova narrativa sobre Teo: “Somos continuamente incitados a reconectar indícios, pistas ou alusões e a praticar, dentro do processo da leitura, uma crítica textual, preenchendo o papel ativo de detetives à cata de ‘verdades’” (Frosch, 2013, p. 93). Frosch usa aspas na palavra “verdade”, porque sabe que ela não está aí para ser encontrada. Nem mesmo os narradores têm tal pretensão, Teo é muito mais uma *persona* do que uma pessoa, talvez eles estejam criando uma mitologia sobre Teo, que já morto, rege suas vidas e seus destinos.

No capítulo em que a narrativa se passa no quarto do hospital, é o narrador externo quem diz que o corpo morto nu é feio, é ele quem diz que, nos anos setenta, Isabel ainda era bonita. Esse narrador resgata o senso comum, a visão social da beleza que é compartilhada pelas filhas e netas que preparam o corpo para ser enterrado, mas, diante do momento trágico da morte, têm suas consciências mediadas por sentimentos de afeição e medo.

Na confusão entre vida e morte, o esquecer-se da morte e de suas consequências cria uma cena grotesca: “Nessa levantada e torção do corpo ainda mole, o que havia de líquido dentro dele saiu em jorro marrom” (Bracher, 2007, p. 183). O jorro de secreções e excreções é algo vivo, mantém Isabel no reino dos vivos. A criação da cena grotesca resgata sua personalidade dionisíaca mostrando que há vida na morte e morte na vida. O

horror se espalha no quarto, pois a docilidade dos cuidados perde espaço para o pavor e o asco. A desromantização da vida retorce as emoções e conecta seus opostos.

A morte de Isabel refaz alguns laços ao trazer de volta filhas e netas para o quarto do hospital, mas não permite que se esqueçam de sua condição corpórea: “Não quero falar mais, Benjamim, hoje o pobre sou eu. Uma cachorra doente, um gato atropelado, um passarinho que bateu no vidro. As escaras cheiram mal. [...]” (Bracher, 2007, p. 154). Isabel expõe a miséria de seu corpo que está chegando ao fim. Nesse momento, em face da morte, ela rejeita as demonstrações de amor e afeto, ela entende, finalmente, como era ser Teo. A conexão entre eles se dá pela sujeira, pelo mau cheiro e pela escolha de não tentar tornar digno aquilo que já se revelou podre e morto. É como se, diante da grande realidade que são os processos do corpo biológico, o futuro nascimento de Antonio em face à sua morte, se apresentasse para ela a grande e inevitável tragédia da vida, aquela que tentou compreender pela razão, mas só chegou a conhecer pelo corpo. Mesmo morta, Isabel parece querer mostrar isso a quem fica: “O cheiro forte tomou conta do quarto e dos corpos das três mulheres. Renata, no susto, soltou o dorso de Isabel e o corpo caiu em uma posição esquisita sobre o colchão agora imundo, uma posição de pescoço e ombro impossível em um corpo vivo” (Bracher, 2007, p. 183). Isabel não exige o estatuto humano sobre todas as coisas, pois na morte todos se igualam, inclusive os bichos. É o que quer dizer quando pede a Benjamim que não fale sobre amor e é o que se expressa na posição do corpo já sem vida.

As declarações de amor, especialmente em momentos decisivos da vida humana, parecem próximas demais à simulação da realidade. O corpo doente de Isabel se presta a contar uma história que não é a sua mesma. Assim, como as outras personagens do romance, seu corpo conta a história da solidão humana, pois, como explica Walter Benjamin:

A figura humana, na literatura e na arte em geral, tem um estatuto diferente do real, na qual o isolamento do corpo, em tantos aspectos apenas aparente, se apresenta, do ponto de vista da percepção, precisamente como a expressão menos ilusória da solidão moral do homem face a Deus (Benjamin, 2013, p 106).

A figura humana, nesse sentido, está imbricada nos sentidos do trágico. Por isso, na literatura, a presença da beleza física está à disposição de uma releitura do trágico, no entendimento de que ela reconstrói as noções sociais do belo corpo, colocando em xeque as noções de permanência. A morte como fim trágico se volta para a tentativa de refazer

a narrativa da vida pelo corpo. No desespero de nojo e pavor, Leonor e Renata, filha e neta de Isabel, recompõem no corpo os afetos dionisíacos de Isabel: “Devagar, as duas se abraçaram e uma limpou o corpo da outra”. (Bracher, 2007, p 184). A vida é um sofrer suavizado pelo afeto que ela entrega ao contar a seu neto a história da família, a metanarrativa de Isabel é amar pela linguagem.

5

O duplo**A cisão radical do eu**

Ela abriu algumas portas e fechou outras e trancou cuidadosamente outras tantas. Lacrou janelas com pregos e pedaços de madeira, tapou vazios com fita isolante. E criou máscaras para si mesma, como se estivesse brincando de atriz. Mesmo as suas brincadeiras, porém, ficaram sérias. Brincadeiras sisudas de cenhos franzidos.

Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa

A criação do duplo ou o aparecimento do sócia é um mote recorrente na literatura. A personalidade bipartida ou a aparição de um outro em face a si revela perturbações psíquicas. A repetição também se presta à revelação de estados existenciais em conflito a partir do jogo de espelhos entre o belo e o feio, o presente e o passado, a velhice e a juventude, enfim, a temas e problemas retomados e deformados que fantasmagorizam as vidas das personagens. Quando a tragédia divide os sujeitos, o duplo é o tema que, ao fim e ao cabo, reúne todos os quatro romances.

Freud sugere o duplo como fenômeno revelador do estranho. Ele ocorre pela divisão do eu, tanto na consciência cindida, como na transformação existencial de um eu em outro por meio de diferentes processos violentos. Com Maria Bráulia, se dá pela aprendizagem do fingimento imposta pelo marido. Esse processo a torna um outro de si mesma, numa versão mais aprimorada de acordo com as regras sociais. Teo, por sua vez, passa por uma metamorfose capaz de descaracterizar seus traços originais e transformá-lo em um homem com outra aparência e outra personalidade, o vaqueiro Tito. O espelhamento do eu pode se desenvolver, também, a partir de dois indivíduos diferentes, como Clarice e Maria Inês. As irmãs ficam ambigualmente separadas e unidas pelo evento trágico do estupro. Esse procedimento pode ser observado ainda na repetição de traços por sucessivas gerações, como na relação entre Ponciá Vicêncio e seu avô.

Nas palavras de Freud:

(...) o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com o próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e

permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até nomes, por várias gerações sucessivas (Freud, 2010, p. 351).

Como essas duplicações se revelam importantes nas narrativas aqui analisadas, serão interpretados os diferentes fenômenos de duplicação em face ao tema central do trabalho: o atributo da beleza e sua relação com o trágico. Alguns elementos simbólicos são recorrentes na abordagem do duplo, como o espelho:

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (Rosset, 2008, 90-91).

Segundo Clément Rosset, a ficção é o duplo do real, portanto o ato de fingir e se duplicar já está espelhado na narrativa de ficção em si, podendo retornar como problema dentro da narrativa. Assim, assumimos o vínculo entre o trágico e o duplo, pois o trágico pressupõe o retorno de algo que já aconteceu e volta para repassar os acontecimentos, reconfigurar as vidas e os corpos.

5.1 A mulher-barro

Os espelhamentos e os duplos são notáveis na obra literária de Conceição Evaristo. Memória e invenção, escritura e vivência se olham, se mesclam e se recriam na produção de uma poética ao mesmo tempo contemporânea e ancestral.

O som do pandeiro, da cuíca, do atabaque, das vozes saíam de dentro de todos. Era uma cena bonita e triste. Talvez só bonita, triste aos olhos de Maria-Nova que divagava em um pensamento longínquo e próximo ao mesmo tempo. Duas ideias, duas realidades imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época ela iniciava seus estudos no ginásio. Lera e aprendera também o que era casa grande. (...) Queria citar, como exemplo de casa grande o bairro vizinho e como senzala, a favela onde morava (Evaristo, 2017, p. 73).

Maria-Nova, personagem de *Becos da memória*, analisa o contexto em que vive a partir da comparação que a faz notar o que a favela tem de senzala e o que o bairro vizinho tem de casa-grande. Não é necessário dizer que o que os separa é o padrão racial de seus

moradores e as diferentes condições de vida que possuem. Das duas realidades, a conhecida de Maria é a favela, local de hábitos e costumes que, na sua interpretação, guarda a beleza que vem da expressão cultural de seu povo, que a emociona, por isso ela caracteriza a cena como bonita e triste. Bonita pela arte e pela alegria que as pessoas produzem e triste por essa produção de beleza estar acontecendo na desolação da senzala-favela, local abandonado pelo poder público. Se, em *Becos da memória*, romance de fundo biográfico, o olhar analítico da protagonista está bastante explícito, em *Ponciá Vicêncio*, os questionamentos das personagens, especialmente Ponciá e Luandi, invadem o fluxo da narração: “De que adianta a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola” (Evaristo, 2003, p. 83). Ponciá vive em conflito consigo mesma ao perceber que a luta do passado foi em vão. Em sua família, o grande símbolo dessa luta foi seu avô, que nunca aceitou os falsos presentes – as terras e a suposta liberdade – dados pelo Coronel ou pelo governo – a lei do ventre livre que não impediu seus filhos de serem vendidos.

A resistência presente em Ponciá se materializa na relação de espelhamento entre ela e seu avô. Há uma espécie de fabulação mágica que cria na personagem principal uma dupla personalidade, que se manifesta como materialização da herança ancestral do avô. Nesse sentido, a violência e a loucura convergem para traçar o destino trágico dessa mulher. Além disso, há outros duplos que espreitam Ponciá durante sua caminhada. A primeira ameaça de duplicação está na abertura do romance, na presença do arco-íris que pode, magicamente, transformar uma mulher em homem. Em *Ponciá Vicêncio*, a lenda de Oxumaré antecipa a aparição do duplo e sugere que o trágico se constituirá também a partir das questões de gênero, pois seu destino de mulher, marcado pelo assassinato de sua avó, será sofrer solidão, violência e perdas sucessivas. O mesmo orixá se materializa na figura de uma cobra que vive na cozinha de Ponciá, justamente no local em que ela guarda o homem de barro, como se a cobra fosse a guardiã que tem o dever de garantir que a herança seja entregue e que o destino de Ponciá se cumpra.

O arauto que anuncia o destino de Ponciá é Nêngua Kainda, a velha do povoado que fala a língua “que só os mais velhos entendiam” (Evaristo, 2003, p. 93), ponte entre o passado, o presente e o futuro. Ela avisa a Ponciá que não importa sua decisão de ir para a cidade ou ficar na vila, ela nunca estaria sozinha, porque sempre levaria a herança de Vô Vicêncio. No vaticínio de Nêngua, como em todos os outros que se fazem presente nas tragédias, já não existe opção de fuga, pois qualquer caminho que se tome levará à

concretização do destino. Tal característica do enunciado oracular é, para Clément Rosset, a manifestação do duplo:

Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) (Rosset, 2008, p. 24).

A duplicação oracular diz respeito ao acontecimento previsto, ou seja, que já está projetado e que irá encontrar seu duplo concretizado no futuro. No caso de Ponciá, o duplo de sua loucura, que a encontrará na vida adulta, está preparado para ela na transição entre a morte do avô e seu próprio nascimento. Ponciá ouvia comentários sobre sua semelhança com Vô Vicêncio, mas ainda não sabia qual era a herança. Esse fator de repetição que volta muitas vezes ao longo do romance, até que tanto Ponciá quanto o leitor descubram que a herança é a loucura, acaba por mediar as transformações pelas quais passa a personagem desde sua concepção. Ponciá ri e chora no ventre materno, como fazia o avô já idoso e louco. Ainda menina, começa a andar com o braço escondido atrás das costas, como se simulasse o andar do avô. De tempos em tempos se revela o destino a se cumprir.

Além do simbolismo do arco-íris/cobra, a presença de um objeto mágico religa o avô morto à neta viva: o homem de barro esculpido por Ponciá ainda na infância. Esse objeto fica perdido durante um período e só é retomado por Ponciá quando ela decide retornar à cidade natal para buscar sua mãe. O homem de barro corresponde ao que Freud chamou de concepção do animismo, que consiste em

[...] preencher com espíritos humanos, pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas [...] (Freud, 2010, p. 339).

O próprio retorno à casa para buscar o objeto corresponde a outro procedimento relacionado ao estranho, já que a casa é um ambiente considerado familiar, acolhedor, e o retorno de um filho que saiu em viagem e volta modificado pode trazer ao familiar algo que ainda não era conhecido. No caso de Ponciá, ela vai buscar um objeto esquecido que

acarretará profunda modificação existencial: o homem de barro, seu avô, que entregará sua herança.

Na tradição cristã, o barro é a matéria que formou o primeiro homem e a primeira mulher na terra. No romance de Conceição Evaristo, essa é a matéria simbólica da dor. O avô, ancestral que deixa a herança da memória da escravidão e do horror para Ponciá, é reproduzido pela neta em uma escultura de barro. Ponciá reproduz com as mãos a imagem do avô e reproduz na vida o seu desejo de liberdade, mas o desejo está aprisionado à impossibilidade de realização. Nesse sentido, estabelece-se a relação com o trágico, pois este se revela em um destino catastrófico sempre à espreita. A impossibilidade de fugir ao seu destino faz com que cada ato, como o de moldar o barro, seja um anúncio dele. Como explica Lukács: “Para a tragédia, a morte – o limite em si – é uma realidade sempre imanente, indissolúvelmente atada a cada um de seus acontecimentos” (Lukács, 2015, p. 227). Nesse caso, o destino da vida sequestrada é ficar parada no tempo e no espaço: “O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento” (Evaristo, 2003, p. 19).

Segundo Stefane Pereira, que estuda comparativamente as obras de Conceição Evaristo e Toni Morrison, “as implicações que circundam o reconhecimento da noção de viagem são os binarismos: ir/voltar, hoje/amanhã. A diáspora pressupõe um permanecer que não requer, necessariamente, um pertencer” (Pereira, 2015, p. 47). A vida de Ponciá Vicêncio, como pessoa africana na diáspora, esvazia as noções de presente e futuro, e seu passado se divide em um passado memorial, que se quer esquecer, e o passado da infância, quando ainda era capaz de sonhar:

Em outros tempos havia sonhado tanto! Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Era inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então, vontade de risos e choros (Evaristo, 2003, p. 19).

A alegria do tempo em que ainda podia sonhar vai se desmanchando conforme Ponciá deixa de reconhecer seu próprio nome. O questionamento sobre si é, na verdade, o sentido de todo o romance que gira ao redor de uma busca cujo fim não se conhece. A narração desse parágrafo investe na ambiguidade das imagens: olhar-se no rio faz com que se sinta outra pessoa; a brincadeira é atraente, no entanto gera intenso medo; o

sentimento de vazio impele-a a chorar e rir. Essa mescla de sentimentos reafirma a noção de não pertencimento.

Na vida de Ponciá Vivêncio, estão borradas as noções de ir e voltar, assim como de ontem, hoje e amanhã, já que ela carrega a história da sua família com a consciência de que pouca mudança houve desde o tempo da escravidão. A relação entre os negros brasileiros e os africanos encerra, por si só, ambiguidade e complexidade. O processo de enraizamento dos negros no Brasil não se completou, o que acusa a necessidade de busca por identidade, encenada por Ponciá Vicêncio. O próprio nome Vicêncio marca a objetificação dos negros, pois esse é o nome do coronel dono das terras e dos escravos. O nome dado a todos os nascidos naquelas terras funciona como um rótulo que torna todos iguais – com o mesmo dono – e extremamente diferentes, pois nunca poderão se identificar como pessoas da família do coronel, embora tenham o sobrenome.

A questão do nome reaparece no romance quando Luandi Vicêncio vai a uma exposição de arte popular feita em barro. Encantado com as pequenas esculturas, Luandi encontra sua canequinha de barro da infância: estavam ali expostas as obras de Maria e Ponciá Vicêncio: “Luandi olhava os trabalhos da mãe da irmã como se os visse pela primeira vez, embora se reconhecesse em casa um deles” (Evaristo, 2003, p. 105). A cena parece intrometida na narração, uma vez que não se espera que dois soldados, em horário de expediente, frequentem uma exposição de arte popular. Soldado Nestor, contudo, imagina que aquela exposição faria Luandi lembrar se sua vida na roça e, por isso, o leva. Nota-se que, ao narrar a reação de Luandi vendo os trabalhos da irmã e da mãe, o narrador percebe que ele não enxerga o outro, mas sim a si próprio: ele se reconhece nos objetos. O primeiro movimento é de identificação, mas o segundo é de estranhamento, quando Luandi não reconhece o proprietário das obras: Dr. Aristeu Pena Fortes Soares Vicêncio, um dos Vicêncios donos de tudo, que se vê no direito de se apropriar da arte produzida pelas duas mulheres. A cultura e a arte que aproximam os negros de sua tradição familiar, quando apropriada pelos brancos, interrompe a identificação com a cultura de origem, porque a desloca para outro padrão cultural, o da propriedade privada.

Nas culturas tradicionais africanas, a arte não se destina à contemplação, como ocorre no ocidente, pois possui algum tipo de função prática como a comunicação entre os deuses e os humanos, ou o retrato de um antepassado que oferece proteção aos seus descendentes, ou, ainda, o uso em práticas rotineiras, como os escudos e máscaras utilizados nas batalhas. Ao consultarmos *The visual encyclopedia of Art*, em seu volume dedicado à África, veremos a seguinte legenda para a fotografia de uma máscara da região

da Costa do Marfim: “Esta máscara representa o ideal de beleza feminina e, quando aparece aos pares durante os ritos de iniciação da sociedade Poro, evoca o evento da criação do Homem” (2010, p. 59). Existe, portanto, um ideal de beleza que também materializa os elementos míticos da cultura. Por isso, os objetos de barro feitos por Ponciá e Maria, ao serem retirados de seu local de produção e uso, perdem o poder mítico. Ao contrário da estátua do avô, que ainda tem o poder de transformá-la em sua imagem e semelhança, os objetos expostos na galeria já estão apropriados pela cultura branca.

A marca trágica do escravizado está na falta de um espelho que não esteja em pedaços. Esse sentimento de falta que faz com que muitos negros procurem se identificar com os brancos produz distúrbios de ordem psíquica.

Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro de seus filhos nascidos do “ventre livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o entendo. Estava louco, chorando e rindo (Evaristo, 2003, p. 51).

O processo de enlouquecimento causado pela injustiça da escravidão sintetiza a ideia trágica da tensão entre vida e morte. Vô Vicêncio quer morrer para deixar de sofrer. Impedem que isso aconteça, mas ele, em seu estado de escassa lucidez, fica morto em vida. Essa loucura derivada da indignação pela consciência profunda de seu estado de prisão física e psicológica é transmitida para Ponciá.

O homem-barro duplica a existência de Ponciá Vicêncio. A protagonista faz uma trajetória cíclica, que começa no ventre da mãe, e apresenta um dado fantástico: Ponciá é um bebê que chora e ri na barriga da mãe. Essa capacidade mágica de Ponciá anunciava a relação de continuidade entre ela e Vô Vicêncio:

Um dia ele teve uma crise de choro e de riso tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito se adentrou pelo outro mundo. Ela, menina de colo, viu e sentiu o odor das velas acesas durante toda a noite. Viu o braço inteiro do velho sobre o peito. Viu o bracinho cotó (Evaristo, 2003, p. 15).

A breve experiência da protagonista com o avô se traveste de explicação para a imitação que ela fará dele tempos depois, mas a essa altura já se sabe que a duplicação de vô Vicêncio em Ponciá configura a marca das dores que carregam os escravizados e seus descendentes. Nascida na suposta liberdade, Ponciá vive a condição de manter a memória

rebelde de seu avô. É o pai de Ponciá que alerta sua esposa para a herança que o avô deixa para a neta. O silencioso pai da protagonista enxerga em seu futuro a marca deixada pelo avô que incorpora nela seus trejeitos:

Andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó (...). Todos se assustavam. A mãe e a madrinha benziam-se quando olhavam para Ponciá Vicêncio. Só o pai aceitava. Só ele não espantou ao ver o braço cotó da menina. Só ele tomou por natural a aparência dela com o pai dele (Evaristo, 2003, p. 16).

Na infância, Ponciá imita os gestos do avô sem saber seu significado. Com o passar dos anos, ela ouve de seus parentes que Vô Vicêncio deixara para ela uma herança, apenas uma pista que ainda não consegue decifrar. Para reencontrar seu destino, a protagonista precisou viajar à cidade, construir uma vida nova na pobreza oferecida aos negros que saem do interior para trabalhar e viver lá, e voltar à casa da família para resgatar seu passado. Ponciá acredita que reencontrará a mãe e o irmão, porém o seu destino era outro resgate: “Escutou, e o que mais escutou, e o que profundamente escutou foram os choros-risos do homem-barro que ela havia feito um dia” (Evaristo, 2003, p. 57). Esse episódio marca a posse de Ponciá sobre sua herança, embalada pelo objeto simbólico dessa herança, a estatueta esculpida por ela.

A herança de Ponciá é o processo de duplicação, em que ela passa a espelhar a imagem de vô Vicêncio. Os mesmos sentimentos são passados dele para ela, o que mostra que o duplo vai além da ideia do sócia ou da substituição, pois, nas narrativas que estamos interpretando, o duplo mantém correspondência com as experiências psicológicas vividas pelas personagens. Temos a sensação de que Ponciá é uma continuação do avô e que há uma memória dos sentimentos dele, representada pela ação de rir e chorar ao mesmo tempo, guardada no interior de Ponciá.

Essa continuidade está relacionada ao fenômeno do duplo, pois, como explica Freud, a chamada “telepatia” permite que as vivências de uma personagem se manifestem em seu duplo. (Freud, 2010). A duplicação que implica passar para a geração seguinte o estado mental e as vivências de vô Vicêncio remete à falta de identificação que Ponciá sente em relação ao mundo ao redor. Além disso, a duplicação se expressa em seu corpo, sendo notada por todos os conhecidos de sua vila quando notam “como ainda as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça. A neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo” (Evaristo, 2003, p. 63).

Na sua vila, Ponciá é reconhecida como a imagem e semelhança do avô naquilo que de mais violento marcou sua vida: o assassinato da esposa e o corte da própria mão. A partir desse retorno, Ponciá passa a viver ausências, em choros e risos que a identificam cada vez mais com o avô, até que o processo se intensifica e Ponciá passa a sentir que seu corpo é feito da mesma matéria que a estátua: “Então, por que, agora, quando já grande, o surgimento daquele incômodo entre os dedos? Ponciá Vicêncio cheirou a mãe e sentiu o cheiro de barro” (Evaristo, 2003, p. 74).

A narrativa poética de Conceição Evaristo concentra na ideia do duplo a presença do pensamento trágico na literatura contemporânea, substituindo o herói trágico da era clássica, aquele que, no alto de sua soberania, erra e provoca sua própria derrocada da qual não poderá se libertar, pela heroína cujo destino foi dado por outrem, a quem não foi dada a oportunidade de falhar, mas de sofrer as consequências. A subalternidade da existência de Ponciá está atrelada aos processos históricos que a marcaram como mulher negra. A relação entre história, destino individual e o trágico é explicado por Terry Eagleton da seguinte forma: “tragédia na vida real é uma derivação metafórica da coisa artística verdadeira, uma visão que converte um desdobramento histórico em uma prioridade ontológica” (Eagleton, 2013, p. 41). Esse é o processo que permite que nós afirmemos que a abdução dos africanos e sua escravização foi um acontecimento trágico. Conceição Evaristo reescreve essa história, tornando-a obra de arte. Assim, Ponciá Vicêncio, a mulher-barro, na sua busca por identidade, conta a história do passado e do presente da diáspora e seus desdobramentos.

Em *Sinfonia em branco*, a presença de uma escultura de barro aproxima Clarice de Lina, sua amiga de infância estuprada e morta. De certa forma, Lina se apresenta como um duplo de Clarice, as duas são jovens e bonitas, mas Lina é uma versão negra e mais vulnerável, que morre para deixar explícito o que o poder da violência do homem pode ofertar. Maria Inês tão é duplo de Clarice vivendo em um outro corpo que não sentiu a violência na pele, mas sentiu o horror e o medo que a imagem do corpo violentado da irmã geraram

5.2 A poética do espelho

Uma grande tensão gerada pelo estranho no romance de Adriana Lisboa é a relação de duplo entre as irmãs Clarice e Maria Inês. A beleza da infância da mais velha se destrói e a outra, que a vê refletida no espelho, também sai marcada pelo terror que

presenciou. As relações entre irmãos se repetem na tradição literária como mote para tematizar a identidade e a alteridade, tanto em relação à capacidade de cisão entre pessoas que deveriam ter um laço de afeto, quanto em relação à solidariedade e empatia que pode existir entre eles. O poema em prosa “A bela Doroteia”, de Baudelaire, descreve uma bela jovem, aparentemente livre, que mantém os pés descalços como símbolo da prisão. O poeta se pergunta por que Doroteia não está em casa contemplando seu jardim, ouvindo o som do mar e desfrutando de tantas outras coisas belas como ela própria. Ao fim do poema, ele descobre que a beleza de Doroteia esconde a verdade trágica:

Doroteia é admirada e mimada por todos e seria inteiramente feliz se não fosse obrigada a juntar piastra por piastra para resgatar sua irmãzinha que, tendo apenas onze anos, já é madura e tão linda! Ela o conseguirá, sem dúvida, a bela Doroteia: o senhor da menina é tão avarento, tão avarento, que não compreende outra beleza a não ser a dos escudos! (Baudelaire, 1966, p.76).

Embora pareça livre, ela é escrava da pobreza que dificulta o resgate de sua irmã mais nova e igualmente bela. A beleza física de Doroteia e o cenário em que o poeta a imagina se opõem a uma única palavra “escudos”, o dinheiro e o poder que as impede de usufruir a beleza da juventude. É chocante também que a irmã escravizada tenha apenas onze anos. A imagem da infância se associa à pureza e à liberdade para brincar e viver fora da realidade opressora do mundo adulto, o que promove o contraste entre a beleza e a maturidade da menina no poema de Baudelaire. Na era do progresso econômico e tecnológico, beleza sai da natureza e se projeta no dinheiro, nos escudos, à custa de muitas vidas que são aprisionadas física e ideologicamente para gerar mais dinheiro.

As únicas moedas de que as irmãs do romance de Adriana Lisboa dispõem são as sementinhas de ciprestes que rolam no chão. As duas caminham de formas separadas, numa estrutura de mão dupla: uma parte do romance narra a separação das duas, que vivem alternadamente, ora na fazenda, ora na cidade, nunca no mesmo local; outra parte do romance é narrada no percurso de reencontro. O que fica entre as duas são as cicatrizes que remetem à vida e à morte: a de Clarice nos pulsos, a de Maria Inês no ventre, as duas lembrando a necessidade de continuar, a despeito da tragédia que abateu sua família.

Também se duplica no romance o relacionamento com o pintor Tomás, na juventude de Inês e na maturidade de Clarice. Destaca-se que os arranjos amorosos construídos ao longo do romance são extremamente problemáticos, como são problemáticos os relacionamentos na contemporaneidade. Em *Sinfonia em branco*,

percebe-se a ideia de que o amor e o casamento, ao contrário do que diz a tradição, são fontes de frustração e solidão, desde a incompletude sexual vivida pela mãe, Otacília que se radicaliza quando ela percebe que a realização sexual do marido se dá de forma criminosa com a filha, até o casamento de fachada de Maria Inês. A experiência amorosa como expressão do trágico sai do âmbito dos amores impossíveis, da traição e do drama do abandono sofrido por Medeia, por exemplo, e entra em uma nova problemática: a inconveniência que o casamento pode se tornar na vida das mulheres ao tirar-lhes total ou parcialmente a identidade, a liberdade e a satisfação dos desejos. Adriana Lisboa radicaliza os arranjos amorosos e familiares ao colocar em seu interior a culpa para os sofrimentos físicos existenciais das mulheres. Tomás, o homem com quem as irmãs se relacionam, mas não se casam, com quem Maria Inês tem uma filha sem que essa paternidade seja assumida, ou seja, um laço socialmente visto como clandestino, torna-se uma possibilidade de satisfação afetiva, mesmo que sutil e provisória, confirmando que as instituições socialmente estabelecidas estão em pedaços.

Para garantir a existência dos valores sólidos e perenes, destaca-se a presença da pedreira, elemento simbólico que, lido a partir do sublime kantiano, provoca admiração, e pavor. Ela realça os segredos e silêncios inscritos nas das personagens, fixando-se no horizonte sempre à espreita de tudo de terrível que pode acontecer no seu entorno. A pedra é o duplo da violência perpetrada contra as irmãs e contra as mulheres da comunidade em que viviam, mas também o seu próprio duplo, ao ser usada por elas para interromper o ciclo de violência, ao jogarem José Olímpio de seu topo.

O momento da morte de José Olímpio converge no reencontro das irmãs que tornam a se olhar sem as barreiras do espelho ou da porta, ou mesmo a distância geográfica que acontecem após o estupro, cuja cena é narrada pelo ponto de vista de Maria Inês, de fora do quarto, no início do livro, e recontada pelo ponto de vista de Clarice, de dentro do quarto, no fim. Essa distância mostra, isomorficamente, a distância que se criou entre as irmãs a partir daquele episódio. A presença do espelho é decisiva, porque é por ele que Clarice compartilha a experiência trágica com a irmã. A imagem dos corpos duplicados aumenta o horror e mostra a cisão entre a inocência e o desencanto. Ao mesmo tempo, o espelho enseja a criação da distância entre as irmãs que estão separadas durante toda a narrativa, em um lento movimento de reencontro que se concretizará ao final.

A imagem da mulher no espelho volta diversas vezes ao longo do romance projetando para o leitor as personalidades forjadas para as irmãs a partir da dor. A aparência adequada, dentro dos padrões estabelecidos, torna-se, para Maria Inês, uma

forma de se sentir normal, deslocando sua consciência do trauma para os cuidados com a pele, com as roupas e a casa. Clarice, por outro lado, não se mira no espelho, pois ela é um interdito para si mesma. É sempre o outro que a descreve, ou o narrador ou a própria irmã, que procede essa descrição desde a cena em que presencia o estupro:

Nove anos de idade é apenas uma maneira de dizer: promessas: a vida é uma ampla costura de momentos exatos e cada gesto, uma infinitude. As esperanças são como uma luneta que se arma diante do céu noturno e pleno, ou como o microscópio que fita a gota d'água. Como cheiram bem os ciprestes! Esse corpo de menina, como corre fluido e fácil! Tudo é intenso. *Tudo importa*, não existe resíduo, não existe refugio. Tudo é aproveitável, até mesmo as sementinhas de ciprestes: mais tarde as crianças farão dela uma moeda alternativa de negociação (Lisboa, 2001, p. 52).

Essa lembrança é envolta numa atmosfera de inocência e natureza que se pode perceber pela brincadeira de catar sementes de cipreste para usar como dinheiro. As exclamações, as repetições e aliteraões – “como corre fluido e fácil!” – demonstram a surpresa alegre de se deparar com o corpo natural e pleno. A cena se desenvolve por mais dois parágrafos, até que no último período do terceiro parágrafo uma conjunção adversativa interrompe o fluxo narrativo decretando: “Mas o infinito pode morrer em um segundo” (Lisboa, 2001, p. 53). Instala-se uma tensão dramática narrada no percurso que Maria Inês faz para chegar a casa. Então se antevê o fim da infância. Na verdade, trata-se de uma cena do passado reinterpretada a partir do resgate da memória. Nela, o narrador funde os elementos da natureza, tão próprios da infância vivida na fazenda, ao processo de aniquilação da vida de Clarice. A vida pelo corpo, antes tão natural, se tornará um tormento para as duas irmãs: a que sofre na carne e a que assiste à cena, ambas sendo obrigadas a silenciar sobre isso.

No capítulo intitulado “Treze anos e catorze verões”, vemos a cena já narrada, agora, de dentro do quarto:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho eclar que ele abriu com a mão direita enquanto a esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela. Os olhos fechados. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver – e eram um pouco olhos de um cadáver, de fato (Lisboa, 2001, p. 190).

Um ente que se reveste de narrador em terceira pessoa refletoriza as emoções de Clarice, em uma forma característica da ficção, como explicado por Ronaldo de Melo e Souza, no ensaio “A ficção dramática de Graciliano Ramos”:

De fato e de direito, a ficção narrativa é o único discurso em que o narrador tem acesso à interioridade dos personagens. Especialmente no âmbito da revolução ficcional instaurada por Flaubert e reiterada pelos escritores que perpetuam a tradição de rigor da modernidade, a narrativa representa o efeito passional dos acontecimentos nos personagens, e não os acontecimentos em si mesmos (Souza, 2010, p. 188).

Esse efeito passional de que fala Souza gera os desdobramentos vividos pelas personagens no corpo e na memória. Ao mesmo tempo que a escolha da narração em terceira pessoa permite o trabalho lírico da linguagem, a reflexão das emoções dos personagens gera a tensão dramática das sensações. Entende-se que a visão narrada é a de Clarice por refletir a incerteza e a ingenuidade de uma criança que desconhece os fatos que ocorrem – “um volume aparecia não se sabia de onde”; “procurava alguma coisa entre as coxas dela” –, apesar da certeza de ser um ato abominável. A fragmentação existencial recorta as partes do corpo como se ambos se dilacerassem e, ao mesmo tempo, se tornassem um: “A mão do homem”, “A pele virgem”, “o bico”, “O fecho eclair”.

A interação dramática entre o pai monstruoso e a menina produz o efeito do belo. A cena grotesca e a personagem horrenda são, na urdidura da ficção, a bela demonstração do horror. A ideia de família para as duas torna-se obscura, assim como suas personalidades, que vagam na impossibilidade da plenitude. Clarice e Maria Inês são uma e a outra ao mesmo tempo; são elas em si mesmas e outras simultaneamente.

Os sentidos de morte culminam na frase que fecha o parágrafo. Simbolizados pelo terror nos olhos da menina, produzem as emoções de terror comuns à tragédia. Clarice morre ali, mas continua vagando, agora como uma sombra de mulher. O parágrafo seguinte, sincopado, sem pontuação, árido, tão distante do lirismo usado para descrever as irmãs e a natureza, apresenta o que Clarice se tornou nessa vida em morte que adquiriu após o episódio trágico – que se repetiu inúmeras vezes até que ela completasse 15 anos e fosse mandada para o Rio de Janeiro –: “Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (Lisboa, 2001, p. 191). Uma mulher dominada pelo poder da violência do pai.

Ao sair da fazenda em direção ao Rio de Janeiro, Clarice deixa para trás a escultura do rosto de Lina, que fica no passado sempre perigoso, enquanto a memória existir. Lina

tornou-se um duplo de Clarice ao servir de bode expiatório ao ser vítima do destino de que Clarice se salvou: a morte. Assim como em *Ponciá Vicêncio*, o ato de esculpir a argila se transforma em vaticínio da tragédia. O que difere Clarice de Ponciá é que esta abraça sua herança, permitindo-se torna-se também o barro que é moldado pela loucura, enquanto aquela tenta criar uma nova persona distante do passado. Para tentar recomeçar a vida ela recorre novamente ao barro no ato de tentar modelar uma nova Clarice “a partir de um bocado disforme de argila” (Lisboa, 2001, p. 76). A imagem duplicada de Clarice é disforme e assim continuará sendo, porque ela não consegue dar forma para o próprio rosto, aliás, porque não conhece esse rosto. O processo de autoconhecimento da personagem está rompido pela impossibilidade de ter vivido uma infância com boas experiências, seus olhos, como que perfurados pelo horror, não se miram no espelho.

Nesse sentido, Clarice é o oposto da irmã. O espelho aparece como *leitmotyf* para Maria Inês que parece tentar se encontrar na imagem que vê, talvez para apagar a imagem da irmã no espelho da infância. A corrida do indivíduo contemporâneo para o espelho confirma essa necessidade de reforço das identidades. Com tanta reprodução de imagens no cotidiano do indivíduo comum, há que se buscar a própria, muitas vezes nos espelhos quebrados da mídia que oferece ideais de beleza inalcançáveis. Em determinadas situações, essa imagem duplicada serve para que surja um novo eu a partir das experiências vividas, como faz Maria Inês no ato quase compulsivo de pintar os olhos:

Ela aplicava o rímel nos cílios e passava uma rápida escova sobre os cabelos curtos que na verdade não estavam precisando ser penteados, a escova até os enfeiou um pouco porque estragou-lhes a naturalidade. Deu descarga no vaso sanitário e ficou olhando aquele líquido azul perfumado descer junto com a água num redemoinho. Depois voltou a verificar se os olhos estavam bem pintados, removeu uma mancha de rímel que havia ficado no canto da pálpebra esquerda. Em geral as mulheres vão ao toailete retocar o batom, Maria Inês sempre ia retocar os olhos. Ela gostava muito de pintar os olhos de maneira a torná-los fundos, imersos num longo túnel de cílios cobertos por rímel e pálpebras decoradas com uma leve camada de sombra marrom e um traço de *kohl*. Maria Inês disfarça as olheiras com corretivo. E um dedinho de base. O resto do rosto não estava pintado, não havia blush e a boca estava crua, opaca (Lisboa, 2001, p. 77).

A cena de Maria Inês se maquiando sucede uma lembrança de Clarice: do olhar inflamado que a irmã lhe lançou no dia de sua despedida. Esse olhar se repete na noite em que Maria Inês volta à fazenda disposta a matar seu pai. É olhar inflamado vai sendo atiçado pelo desejo de vingança e é justamente esse desejo que a personagem esconde

pela maquiagem. Há uma sutileza na escolha das palavras quando se diz, por exemplo, que as mulheres vão ao toalete retocar o batom e Maria Inês vai retocar os olhos. Batom e olhos não fazem parte do mesmo campo semântico, o mais coerente seria retocar os lábios e os olhos ou o batom e a sombra. O desvio semântico se justifica pelo fato de que Maria Inês realmente não tem a intenção de melhorar a aparência pela maquiagem, mas sim de escamotear, por meio dela, a mensagem escrita em seus olhos. A maquiagem dos olhos é escura e os cílios funcionam como um túnel, cujo fim são seus segredos e desejos. Os produtos cosméticos escolhidos por Maria Inês não estão a serviço do embelezamento, mas sim da tentativa de esconder as fogueiras da vingança que estão acessas em seus olhos e só se deixam entrever na noite da festa junina, quando ela põe o plano de vingança em prática.

Para Maria Inês, surge um duplo que já está anunciado na capa do livro: a moça da pintura *Sinfonia em branco*. Seu namorado, o jovem artista Tomás, a identifica com a imagem da pintura: uma jovem branca, de vestido branco, em pé sobre um tapete de pele de urso que ainda preserva a cabeça. A mulher do quadro revela um misto de pureza, representada pela cor branca, com a perda da inocência que é possível associar ao ato de estar sobre a pele de um animal selvagem. Na vida, Maria Inês recorre à cor em seu jaleco de médica e nos móveis de sua casa para tentar esconder de si mesma o monstro sobre o qual pisa para que ele não retorne à vida.

Em *Sinfonia em branco*, a presença dos duplos na vida das irmãs parece ser uma tábua de salvação e, ao mesmo tempo, um baú de lembranças que as mantêm conectadas com o passado. Nessa obsessão dos duplos, em *Antônio*, Teo empreende a tarefa mais árdua de ser o duplo de si mesmo, vivendo uma metamorfose tão intensa como insólita: ele se torna outro de si mesmo – Tito – para conseguir encontrar a primeira esposa de seu pai e devolver a ela o filho que ela havia perdido.

5.3 Um Édipo romântico

O romance de Beatriz Bracher projeta a presença do estranho na figura do homem duplicado. Nele há dois desdobramentos principais do duplo: Teo/Tito; Benjamim/Benjamim. Teo sai em busca de sua identidade e se metamorfoseia no vaqueiro Tito. Essa transformação ocorre tanto no plano físico, como no psicológico, mas também influencia na criação do segundo par de duplos. A atração que a memória do irmão morto ainda bebê gera em Teo, inconscientemente, o leva a encontrar Elenir, mãe desse bebê.

Juntos eles têm um filho a quem dão o nome de Benjamim, promovendo uma espécie de resgate na história da família.

De todas as escolhas de Teo, a que determinou seu destino foi a viagem. Sair de São Paulo, para Teo, é fugir das fórmulas preconcebidas de sucesso. O sertão é sua obsessão. “Ele escrevia, telefonava de vez em quando, dizia que estava refazendo os caminhos de Guimarães Rosa e se aperfeiçoando em modas de viola, isso foi no início” (Bracher, 2007, p. 17). Essa passagem, narrada por Isabel, mostra como a relação do sertão com a obra rosiana é fundamental na narrativa brasileira, pois a passagem pelo sertão revela a existência profunda do homem em contato consigo mesmo e com o universo. Na interpretação poético-literária da obra de Guimarães Rosa, Benedito Nunes mostra o tema da viagem, presente também em Cervantes e Joyce, como forma de dar sentido à existência:

Existir e viajar se confundem. A existência de Riobaldo totaliza-se como viagem finda, que precisa ser relatada para que se perceba o seu sentido. Unem-se, nessa viagem, sob a forma de relato os diferentes fios do Bem e do Mal, que compõem o emaranhado da existência. Vivendo de momento a momento, de lugar a lugar, sem a compreensão da linha temporal e sinuosa que liga todos os momentos e todos os lugares da existência, só percebemos saídas e entradas, idas e vindas. Mas a viagem redonda, a travessia das coisas – que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste -, a viagem-travessia que se transvive, na lembrança, constitui o saldo imponderável das ações, que a memória e a imaginação juntas recriam (Nunes, 2013, p. 80).

A citação de Nunes mostra a profundidade da relação viagem-existência, pois, para vencer o desafio da viagem, é necessário saber lidar com as ambivalências da vida. Na obra de Guimarães Rosa, a viagem é a própria existência, apenas na travessia é possível dar sentido à vida humana. Nessa citação, também estão presentes duas ideias fundamentais para este interpretar o romance de Bracher: memória e imaginação. Em *Antonio*, as memórias de três narradores montam o quebra-cabeça (insolúvel) da vida de Teo. Cada um deles conhece um trecho da travessia do protagonista. A partir desse trecho eles relatam, interpretam e recriam a trajetória de Teo.

Como uma esfinge, Xavier propõe uma espécie de charada que Teo precisa desvendar: a origem da expressão “tenho cinco filhos, mas um morreu”. O verbo no presente, “tenho”, associado à adversativa, “mas um morreu”, deixa ainda mais misteriosa a fala de Xavier, como se a morte não anulasse completamente a existência do filho. A

consequência da morte precoce do menino aproxima ainda mais Teo de Xavier, já que este acaba por sofrer um forte transtorno mental que o leva à internação em um sanatório, situação semelhante à que Teo viverá no futuro. Desde o momento em que Teo ouve a história, ele parece se sentir parte dela, mas ainda não sabe o porquê: “Do jeito que ele falava, parecia que eu tinha alguma coisa a ver com esse primeiro filho, uma coisa meio maluca” (Bracher, 2007, p. 12). Esse impulso de correr rumo ao desconhecido constitui a *hýbris* dessa personagem e a levará ao processo trágico que transformará sua aparência e sua existência.

Existe uma necessidade de repetir a história, ou seja, duplicá-la, para que, na segunda realização, ela se faça completamente. A relação entre a história de Xavier e Teo se concretizará no futuro, quando Teo se casa com Elenir/Leninha e tem um filho com ela: Benjamim. Ele repete a história do pai, porém aprofunda-se na loucura que o matará. Teo se mostra um duplo de seu pai ao resgatar a narrativa do filho morto, a quem ele deseja reencontrar. Além disso, a loucura de ambos os une, já que, como diz Isabel, toda família precisa de um louco. Parece haver um destino trágico para o qual a personagem é levada: o cumprimento da sentença que seu pai não cumpriu.

Nesse processo de busca da autorrealização em que as personagens que o circundam são chamadas para compor o coro da tragédia e contar junto com ela essa história, cria-se o enredo do retornado. Tal enredo compõe um dos traços do trágico, pois narra o ciclo estabelecido pela impossibilidade de se desviar de um destino, por mais estranho que ele seja. A decisão de largar tudo e ir viver outras realidades começa a ganhar sentido ao longo da narrativa, pois, segundo Wolfgang Kayser, “a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido – no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico que só no sofrimento se torna manifesto” (Kayser, 1986, p. 160). Esse destino misterioso, que espera para se manifestar, começa a se materializar quando Teo se encontra com Elenir. Ela mesma parece estar aguardando o desfecho da sua própria história, por isso reaparece para cumprir seu destino de mãe, sendo o duplo de si mesma. Espelhando passado e presente, há sempre um Benjamim que carece de suas ligações com a família: o primeiro, por estar morto, conhecido apenas pela frase vaticinadora de Xavier; o segundo, por perder o pai, um fio que o conectaria com a família e que ele próprio precisa retecer para conhecer sua história.

O retorno de Teo assombra sua mãe, porque ela não vê seu filho, mas um sócia, um vaqueiro magro, queimado de sol, com roupas e modos típicos da comunidade local,

que o afastam de sua cultura de origem. Essa nova aparência e postura de Teo causam uma inquietação em Isabel, especialmente quando os dois voltam juntos para São Paulo: “Teodoro e a mãe se estranharam. Ele arrastou um colchonete para que você dormisse junto com ele, socou as roupas nos armários e pelos cantos. Acordava muito cedo fazendo barulho, comia com o cotovelo na mesa, debruçado sobre o prato e com a boca aberta (...)” (Bracher, 2010, p. 97). A perda dos costumes da “sociedade civilizada” cria uma grande tensão entre mãe e filho, a antiga mãe e o novo filho, sujo e rude. Não só Teo tornou-se um estranho, Isabel representa o mesmo para o filho, não é à toa a escolha da forma recíproca para o verbo estranhar. O retornado, Teo/Tito, parece voltar também no tempo, se torna mais velho que a própria mãe, de um tempo em que existiam outros costumes e expectativas, o tempo da tragédia existencial de Teo é outro e ecoa a reflexão de Lucáks: “O drama trágico tem de expressar o movimento pelo qual o tempo se torna atemporal” (2015, p. 224).

Ele vai para um tempo em que é possível ter um filho com Elenir, viver na fazenda e dormir no chão, com isso, percorre todo o drama de sua família, abarcando seu pai, seu filho e seu neto. Teo é a personagem que, ao mesmo tempo que foge do utilitarismo burguês, mergulhando em sua individualidade, recobre a mitologia dos homens de sua família, por isso o grotesco de sua loucura não apaga sua beleza, esse é um paradoxo coerente com a dualidade que ele encerra.

Cada um dos romances apresenta diferentes versões do duplo. O último romance a ser interpretado pela perspectiva do duplo é *Jóias de família*, que oferece uma profusão de elementos duplicados, seja na linguagem, na própria forma do romance, nas máscaras usadas pela protagonista ou nos elementos cênicos. Maria Bráulia se duplica para sobreviver.

5.4 Cisnes gêmeos no lago de cristal

Zulmira Ribeiro Tavares eleva a encenação dos duplos em *Jóias de família*. O título do romance, no plural, revela não somente as jóias reais e metafóricas que habitam os baús das famílias tradicionais, como também os dois rubis: primeiro o rubi sangue-de-pombo verdadeiro que era falso, mas se passava por verdadeiro; depois o rubi cabochão de cuja existência apenas Maria Bráulia sabia e que se tornou o duplo secreto do rubi sangue-de-pombo, assim como quem o ofereceu, o joalheiro Marcel Armand, que se tornou o duplo clandestino de seu marido. Esse jogo de duplos irônicos se apresenta nas

minúcias do romance, como na cena em que Maria Bráulia e Munhoz limpam as pontas dos dedos nos “finger-bowls gêmeos” (Tavares, 2007, p. 27), numa operação de asseio fingida. A cena do jantar, especialmente sua finalização com a limpeza dos dedos na água perfumada, é paralela em sua organização, com dois comentários críticos do narrador em parênteses gêmeos, que nos lembram que a mentira é gêmea da verdade e a ficção, duplo do real. A protagonista usa os elementos cênicos como pistas dos segredos e das mentiras. Assim como o quarto, a sala e a varanda são ambientes que servem de cenário para a atuação de Maria Bráulia e interferem nos diferentes tipos atuação que ela desempenhará, os pequenos compartimentos onde ela guarda seus objetos também podem ser lidos como elementos simbólicos que ajudam a construir a noção de fingimento no romance. Um exemplo disso é o fato de Maria Bráulia guardar o anel falso em um cofre. Essa ação deliberada de enganação dialoga com a abordagem de Gaston Bachelard sobre os signos do segredo em *A poética do espaço*:

Em vez de desafiar o indiscreto, em vez de amedrontá-lo com sinais de poder, é melhor enganá-lo. Começam então os cofres múltiplos a entrar em cena. Guardamos os primeiros segredos na primeira caixa. Se não descobertos, a indiscrição será satisfeita. Pode-se também alimentá-las de falsos segredos (s/d, p. 72)

O cofre serve não para guardar o objeto, mas para indicar um sinal de poder, de que há algo valioso ali que desafia a cobiça do próximo, como afirma Bachelard. Desde o início, Munhoz diz guardar o rubi verdadeiro no cofre do banco, o que garante seu valor aos olhos dos outros. Então, para seguir seus passos e alimentar o “falso segredo”, ela mantém o sangue-de-pombo no cofre, enquanto deixa o rubi verdadeiro misturado a lenços, botões e outras ninharias, local menor, mas que esconde um segredo verdadeiro, criado em atmosfera prosaica, afinal, o adultério de Bráulia se disfarçou muito bem no aparentemente fútil interesse de uma moça rica por joias.

Cada objeto da casa parece estar colocado no lugar certo para compor o cenário, pois a forma do romance de Zulmira Ribeiro Tavares mimetiza uma encenação teatral, que tem a máscara como elemento cênico que transforma a atriz Maria Bráulia na personagem Maria Bráulia. Esta ensaiou sua parceira de cena, Maria Preta, que a auxilia entrando e saindo do palco nos momentos corretos:

Maria Preta nesse momento abre a porta da cozinha, atravessa a sala e entra na varanda para retirar a bandeja do café; entra no momento certo,

parece ter estado aguardando um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silêncio, para fazer a aparição; como no teatro (Tavares, 2007, p. 12).

A intenção de mimetizar uma encenação teatral não fica escondida nas metáforas; logo nas primeiras páginas do livro, sabemos que se trata de teatro. As palavras cortinas e palco deslizam pelas páginas em que Maria Bráulia interage com Julião e Maria Preta e também quando se lembra de certos momentos com o marido, diretor desse espetáculo que se inicia com seu noivado, golpe para adentrar à família abastada e manter secreta sua relação com o secretário-fisioterapeuta. Nas passagens em que Bráulia repassa o tempo de noivado e casamento, ela percebe seu papel de coadjuvante, encenado com certa insegurança, mas com grande incentivo da plateia: “E ao seu embevecimento, o embevecimento de todos os parentes e amigos e simples conhecidos e, mais atrás, o da sociedade paulistana em peso chegando e aplaudindo” (Tavares, 2007, p. 33). Embora o centro da obra seja Maria Bráulia, o romance fala de falseamentos criados pela sociedade burguesa para manter os privilégios dos privilegiados, por isso é necessária a máscara, pois a beleza, mesmo fingida, é um valor para essa sociedade. Por isso a presença fiel de Maria Preta, pois a humildade dos humilhados é um valor para essa sociedade. Por isso um casamento de mentira, pois submeter a mulher ao controle de um marido é uma missão do patriarcado. A relação com a sociedade, especialmente com uma determinada classe social, aparece sempre como elemento relevante nas análises críticas sobre a obra de Tavares. Na visão de Ana Paula Pacheco:

Em *Jóias de família*, o falseamento da realidade, posto de uma perspectiva interna (como vimos, a de uma classe que pode jogar com a realidade à sua volta), torna-se uma aposta formal astuciosa: fazer do engano marca estrutural do livro, dar representação a uma dinâmica social não só por detrás, mas na própria aparência das relações sociais e identitárias, é um dos pontos de interesse do realismo de Zulmira ao brincar com as fachadas (2007, p. 277).

No presente de Maria Bráulia, os parentes e amigos não estão mais assistindo ao espetáculo, mas o eco de seus aplausos faz com que ela continue a performance que se estende pelo jantar. A cena ensaiada da alimentação e higiene – no *finger-bowl* – termina em comédia quando Maria Preta repara no anel no dedo de Bráulia e o chama de “rubi de Tanajura”, ao que a patroa responde graciosamente: “Rat-na-pura! Do sri Lanka, do Ceilão. Tanajuras são formigas. Ahn, ahn” (Tavares, 2007, p. 36). A tolerância e o divertimento em relação a Maria Preta mostram que as duas Marias também formam uma

dupla inseparável, segundo o narrador: “atadas pelo pescoço por duas coleiras iguais” (Ibid, p. 36).

A sessão se encerra naquela noite quando Bráulia vai para o seu quarto e começa a se preparar para dormir. O verdadeiro teatro, presente no rosto coberto por uma crosta de maquiagem, começa a se esvaziar conforme ela vai retirando as camadas de cores:

Então, com um pedaço de algodão molhado no líquido cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pórtico. No espelho resta então uma coisa tão esvaziada e quieta como uma fachada de teatro às escuras (Tavares, 2007, p. 41-42).

A falsa beleza, que Bráulia usa para encenar sua tragédia, é retirada dando lugar ao vazio do teatro sem público nem luzes. Toda a semântica do teatro que percorre o romance se condensa nessa cena, em que o espelho aparece para lembrar o leitor de que aquela personagem que vemos transitando pela sala e pela varanda é uma *persona* a que a verdadeira Maria Bráulia dá vida. A ideia de duplicação que está concentrada nesse momento se dispersa por todo o romance, não só nos objetos e nas personagens, como em sua própria estrutura, que trabalha com a duplicação de algumas cenas. Um exemplo é a descrição de Maria Bráulia que abre o livro, quando ela já está idosa, e a descrição da mesma personagem na metade da narrativa, quando é retomada a memória de sua imagem de mulher madura:

Tão entretida com a vida estava Maria Bráulia nessa época! Seus olhos azuis então brilhavam muito sem precisarem ser espevitados com qualquer pintura e apenas dois fiozinhos de cabelos brancos misturavam-se ao louro suave. Uma linda mulher, na força da idade (Tavares, 2007, p. 54).

Na descrição inicial, quando o narrador diz: seus “cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e atizam o amarelo pintado dos cabelos”, Maria Bráulia já é uma mulher “de velhice definida”, não mais a mulher “na força da idade”. Ela se torna outra, não só na aparência, mas na capacidade de dissimulação aprendida na convivência com o marido e, principalmente, a partir das convenções sociais a que está subordinada. Essa metamorfose se mostra aos poucos pelas pistas que o narrador vai oferecendo ao leitor, como na repetição de palavras e enunciados com ligeiras modificações que funcionam

como um eco dessas mudanças. Uma série de comparações feitas serve tanto para caracterizar as personagens, como para mostrar seus desdobramentos nos objetos que guardam os segredos da família. Um exemplo é sua análise a respeito do anel, quando, por fim, ela chega à conclusão de que: “*a natureza da pedra era a mesma natureza do juiz*” (Tavares, 2007, p. 32), ou seja, falsa desde o início. A frase toda em itálico parece dita com uma voz que treme diante da necessidade de confessar a mais terrível verdade. As marcas gráficas no romance dão pistas, inclusive, para seguirmos a trilha dos duplos. Frequentemente, são empregadas aspas, itálicos e parênteses que dizem muito mais que os ditos.

A palavra “outro” aparece em profusão no texto e serve para o rubi, para o amante e para o próprio rosto que, ao fim, terminam por sintetizar o mesmo fingimento: “Sim. Hoje como em tantas noites ela vai atrás do seu rubi. Do *outro*” (Tavares, 2007, p. 42). Após tirar o rosto falso, o outro, aquele que apresenta socialmente, ela está liberada para encontrar o seu rubi verdadeiro. O processo de retirada do rosto social no isolamento do quarto permite que tenhamos acesso ao maior dos duplos de Maria Bráulia: ela mesma à frente do espelho, sem maquiagem, colocando em face de seu presente o passado. Nesse cenário, ela mesma, contagiada pela necessidade de dissimulação, empreende a análise de seu drama vivido e encenado. A Bráulia diante do espelho vê sua face envelhecida: “começa a surgir daquelas formas apagadas, mal definidas e rugosas como o interior pálido das ostras, um espírito muito fino, animado e alegre” [...] (Tavares, 2007, p. 42). Sua face, ao mesmo tempo que mostra a realidade física, a velhice já dramatizada nos palcos do apartamento, desvela um inesperado espírito “alegrinho” que tem, no diminutivo, uma alusão a um passado em que Munhoz e Marcel usavam o recurso morfológico para facilitar sua aprendizagem na dissimulação.

No presente da enunciação, Maria Bráulia já não é mais a moça alegre. O narrador pergunta: “Como se fabrica uma velha empertigada?” (Tavares, 2007, p. 59), chegando à conclusão de que ela aprendeu observando de baixo até conseguir conquistar o lugar de cima, ficando completamente pronta no mesmo instante em que o Munhoz morre. O produto dos anos de dedicação à mentira e ao empertigamento nos é apresentado no momento da conversa com o ex-secretário de Munhoz e do planejamento da limpeza do cisne de Murano: “tamborilou sobre o tampo a ponto de fazer trepidar ligeiramente o lago de espelho com o cisne de Murano em cima (...)” (Ibid., p. 60); “Reparou que o lago de espelho com o cisne de Murano estava bastante empoeirado e pensou que era preciso falar energicamente com Maria Preta a respeito” (Ibid., p. 61). A repetição da expressão

“lago de espelho com cisne de Murano” mostra a importância desse elemento cênico que ora espelha a presença do Juiz (na visão da própria personagem), ora ela mesma, que toma a posição de poder na casa após o falecimento do marido e que, no trecho destacado, na passagem em que sua transformação física e existencial se revela, não está mais sendo visto com o olhar de delicadeza dos anos da juventude. Sua nova força está no “trepidar discretamente”, e também no reconhecimento de que há poeira onde antes só existia aparência de limpeza e estabilidade. A escolha vocabular feita por Zulmira Ribeiro Tavares deixa o leitor entrever essa transformação conforme vai tornando cada elemento do cenário um signo do fingimento. Sobre essa questão, Elódia Xavier afirma que: “O estilo enxuto e a precisão vocabular da autora constroem um discurso tenso e rico de significados, ‘de espelho’ e ‘de murano’ desnaturalizam o lago e o cisne, transformando-os em simulacros, como outros elementos da narrativa” (1998, p. 78).

Os simulacros e os duplos estão presentes no nível vocabular, como na presença das Marias – Bráulia e Preta – em que uma é da família e a outra, “como se fosse”; e também na ironia de cenas como a que mostra o juiz Munhoz assistindo a uma peça teatral satírica, cujo tema é o Estado Novo e o personagem principal Getúlio Vargas. Durante esse espetáculo, em que um ator barrigudo e de óculos faz a plateia se dobrar de rir, um homem barrigudo e de óculos acompanha, às gargalhadas, a atuação de seu sócia. Munhoz se regozija ao ver que não há mal nisso, ele mesmo sócia de marido. O narrador não deixa o leitor esquecer que cada um dos elementos do romance se espelha em outros ou muitos outros para constituir sentidos múltiplos. Uma frase chama atenção especial nesse sentido: “Principalmente porque assuntos de joias por menos que pareçam se misturam muito aos da existência, merecendo ser examinados de diversos ângulos” (Tavares, 2007, p. 45). A astúcia desse trecho, que narra a época do início das conversas sobre joias entre Bráulia e Marcel, está na sugestão de que as lições sobre pedras preciosas e lapidações provocam em Bráulia a necessidade de encontrar outros ângulos para entender as histórias do passado, e ainda faz referência à recepção do romance, que não será apenas a leitura sobre uma família e sua herança, mas um texto sobre assuntos da existência que podem adquirir diversas interpretações se olhados de diversos ângulos.

O parágrafo que encerra o romance é emblemático:

É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Umas fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega. As cortinas estão afastadas e de fora avança a sua luz branquicenta descendo na sala. Empresta ao cisne de Murano a

qualidade macia do que é de carne e de penas ao mesmo tempo que lhe rouba a aparência de vida emprestada; tão descorado se acha quanto um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. Estarrece por afrontar as leis da natureza e os costumes humanos. Um defuntinho de pé (Tavares, 2007, p. 81).

O cisne que a protagonista achava parecido com o marido é, na verdade, a visão da decadência da família, escondida por Maria Bráulia, agora sozinha. Durante o dia, quem busca na luz externa a aparência de vida é Bráulia, já durante a noite, é a vez do cisne de Murano, símbolo de riqueza e altivez, guardar a casa e a honra dos Munhoz. Mas não sem antes ganhar o tom irônico que dá à beleza do cisne certo ar estranho: ele parece um frango de pescoço torcido. A ave nobre é o duplo de uma ave ordinária, que nasce para morrer e ser devorada. As cortinas não se fecham para que a dramatização não termine. Tanto Bráulia, como o cisne, apenas mantêm uma aparência de vida, ambos já sucumbiram à tragédia que foi a vida construída sobre amores, joias e rostos falsos.

Considerações finais

Falar sobre a beleza física pode parecer irrelevante, ou tarefa que não se preste a quem estuda literatura. Todavia, nota-se que o corpo está presente no discurso literário e possui um papel importante, que deve ser levado em consideração na leitura crítica das obras.

Ao longo deste trabalho, tentamos empreender a leitura dos romances a partir do olhar sobre a construção das descrições físicas das personagens, levando em consideração o grau de aproximação ou afastamento em relação ao que nossa cultura e sociedade consideram belo. A perspectiva do trágico, relacionada ao social, como apresenta Terry Eagleton (2013), mostrou-se pertinente ao estudo, já que as mulheres são submetidas a diversas formas de opressão que geram forte controle sobre seus corpos e, conseqüentemente, sofrimento. A ampliação da ideia do trágico permite que analisemos os impasses da contemporaneidade por esse viés. Assim, tornou-se possível entender a beleza como signo do trágico, como elemento que expressa no corpo a trágica falta de liberdade do indivíduo contemporâneo diante das imposições sociais, que se desdobram quando se propõe a perspectiva de gênero e de raça.

A criação imagética de Clarice vestida de noiva, ou de Maria Bráulia maquiada, beira o grotesco, o que evidencia como as propostas tradicionais para a existência feminina não contemplam as necessidades existenciais dessas mulheres. A dominação física dos homens, como a violência sofrida por Ponciá ou pelas amigas de Teo, revela a realidade brutal que choca e traz desesperança, desconstruindo também as noções idealizadas de amor. Amor, casamento e violência são instâncias relativas a uma noção do “ser mulher”. Nesse sentido, ser mulher é trágico, pois é um destino e, dessa forma, pode-se entender como trágica uma das estratégias de opressão da contemporaneidade: a beleza física.

Em lugar do simples estabelecimento de características físicas para as personagens, percebemos que as autoras usam essas descrições como expressões das transformações existenciais que acontecem ao longo do cumprimento dos destinos. Tanto Teo, que, ao adquirir uma nova personalidade, muda também de aparência, como Maria Bráulia, que, com o passar do tempo, aprimora a habilidade de fingir, construindo também um novo rosto a propósito de esconder as marcas da idade e de substituir a moça ingênua pela velha astuta, têm sua aparência modificada não só pelo tempo, mas especialmente

pelas lutas que tiveram que travar com o destino. Não só a beleza é um mito, como o corpo em si também se torna um. Moldável, manipulado e manipulável, ele toma a forma do romance ao narrar percursos predestinados.

Ao mesmo tempo que estamos preocupados com a atribuição de características físicas das personagens, percebemos que, em determinados momentos, elas desaparecem. Ficam eclipsadas por outros aspectos, como a loucura e a violência, que transtornam o corpo apagando-o. O corpo que desaparece também é um indício trágico, porque, sendo de mulher branca, ele é subalternizado pela sociedade patriarcal; sendo de mulher negra, corre o risco de ser morto, como acontece com Bilisa e Lina, de *Ponciá Vicêncio* e de *Sinfonia em branco*.

A mística feminina atua de forma potente sobre os corpos femininos, orientando as mulheres sobre como deve ser sua aparência. Essa constatação, do ponto de vista social, revela que não existe liberdade de gosto quando se trata da comercialização da beleza, pois o que está disponível serve para cumprir os desejos do patriarcado. Porém, ao tratarmos do texto literário, percebemos que há um jogo entre as regras preestabelecidas e sua subversão. Entre elas, a impossibilidade de ser bonita, em *Jóias de família*, e a retirada violenta da beleza pela força física em *Antonio*. Essa percepção também revisita a teoria kantiana, já que podemos nos questionar se os corpos humanos podem ser avaliados segundo o ajuizamento do belo. Para refletirmos sobre isso, primeiro precisamos nos perguntar se esses corpos são objetos da natureza ou objetos forjados pela mão humana; depois é preciso decidir se é possível atribuir a qualidade da beleza sem interesse ou ideal preestabelecido. Tais reflexões nos levam a crer que a liberdade para o ajuizamento da beleza é escassa, assim como são escassas as liberdades humanas no século das existências guiadas pelas telas das TVs e dos *smartphones*. Nesse ponto, entendemos onde se situa o trágico da contemporaneidade, aquele em que falta um herói, pois não há um homem especial que protagoniza a tragédia, mas sim vários indivíduos comuns, muitos deles antes impossíveis de serem o centro da tragédia, como as mulheres idosas, as negras, os pobres.

A partir das suas diferentes acepções, o trágico surge aqui como uma liberdade assistida. Liberdade, porque permite a tentativa de rebelião, mas, ainda assim, assistida pelos padrões de comportamento que, de certo modo, querem controlar essa rebelião. Por isso, Maria Bráulia deseja desviar-se do estatuto da velhice, aquele que afirma que a mulher, além de não poder mais ser identificada como bela, deve aceitar a fragilidade e a impotência. A personagem, de *Jóias de família*, é forjada, ao longo da vida, para tornar-

se forte e astuta, aprendendo a dissimular suas dores. Para essa encenação, é necessária uma máscara que Maria Bráulia cria todos os dias com maquiagem. O uso da maquiagem pela personagem subverte as normas sociais que dizem que tais produtos realçam a beleza, pois, ao colocar sua máscara, as expressões que a descrevem a afastam ainda mais do ideal de belo.

A ironia da prosa de Zulmira Ribeiro Tavares, assim como a de Adriana Lisboa, indica que os elementos que remetem à beleza, convocados para a narrativa, servem para subvertê-la, como se descobre na descrição de Clarice vestida de noiva: um grotesco palhaço maquiado que sorri por fora e chora por dentro. Tanto Maria Bráulia como Clarice encenam a tragédia da ruína familiar. A primeira, por estar sozinha sustentando uma tradição que só violentou seus desejos e sua liberdade. A segunda, por ter sido vítima do desejo pedófilo do pai e da omissão da mãe. Em face do horror, os aspectos do belo oferecidos a essas personagens ressaltam o trágico.

Quando o destino trágico está traçado por atos de um passado ancestral, como acontece com Ponciá Vicêncio, perde-se toda a possibilidade de se ofertar qualquer instrumento de beleza. Ponciá não possui joias, não usa maquiagem. Nesse sentido, ela se afasta dos conceitos tradicionais do ser mulher. Sua beleza reside em um rosto conturbado pela loucura. Sua feminilidade enfrenta o questionamento: passar ou não por baixo do arco-íris? Ser ou não uma mulher? Ecoa, assim, o potente discurso de Sojourner Truth. A impossibilidade da beleza e da feminilidade, associada à trágica condição da consciência de ser uma existência oprimida pela escravidão, aproxima Ponciá da sublimidade, reescrevendo as assertivas kantianas.

Ponciá não morre, mas vai para outro estado de consciência que a desconecta do mundo concreto, aquele que é rejeitado por Teo, em *Antonio*, já que o protagonista faz uma viagem em busca de se despir da racionalidade e dos valores burgueses. O despojamento do protagonista se expõe na aparência que se modifica pelo caminho e se insinua em cada detalhe, como nos pés que passam a usar chinelos, para depois ficarem descalços, mostrando o compromisso com o chão da vida. O contato íntimo com essa vida natural o torna um estranho, completamente modificado em comparação ao jovem bonito que fora um dia. Sua loucura o torna um homem sujo, muito magro e queimado de sol, com os pés inchados, mas também o torna um herói, salvador dos favelados, no cumprimento de seu destino.

Percebemos que a importância das descrições físicas de Teo, ao longo do romance, está em fazer o leitor acompanhar a metamorfose existencial do protagonista também no

plano imagético. Esse recurso pode ser comparado a procedimento semelhante desenvolvido nos demais romances estudados, com a diferença de que, sendo Teo a única personagem masculina analisada, há que se estabelecer um recorte de gênero. A beleza não define um homem como homem, nem o envelhecimento retira do homem a possibilidade da satisfação erótica. No que diz respeito à violência, Teo é mais autor do que vítima, tanto pelos atos agressivos que impele contra as amigas, quanto pela violência simbólica que sua presença impõe na vida de sua mãe, Isabel. A existência trágica é violenta em si, pois desestabiliza as vidas de todos ao redor. Seja a culminância dessa existência a morte, a loucura ou a resistência, no fim, vitória e derrota são a mesma coisa, a vontade radical que se discute é o abandono das mulheres – e dos homens – por uma força capaz de salvá-los.

O questionamento sobre a possibilidade de se falar em permanência do trágico e, especialmente, sobre a possível relação entre o trágico contemporâneo e a expressão literária da beleza física, resultou na percepção de que essa era apenas a ponta de uma série de outras interligações que revelam sofrimentos inveterados. Por isso, emergiram os temas da violência, da loucura, da velhice e do duplo.

A violência é um tema que percorre todos os romances. A simbólica, em especial, por estar contida na própria injunção da beleza. A expectativa de que a mulher seja bonita, de acordo com os critérios estabelecidos pela sociedade, constitui uma ferramenta de dominação patriarcal. Ser bonita é sinônimo de ser mulher. Não é à toa que a expressão “belo sexo”, contida nas *Observações sobre o belo e o sublime* de Kant, passou a ser amplamente utilizada como sinônimo para mulher. Além da beleza, outro estereótipo relacionado às mulheres é a fragilidade emocional, que se constituiu como um clichê desde o século XIX. A mudança de perspectiva é clara em *Sinfonia em branco* e *Ponciá Vicêncio*: Clarice e Ponciá não são mais “femininas” por enlouquecerem. Isso mostra que, na visão contemporânea, segundo os romances interpretados, a loucura não é uma fragilidade patológica, mas uma consequência trágica das violências a que os indivíduos são submetidos, não apenas as mulheres.

A velhice surgiu como um tema pertinente a partir da leitura de *Jóias de família*. Em seguida, percebeu-se que essa questão não estava restrita ao romance de Zulmira Ribeiro Tavares, uma vez que, como explica Susan Sontag no artigo “The double standard of aging”, o processo de envelhecimento começa para as mulheres muito cedo, já que o padrão de beleza atual se fixa na aparência quase adolescente. Por isso, encontram-se essas discussões também em *Sinfonia em branco* e em *Antonio*. A velhice divide a

existência em duas, uma fica no passado, e a outra no presente, enquanto as personagens sofrem as transformações do corpo como espelhamento das dores que o tempo traz e reforça.

As metamorfoses inscritas no corpo e na consciência, relacionadas à violência, ao envelhecimento e à loucura, criam um desdobramento existencial analisado por meio do fenômeno do duplo, que é apontado por Freud (2010) como uma das manifestações do estranho. Fechamos esta tese com o capítulo do duplo, porque, ao fim e ao cabo, o trágico contemporâneo anuncia a cisão radical do ser humano consigo mesmo e com o mundo. Perdido entre alteridade e identidade, entre a necessidade de satisfação dos desejos subjetivos e o bombardeio de pressões socialmente estabelecidas, os sujeitos entram em um dilema de difícil resolução.

A inscrição desses conflitos nos corpos dos personagens foi um importante fio condutor entre os romances que puderam entrar em diálogo, tornando o processo de construção deste trabalho mais desafiador. Além disso, eles ratificaram dois aspectos afirmados no início desta tese: o primeiro, de que a descrição física das personagens não pode ser tomada como algo ingênuo; o segundo, de que é possível ler o romance contemporâneo pelo viés do trágico para além das narrativas de violência urbana. A violência experimentada pelo corpo subjetivo – duplo do corpo coletivo – também é uma experiência trágica.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- ALVES, Míriam. A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência. *Revista da Associação de Pesquisadores Negros*, v. 1, n. 3, p. 181-189, nov/fev. 2011.
- _____. *Mulher mat(r)iz – prosas de Miriam Alves*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- _____; DURHAM, C. R. (org.). *Finally Us/ Enfim nós: Contemporary Black Brazilian woman writers*. Edição bilíngue português/inglês. Colorado: Continent Press, 1995.
- ASSIS, Machado de. O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana. In: *Obras completas de Machado de Assis*. V. 15. São Paulo: W. M. Jackson, 1970, p. 257.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: FTD, 1992.
- ARRUDA, Aline Alves. Ponciá Vicêncio, de *Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. Minas Gerais, 2007. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, MG, 2007.
- _____. *Conceição Evaristo*. In: DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em Joias de família. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* – Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Torre, 2011, p. 13-26.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado Tijuca, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhalovich. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARGNA, Ivan. *Visual Encyclopedia of Art: Arte Africana*. Ed. Scala, 2010.
- BARROS, Sílvia. A beleza e sua relação com o trágico em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. In: BASTOS, Dau et al (org.). *Encontro do fórum de literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 265-282.
- _____. “A viagem existencial em *Antonio*, de Beatriz Bracher”. *Letrônica*, v. 7 n. 4, 2014.

_____. Os olhos de Sofia. In: BASTOS, Dau (org.). *Jornada discente Machado de Assis: melhores artigos*. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, p. 150-154, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. “O pintor da vida moderna”. In. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética. In: DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013, p. 67-88.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECK, Pascale Terra. *Uma leitura de Adriana Lisboa a partir da perspectiva de Zygmunt Bauman*. Florianópolis, 2016. 169f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

BENEDIKT, Adriana. A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo. *Alceu*, v. 2, n. 3, p. 119-131, jul./dez. 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. O narrador. In. _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENTO, Carlor Henrique. Tempo, trauma e a condição feminina em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. *Letras em Revista*, Teresina, v. 03, n. 02, p. 22-28, jul./dez, 2012.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRACHER, Beatriz. A leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* – Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Torre. n. 5, p. 211-226. 2011.

_____. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: Ed. 34, 2015.

_____. *Antonio*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. *Azul e dura*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. O mundo já tinha acabado. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 37-51, ago./dez. 2008.

BRAH, Avtar e PHOENIX, Ann. “Não sou uma mulher? Revisitando a interseccionalidade”. In. BRANDÃO, Izabel et all (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas femininas (1970/2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

BRANDÃO, Luis Alberto. Porosidades. O imaginário da tradição: Zulmira Ribeiro Tavares. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina edições/Fale (UFMG), 2005.

BURKE, Edmund. Contra a proporção. In. ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 97.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In.: _____, et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTIGLIONE, Baldesar. A justa beleza feminina. In. ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 217.

CESARIO, Irinea Lina. *Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane, e Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: laços africanos em vivências femininas*. São Paulo, 2013. 182f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

CHODOROW, Nancy. Estrutura familiar e personalidade feminina. In: LAMPHERE, Louise e ROSALNDO, Michelle Zimbalist (Coord.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COHN, Dorrit. *Transparent minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Ponciá Vicêncio* para além das fronteiras: etnia, gênero e classe. In: XI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA E II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA – ANPOLL. Anais. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. p. 22-33.

_____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 40-64.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DAMIÃO, Carla Milani. O sublime revisitado sob perspectivas feministas. In: FREITAS, Verlaine et all. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Volume 1. Belo Horizonte: Relicário edições, 2016. p. 219-234.

D'ANGELO Biagio. Ó, o lugar da negatividade. In: PEREIRA, Helena Bonito. *Novas leituras da ficção brasileira do século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

_____. Sinfonia em transblanco. PEREIRA, Helena Bonito. *Ficção brasileira do século XXI: terceiras leituras*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013. p. 123-136.

DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.

DUARTE, Constância Lima. *Gênero e violência na literatura afro-brasileira*. LITERAFRO. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro. Acesso em: out. 2017.

DUARTE, Eduardo Assis; LOPES, Elisângela. *Conceição Evaristo: literatura e identidade*. LITERAFRO. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro. Acesso em: out. 2017.

_____. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, v.14 n.1, Florianópolis, p. 305-308, Jan./Abr. 2006.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DUARTE, Pedro. Dialética, paradoxo ou ironia – o que é o trágico? In: FREITAS, Verlaine et all. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Volume 1. Belo Horizonte: Relicário edições, 2016. p. 93-102.

DUARTE, Rodrigo (ORG). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2013.

ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. Gênero e etnia: uma escre(viência) de dupla face. In.: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.) *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

_____. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. IN: *Revista Palmares*, v.1, n.1, Ago. 2005b, Cultura Afro-brasileira.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÉLIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no *chiaroscuro* da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, p. 93-103, jan.-jun. 2011.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. O Inquietante, 1919. In: _____, *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O Estranho”. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.

FROSCH, Friedrich. Memória e história através dos narradores de Beatriz Bracher. *Revista Diadorim/Revista de estudos linguísticos e literários do Programa de Pós-Graduação e Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v.13, p. 79-98, jul. 2013.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade da autoria. In. BRANDÃO, Izabel *et al* (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas femininas (1970/2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, v. 14, p. 45-86, 2000.

HABIBE, Clóvis Emílio Falcão. *A narrativa do duplo / o duplo na narrativa de Joias de família: simulacro, simulação e imaginário*. Belo Horizonte, 2011. 83f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, PUC-Minas, Belo Horizonte, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília; Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2006.

_____. *Ficções do desassossego*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

_____. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva: 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo. Papyrus, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LEME JUNIOR, Norival. *Resquícios trágicos em Antonio, de Beatriz Bracher*. São Paulo, 2017. 83f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2017.

LEITE, Luciana Paiva de Vilhena. Ethos trágico e ficção contemporânea. *Passagens de Paris*, v. 12, p. 252-274, 2016.

LEITE, Nina Virginia de Araújo. Transmissão de experiência: o estranho na narrativa. In. *Trivium – estudos interdisciplinares psicanálise e cultura*. 2ª ed., p. 75-83, 2009.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas de sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINO, Alice de Carvalho. *Belo e sublime: a mulher e o homem na filosofia de Immanuel Kant*. Ouro Preto, 2008. 90f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade de Ouro Preto, MG, 2008.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. *Ponciá Vicêncio e Becos da memória de Conceição Evaristo: construindo histórias por meio de retalhos de memórias*. Araraquara, SP, 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2013.

MARTINS, Julia Teitelroit. Estudos do estranho: o fator da repetição. *Anuário de Literatura*, v. 12, n.1, p. 207-218, 2011.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MIRANDA, Dilmar. Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire. *Cadernos Walter Benjamin*, v.7, p. 74-91, jul./dez. 2011.

MONTEIRO, Maria Cristina. *Olhar ensaístico – matéria banal: uma leitura dos romances de Zulmira Ribeiro Tavares*. Curitiba, 1995. 144f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. Entre a memória e a crônica familiar: representações da elite paulista na visão de Zulmira Ribeiro Tavares. *Entreletras*, Araguaína, v.3, n. 2, p. 26-36, ago./dez. 2012.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização Vitor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PACHECO, Ana Paula. “O fundo falso da subjetividade”. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 77, Mar. 2007.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PASSOS, Cleusa Rios. Joias de família: o prazer da encenação. *Revista USP*, n. 13, p. 179-182, 1992.

PEREIRA, Helena Bonito. *Novas leituras da ficção brasileira do século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

PEREIRA, Stefane. *Qual é o lugar do negro?* Questionamentos da escrita de autoria feminina. Curitiba: Appris, 2015.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUPPI, Ubaldo. O trágico: experiência e conceito. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 4, p. 41-50, 1981.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras: Biblioteca Nacional, 2008.

_____. *Questões da ficção brasileira no século XXI*, 2012. Disponível em: <www.beatrisresente.com.br/category/ensaios/>. Acesso em: jul. 2017.

RODRIGUES, Marcia Barros Ferreira. A fantasia na política: sofrimento e culpa na contingência imprevisível do desejo. *Revista Passagens*, v. 1, n. 1, p. 55-78, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

_____. O espelho. In: *Primeiras histórias*. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.113-120.

ROSA, Victor da. Elogio da Leveza: *Sinfonia em Branco*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 13, v. 3, set.-dez. 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUFINO, Alzira. *Eu, mulher negra, resisto*. Santos/SP: Edição da Autora, 1988.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

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

SANTOS, Darlan Roberto dos. O narrador no romance e na escrita (auto)biográfica: ficção e realidade a serviço da experiência. *Revista Let.*, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 9-22, jan./jun. 2012.

SANTOS, D. N.; AFONSO NETO, J. P.. Sinfonia não-reconciliada: O tempo aiônico no romance *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé*, v. 3, p. 289-305, 2014.

SCARRY, Elaine. *On beauty and being just*. Princeton University Press, 1999.

SCHELLING, Friedrich W. Joseph von. Sistema do idealismo transcendente. In. DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013.

SCHIMIDT, Simone Pereira. De volta para casa ou o caminho sem volta em Marilene Felinto e Conceição Evaristo. In. DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARTZ, Cristian. Adriana Lisboa [Entrevista]. *Rascunho*, 29 set. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: nov. 2017.

SCHWARZ, Roberto. Termos de comparação. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 95-6.

SONTAG, Susan. The double standard of aging. In. *The Saturday Review*, p. 29-38, September 23, 1972. Disponível em: <www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1972sep23-00029>. Acesso em: jul. 2017.

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Ricardo Pinto de. *A presença da forma trágica*. Rio de Janeiro, 2010. 240f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SOUZA, Ronald de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

_____. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SWAIN, Tania Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. In. STEVENS, Cristina Maria Teixeira, SWAIN, Tania Navarro. *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008. p. 283-302.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Café pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Região*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Termos de comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

TEODORO, Simone Sobrinho. *A violência de gênero como experiência trágica na contemporaneidade: estudo de Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte, 2015. 107f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2015.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

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

_____. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

_____. (Org). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

XAVIER, Gláucia. Estrutura, desenvolvimento e níveis na diegese: um estudo narratológico da obra *Antonio*, de Beatriz Bracher. *SOLETRAS* – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, n. 28, p. 202-213, jul-dez. 2014.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.