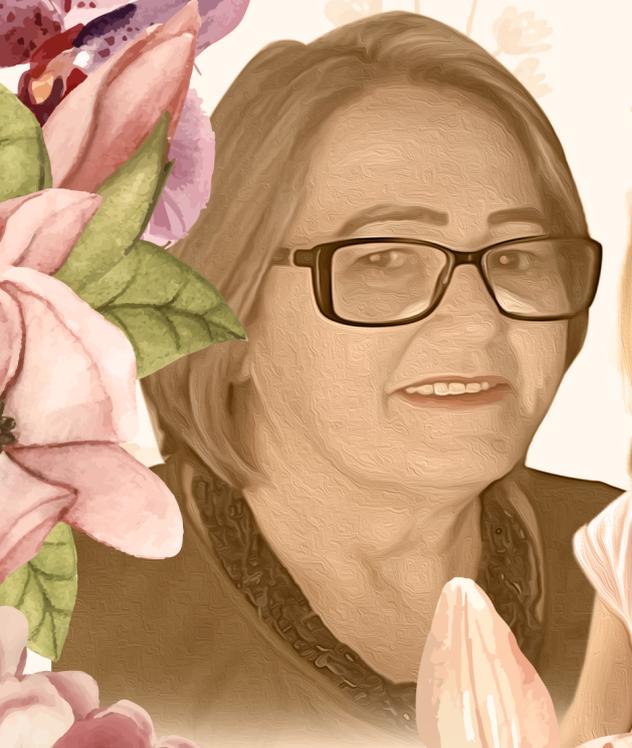


Katia Aparecida Pimentel



LITERATURA E MULHER

pluralidades femininas



UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
UNEMAT

KATIA APARECIDA PIMENTEL

**LITERATURA E MULHER:
pluralidades femininas**

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
U N E M A T

Cáceres - MT
2021

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2021

Copyright Katia Aparecida Pimentel, 2021.

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Editora: Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Adenilza de Oliveira Campos

P644I Pimentel, Kátia Aparecida.

Literatura e mulher: pluralidades femininas / Kátia Aparecida Pimentel. - Cáceres, Editora UNEMAT, 2021.

92 p.: il.

ISBN 978-65-86866-59-9

1. Literatura. 2. identidade. 3. Mulher. 4. Tereza Albués, 1936-2005. I, Título.

CDU 821.134.3(817.2)-34

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Luiz Kenji Umeno Alencar – CRB1 2037.

 <p>UNEMAT Universidade do Estado de Mato Grosso Carlos Alberto Reyes Maldonado</p> <p>Reitor Rodrigo Bruno Zanin</p> <p>Vice-reitora Nilce Maria da Silva</p>	<p>EDITORA UNEMAT</p> <p>Conselho Editorial Presidente Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa</p> <p>Conselheiros Ana Maria de Lima • Carla Monteiro de Souza • Célia Regina Araújo Soares Lopes • Denise da Costa Boamorte Cortela • Fabiano Rodrigues de Melo • Ivete Cevallos • Judite de Azevedo do Carmo • Jussara de Araújo Gonçalves • Maria Aparecida Pereira Pierangeli • Milena Borges de Moraes • Teldo Anderson da Silva Pereira • Wagner Martins Santana Sampaio</p> <p>Suplentes André Luiz Nonato Ferraz • Graciela Constantino • João Aguilar Massaroto • Karina Nonato Mocheuti • Maria Cristina Martins de Figueiredo Bacovis • Nilce Maria da Silva • Ricardo Keich Umetsu • Sérgio Santos Silva Filho</p> <p>Av. Tancredo Neves, 1095 – Cavalhada III – Cáceres-MT – CEP 78217-900 – Fone: (65) 3221-0023 – editora@unemat.br – www.unemat.br</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*“Porque é assim a vida.
Embora finita, o que se propõe em torno dela
é duma infinitude escandalosa,
dependendo da amplitude de cada um”.*

Tereza Albués

Dedico este livro,

Para meus familiares, pelo apoio e incentivo, nessa caminhada!
todas as mulheres que, com ousadia e coragem, enfrentam as
batalhas da vida!

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Imagem do conto “ <i>Buquê de Línguas</i> ”	22
FIGURA 2 - Imagem do conto “O Enigma de Violeta H.”	23
FIGURA 3 - Imagem do conto “Georgina na Janela”	34
FIGURA 4 - Imagem do conto “Georgina na Janela”	44
FIGURA 5 - Imagem do conto “ <i>Buquê de Línguas</i> ”	48
FIGURA 6 - Imagem do conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”	52
FIGURA 7 - Imagem da capa do livro <i>Buquê de Línguas</i>	70
FIGURA 8 - Imagem da flor magnólia da espécie <i>Magnolia Grandiflora</i>	72
FIGURA 9 - Imagem da flor violeta <i>Saintpaulia ionantha</i>	72
FIGURA 10 - Imagem da flor orquídea	73
FIGURA 11 - Imagem do conto “A Rebelião da Magnólia”	75
FIGURA 12 - Imagem do conto “O Enigma de Violeta H.”	82

SUMÁRIO

PREFÁCIO	8
INTRODUÇÃO	11
1. A LITERATURA DE TEREZA ALBUES: PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE	14
1.1 Tereza Albués: uma andarilha agarrada à palavra	14
1.2 <i>Buquê de Línguas</i> e o pós-modernismo	20
1.3 <i>Buquê de Línguas</i> e a identidade	27
2. GÊNERO FEMININO: A MULHER EM PERSPECTIVA	31
2.1 A mulher e o patriarcado	34
2.2 A mulher e o multiculturalismo	45
2.3 A mulher e a sexualidade	60
3. O MOVIMENTO FEMININO QUE FLORESCE O SER MULHER	70
3.1 A flor.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89
SOBRE A AUTORA	95

PREFÁCIO

A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária.

Lúcia Osana Zolin

Para mim, é uma alegria imensurável ter a honra de fazer a apresentação deste trabalho que eu vi nascer tendo seu início em um projeto de pesquisa em forma de Trabalho de Conclusão de Curso, na área de Letras já há alguns anos atrás e que, agora, revisitado e mais profundo se transformou em um projeto de Mestrado que virou uma dissertação e recebeu a Menção Honrosa de Melhor Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLETRAS, pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop, no ano de 2020 e, agora vem a público em formato de livro. Por que é importante destacar este percurso que sai da graduação e chega ao nível do mestrado? Que caminho aqui foi percorrido?

Para responder a essas questões, é importante evidenciar a ideia de processo, sim, um processo que acumula escolhas, leituras e tempo. Não podemos negar que o ano de 2020 foi desafiador para todos nós, principalmente para professores, alunos e pesquisadores e sobretudo, para as mulheres. Contudo, não paramos! Sofremos quedas bruscas, perdemos pessoas queridas de perto e de longe e ainda estamos amedrontados após um ano de pandemia. E, sim, a literatura nos salvou! Seguimos...

O universo de escrita feminina tem ganhado destaque nos últimos anos. Sua relevância e o aumento deste tipo de pesquisa nos bancos da Academia revelam o crescimento e o fortalecimento dessa área, aliás, urgente e necessário para o momento que vivemos. Vale destacar que para o grupo de pesquisa GECOLIT – Grupo de Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas - Certificado pelo CNPq, do qual a pesquisadora/professora faz parte, há um forte estímulo para o desenvolvimento de estudos das produções literárias locais, com a finalidade de compreender o dinamismo poético de representação literária e artística, aqui no caso, do estado de Mato Grosso.

As obras da escritora Tereza Albués, mato-grossense que residiu por muitos anos nos Estados Unidos e de lá, iniciou sua carreira literária, tendo como cenário os espaços da sua vivência real: Mato Grosso, Rio de Janeiro, Nova York e seus entornos de forma prioritária. Todavia, a exploração maior se dá no mergulho que ela faz ao desvelar partes, fendas e rupturas da alma feminina. O trânsito espacial revela a leveza com que a autora atravessa as múltiplas facetas do feminino na atualidade.

Katia Aparecida Pimentel escolheu a obra *Buquê de Línguas* (2008) de Tereza Albués, na perspectiva de contribuir para os estudos da crítica feminina e, ao mesmo tempo, fazer a divulgação da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, mesmo que, a escritora tenha passado grande

parte da sua vida fora do estado e depois do Brasil, aqui considera-se além do local de origem, as referências espaciais da sua obra retomadas pelo viés memorialístico, outra linha de estudo possível nas obras de Albuês. Dos quatorze contos que compõem a obra, a pesquisadora selecionou sete deles que são: “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “A Rebelião da Magnólia – (1997/1998)”, “O Enigma de Violeta H.”, “Cena em Sustenido”, “Georgina na Janela” e “Seda Selvagem”, que são analisados minuciosamente e servem de objeto deste estudo.

O arcabouço teórico que sedimentou a escolha desses contos se deu por meio do propósito de analisar as diferentes temáticas que revelam o movimento da representação feminina presente nesses textos. Para além disso, as questões de inter-relação com os fenômenos da dita pós-modernidade tais como: identidade, nomadismo, sexualidade e loucura, bem como, os elementos simbólicos que organizam esses contos. Desse modo, para cumprir com esses propósitos, o presente texto foi estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado “A literatura de Tereza Albuês: pós-modernidade e identidade”, são apresentados, de forma geral, a escritora Tereza Albuês, sua vida e suas obras, a obra escolhida para essa pesquisa, *Buquê de Línguas* (2008), os teóricos que consolidam a pós-modernidade, sua base, seus valores e seus desdobramentos teóricos, principalmente os relacionados com as questões da identidade, tais como: Linda Hutcheon (1991), Giselle Mangarelli Fernandes (2019), Terry Eagleton (1998), Mario Cezar Silva Leite (2008), Benjamin Abdala Junior (2002), entre outros.

Já para o segundo capítulo “Gênero feminino: a mulher em perspectiva”, foi explorado tanto nas personagens quanto na narradora-personagem dos contos a representatividade feminina em diferentes contextos e temáticas. A fundamentação teórica que sustenta essa discussão está na firmada em pensadores/as que discutem as imposições do patriarcado e suas consequências na vida das mulheres, o cerceamento da sexualidade ou da homossexualidade feminina, as variadas facetas da loucura e a multiculturalidade impressa nesses textos. Para isso, utilizou-se a produção teórica de Pierre Bourdieu (2019), Michel Foucault (1998), Magali Engel (2018), Paul B. Preciado (2014), Judith Butler (2013), Simone de Beauvoir (2016), Andrea Semprini (1999) e demais teóricos.

O capítulo que finaliza a obra intitula-se “O movimento feminino que floresce o ser mulher”, é o mais simbólico e poético de todos. Aqui, percorreu-se na busca de desvendar o mistério em torno das flores: magnólia, violeta e orquídea que surgem de forma emblemática nos contos, são metáforas dos diferentes processos de transformação da alma feminina e também das personagens. Uma análise atenta e minuciosa é realizada a partir dos estudos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos* (1993), além da análise estrutural dos contos selecionados.

Tal qual a força, a resistência e a resiliência da escrita contundente e implacável de Tereza Albuês é também a da pesquisadora que realizou este trabalho, Katia Aparecida Pimentel que, em tempos adversos, difíceis e, por vezes, arrebatadores, fez surgir de si uma disciplina rigorosa, um comprometimento firme e uma leveza singular para vencer a labuta de ser mulher e lutar no cenário acadêmico que foi 2020.

Meu desejo é que todos que lerem essa obra sintam o mesmo encantamento, a mesma euforia e o mesmo deslumbramento pela literatura de Tereza Albués, tanto quanto pelo rigor teórico e pontual das análises de Pimentel.

Boa leitura a todos!

Adriana Lins Precioso
Professora Doutora da UNEMAT – Campus de Sinop

INTRODUÇÃO

O presente estudo destina-se à observação da tessitura estilístico-estrutural da coletânea de contos *Buquê de Línguas* (2008) da escritora, romancista e contista mato-grossense Tereza Albues. A autora nasceu em Várzea Grande (MT), em 24/08/1936. Em 1980 mudou-se para os Estados Unidos e lá viveu até seus últimos dias terrenos, quando faleceu em 2005. Embora integrada à vida americana, a escritora continuou ligada ao Brasil e suas raízes culturais continuavam fixadas em solo brasileiro. Ela escreveu seus livros em português e publicou-os em editoras brasileiras.

Sua estreia como romancista foi em 1987 com *Pedra Canga*; em 1990 veio *Chapada da palma roxa*; em 1993 foi a vez de *A travessia dos sempre vivos*; em 1995 chegou *O berro do cordeiro em Nova York* e em 2000 adveio *A dança do jaguar*. Desde seu primeiro livro *Pedra Canga*, Tereza Albues se anunciava como andarilha. Na epígrafe de abertura do romance, com a fala da personagem Zé Garbas, ela declara: “Se você não tem coragem de pular a cerca do quintal, como vai ser com a cancela do mundo?”. A autora embrenha-se no tempo e espaço vivido em busca do seu eu essencial. Essa procura se evidencia enraizada em seu lugar de origem, do qual resulta a singularidade do seu universo romanesco, cujas raízes imergem no microcosmo mato-grossense para, mediante a linguagem, mostrar um Brasil primitivo, com passagem tardia para a modernidade. A sua escrita se faz pela visão de mundo fronteira que oscila entre natural/sobrenatural, rela/irreal, verdade/mentira, morte/vida, realidade/ficção, história/lenda...

Buquê de Línguas (2008) é composto por quatorze contos e para este estudo foram selecionados sete deles: “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “A Rebelião da Magnólia – (1997/1998)”, “O Enigma de Violeta H.”, “Cena em Sustenido”, “Georgina na Janela” e “Seda Selvagem”.

Tereza Albues nos surpreende com a profusão e possibilidade de personagens e espaços, constituindo um aglomerado de vozes que, ao mesmo tempo, traz questões específicas do indivíduo, como a experiência cotidiana do regional e o local, e vai além: abre-se para algo amplo, universal e chega às inquietações múltiplas do coletivo humano. As narrativas se passam em espaços urbanos e campestres para falar do homem, da sua rotina e da sociedade de modo geral. *Buquê de Línguas* (2008) retrata o avanço da globalização, o qual permite essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação ou pelos avanços dos meios de transporte.

O deslocamento das personagens em diferentes espaços e contextos remete à ideia de uma busca invisível por algo, por um lugar, por pertencer a esse mundo, pela reapropriação da identidade e essa procura justifica-se pelo nomadismo presente na sociedade pós-moderna. O sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), discute o tema “como um elemento central para compreender a constituição da vida social” (2001, p. 147). Para o teórico, o nomadismo representa a desestabilização acerca da dinâmica social contemporânea e reflete a necessidade humana de realização e reencantamento do mundo.

Esta pesquisa tenciona contribuir para os estudos referentes à autora Tereza Albues e suas obras e aqui, especificamente, a coletânea de contos *Buquê de Línguas* (2008). Tereza Albues escreve em um contexto já contemporâneo e traz temáticas muito atuais e discutidas no meio acadêmico da atualidade como patriarcado, sexualidade, mulher, identidade, multiculturalismo, nomadismo, entre outras. Além disso, em sua escrita há também os espaços que envolvem os mitos, os símbolos e os arquétipos. Conforme citado, a presente coletânea de tramas, que aborda referências primordiais e outras tão atuais, despertou o interesse por saber como esses aspectos se apresentam e se manifestam na narrativa dos contos.

No primeiro capítulo intitulado “A literatura de Tereza Albues: pós-modernidade e identidade”; principia-se com a apresentação da autora Tereza Albues, sua vida e obras, seus ensaios e pesquisas mais relevantes realizados pela crítica literária e, em seguida, apresenta-se um panorama geral da coletânea *Buquê de Línguas* (2008), discorrendo sobre as temáticas abordadas nos contos. Para falar da trajetória profissional de Albues, acessa-se o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho. Em seguida têm-se relatos das professoras pesquisadoras Leonice Rodrigues Pereira e Yasmin Nadaf, as quais falam sobre as obras e suas temáticas e, ainda, as contribuições de Lucinda Persona no prefácio caloroso que abre *Buquê de Línguas* (2008).

Adiante aborda-se as questões que envolvem o período da pós-modernidade com os teóricos Linda Hutcheon (1991), Gisélle Mangarelli Fernandes (2019), Terry Eagleton (1998) e outros. Nesse tópico apresenta-se algumas teorias sobre esse fenômeno mostrando as marcas nos contos em análise. No próximo ponto, com Stuart Hall (2011), Benjamin Abdala Junior (2002) e Mario Cezar Silva Leite (2008), discorre-se sobre a identidade e trata dos mecanismos que direcionam para os aspectos que norteiam a construção de diferentes perfis de identidade dentro das narrativas.

No próximo capítulo, “Gênero feminino: a mulher em perspectiva”, realiza-se um estudo mais detalhado das temáticas que envolvem a mulher em seus diversos contextos de vida pelo viés e interpretação através das histórias narradas nos contos. Observa-se as evidências do patriarcado com Pierre Bourdieu (2019), da loucura com Michel Foucault (1998) e Magali Engel (2018); da sexualidade, demarcada aqui pela homossexualidade, com Paul B. Preciado (2014), Judith Butler (2013) e Simone de Beauvoir (2016); e a multiculturalidade com Andrea Semprini (1999). Essas temáticas são desenvolvidas a partir da figura feminina que é narradora-personagem ou somente personagem nos contos.

Por fim, no último capítulo, “O movimento feminino que floresce o ser mulher”, detém-se mais detalhadamente no elemento da flor a partir do significado do símbolo apresentado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos* (1993). Com o embasamento desses teóricos busca-se nas flores magnólia, violeta e orquídea a trajetória e o significar dentro das narrativas que se expressam assim: desabrochar para revelar, rebeldia para conquistar e mistério para proteger - processos que norteiam a figura feminina metaforicamente.

Espera-se, assim, descortinar as trilhas percorridas pelo fazer literário em suas diversas instâncias por meio da investigação dos elementos contemporâneos e primevos na constituição das

narrativas da autora Tereza Albues. O principal propósito com o estudo é identificar as convergências que podem estruturar o projeto poético de Albues presente em *Buquê de Línguas* (2008) para, a partir delas, aprofundar-se no texto em prosa e, então, mostrar o desenrolar das histórias e seus personagens, bem como espaços, movimentos e múltiplas vozes, que resultam na configuração de uma escrita norteadada pela presença feminina em deslocamento.

1

A LITERATURA DE TEREZA ALBUES: PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE

Inicia-se este capítulo com o tópico “Tereza Albues: uma andarilha agarrada à palavra”, no qual realiza-se uma pesquisa sobre a vida, trajetória e obras publicadas. Discorre-se, de forma breve e resumida, alguns dados da vida pessoal e profissional da escritora: o percurso trilhado que a levou para fora do Brasil, indo viver e escrever nos Estados Unidos e que traz marcas em sua escrita, como verificado nos próximos capítulos. Aqui também se descreve, de forma concisa, as suas obras e alguns dos ensaios e pesquisas acadêmicas já realizadas em torno de sua escrita. Encerra-se o tópico com uma explanação dos contos presentes na coletânea em estudo *Buquê de Línguas* (2008), abordagem das temáticas e contextos recorrentes nas narrativas.

Segue-se o capítulo, depois, de forma mais específica, “*Buquê de Línguas* e o pós-modernismo”, quando se contextualiza esse fenômeno e busca-se referências dele na obra de Tereza Albues; alguns conceitos e teorias sobre o movimento do pós-modernismo são evidenciados com o objetivo de promover uma base teórica sobre este assunto, uma vez que, ainda existem alguns conceitos frágeis que circundam esse tema. Em seguida verifica-se a questão da identidade presente na obra com o subtópico intitulado: “*Buquê de Línguas* e a identidade”. Por meio de princípios teóricos, que explanam a respeito do fator de identidade e suas características, busca-se salientar as personagens que fazem parte dos contos, seus espaços de interação e comportamentos.

Este capítulo de abertura do estudo se torna relevante por trazer conhecimentos sobre a autora Tereza Albues e suas obras, aproximando-a do leitor e levando sua escrita adiante, contribuindo com a pesquisa literária crítica que envolve as suas obras. Outro fator importante é a contextualização de fenômenos mundiais, identificados aqui, que se fazem presente no *Buquê de Línguas* (2008).

1.1 Tereza Albues: uma andarilha agarrada à palavra

“Escritora em tom maior, romancista, contista, jornalista, produtora cultural, *expert* em comunicação”, assim é descrita Tereza Albues no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* pela pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2002, p. 614). Nascida em Várzea Grande, em 24 de agosto de 1936, Tereza Albues (Tereza Albues Eisenstat) formou-se em Letras, Direito e Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mudou-se para os Estados Unidos na década de 1980, onde residiu até sua morte em outubro de 2005. Nos Estados Unidos fez cursos de inglês na Berkeley University e no Community College Center e graduou-se em educação infantil pela San Francisco State University. Na década de 1970 exerceu a profissão de professora de latim e língua portuguesa e, em 1980, em São Francisco, no estado da Califórnia, trabalhou na *City Arts Magazine* e na TV KQED.

No ano de 1982 Albuês escreveu o roteiro do curta-metragem *Curral das Águas*, que foi levado ao ar pelas redes de televisão Centro América, emissora da rede Globo em Mato Grosso, e Bandeirantes, em São Paulo. Esse curta, segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p. 615), despertou grande interesse do público telespectador pela denúncia da situação dramática vivida por homens do campo que, ludibriados por falsas promessas, são levados para o Pantanal e ali obrigados a trabalhar em regime de escravidão.

Após mudar-se para Nova York, em 1983, foi que Albuês iniciou sua carreira como romancista com a obra *Pedra Canga*, publicada no Rio de Janeiro pela Philobiblion, em 1987. O romance foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos em 2001 pela *Green Integer Press*. Alcançando sucesso junto à crítica, foi resenhado em publicações de prestígio e inclusive foi objeto de uma entrevista ao programa *Manhattan Connection*, da rede Globo.

Em 1990 a autora publicou o seu segundo romance, *Chapada da palma roxa*. Em 1993 foi a vez de *A travessia dos sempre vivos* e, em 1995, *O berro do cordeiro em Nova York*. Todas essas obras foram lançadas nas Bienais Internacionais do Livro, no Rio de Janeiro, com a presença da autora. Seu último romance foi *A dança do jaguar* (2000), publicado na França e lançado no Salão do Livro em Paris. O romance teve excelente repercussão nos vários meios de comunicação, com entrevistas da autora a jornais, revistas e canais de televisão no Brasil e na Rádio France Internacional em Paris. Em 1999 Albuês concluiu a coletânea de contos *Buquê de Línguas*, publicada em 2008. O conto que dá título à obra é o mesmo que deu à autora a menção honrosa no concurso de contos Guimarães Rosa, promovido pela Rádio France Internacional, em Paris. Também participou da coletânea *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século* (2002), com os contos “O furo do mamão” e “Georgina na janela”. Outras publicações foram articuladas nas revistas *O Caixote* (conto “Ilha das cigarras”), *Latitude* (conto “Desatino”) e *Vôte!* (conto “A ressurreição de Leocádia”).

A escritora viveu seus últimos 25 anos fora do Brasil, tendo se adaptado ao modo de vida nova-iorquino, sem, no entanto, deixar de escrever obras em português e publicar em editoras brasileiras. Da mesma forma, manteve um forte elo com as lembranças de Mato Grosso, confirmando-se essas características em suas narrativas, como registra a pesquisadora Leonice Rodrigues Pereira em sua tese de doutoramento *Tereza Albuês e Wanda Ramos: memórias em diálogo* (2010, p. 104) quando afirma que isso é “o suficiente para produzir, a partir de suas lembranças, vários romances, em que suas principais ações têm como espaço o Mato Grosso da infância e da adolescência da autora”.

O romance de estreia, *Pedra canga* (1987), é narrado em primeira pessoa por uma jovem chamada Tereza, que se anuncia escritora. A narrativa volta-se para o cotidiano do povoado situado à beira do Pantanal mato-grossense, que é abalado pelo poder exercido há muito tempo pela família Vergare, proprietária da chácara Mangueiral, e por outros latifundiários da região. O mistério, o misticismo e a busca pela verdade dão o tom desta narrativa.

Em *Chapada da palma roxa* (1990), o enredo gira em torno da morte misteriosa de um recém-nascido cujo corpo fora encontrado às margens da Pedra das Lavadeiras. A trama desenvolve-

se no sentido de localizar a identidade do assassino da criança, o que acaba envolvendo outro mistério, que é a não revelação da identidade do pai da criança e a denúncia de um possível incesto.

Na obra *A travessia dos sempre vivos* (1993), a busca da Verdade leva a personagem-narradora Taisha a adentrar na esfera que envolve o sobrenatural e o mitológico, na qual desaparecem as fronteiras entre vida e morte e entre passado, presente e futuro. O propósito de Taisha é descobrir quem foi realmente o seu bisavô, João Padre, e escrever sua verdadeira história. Pelos caminhos que o bisavô passou, deixou rastros de uma figura ora ameaçadora, porque insubmisso às normas e leis, ora acolhedor e guia iluminado de todos que dele se aproximavam. Desta forma, a personagem do bisavô transita na duplicidade de sua personalidade.

O berro do cordeiro em Nova York (1995) já anuncia no título a multiplicidade de sentidos possíveis de acordo com a imagem que evoca – cordeiro: o animal, o cordeiro bíblico sacrificado a Deus e o nome do lugar de origem da narradora. Tem um enredo que gira em torno de uma narradora protagonista (sujeito inominado), que discorre abertamente sobre suas memórias, ouve-se a si mesma e refaz caminhos antes percorridos, retomando as vivências de sua infância e adolescência sufocadas pelo preconceito e pela miséria. O romance retrata as planícies pantaneiras com suas desigualdades sociais e seus latifundiários, representantes do poder nas regiões esquecidas pelos governantes. Venâncio, o pai da narradora, é submetido a trabalhos pesados sem remuneração e sem descanso semanal. A narrativa também alude às viagens das personagens em busca da independência financeira e da própria liberdade. Nesse romance, como observa Coelho (2002, p. 617), “tudo, resgatado do passado, em terras pantaneiras, fundido com o presente, na fervilhante Nova York, e transformado no jorro verbal da escrita catártica”.

A dança do jaguar (2000), por sua vez, é um romance sensual e palpitante, que leva o leitor a seguir os passos, ora ligeiros, ora pesados, de um ser diabólico que, à semelhança do jaguar, ronda a heroína. A narrativa tem como cenário a cidade de São Francisco, nos Estados Unidos, e o Solar Maltesa, uma misteriosa casa vitoriana onde a protagonista Nayla, uma jovem pintora, vai viver momentos de terror envolvendo uma figura bastante excêntrica: o botânico Tristan O’Hara.

A partir de uma mudança de espaço, ela se vê enredada em uma misteriosa, sedutora e ameaçadora trama de amor e morte, em que se fundem enigmas de um romance policial. A casa, o Solar Maltesa, é o núcleo gerador da fabulação que, oscilando entre o real e o surreal, vai arrastando o leitor, da primeira à última página. Coelho (2002, p. 617) observa que:

A dança do jaguar é uma grande metáfora, não só do jogo da sedução do criminoso para atrair sua vítima, mas também do jogo da escrita sedutora da romancista que, aqui, se revela absolutamente dona de sua arte e de sua insólita visão de mundo (transplantada dos mistérios da região pantaneira para a espetacularidade fervilhante da vida norte-americana).

Em sua última obra, a coletânea de contos *Buquê de Línguas* (2008), a autora surpreende com questões aparentemente particulares, como as experiências cotidianas, o regional e o local e

revela algo de universal, amplo e grandioso, conectado com a atualidade em que se convive com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação e de transporte, que possibilitam às pessoas estarem em diferentes lugares em um curto espaço de tempo. As manifestações de diversas culturas e povos, religiões, credos e valores morais são alguns episódios que fazem parte do conjunto de contos, como observa a pesquisadora Leonice Rodrigues Pereira (2010, p. 94):

O próprio título do livro e do conto – *Buquê de Línguas* – representa metaforicamente a multiplicidade, a leveza e a vivacidade presentes em toda obra da autora, a qual podemos afirmar, que é inspirada na intensidade com que viveu suas experiências no cotidiano.

A produção literária de Tereza Albues tem sido bastante estudada nos meios acadêmicos e existe um número relevante de ensaios e artigos publicados sobre suas obras. No livro organizado por Mário Cesar Silva Leite, *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso* (2005), encontra-se o artigo intitulado “Terra e exclusão social: as várias faces do poder em Ricardo Dicke e Tereza Albues”, de Hilda Gomes Dutra Magalhães (uma das primeiras a desenvolver pesquisas sobre a autora). Existem outros três artigos sobre Tereza Albues, de autoria da mesma pesquisadora, publicados nos livros *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal* (2001), *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002) e *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2002).

Yasmin Nadaf, em seu livro *Presença de mulher* (2004, p. 19), discorre sobre a produção literária de Tereza Albues, também tratando do romance *O berro do cordeiro em Nova York*, apresentando-o como uma autobiografia onde a autora efetua e conquista, com maestria, uma catarse existencial para sua libertação. As pesquisadoras Adriana Lins Precioso, Luzia Aparecida Oliva dos Santos e Rosana Rodrigues da Silva publicaram na revista *Cerrados*, da Universidade de Brasília, o estudo “Identidade feminina no espaço multicultural: a voz narrativa de Tereza Albues” (2011). Elas também são autoras do artigo “Tereza Albues e o papel do transculturador no pós-modernismo” (2011) na *Revista de Letras*, da Universidade de São Paulo.

Os pesquisadores Antônio Aparecido Mantovani e Rosana Barros Varela publicaram em 2018, na *Revista Água Viva*, da Universidade de Brasília, o artigo intitulado “A casa e a tela em *A dança do jaguar: espacialidades fantásticas*”. “Fantástico e imaginário religioso em *Pedra Canga*, de Tereza Albues” (2015) foi o trabalho publicado por Luzia Aparecida Oliva dos Santos e Rosana de Barros Varela. Dante Gatto, Cintia Souza Arguelho e Gabriela Nunes Ferreira publicaram, em 2011, na revista *Contexto*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, o artigo “Rios de mim: a culpa e o berro de Tereza Albues” (2011). Essas são algumas publicações de artigos, porém existem muitas outras produções, além de apresentações em eventos, congressos, simpósios, etc.

Encontram-se disponíveis *on-line*, no Banco de Dados da Capes, dez trabalhos de conclusão de pós-graduação que exploram as obras de Tereza Albues: oito dissertações de mestrado e duas teses. Em 2006 José Alexandre Vieira da Silva, na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT),

defendeu a dissertação *Nos arredores do fantástico mato-grossense: o berro de Tereza*. Ele também finalizou sua tese de doutoramento em 2013 com *A reatualização mítica no romanesco de Tereza Albues*, pelo programa de Pós-Graduação da Universidade de Goiás (UFG). Em 2009 Elisa Augusta Lopes Costa analisa dois romances de Albues em sua dissertação com o título *Perfil de mulher: a representação feminina nas personagens de Tereza*, realizada na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

Leonice Rodrigues Pereira, em sua tese de doutoramento intitulada *Entre Percursos e Berros: o eu entretecido por fios de memória de Wanda Ramos e em Tereza Albues (2010)*, defendida na USP, realiza um ensaio comparado entre *O berro* e *Percursos (Do Luachimo ao Luena)*, de Wanda Ramos, propondo um estudo da memória como elemento estético presente nas duas narrativas. Em 2017, na Universidade do Mato Grosso (UNEMAT), Patrícia Casagrande desenvolveu em sua dissertação a pesquisa da voz e do narrador em duas obras de Tereza com o título *Pedra Canga e a Travessia dos sempre vivos: a voz da ancestralidade e o narrador oral em Tereza Albues*. Marcelina de Andrade Oliveira no ano de 2013, na UNEMAT – Campus de Tangará da Serra, realizou a defesa da sua pesquisa *A tensão espacial no espaço utópico de Tereza Albues*.

No ano de 2018 aconteceram quatro defesas de dissertações: Juliane Oscar de Souza Moura, pela UNEMAT, realizou o estudo *O berro e o eco: o jogo metaficcional da narrativa de Tereza Albues*; Rosana de Barros Varela analisou a questão do duplo em Tereza com o título *Seres fantásticos e dimensões movediças: configuração do duplo em A dança do jaguar*, de Tereza Albues, pelo programa de pós-graduação da UNEMAT; Amanda Kristensen Camargo, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), realizou sua defesa com a pesquisa *Nomes próprios no romance contemporâneo O berro do cordeiro em Nova York: um estudo onomástico exploratório e*, posteriormente, veio o ensaio de Simone Alves Cipriano, pela UNEMAT, com a investigação denominada *A configuração da voz narrativa em O berro do cordeiro em Nova York, de Tereza Albues: uma travessia singular pelos rios da memória*.

Essas foram apenas algumas pesquisas relacionadas às obras de Albues e, como podemos observar, o alcance da leitura das obras e da pesquisa em torno dessa escritora ainda está muito restrito ao espaço de Mato Grosso. Sendo assim, também se torna propósito deste estudo efetivar a divulgação dessas obras para além do seu espaço circunscrito, que é o interior do país. Nota-se, contudo, que a obra de Albues tem despertado o interesse de estudiosos da literatura, tendo sido analisada a partir de diversos ângulos. Todavia, a pesquisa realizada neste estudo sobre Tereza Albues é inédita por ter como objetivo principal investigar elementos da identidade feminina no contexto da pós-modernidade, perpassados pelas temáticas e símbolos que fundamentam a coletânea *Buquê de Línguas* (2008), o que justifica a realização da presente pesquisa.

O livro de contos *Buquê de Línguas* foi publicado em 2008 e é composto por quatorze contos que nos revelam personagens de diferentes povos, lugares e costumes, como descreve Lucinda Persona (2008, p. 10) no prefácio de abertura do livro:

Expressividade, leveza e refinamento da língua estão patentes na tradução do drama coletivo. Com habilidade, faz saltar de dentro de sua inflamada cosmovisão uma série de personagens desenhados ao sabor de um fluxo lírico, ora calmo, ora impetuoso. As tramas, distintas entre si, revelam diversos comportamentos frente a experiência comuns ou inusitadas. O mundo real abre passagem para o mundo mágico e vice-versa, através de um mecanismo próprio e indecifrável para o qual estabelecemos indagações. Na base da escrita está o sonho? A realidade? Ou os dois perigosamente próximos?

Tereza Albuês cativa com a abundância e perspectiva de personagens e espaços, constituindo um aglomerado de vozes que, ao mesmo tempo, trazem questões específicas do indivíduo como a experiência cotidiana, o regional e o local. A obra vai além e se abre para algo amplo, universal e chega às inquietações múltiplas do coletivo humano. As narrativas se passam em espaços rurais e urbanos para falar do homem, da sua rotina e da sociedade de modo geral. *Buquê de Línguas* (2008) retrata o avanço da globalização, que permite essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação ou pelos avanços dos meios de transporte.

Apresenta-se a seguir, de forma breve, os contos presentes na obra em estudo para conhecimento da estrutura e da temática de forma geral. Os quatorze contos: “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “A Rebelião da Magnólia – (1997/1998)”, “O Furo do Mamão”, “O Enigma de Violeta H.”, “Cena em Sustenido”, “Guilhotina de Veludo”, “Georgina na Janela”, “Por Onde Andarás?”, “A Fábula do Anjo”, “Seda Selvagem”, “A Ilha das cigarras”, “O Rapto de Cora Mara ” e “A Visita do Duque” são constituídos por um narrador onisciente intruso e seletivo, sendo que, em sua maioria, predomina a voz feminina que estrutura, participa e deixa marcas durante as narrativas.

A presença do narrador se efetua de forma significativa nas histórias: ele sempre está desempenhando alguma função, transpassando de forma coletiva pelos contos, ora sendo protagonista, ora ocupando uma posição singela. Sobre a postura do narrador, Oscar Tacca (1983) assinala que, ao propiciar a fala às personagens de forma indireta, ele se faz presente e jamais deixa a narrativa, uma vez que a verdade da personagem é uma realidade disposta por ele. O narrador manipula as falas das personagens, conta coisas que diz respeito apenas a elas, relata sua opinião/reflexão em relação às situações que ocorrem e, ainda, decide de quem será a voz: dele ou de alguma personagem.

Além da existência de um narrador predominantemente feminino nas narrativas dos contos, encontra-se uma grande variedade de aspectos que são convergentes e transitam entre si. Foram selecionados os mais relevantes para citá-los, pois a diversidade de componentes é ampla. A escrita de Tereza Albuês pode ser classificada como pertencente ao movimento artístico denominado de pós-moderno (contempla-se adiante mais detalhado esse período) pois suas obras carregam vários elementos considerados fundadores deste período: a tecnologia, a globalização, os meios de transporte rápidos (o metrô aparece em vários contos como espaço principal de episódios), a

liberdade de expressão, a pluralidade de estilos, etc. Os cenários e as relações apresentadas em suas narrativas estão inseridos nessa atmosfera de valores e situações bastante atualizadas.

Além dessas características, encontra-se a multiculturalidade (manifestações de diversos povos com seus costumes, valores e língua convivendo e negociando seus pontos de vista político e social), o nomadismo (deslocamento constante do narrador e personagens), os contrastes culturais, a homossexualidade, as questões do cotidiano (dramas humanos, o medo, as indagações da mente humana), o espaço e contexto urbano, as lembranças (memória), e monólogo interior (reflexões a partir de algum acontecimento ou trauma). A humanização da natureza, os animais e as plantas também fazem parte da coletânea e se manifestam em um tom lírico. Ainda há a pluralidade religiosa e as manobras do poder diante de ideias revolucionárias.

Algo que é muito presente nas narrativas é a temática feminina vista por diferentes olhares, deslocando-se desde a infância até a maturidade. Ela passa pelos estados de transformação e de mudança: é livre, acerta, erra, faz escolhas, analisa, etc., e apresenta os desafios da mulher diante do eu/mundo revelando essa essência pós-moderna. É a voz de uma mulher em várias mulheres que falam pelo corpo, pela ideologia, pela idade, pela maternidade, pela sexualidade, sendo livres. E assim caminha a escrita de Albues, com mitos, fantasia, magia, sonho ... um campo de múltiplas possibilidades de interpretações.

1.2 Buquê de Línguas e o pós-modernismo

Estabelecer um consenso único sobre o conceito de pós-modernismo é impossível, uma vez que há uma certa dificuldade, pois, as suas manifestações são recentes e estão acontecendo na atualidade, além de revelar uma variada profusão de formas e conteúdos. As discussões sobre o pós-modernismo são bastante incitadoras porque constituem-se de inúmeras linhas teóricas que até mesmo divergem entre si. Cabe-se mostrar que há uma diferenciação pertinente aos termos pós-modernidade, pós-modernismo e pós-moderno, uma vez que esses fundamentos são importantes para a pesquisa em tela. Para tanto, recorre-se aos conceitos estabelecidos por Terry Eagleton (1998, p. 07, grifos do autor):

A palavra **pós-modernismo** refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo **pós-modernidade** alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável, por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura elitista e a cultura popular, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.

Pode-se, assim, verificar que pós-modernismo está relacionado às diversas manifestações da cultura como arte, literatura, pintura, movimentos populares etc., enquanto a pós-modernidade

engloba as reflexões em relação ao modo de pensar e viver. O termo pós-moderno abarca o pós-modernismo e a pós-modernidade.

Com a intenção de compreender quando teve início o pós-modernismo, utiliza-se a explicação de Perry Anderson em seu livro *As origens da pós-modernidade* (1999, p. 03 - 04):

[...] a ideia de um **pós-modernismo** surgiu pela primeira vez no mundo interno hispânico na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Federico de Onís, um amigo de Unamuno e Ortega, foi quem lançou o termo **pós-modernismo**. Ele utilizou-o para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: aquele que procurava refúgio de seu formidável desafio lírico num perfeccionismo mudo de detalhe e humor irônico, cuja característica mais original era a nova autêntica expressão concedida às mulheres (grifos do autor).

Por meio desse trecho evidencia-se o começo de movimentos que surgem de dentro do próprio modernismo para expressar, de forma irônica, um novo aspecto diferente e único que fazia menção ao aparecimento das manifestações das mulheres. Ainda em relação à época do pós-modernismo, o crítico Fredric Jameson (2000, p. 27) esclarece com mais detalhes os propósitos do movimento:

Cabe-me agora dizer uma palavra sobre o uso adequado desse conceito: ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É, também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional.

Desta forma, pode-se perceber que o pós-modernismo revela suas características de acordo com os fatos, o consumismo, as expressões e movimentos sociais da atualidade. Existe uma explosão de consumo levando as pessoas a “devorarem” produtos por impulso. Vive-se em uma sociedade em que há o monitoramento e controle por câmeras que estão em todos os lugares dando a sensação de segurança, mas, ao mesmo tempo, de vigilância. Tem-se a noção de estar no controle por dominar a tecnologia, todavia, junto com ela, vem a sensação de estar sendo controlado também. É um conflito intenso.

Assim como essas manifestações acontecem na vida dos indivíduos, de forma geral acabam refletindo nas expressões artísticas: aparecem novas formas de linguagem, novas técnicas narrativas que rompem com o que era tradicional; existe uma mistura de vozes, de personagens, de acontecimentos, quebram-se a linearidade e a previsibilidade; as narrativas não são mais cronológicas, e muito menos lineares, e existem várias lacunas às quais o leitor deve-se debruçar para compreender. A pesquisadora Gisèle Manganelli Fernandes (2019, p. 297) esclarece esse tipo de escrita pós-moderna:

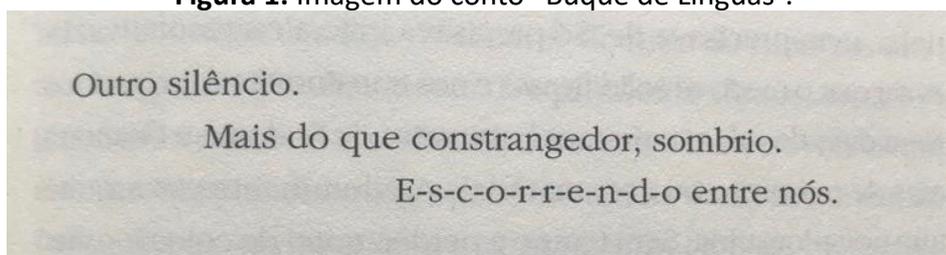
A temática diversificada de pontos que são tratados por escritores considerados pós-modernos inclui: conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte. A intertextualidade é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois textos já produzidos surgem em outros textos, mas em um novo contexto.

As manifestações artísticas refletem este momento tão diversificado pelo qual a sociedade passa, o anunciado pós-moderno. Diante das inúmeras possibilidades de escolhas estéticas em relação à linguagem como letras maiúsculas, itálico, trechos que surgem tirados de telegramas, frases curtas, espaços em brancos, parágrafos de tamanhos diversificados, entre outras formas escritas, não há a possibilidade de se apresentar uma estética pós-moderna definitiva (FERNANDES, 2019).

No livro de contos *Buquê de Línguas* (2008) da autora Tereza Albues, notoriamente aparecem as características da escrita pós-moderna. A autora e narradora traz em seus quatorze contos estilo, técnica, estrutura e escrita inovadoras, textos com narrativas criativas. No decorrer das histórias encontramos várias expressões em inglês: “*Everything is under control [...] Let’s get out of here*” (ALBUES, 2008, p. 14 e 23); em italiano: “*io me ne vado*” [...] *Arrivederci bambini*” (ALBUES, 2008, p. 102); em francês: “*Je ne peux pas échapper à mon destin*” (ALBUES, 200, p. 118) e em outras línguas de diversos países como Cuba, Chile e México.

Outro aspecto marcante e interessante em seus contos é a estrutura da narrativa marcada em vários trechos com espaços em que se corta a narrativa e nota-se uma nova disposição das palavras, continuando a história que vinha sendo narrada. Rompe-se a estrutura linear para continuar de forma inusitada e dinâmica, como pode-se observar nesses trechos abaixo selecionados:

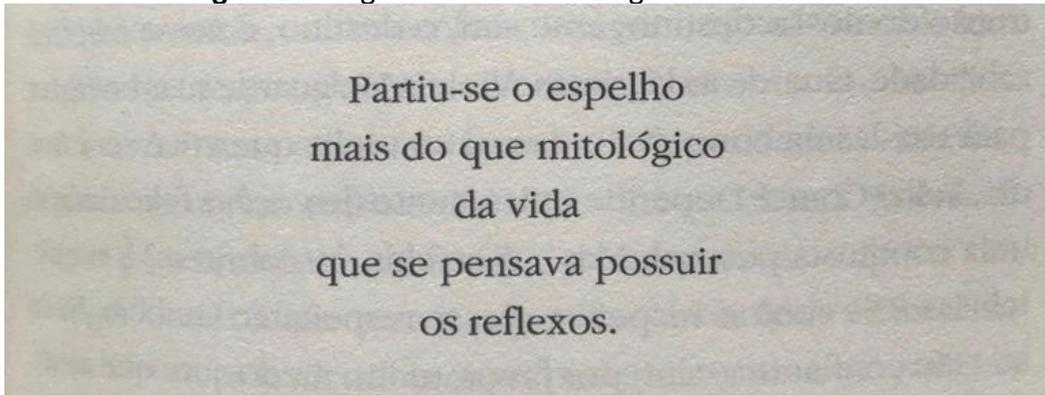
Figura 1: Imagem do conto “Buquê de Línguas”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 15.

Na figura 1 observa-se uma nova distribuição dos parágrafos, com espaços fora do padrão textual entre eles, indicando uma gradação decrescente em consonância com a escrita da palavra “escorrendo”, que foi dividida em todas as letras que a formam, gerando a sensação estética de movimento contínuo descendente tal como o verbo no gerúndio, que dá a ideia de continuidade.

Figura 2: Imagem do conto “O Enigma de Violeta H”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 59.

Verifica-se no parágrafo acima, na figura 2, que ele se espalha no formato vertical e a frase se descontrói, escorregando e cortando-se em trechos, indicando “os estilhaços do espelho” que se divide. Em cada recorte tem-se uma informação: primeiro o romper-se do espelho; depois as questões mitológicas e em seguida a vida; após vêm os pensamentos e perspectivas do ser humano e conclui-se com os reflexos que remetem ao início do trecho em que se apresenta o espelho, este que tem como função refletir toda imagem a ele exposta. O recurso gráfico utilizado é colocar o parágrafo centralizado.

Os escritores compreendidos na pós-modernidade trazem uma temática bastante variada de textos e estruturas narrativas. Essas produções incluem os elementos construídos no decorrer da evolução do período pós-moderno como a tecnologia, o poder da mídia, a televisão, a cultura popular, o consumismo, o multiculturalismo, a religião, a morte, o poder do capital e muitos outros.

A escritora Tereza Albués traz em suas narrativas temas que abarcam essas características, como pode-se verificar no conto homônimo que dá título à obra “*Buquê de Línguas*”, quando uma explosão no metrô surpreende os passageiros colocando-os em uma situação forçada de convivência. A narradora passa a relatar os efeitos da explosão no pensamento e atitudes dos passageiros, ressaltando a multiculturalidade que se manifesta no trem por meio da expressão das diversas etnias:

A explosão sacudiu o mundo nosso, na linha D do metrô [...]. Enlatados no vagão, tornamo-nos prisioneiros circunstanciais da tecnologia, política, destino [...]. Por Alá! É o Irã personificado, olhos ferozes, aproximando-se, pronto a tomar satisfações do americano [...]. Um menino franzino veio lá dos fundos, segurou a mão da mulher, falou qualquer coisa em alemão [...]. Que controle?, berrou o iraniano (ALBUES, 2008, p. 13-4).

Neste trecho observa-se a presença da tecnologia e da atualidade por meio do metrô e, do multiculturalismo e religião pelas falas dos passageiros. Um coro de vozes desencontradas se depara em um único espaço, o metrô nova-iorquino, em meados do ano 2001. A globalização e a expansão urbana intensificaram os meios de contato entre as diferentes culturas, como constatado

na interação entre os passageiros, promovendo, assim, a quebra das fronteiras, dos paradigmas e das diferenças.

No conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, encontra-se um estilo mágico das cenas rápidas, como videoclipe. No espaço urbano se entrelaçam as imagens turísticas do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar como descrito em “A cidade amanheceu nublada. Não se vê o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar está coroado de nuvens espessas” (ALBUES, 2008, p. 25), bem como dos túneis e ônibus em movimento:

Janeiro, pleno verão, entro num ônibus com destino a Copacabana. O calor insuportável enerva. No Túnel Novo, movimento intenso, barulho ensurdecedor [...]. A travessia do túnel parece não ter fim. Entra-se num tubo escuro, super-povoado, veículos e homens se digladiando por uma nesga de espaço, que não existe [...]. O ônibus conseguiu vencer as peripécias do pandemônio babilônico. Saiu suado e resfolegante, rangendo os pneus, livre da prova de fogo (ALBUES, 2008, p. 25-6).

A narradora em movimento, na velocidade em que a globalização, os avanços da tecnologia e o espaço urbano exigem. Do metrô ao ônibus carioca, o deslocamento, a pluralidade de vozes e de olhares é a temática da narrativa de Albués, aspectos recorrentes da escrita dita pós-moderna.

Para a teórica Linda Hutcheon (1991), as escritas não estão mais fechadas e sim abertas a várias interpretações, principalmente aquelas que apresentam personagens ou episódios históricos reconhecidos pela História Oficial. No momento em que existem novos olhares sobre as escritas ficcionais baseadas em fatos históricos, há também o questionamento sobre o conceito de ‘verdade’ instituído nesses eventos. Segundo a autora, o que se têm hoje são ‘verdades’, no plural, ou seja, o cenário pós-moderno contribui para a reavaliação de conteúdos e possibilidades de novas visões em diferentes esferas.

Fernandes (2019) esclarece que, em relação à metaficção historiográfica, “uma das possibilidades oferecidas pela ficção pós-moderna é a reavaliação da História, mas não de um modo ingênuo, e sim de maneira crítica. [...] já que a História oficial também é um discurso e, como tal, pode ser interpretado e reinterpretado” (p. 299). Portanto, não há mais as narrativas fechadas, de sentido fixo. Os estilos novos e antigos se cruzam e formam outras formas de manifestação.

Essa convicção é também apresentada por Silviano Santiago (2002, p. 54) quando afirma que “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomenciar”. Nessa perspectiva, Silviano retrata duas conjecturas sobre o narrador pós-moderno:

Tento uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si a ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de star ou na biblioteca: ele não narra enquanto atuante. [...] Tento uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma **sabedoria** que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar **autenticidade** a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência,

estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o real e o autêntico são construções da linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 45-6, grifos do autor).

Assim, verifica-se que o narrador pós-moderno não tem uma única maneira de apresentar as narrativas: os discursos intercalam-se constantemente, estão em movimento, sempre em busca de algo novo, novos lugares, contextos, histórias. A esse tipo de narrador, que se desloca constantemente, pode-se associar o nomadismo - processo comportamental que tem como característica as transitoriedades que marcam as mudanças constantes em diferentes planos: pessoal e profissional. As mudanças, insatisfações com os padrões de comportamento estabelecidos, a valorização da natureza e a alteridade são um aglomerado de ideais que estão aparecendo aos poucos nos comportamentos da sociedade atual, nem sempre de forma explícita ou consciente, mas presente no imaginário coletivo (MAFFESOLI, 2001).

Os narradores de Tereza Albués apresentam um perfil nômade. Ora participam como repórteres (narram os fatos), ora como espectadores (observam os acontecimentos em diversos ambientes e fazem suas reflexões), como observa-se no conto “Cena em Sustenido” (ALBUÉS, 2008, p. 65):

Desinibida, a jovem loura desabotoa a blusa. O vagão do metrô, lotado. Seis horas da tarde, a hora do aperto. Ela desaperta o sutiã. O seio branco pula, livre. O bebê escancara a boca. Fecha a boca no bico rosado. [...] A volta do trabalho. A fadiga diária, insegurança. O chefe insensível. A promoção que nunca chega. O colega invejoso. Os filhos estão em casa. A mulher não trabalha fora. Dá de mamar na mamadeira. Quer conservar os seios arrebitados. Nada de bebê chupando os mamilos. Ela os quer, anterior à maternidade. Sensuais. E, de preferência, isentos do pecado original. Devaneios bestas que vou tecendo, tentando imaginar o que se passa na cabeça dos passageiros. Olhos indiferentes, quiçá complacentes [...] A cena que desejo descrever traz em si a urgência dos contrastes. Rio de leite e mel, escorrendo no deserto. Choque cultural, geográfico, metafísico? Que importa? A cena, em si, como num filme de Buñel, dispensa qualquer enquadramento.

O narrador vem discorrendo, em frases curtas, sobre uma jovem amamentando no metrô e logo abre-se uma reflexão sobre aquela cena, pensamentos que vêm e significam para ele, que observa os olhares contrastantes daquela situação. Em seguida a narrativa corta-se novamente, volta-se para a jovem mãe e continua-se o enredo.

O texto é fragmentado e tem múltiplas possibilidades de interpretação, cabendo ao leitor escolher uma construção de sentidos. Reforça-se essa afirmação com o discurso de Harvey (2004, p. 55), que considera o produtor e o consumidor de textos, de uma forma geral, com poder para construir significados: “o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem”.

A era da informação, da tecnologia, das imagens e do consumo trouxe, de certa forma, um estado de alienação em que as pessoas perdem o contato com o real provocando mudanças nas relações sociais. A cultura pós-moderna é vista como a cultura de imagens, a televisão mudou

a vida das pessoas. Elas não consomem apenas objetos, mas, sobretudo, imagens. As pessoas “vendem” a sua própria imagem como se fosse mercadoria e depois clamam por privacidade - as redes sociais que o digam. Com a internet acessível e disponível para todos, tudo acontece de um modo muito acelerado. As imagens são substituídas umas pelas outras de tal forma que logo possam ser esquecidas.

No mundo pós-moderno a questão de fronteiras também é atingida por essas mudanças aceleradas da tecnologia pois não há, de certa forma, uma significativa distância entre essas barreiras e as culturas diferentes estão em contato, provocando uma ânsia de extinguir as barreiras, quebrar os paradigmas e diferenças. Benjamin Abdala Jr. destaca que não se pode mais pensar em fronteiras como aquelas estabelecidas por limites geográficos. Para o autor, estes limites

[...] continuam importantes e constituem base sinérgica capaz de inverter ou de se contrapor aos fluxos avassaladores, mas não basta. Cada vez mais o mundo torna-se uma realidade de fronteiras múltiplas, internas e externas. São fronteiras que podem se abrir ou fechar, conforme a natureza da conexão desejada, caso tenhamos a base necessária para impor fluxos (ABDALA JR., 2002, p.125).

O encontro entre culturas diferentes traz consigo a mudança na identidade dos sujeitos que deixam de ser únicos e passam a ser fragmentados. O sujeito assume posições diferentes, como aponta Stuart Hall (2011, p. 13): “Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente”. O indivíduo encontra-se em constante deslocamento, se movimentando em diferentes direções e sendo atingido por uma pluralidade de princípios articuladores e organizadores.

Outra questão apresentada pelo pós-modernismo está relacionada à temática do cânone. Obras fora do que se considera clássico, que não eram antes estudadas na academia, passam a ter uma importância estética reconhecida, trazendo a possibilidade de estudos de novos textos. Com o pós-modernismo abriram-se possibilidades de novas vozes no campo artístico e grupos que tinham sido silenciados por muitos anos, como as mulheres, os negros, os gays, os indígenas etc., falam por si, não havendo a necessidade de outros falarem por eles.

Harvey (2004, p. 52) reflete sobre a importância da voz das minorias afirmando que “a ideia de que todos os grupos têm direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno”.

Enfim o cenário pós-moderno não se trata apenas de uma reação ao moderno, mas traz outras possibilidades sociais, políticas e artísticas que podem ser analisadas por novos contextos e ferramentas. Tem-se novas possibilidades de consciência em relação a outras culturas e de entendimento do diferente, do outro. O pós-moderno nos circunda e abre novos horizontes ao mesmo tempo.

1.3 *Buquê de Línguas e a identidade*

No tópico anterior foram realizadas algumas considerações sobre as discussões, de uma forma geral, de alguns elementos que envolvem a chamada pós-modernidade. Esse movimento descreve impactos significativos na expressão popular, na comunicação de massa, e nas manifestações culturais em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar nas relações dos discursos universais e totalizantes.

Com o propósito de localizar e compreender a escrita da autora Tereza Albues pertencente a esse período, depara-se com questões que se revelam no decorrer de suas narrativas. O elemento analisado neste tópico será a questão da identidade que evidencia o local, o regional.

As transformações advindas desde o final do século XX, que moldavam o indivíduo social nos cenários de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, passaram por mudanças e deixaram de ser fixas, fechadas. Essas alterações esbarram nas identidades pessoais e afetam o conceito que se tem de sujeitos completos e adaptados. As transições pelas quais o indivíduo é levado a encarar no caminho da pós-modernidade são designadas por Stuart Hall (2011) como deslocamento ou descentração do sujeito:

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo [...]. Esses processos de mudança, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada (p. 09 - 10).

Os grupos e indivíduos buscam se identificar, de modo particular, em espaços múltiplos, com outros círculos que os representem. Quando o autor Stuart Hall fala em crise de identidade, entende-se que esse reajuste é um efeito das sociedades contemporâneas. Essa alteração acontece com o advento da globalização, que envolve fatores econômicos e culturais, e que traz consigo as mudanças nos padrões de consumo que, por sua vez, produzem novas identidades.

Como exemplo das novas identidades pode-se citar os jovens que comem hambúrgueres McDonald's. Eles formam um grupo de consumidores globais que pode ser encontrado em qualquer lugar do mundo e que mal se reconhece entre si, nesse grupo de consumidores podem ter adolescentes brasileiros, ingleses, chineses ou africanos, enfim. O avanço global do capitalismo caracteriza a convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades ao redor do mundo. A uniformidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao surgimento de novas posições de identidade nacionais e locais. Segundo Woodward (2012, p. 22), “Essa dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras”, o que reflete a identidade em crise.

Diante desses apontamentos nota-se que a identidade está em constante mudança e ela se dá no resultado da interação entre os sujeitos. O sujeito tem a sua essência interior, que é o seu “eu real”. Porém, ao se comunicar e interagir com a sociedade, passa a sofrer modificações e ser formado em uma nova comunicação contínua com os mundos culturais exteriores e as identidades que lhe são apresentadas nesses contextos.

Estes aspectos aparecem na escrita da autora Tereza Albues, que nasceu no interior do Estado de Mato Grosso e quando adulta, se mudou para Nova York onde começou a escrever. Albues escreve todas as suas obras no exterior, porém as produções foram em português e impressas por editoras brasileiras. Essas peculiaridades deixam marcas em suas narrativas. A escritora não se esqueceu da terra natal e ter morado em um grande centro, onde há uma efervescência de culturas, pode ter auxiliado no processo de se valer do olhar do “outro”, do estrangeiro, para o interior do Brasil, onde se pode notar também o deslocamento da autora, que aparece em suas obras por meio do “ir” e “vir”, transitando em vários espaços, diferentes momentos e recordações que ocupam a memória.

Esse processo de movimentação da autora por meio das personagens, dos contextos, dos lugares, dos espaços, remete ao nomadismo, já mencionado anteriormente. A dinâmica nômade, como um novo imaginário, representa um sentimento de “deslocamento” que não se reconhece no espaço onde vive e busca constantemente se resgatar na ancestralidade. O “ir” e “vir” pelo mecanismo das lembranças, são características que a posicionam mais próximo de sua origem histórica, como esclarece o sociólogo Michel Maffesoli (2001, p. 53) quando afirma que “um corpo social, qualquer que seja, guarda a memória de sua errância original”. Tereza Albues transita nos espaços em que se encontra física e psicologicamente no momento presente, mas não deixa no passado histórias e lugares. Ela traz para a escrita o passado e o presente, que se aglomeram formando um emaranhado de personagens e histórias.

Com o objetivo de entender a escrita de Albues, menciona-se a concepção do pesquisador e professor Dr. Mário Cezar Silva Leite (2008, p. 05) sobre o regionalismo e a identidade, onde ele declara que “A questão das identidades engloba outras questões em determinados contextos. Entretanto, sempre está acompanhada das relações – em todas as instâncias – entre nacionalismo, regionalismo, globalização, política, poder e suas ramificações”. Entende-se que a identidade vem ligada às esferas maiores, que abrangem vários aspectos e áreas, e que também traz em si o regional. Um ponto importante a considerar é que:

o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas do poder. A identidade e a diferença não são nunca inocentes. Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder. A diferença é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. [...] A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam sempre as operações de incluir e de excluir” (SILVA, 2000. p. 81-2)

Os discursos que envolvem a identidade são declarações que incluem ou excluem movimentos sociais e culturais e isso se aplica ao espaço constituinte do ser. A globalização torna essas fronteiras permeáveis e transponíveis. Os textos produzidos em Mato Grosso são discursos que permitem rediscutir a abrangência dos limites pois vão além do local, do regional e ressignificam a posição das fronteiras. Segundo o autor Homi K. Bhabha (1998, p. 19) o “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Não existe mais a relação colonial, agora o sujeito aparece no momento de transição para contextualizar a identidade.

Observa-se essas marcas na literatura produzida por Tereza Albues: elas indicam as influências do meio no qual a autora viveu e as transfere para suas narrativas. Essa característica confirma o fato de ela, enquanto escritora, se deslocar, uma vez que sua identidade também passou por mudanças e precisou se ajustar aos novos contextos. Ao escrever seus contos, Albues surpreende com personagens de diferentes povos, lugares e costumes, construindo um verdadeiro buquê multicultural, que tem marcas e características específicas do indivíduo e múltiplas do ser humano em geral, como presencia-se no trecho a seguir do primeiro conto intitulado “Buquê de Línguas”:

com certeza a minha pele morena, cabelos pretos e lisos, olhos enormes e redondos, boca sensual, brincos pingentes, saia comprida de algodão vermelho o fazem pensar que venho daquele país. [...] Um menino franzino veio lá dos fundos, segurou a mão da mulher, falou qualquer coisa em alemão, ela olhou para ele, levantou-se, pareceu envergonhada, ajeitou a roupa, a bolsa, recompôs-se. [...] O medo parecia tomar consistência, podíamos não só senti-lo como apalpá-lo. Nossos músculos e cérebros anestesiados cediam ao terror. Quase petrificados, começamos a olhar um para o outro como implorar por socorro. Como se o socorro pudesse vir daquele que também corria o mesmo perigo (ALBUES, 2008, p. 13-4 e 15).

Uma explosão no metrô surpreende os passageiros, colocando-os em uma situação de extrema fragilidade e de forçada convivência. Esse momento torna-os unidos ao mesmo tempo em que suas diferenças étnicas e culturais e seus medos e traumas se manifestem. Por meio da explosão observa-se nos comportamentos dos passageiros a multiculturalidade que surge revelando diversas etnias. Americano, alemão, iraniano, romeno, francês, russo, chinês formam um coral de vozes desencontradas que se deparam em um único espaço: o ambiente do metrô nova-iorquino.

Sobre as concepções que envolvem o espaço em que o indivíduo está e transita, o autor Hall (2011) salienta que:

a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. [...] a identidade preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (p. 11-2).

Por meio dessa citação entende-se que a questão da identidade se forma e modifica na relação entre o eu e a coletividade. No episódio da explosão no metrô, mencionado anteriormente, as personagens passam por esse momento de interação e de contato com outras culturas, que os faz adquirir novos significados e valores, transformando suas formas de pensar e agir. Sendo assim, pode-se enxergar a identidade não como algo fixo, único, mas com suas quebras que alteram o eu interior e exterior do indivíduo.

No conto “Cena em Sustenido” a expansão urbana e, conseqüentemente, a multiplicidade cultural, revelam o contraste entre as culturas marcando os conflitos internos do indivíduo que se vê frente a cenas que não fazem parte da sua cultura e do seu eu interior. Na narrativa um muçulmano fica surpreso ao ver uma jovem mãe mostrar o seio ao amamentar seu filho: “o ato, se deu, na tarde, para quem tinha olhos de ver e perceber o close do instante fugidio. Aconteceu. No banco, em frente à jovem mãe desinibida, está um muçulmano. Estatelado. Não conseguiu mover nem as sobrancelhas” (ALBUES, 2008, p. 66). Observa-se que a personagem tem um choque ao ver a cena; para ele não é comum esse tipo de comportamento, segundo a sua religião e a sua cultura.

Mais adiante a narrativa revela o quanto esse acontecimento mexeu interiormente com ele,

O muçulmano salta na primeira estação. Na Rua 42 – Times Square. Sem saber se delirou ou se viu um seio branco, pele acetinada, uma boquinha vermelha, dando dentadas; um querubim sacana, olhando às avessas, para a multidão devassa. Alá, meu Divino Alá, mostre-me o caminho reto, por onde chegarei a Ti, sem o perigo das alucinações [...]. Alá, meu Divino Alá, onde estás que não amparas vosso humilde súdito? (ALBUES, 2008, p. 68).

O muçulmano não consegue lidar com a diferença, com o que é normal em outras culturas. Ele repudia a cena e o tempo todo implora pelo olhar do seu deus Alá como socorro para o que vê e sente. Para Stuart Hall (2011) o indivíduo procura o fechamento dessa identidade, mas fica o tempo todo incomodado com a diferença, com o outro. O significado das coisas e das situações “está constantemente escapulindo [...]. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis” (p. 41-2).

As pessoas são formadas por crenças e valores que são estabelecidos e imutáveis mesmo diante do que é cotidiano e natural e não conseguem quebrar essas barreiras, como aconteceu com a personagem que vai para casa, “Segue direto à penumbra da biblioteca, retira da estante de mogno o gasto Alcorão esverdeado. E se retira do mundo” (ALBUES, 2008, p. 69), fechando-se ao que é diferente e inaceitável para ele.

O próximo capítulo trará a figura feminina que circula e movimenta-se em vários espaços: do metrô ao ônibus, da rua à praia, interagindo e se representando, sendo presença e voz. Essas personagens simbolizam as particularidades da mulher que é mãe, profissional, sonhadora, emancipada, submissa, sedutora, etc.

2

GÊNERO FEMININO: A MULHER EM PERSPECTIVA

A negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso, exercendo funções de significação e representação, foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdurou até mais ou menos a década de 70 e vem em um processo de sair do anonimato por meio da crítica feminista no contexto do feminismo. Até então, apenas três escritoras tinham o merecido reconhecimento por parte da crítica: Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. Para a pesquisadora Simone Pereira Schmidt (1995, p. 184), as causas determinantes desse “esquecimento” são:

complexas e remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que os homens criam e as mulheres simplesmente procriam. A nossa tradição estética, de base europeia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino. Tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca est ético.

Constata-se que coube à mulher o papel secundário na história humana. Desde Adão e Eva, ela era responsável pela reprodução, procriação e designada aos afazeres domésticos. Segundo as escrituras, Eva, símbolo de perdição da humanidade de acordo com os preceitos cristãos, foi gerada da costela de Adão, ocupando, portanto, o homem o papel principal e de poder desde a origem da humanidade. A tradição androcêntrica que perpassa nossas histórias literárias assumiu o paradigma masculino da criação e, simultaneamente, a experiência masculina como referência da existência humana nos sistemas simbólicos de representação. Sendo essa referência de caráter universal, a mulher foi neutralizada e sua representação subtraída por não poder ser contextualizada dentro de sistemas de legibilidade que privilegiavam as chamadas “verdades humanas universais” e por não atingir o nível de primor exigido por critérios de valoração estético subentendidos na expressão “valor estético intrínseco”, atuante no discurso teórico-crítico da literatura.

O vínculo entre o *corpus* da nossa literatura e o que a teoria da literatura concebe como tradição literária demonstra a cumplicidade entre as práticas culturais, discursivas e coletivas de nossa cultura e a prática social de uma sociedade patriarcal que sempre teve como último propósito o reconhecimento da mulher, o seu papel e a sua esfera de atuação. No contexto dessa trajetória pode-se argumentar que a mulher foi proibida de fazer muitas coisas, de ter autonomia nas suas decisões, de votar, de escolher pela maternidade, pelos estudos, pela carreira profissional, etc. O patriarcado se recusou a deixar a mulher falar, escrever e se posicionar. Com muita luta e morte, as mulheres conquistaram os direitos mínimos e ainda batalham para manter as pequenas conquistas. Segundo Schmidt (1995), na atualidade todo critério de avaliação e interpretação é historicamente

limitado, alterável em função de situações sociais e históricas e de acordo com os referenciais teóricos - que são variáveis no contexto daquelas situações. Pensar na inviabilidade de uma obra implica olhar para o fato de que os sentidos dessa se alteram segundo as condições distintas de seu contexto de produção e de recepção.

O processo de questionamento dessas práticas que determinam a invisibilidade histórica da mulher, percebida como sujeito não só da produção literária, mas também da produção crítica e teórica, reflete sobre o lugar desse sujeito num espaço tradicionalmente entendido como sendo do poderio masculino.

Historicamente o cânone literário sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta, ou seja, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das minorias sexuais, dos segmentos menos favorecidos, etc. Para a mulher colocar-se nesse universo foi preciso uma ruptura e a anunciação de uma mudança em relação a essa visão de mundo centralizada no logocentrismo e falocentrismo. A autora Luiza Lobo, em seu artigo *Literatura de autoria feminina na América Latina* (1998, p. 05), evidencia essa exclusão da mulher do mundo da escrita:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no **sério** mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos (grifo da autora).

O intento é promover a visibilidade das mulheres como produtoras de um discurso que se quer novo, uma fala distinta em relação àquela gravada por milênios na consciência e no inconsciente coletivos, com a finalidade de inseri-las na historiografia literária. As vozes femininas, assim como as vozes das minorias étnicas e sexuais que estiveram por muito tempo silenciadas no panorama social e literário, têm o reconhecimento da existência da literatura escrita por mulheres como objeto legítimo de pesquisa.

É relevante destacar que nesse caminho, empenhado em identificar o modo de representação de identidades e das abordagens das temáticas recorrentes, a literatura de autoria feminina foi se apresentando como um bloco literário de tendência subversiva que, ao proceder da perspectiva sociocultural da mulher e identificar-se com o pensamento feminista, representa-se por fazer emergir identidades e posturas femininas, cujas trajetórias demonstram a saída da mulher da obscuridade e do silenciamento, tornando-lhe sujeito.

A recodificação do papel da mulher sob um novo paradigma fundamenta-se na necessidade de entender e reconceituar a problemática da formação da subjetividade feminina como produção discursiva inscrita numa categoria crítica, estruturada a partir de um novo estudo que surge com a pós-modernidade. Cecil Jeanine Albert Zinani, em sua tese de doutoramento *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*, defendida em 2003, traz contribuições significativas relacionadas

ao universo feminino das letras. Nessa pesquisa Zinani chama a atenção para os conceitos que envolvem as noções de sujeito e identidade.

A preocupação com o sujeito é mais significativa na filosofia, na psicanálise e na hermenêutica do que na crítica literária. No entanto, para verificar a constituição da subjetividade feminina, torna-se imprescindível rediscutir as questões relativas à formação da identidade, através da revisão dos conceitos de sujeito e identidade e sua transformação através dos tempos, além de tentar redefinir questões que tematizam e regulam o saber e o poder de cunho cartesiano, advindos da modernidade iluminista, com a conseqüente desconstrução do princípio hegemônico masculino (2013, p. 57).

Desta forma, é possível verificar como essas características ocorrem na narrativa de ficção por meio das formas de representação. A identidade se estrutura por intermédio da interação do sujeito com a sociedade durante as práticas sociais. Ela se organiza dentro de um sistema de representação, daí a sua relação com o simbólico, pois, tal como a realidade, a identidade é uma construção simbólica.

A partir do pós-modernismo o sujeito é apresentado constituído de múltiplas identidades. Na atualidade o sujeito está fragmentado e a identidade perdeu seu caráter de singularidade para se estruturar em formas múltiplas, de acordo com deslocamentos psíquicos e sociais. A variedade de papéis – desempenhados ou virtuais - é um fator decisivo na constituição da subjetividade (ZINANI, 2013).

A contextualização acima faz referência ao panorama da mulher que carrega as marcas do processo de persistência e laboração pelos direitos e reconhecimentos em uma sociedade androcêntrica, liderada pelo poderio masculino; é esse tipo de mulher que se constitui enquanto personagem ativa nas histórias, nas narrativas de *Buquê de Línguas* (2008).

No primeiro tópico deste capítulo: “A mulher e o patriarcado”, conta-se a história de Georgina, mulher que, sem possibilidade de escolhas na vida, vive de acordo com as ordens do pai e é refém dos afazeres domésticos e cuidados com a família. A pesquisa realizou-se a partir desse ponto, onde a submissão imposta pelo pai vai rasgando a trajetória da personagem e descortinando outras questões colocadas logo a seguir.

No próximo item, “A mulher e a sexualidade”, o enfoque segue para as questões que norteiam a sexualidade, aqui relacionadas à homossexualidade. Com as personagens percorre-se a trilha de uma vida de preconceitos, de mistérios e segredos, mas também de luta e coragem em busca da realização pessoal e profissional.

Na última parte, “A mulher e a multiculturalidade”, trata-se da figura feminina que circula e movimenta-se em vários espaços: do metrô ao ônibus, da rua à praia, interagindo e se representando, sendo presença e voz. Encontram-se nas personagens representadas as variadas facetas de muitas mulheres: a mãe, a profissional, a sonhadora, a sedutora, entre outras.

2.1 A mulher e o patriarcado

O conto “Georgina na Janela” é a história de vida de Georgina, uma mulher com mais de quarenta anos, irmã mais velha dos nove irmãos e irmãs, que tem um pai autoritário e uma mãe doente que exige seus cuidados.

A vida da personagem se passa no interior da casa da família, local em que ela atendia a todos, tomava decisões, ralhava e lhes fazia as vontades. Cuidava de todas as festividades: fogos no Ano Novo, árvore de Natal, festas de aniversários, bolos e salgadinhos. Cozinheira excelente, preparava almoços e jantares finos. “Ela era o esteio, a viga-mestra da estrutura dos Arroyos. Nada se fazia sem passar pela sua aprovação” (ALBUES, 2008 p. 80). Entretanto, o pai vinha em primeiro lugar na hierarquia familiar. A vida foi passando, os irmãos crescendo, graduando-se, casando-se, saindo de casa, voltando só para as visitas. Sua mãe, Dona Hermínia, faleceu e seu pai, após um derrame cerebral, ficou entredado numa cadeira, dependendo dos cuidados de Georgina.

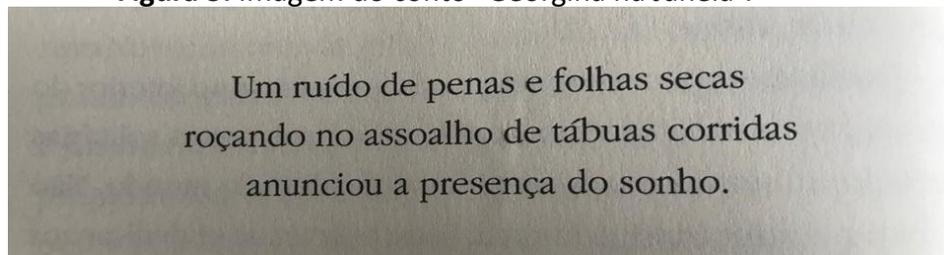
Georgina não tem opção de escolha, o sentimento de obrigação filial a mantém submissa às incumbências com o pai e serviços da casa: sua mãe faleceu e seus irmãos saíram de casa, restando à ela a responsabilidade de cuidar do pai doente e do lar. Esse sentimento de lealdade e solidariedade familiar representa um valor importante para os grupos de diversas culturas, especialmente para as latinas e as hispânicas. Entretanto, a obrigação filial pode afetar o bem-estar psicológico causando predisposição à maiores níveis de depressão e estresse (TEODORO, BAPTISTA, 2020), sintomas que serão identificados em Georgina posteriormente.

Todos os dias Georgina tinha um ritual diário: das nove às dez, bem vestida, com blusas decotadas, maquiagem exagerada, batom carmim, ela é vista na janela do casarão colonial. Silenciosa, um sorriso de Mona Lisa, os olhos furtivos a observar o movimento da rua. Ela sabe de todas as novidades e fofocas da cidade. Na hora certa desaparece para o fundo da casa, envolvida em sua rotina o resto do dia.

Ninguém a acompanha nas noites solitárias, quando em seu quarto chora e não sabe o que fazer consigo mesma por ter abdicado de si própria para cuidar dos outros, fato que era e ainda é muito comum em famílias grandes.

Em uma noite, em seu quarto, algo inusitado a surpreende:

Figura 3: Imagem do conto “Georgina na Janela”.



Fonte: ALBUES, Tereza. Buquê de Línguas, 2008, p. 82.

Georgina é sobressaltada pela presença inesperada de um homem-anjo. De forma inusitada, cortando a linearidade dos parágrafos formais. Na figura 3 é anunciada a entrada do arcanjo na narrativa e na história de Georgina. O parágrafo está disposto em três trechos centralizados que comunicam o movimento do arcanjo: primeiramente pela audição que transmite o som das penas e das folhas secas sinalizando a estação em que ocorre o episódio, outono, em que as folhas ficam amareladas e caem. Em seguida, o tato anuncia o caminhar no chão do quarto de Georgina, que sente a existência do sonho.

O homem entrou, com a delicadeza e maciez de pássaro, acomodou-se ao seu lado, cobriu-a de beijos ardentes, sussurrando-lhe aos ouvidos palavras que só ela soube o significado e ressonância [...]. Como veio, se foi, o homem. Dizendo se chamar Dionísio Arcanjo, deixou o aposento, pisando leve, quase levitando” (ALBUES, 2008, p. 82).

Georgina vive essa experiência, que pode ser algo de sua imaginação ou um sonho. Ela o espera na janela dos fundos todas as noites. Noites e noites à espera e ele não voltou. Abatida, perdeu o interesse pela vida, abandonou os afazeres da casa e só pensa na volta de Dionísio. Fala sozinha, chora, esmurra o peito. Os meses passaram, seus cabelos embranqueceram e em seus lábios só ficou uma imitação de sorriso. Na janela da frente não apareceu mais. O conto termina com Georgina diagnosticada com esquizofrenia e levada para o Hospício Santo Inácio.

Na análise de “Georgina na Janela” aborda-se as questões que envolvem a mulher, nesse caso a personagem protagonista Georgina, e o patriarcado, a dominação do homem sobre a mulher, nesse estudo representado pelo poder do pai sobre a filha. A narrativa tem o registro de fala em terceira pessoa, seu narrador é onisciente seletivo, mesmo sendo o sujeito do discurso, ele apresenta o ponto de vista da personagem no momento presente por meio da mente dela. Utiliza-se dos sentimentos, pensamentos e percepções de Georgina para narrar a sua história (LEITE, 1993): “Ela é o centro da casa, o centro da pintura, o centro da rua [...]. Só não é o centro dela mesma. O que a faz tornar-se dos outros e não dela, o centro? O que a impediu a se anular e a se sentir feliz, assim? Feliz???” (ALBUES, 2008, p. 81).

O conto ocorre no tempo passado com frases curtas e entrecortadas pelas expressões do narrador que, empregando o tempo psicológico/fluxo de consciência, faz uso do monólogo interior indireto: descreve, analisa e comenta o que se passa na consciência da personagem. A protagonista Georgina fala de seu mundo interior pela boca de outra personagem, o narrador de seu estado de espírito. O narrador tem liberdade para se expressar e tem um completo acesso à vida interior da personagem, fazendo uso do discurso indireto livre. Ele faz suposições em relação a Georgina na busca de uma suposta explicação por ela viver sob as ordens do pai e afazeres da casa:

o “enquanto”, esse, perdurou mais do que o suposto, a vida inteira? O provisório numa situação corre o perigo de se tornar permanente, quando não se reconhece a hora de estancá-la. Sacrificar-se em favor de outrem devia ter lugar marcado e tempo de duração. Caso contrário, vira renúncia obrigatória e irreversível. Não se sabe se esse foi o caso de Georgina. Aliás, não se sabe nada (ALBUES, 2008, p. 82).

Georgina tem a sua vida submissa aos cuidados e obrigações com a família e, em especial, uma submissão absoluta ao pai. Essas responsabilidades/obrigações foram construídas dentro de sua casa desde a sua adolescência. “Sendo a mais velha dos nove irmãos e irmãs, a responsabilidade era sua. Virou mãe, conselheira, administradora da casa aos quinze anos” (ALBUES, 2008, p. 79). Ou seja, Georgina abriu mão de sua individualidade, sonhos e desejos para se dedicar aos afazeres domésticos, aos cuidados com pai, mãe e irmãos e era prisioneira dentro de sua própria casa.

Georgina convive diariamente com o poder imposto pelo pai. Esse poderio do pai em relação à filha aprisiona-a e nega o seu livre arbítrio e o seu direito de escolhas, em contraste com os seus irmãos que estudam, namoram, constituem família e mudam-se. “E a vida foi passando, os irmãos crescendo, se graduando, casando-se, saindo de casa, voltando só para visitas rápidas, tomar a bênção da *Gina*, querida” (ALBUES, 2008, p. 81). O uso da autoridade do pai em relação à filha Georgina mostra inquestionáveis correspondências entre sexo e poder e relações de poder entre homem e mulher. Não que havia violência no exercer deste poder, contudo há uma violência simbólica, gradual e consentida por toda uma sociedade.

A problematização relacionada entre sexo e poder tem suas raízes na cultura grega, ou greco-latina, na Antiguidade. Michel Foucault, em sua obra *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres* (1998), fez um estudo aprofundado sobre as condutas que os homens gozavam direito - poder, autoridade e liberdade nas práticas dos prazeres. No exercício de seu poder marital, os homens não tinham nenhuma regra nem costume que os impedisse de ter relações extraconjugais ou relações com rapazes. Era uma atividade no exercício de seu poder e na prática de sua liberdade. Essa autoridade se estendia severamente sobre a liberdade da mulher:

as mulheres são adstritas, em geral (salvo a liberdade que um *status*, como o de cortesã, pode lhes dar), a obrigações extremamente estritas; contudo, não é às mulheres que essa moral é endereçada; não são seus deveres, nem suas obrigações que aí são lembrados, justificados ou desenvolvidos. Trata-se de uma moral de homens: uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens, evidentemente livres. Consequentemente, moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor). Aí está, sem dúvida, um dos pontos mais notáveis dessa reflexão moral: ela não tenta definir um campo de conduta e um domínio de regras válidas — segundo as modulações necessárias — para os dois sexos; ela é uma elaboração da conduta masculina feita do ponto de vista dos homens e para dar forma à sua conduta (FOUCAULT, 1998, p. 23-4).

As modalidades de poder passam por todos os estágios da sociedade, atuam sobre as organizações, instituições e sobre a realidade concreta do indivíduo, sendo impostos através de mecanismos próprios. As relações de poder entre homem e mulher saem da esfera pública e tornam-se uma extensão dentro da esfera privada. Ambas são constituídas sobre o alicerce da política, baseado nas relações de poder. Quando se discute a genealogia do poder, o autor Roberto Machado

(2000) relaciona àquele poder que atinge o corpo do indivíduo na sua materialidade, situado na sociedade, e que se efetiva na vida cotidiana identificando-se, assim, como micropoder ou subpoder.

A personagem Georgina convive com esse ambiente de submissão imposto pelo pai e também por sua família, mãe e irmãos, pois ninguém se manifesta com o objetivo de defendê-la e incentivá-la a seguir seus sonhos e desejos. Na obra *Microfísica do poder* (2000) Michel Foucault adverte que o micropoder se realiza em diferentes níveis e lugares, formando uma rede que envolve a sociedade.

O poder, conforme Foucault, não se explica por sua função repressiva, ele é instalado por meio da disciplina em um processo transformador. A disciplina, vista aqui, caracteriza-se por: 1) organização do espaço: o indivíduo é instalado em um local fechado para melhor realizar suas tarefas; 2) controle do tempo: produzir o máximo possível no menor tempo; 3) uso de mecanismo de controle: vigilância contínua e permanente sobre o indivíduo; 4) registro sucessivo do conhecimento: instituição de um novo saber. Essa modalidade de poder atua sobre o corpo do indivíduo, manipulando seus elementos e produzindo o comportamento adequado àquele ser humano responsável pelo funcionamento da sociedade capitalista.

Cecil Jeanine Albert Zinani (2013, p. 67) esclarece que esse panorama de poder não se aplica apenas ao homem inserido no mundo capitalista, “aplica-se, inclusive, à mulher que, mesmo quando está alijada do processo produtivo, também participa dessa situação, pois permanece confinada na própria casa de onde provê a infraestrutura para o progresso dessa sociedade”. As discussões sobre as questões de poder perpassam a obra de Tereza Albuês na medida em que enfatizam as características que envolvem a dominação masculina. Essa abordagem é relevante, uma vez que interfere significativamente no processo de constituição da identidade da personagem Georgina: “Não usa sutiã, nunca usou, desde mocinha. Agora que já passa dos quarenta, não vê razão. Gosta de sentir os seios livres, como ela gostaria de ter sido; não fossem os deveres da casa, o pai autoritário, a mãe doente a exigir cuidados” (ALBUÊS, 2008, p. 79). A personagem é mantida fechada em casa, sempre muito ocupada com os afazeres domésticos, com muitas obrigações e cobranças. Ela dedica o seu dia aos serviços da família.

Marie Muraro (1997) utiliza o livro bíblico de Gênesis como o texto básico para conceituar o processo do patriarcado. Nele, além de o homem parir a mulher (a mulher/Eva nasce da costela de Adão), de adquirir o direito de dominá-la, do mesmo modo que o faz com a natureza, ele a culpa por sua transgressão à lei do Pai, transgressão esta que é tida como a origem de todos os males (Eva come o fruto proibido e desencadeia o surgimento dos pecados e de todo mal). Antes dela (e isto está no inconsciente da humanidade) a harmonia entre os sexos e a despreocupação em prover o próprio sustento consistiam nas características essenciais da vida humana.

A partir de Gênesis as relações de poder que habitam o inconsciente se consolidam e os aspectos essenciais do patriarcado são impostos: a dominação do homem pelo homem, do homem sobre a mulher e do homem sobre a terra. “Com o Gênese, o novo sistema tem tudo para funcionar, e até hoje funciona” (MURARO, 1997, p. 74).

Além de desempenhar todas as atividades diárias de uma família grande, com necessidades variadas, e viver a sua vida totalmente dentro de casa sem poder sair para se divertir, estudar, conhecer pessoas, namorar, interagir e trabalhar, Georgina, segundo murmurinhos da comunidade, era vítima de uma relação incestuosa com seu pai.

Dizem que esposa também, as más línguas apontando o homem corpulento, forte, arrogante, Manolo Arroyo, seu pai. Que nunca a deixou sair de casa, passear, namorar, curtir a juventude. Talvez por egoísmo, abuso de poder, comodismo. Tê-la em casa, à frente de tudo, era muito conveniente. Talvez não passasse disso, as razões; embora o povo acrescentasse mais uma, difícil de acreditar, mas não impossível: a relação carnal (ALBUES, 2008, p. 79).

Até aqui conheceu-se a personagem Georgina como submissa às ordens e desejos do pai (o poder instituído pelo patriarcado), pois “não chegava a assumir o papel principal no mandado doméstico. O pai vinha em primeiro lugar na hierarquia familiar” (ALBUES, 2008, p. 80), e de toda a sua família, mãe e irmãos, que a solicitavam para resolver todas as questões do dia a dia: “Estava nas mãos dela, os cordéis da intrincada engrenagem do dia-a-dia duma família grande, com necessidades as mais variadas. Atendia a todos, tomava decisões, ralhava e lhes fazia as vontades [...]” (ALBUES, 2008, p. 80).

Além da rotina exaustiva com afazeres domésticos e resolução de problemas da família, a personagem Georgina cumpria um ritual todas as manhãs:

A moldura da janela é azul-marinho, as vidraças escancaradas desnudam o interior da casa, mergulhado na penumbra. A figura que dele emerge, todas as manhãs, já está no seu posto. Cabelos crespos e abundantes, rosto redondo e moreno, olhos mornos e negros, langorosos. Lábios sensuais, entreabertos, ávidos de beijos. Próspera de carnes, desejos, exalando cio, como uma matrona dos filmes de Fellini. Solteirona, talvez esperançosa, seios exuberantes, quase saltando do decote em V profundo (ALBUES, 2008, p. 79).

Georgina tinha suas vaidades, desejos e esperanças e o trecho acima nos revela um pouco de suas particularidades. A partir daqui atenta-se para a personagem como mulher, com suas inquietações, vontades e sonhos. Pode-se interpretar que, por meio da janela com as vidraças escancaradas, ela buscasse alguém, quem sabe um amor, um companheiro para vida. O batom carmim na boca era a sua marca registrada. Muito mais do que uma maquiagem, era um amuleto para lhe dar sorte todos os dias: “Levantava-se muito cedo, e já saía do quarto com os lábios carnudos pintados de vermelho carmim, invariavelmente. O batom parecia ser, mais do que um produto de beleza, um talismã para ela. Usava-o sempre” (ALBUES, 2008, p. 80).

A personagem vive uma dualidade: a de mulher líder da casa, que coordena tudo e todos, e a de mulher corpo e espírito, que espera a completude de seus desejos.

Ninguém a acompanhou nas noites solitárias quando em seu quarto chora todas as desditas do mundo. Não sabe o que fazer consigo mesma. Entre o dever de se dedicar aos outros e o dever de assumir o controle de si própria, decidiu-se pelo

que lhe pareceu mais fácil. Até por uma questão de sobrevivência. Ou escape? Ingenuidade? Pressão? (ALBUES, 2008, p. 81).

A mulher e suas angústias, indecisões, fraquezas, sacrifícios, deixando-se levar pelas situações e pela imposição de poder. Georgina vive isso, sofre, culpa-se, acha tarde para tomar as rédeas da sua vida e seguir, fechou-se dentro do casarão e pouco se sabe sobre ela, são somente suposições. Porém essa mulher ainda tem seus desejos latentes e ardentes e eles são realizados em uma única noite, que aparentou apenas um sonho, mas para Georgina foi real. Dionísio Arcanjo entrou por uma fresta da janela do seu quarto e “Georgina correspondeu ao ardor inesperado, com o ímpeto de águas represadas; guiada pelo estranho, deixou-se levar pelos labirintos da volúpia, de olhos fechados. E foram horas e horas de amor, despudor, gozos, gemidos roucos” (ALBUES, 2008, p. 83).

O narrador caminha pelos trilhos míticos nessa passagem da história ao trazer um deus mítico, Dionísio. Ele é responsável pelo trânsito entre a dimensão real da personagem e a onírica. É através do arcanjo que ela se sente mulher em plenitude, que ela tem seus desejos realizados. A presença do arcanjo na trajetória da personagem vem carregado de significados: segundo a simbologia, Dionísio é uma divindade que corresponde ao símbolo do entusiasmo e dos desejos amorosos, o princípio e o senhor da fecundidade animal e humana. Ele é o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. Com toda essa simbologia pode-se entender o processo pelo qual Georgina desloca-se e, a partir de então, fica encantada por Dionísio Arcanjo: passa a viver na espera de seu retorno e a vida para ela não tem mais sentido, como se ela tivesse seus pensamentos e perspectivas tomados por algum encantamento. No *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1993, p. 341) o deus Dionísio é assim descrito:

Simbolizaria, então, as forças de dissolução da personalidade: a regressão para as formas caóticas e primordiais da vida, que provocam as orgias; uma submersão da consciência no magma do inconsciente. Sua aparição nos sonhos indica uma violentíssima tensão psíquica, a aproximação do ponto de ruptura. Percebe-se a ambivalência do símbolo: a libertação dionisíaca pode ser espiritualizante ou materializante, fator evolutivo ou involutivo da personagem. Simboliza em profundidade a energia vital tendendo a emergir de toda sujeição e de todo limite.

Fica a sensação de que o encontro de Georgina com Dionísio Arcanjo foi apenas um sonho, um estado de divagação/fantasia, em que ela se deixa levar pela imaginação, por imagens, pensamentos profundos, ignorando a realidade que a rodeia. O mundo real se confunde com a imaginação e esse processo se faz por meio dos desejos profundos da personagem. Ela entra em condição de delírio, “sonha acordada”, o fato só faz sentido para ela, não é racional. Esse cenário remete ao fenômeno do devaneio de Gaston Bachelard (2018, p. 13, grifos do autor), conceituado como “o testemunho de uma *função do irreal*, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho”.

A personagem Georgina tem a experiência do devaneio, uma imaginação poética, onde ela idealiza o que gostaria de viver, o homem dos seus sonhos, os seus desejos saciados e fantasia o mundo em que gostaria de viver esse encontro com o arcanjo. Georgina passa a ter um comportamento fora do normal, é incapaz de distinguir o que é ou não real. Ela cria uma realidade psicológica amorosa e vive-a posteriormente. Segundo Bachelard (2018, p. 16),

o sonho noturno pode desorganizar uma alma, propagar, mesmo durante o dia, as loucuras experimentadas durante a noite, o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. [...] o devaneio tece em torno do sonhador laços suaves, que ele é “ligante” – em suma, que, em toda a força do termo, o devaneio “poetiza” o sonhador.

Georgina, após “sonhar acordada” com Dionísio Arcanjo, passar a ter seus dias monótonos, depressivos e tristes, aguardando o homem ideal que a fez sentir-se uma mulher plena, completa e realizada. Sobre a paixão e o devaneio do feminino, Bachelard (2018, p. 54) esclarece: “O devaneio que vive no futuro de uma paixão idealiza o objeto de sua paixão. O ser feminino ideal escuta o sonhador apaixonado. A sonhadora suscita as declarações de um homem idealizado”. O cotidiano após a visita do arcanjo a Georgina a faz conviver com essa eterna espera pelo homem idealizado/perfeito, como postulado por Gaston Bachelard.

Dionísio Arcanjo divide a narrativa em dois momentos, ou, para ser mais específico, em “duas” mulheres/Georginas: uma antes e a outra depois da sua aparição. No início do conto Georgina cumpria um ritual diário: “Das nove às dez, bem vestida, blusas estampadas ou lisas, de seda ou algodão, decotadas; maquiagem exagerada, o eterno batom [...]. Falante, a voz suave, rouca, sensual [...] (ALBUES, 2008, p. 81). Após a visita do arcanjo desencadeiam-se mudanças visíveis em seu dia a dia e em seus comportamentos, tanto relacionadas aos afazeres e obrigações domésticas e com a família, quanto a si mesma e aos cuidados pessoais com ela:

Apática, perdeu o interesse pela vida, abandonou os afazeres da casa, só pensa na volta de Dionísio. [...] Seus cabelos embranqueceram, os olhos turvos sem cor, na boca um arremedo de sorriso. [...] A janela da frente, moldura vazia dos lábios carmins, é uma existência sem sentido. Como a de Georgina, que desapareceu do quadro, para sempre (ALBUES, 2008, p. 83).

Depois do sonho com Dionísio Arcanjo a personagem Georgina nunca mais foi a mesma. Agora ela faz parte da moldura da janela do fundo, olhando para os telhados antigos com “um olhar mudo e amplo e elástico, de quem quer alcançar o improvável à custa da persistência. E da fé. E do amor. Noites e noites, a espera acumulada. Carregando um corpo seco e oco de solidão” (ALBUES, 2008, p. 83). Georgina não vê mais sentido em sua vida e, a cada dia que passa, sente-se mais abandonada e tem acessos de perturbação mental “Fala sozinha, chora, esmurra o peito. [...] Nem revolta, nem aceitação, a perplexidade do abandono” (ALBUES, 2008, p. 83). Diagnosticada com esquizofrenia, foi levada para o Hospício Santo Inácio “aos gritos, dizendo que tinha sido deflorada por um arcanjo de pênis dourado” (ALBUES, 2008, p. 84).

A presença da figura mítica de Dionísio pode ser associada ao nomadismo em sua movimentação errante e, simultaneamente, à idealização da comunhão com o outro. Sua ideia de liberdade não está ligada à individualização, mas sim à experiência mística, a qual necessita do Outro, que pode ser uma divindade ou o Outro da natureza (MAFFESOLI, 2001). Segundo Maffesoli (2016, p. 194), a alteridade é uma característica marcante da época pós-moderna: “é o Outro que é permitido. É o Outro que dá a ser a uma pessoa, não ganhando sentido senão no âmbito tribal onde ele se situa. Sem lhe atribuir uma conotação moderna, é o altruísmo de que se trata”. Desta forma, Dionísio Arcanjo é considerado uma personagem essencial para o processo de reatualização mítica. Suas características são de um deus errante, pertencente a todos os lugares e ligado ao outro. A respeito da reatualização do mito, Mircea Eliade (1979, p. 58) esclarece:

A recitação periódica dos mitos derruba os muros construídos pelas ilusões da existência profana. O mito reatualiza continuamente o Grande Tempo e dessa forma projeta quem o ouve a um plano sobre-humano e sobre-histórico que, entre outras coisas, proporciona a abordagem de uma Realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana.

Desse modo, a figura mítica de Dionísio Arcanjo se faz significar na história de Georgina um deus errante em busca de experiências que o aproximem da plenitude existencial. Ele revela a falta latente que imprime a vivência da personagem e a completa, dando a Georgina uma nova perspectiva de vida, de essência e de ser.

No fim Georgina é diagnosticada com esquizofrenia e fica internada em um hospício. Ela acreditava ter sido real o que talvez não tenha passado de um sonho, uma divagação de seus desejos e pensamentos mais profundos. A autora Magali Engel, em seu texto *Psiquiatria e feminilidade*, publicado no livro *História das mulheres no Brasil* (2018), com a organização de Mary Del Priore, revela questões históricas que envolvem a mulher, a sexualidade e as doenças mentais como a loucura e a histeria, em um recorte temporal e científico bastante específico, uma vez que essas doenças acometem tanto a mulheres como a homens de diferentes idades e níveis sociais. Pode-se, a partir desses estudos, fazer uma associação com o desfecho da personagem Georgina.

Georgina não teve relacionamento amoroso com ninguém, nunca namorou e se casou. Existiam os boatos de que ocorria uma relação carnal entre ela e seu pai, o que faz sentido para o fim trágico da personagem. À vista disso, faz-se necessário analisar a questão da condição feminina em relação à loucura para entender o desfecho do conto “Georgina na Janela”. Magali Engel (2018, p. 333) explica essa especificidade afirmando que “as situações que conduzem a mulher a ser diagnosticada como doente mental concentram-se na esfera da sua natureza e, sobretudo, da sua sexualidade”. Já o doente mental do sexo masculino é considerado, essencialmente, como portador de desvios relativos aos papéis sociais imputados ao homem: trabalhador, provedor etc. Assim, a predisposição masculina aos distúrbios mentais seria relacionada às consequências decorrentes da execução ou à recusa desses papéis. Entretanto, é preciso considerar que a sexualidade masculina,

baseada na natureza específica do homem, também constitui pontos centrais na formulação das definições e dos diagnósticos da doença mental (ENGEL, 2018).

Segundo Engel (2018, p. 338) a maternidade era vista como a verdadeira essência da mulher e a salvação de uma alienação e distúrbios mentais:

Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos *lodos do pecado*. Mas, para a mulher que não quisesse ou não pudesse realizá-la – aos olhos do médico, um ser físico, moral ou psiquicamente incapaz – não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade (grifos da autora).

Um dos fatores que provocaria a loucura encontrava-se vinculado à recusa do casamento ou rejeição da procriação. Sabe-se que Georgina não teve opção de escolha em sua vida. Ela vivia debaixo da autoridade do pai, que não a deixava sair de casa, muito menos se relacionar com alguém e ter a possibilidade de se tornar mãe. Outro aspecto que Engel (2018) esclarece sobre os casos de mulheres diagnosticadas como histéricas são os indícios comuns que revelavam a associação entre manifestações histéricas e perversões sexuais, sendo eles: as ideias, sonhos, atitudes eróticas ou obscenas, ninfomania, etc.

Nessa perspectiva, recorre-se à professora doutora Juliana Primi, da Universidade de São Paulo, que analisa em sua tese de doutoramento, intitulada *Entre dois mundos: a loucura feminina nos romances A Louca de Serrano, de Dina Salústio, e O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane* (2013), um estudo aprofundado sobre a loucura feminina em mulheres (personagens) africanas. A sua pesquisa evidencia aspectos relevantes para a abordagem acerca da personagem Georgina, retratados nas próximas linhas. Segundo o levantamento de dados realizado pela professora doutora Juliana Primi (2013), foi o francês Jean Marie Charcot, conhecido como o “teorizador das neuroses”, quem desvinculou a histeria do útero, abolindo a sexualidade como causa e fazendo-a figurar dentre as doenças mentais que podem atingir tanto aos homens quanto às mulheres, ou seja, os distúrbios mentais nas mulheres são causados por outros motivos, não estão somente ligados à sexualidade. Primi (2013) apresenta em sua tese os apontamentos realizados por Sigmund Freud, que verificou que os sintomas da histeria ocorrem quando um processo mental com intensa carga afetiva fica bloqueado, em consequência de um trauma, impedido de se revelar por meio da via normal da consciência e dos movimentos.

Desde a Antiguidade grega a loucura é identificada como obra da desrazão, da perda de consciência, determinada pela ação dos deuses ou de Zeus. Sendo assim, ela é desencadeada por uma crise ou conflito interior: algum sofrimento pessoal em que a paixão se mostra irresistível e proibida (PRIMI, 2013). A personagem Georgina vivencia esse drama amoroso, essa paixão avassaladora não correspondida por Dionísio Arcanjo, o que a leva a um estado de desequilíbrio psicológico e comportamental, um descontrole das emoções.

Juliana Primi (2013) esclarece como as questões que envolvem os distúrbios mentais estão vinculadas à história dos marginalizados, e, ainda, que há uma correspondência desses fatores com o poder patriarcal:

Foucault anuncia, com **História da Loucura**, uma terceira face, a trágica, ao conceber também a história dos marginalizados do Ocidente. Desta história, cujos protagonistas são os excluídos pela sociedade, pouco se discute a respeito da relação entre as mulheres e a loucura, tendo sido Freud o primeiro a analisá-la clinicamente. É ele quem denuncia a repressão da criatividade feminina pelo poder patriarcal, sendo esta uma das causas da histeria. Embora a psicanálise tenha imputado às mulheres a categoria de neuróticas, a partir de então, dá-se o entendimento por parte das mulheres de sua situação — a de estarem submetidas a um sistema de opressão masculino [...] representantes das chamadas margens da realidade (PRIMI, 2013, p. 123, grifos da autora).

A loucura e a histeria já apareciam na história dos marginalizados do Ocidente, conforme relatos de Foucault e Freud. Chama a atenção que já se relacionava esses distúrbios mentais com a proibição da particularidade feminina pelo poder patriarcal, sinalizando para a desigualdade entre os gêneros. Esses aspectos remetem às questões que se desenvolvem na personagem Georgina: primeiramente porque ela é mulher — está à margem da sociedade; a relação de submissão ao pai — patriarcado; posteriormente, ela é diagnosticada com esquizofrenia (perturbação mental), consequência da junção desses fatores com o seu desejo (paixão), ligado à sexualidade, não resolvido.

Georgina apresenta muitas características no que se refere à loucura e à sexualidade, ao mundo feminino e à histeria, apontadas pelos autores já citados Magali Engel, Michel Foucault e Sigmund Freud. Um dado importante mencionado pela autora Engel (2018), e que se encontra em Georgina, é a questão das relações ilegítimas, nesse caso o incesto entre pai e filha, que pode estimular a loucura: “A satisfação das exigências dos instintos sexuais através de relações ilegítimas serviria apenas para agravar as crises nervosas ou histéricas, podendo provocar a loucura ou até mesmo a morte” (ENGEL, 2018, p. 355).

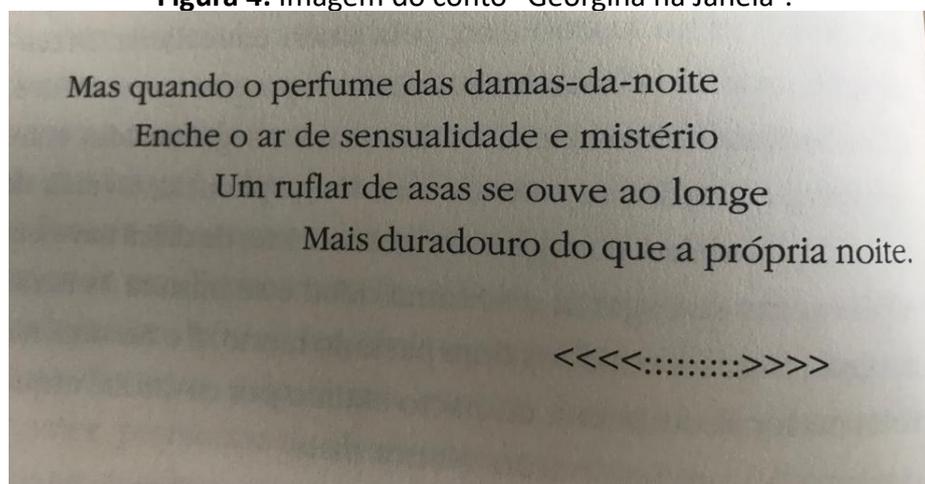
É relevante observar que a loucura também pode remeter a um processo de transgressão libertadora. Desse modo, a personagem Georgina encontra na loucura uma forma de resistência libertadora, de tornar-se livre dos cuidados com o pai, dos afazeres da casa, da vida de submissão e prisão. A loucura configuraria uma rebeldia libertária ávida pela criação de um mundo novo ou de transformações nesse mundo em relação aos estigmas sociais, como a desigualdade entre os gêneros. A loucura passa a ser um recurso utilizado para transgredir os limites impostos pela sociedade. Segundo Michel Foucault, em seu livro *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1999, p. 11), a repressão do sexo e do poder significa no sistema de transgressão que:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.

Diante dessas circunstâncias, o desenvolvimento da loucura pode ser visto sobre um novo enfoque, em um sentido positivo, por significar a transformação ou libertação de paradigmas, regras sociais, submissões e outros regimes impostos ao sujeito. O sujeito se vale da loucura para sair ou se livrar de uma situação onde não encontra um mecanismo acessível ou não tem condições psicológicas para romper com o processo que o prende às imposições no seu ciclo de vida. A personagem Georgina por meio da loucura quebra as barreiras de poder impostas pelo pai, saindo da casa onde encontrava-se aprisionada a vida inteira, mesmo que tenha que ir para o hospício.

As fronteiras entre a ficção e a ciência parecem quase totalmente anuladas no conto “Georgina na Janela” pois o que as pessoas veem e julgam de Georgina, de acordo com a histeria delineada por psiquiatras e que acaba a colocando no sanatório, é, por outro lado, o aspecto fantástico revelado apenas ao leitor, criando uma “verdade ficcional” que justifica a reação de Georgina: “Ninguém percebeu um vulto estranho na esquina; o corpo coberto de penas, feição humana, sorrindo” (ALBUES, 2008, p. 84).

Figura 4: Imagem do conto “Georgina na Janela”.



Fonte: ALBUES, Tereza. Buquê de Línguas, 2008, p. 84.

Na figura 4, parágrafo final do conto, a disposição e a escrita inovadora das frases mostra, na primeira linha, que o aroma inebriante da flor dama-da-noite, flor que, segundo as lendas populares, é uma planta intensa e que tem poderes de realizar desejos, sinaliza o aparecimento do arcanjo. A flor liga a primeira linha à segunda pelo olfato que detecta a possível presença do Arcanjo por meio da fragrância. O movimento das asas escutado a uma longa distância confirma a existência do Arcanjo, que pendura por muito tempo, mais do que uma noite. Ao final, observa-se pontos e flechas, que dão a impressão de movimento, marcando a assiduidade do Arcanjo Dionísio, o qual reaparece no florescer da planta dama-da-noite, uma ou duas vezes ao ano, segundo a sua floração.

A referência ao vulto estranho na esquina observando o desfecho de Georgina, descrito como um corpo coberto de penas, mas com semblante humano, faz alusão a Dionísio Arcanjo, motivo pelo qual a personagem perdeu a vontade de viver, deixando-se levar pela tristeza e depressão, até ser diagnosticada com esquizofrenia e levada para o hospício. O vulto estranho observa a cena e

sorri, como se estivesse satisfeito ou feliz com o fim trágico de Georgina causado por ele, Dionísio. Em seguida a última passagem do conto deixa indícios de que o arcanjo ainda se faz presente quando o perfume das damas-da-noite enche o ambiente de mistério e erotismo, talvez somente na imaginação de Georgina ou na casa de outra vítima. A presença se faz notável pelo barulho das asas e, por ser intenso, o elemento mítico encerra a narrativa sugerindo que o sonho foi, na verdade, um grande encontro amoroso. Será que agora, que ele “a libertou”, ele se revelará no novo espaço para o qual ela foi levada, o hospício? Fica o mistério junto com o cheiro das flores.

2.2 A mulher e o multiculturalismo

Principia-se esse tópico com uma breve apresentação do conceito de multiculturalismo com o objetivo de delimitar sua significação e características, que serão ponderadas no exame dos contos em que serão analisados, por meio das personagens e dos movimentos de interação, o desenvolvimento e representação deste.

Com o advento da globalização e, conseqüentemente, o avanço das tecnologias, das mídias, da indústria, do comércio, dos meios de transporte e muitas outras descobertas que acontecem até hoje e a todo momento, surgiram também novos contextos de convivência entre as pessoas. Às diversas culturas que se encontram por uma ocasião ou outra, aglomeradas em certos espaços, interagindo entre si e trocando informações, crenças e costumes, denominamos de multiculturalismo.

Andrea Semprini em seu livro *Multiculturalismo* (1999, p. 171) esclarece as questões e espaços que abrangem o multiculturalismo.

Uma das questões fundamentais do multiculturalismo é a diferença. Diferença sociológica e demográfica, mas também diferença enquanto categoria filosófica. [...] A diferenciação étnica dos fluxos migratórios ampliou-se consideravelmente. [...] o multiculturalismo coloca questões mais fundamentais, relativas à capacidade de um sistema social integrar uma diferença autêntica, que não seja comandada “por cima”, nem “pasteurizada” para se tornar digerível. Os principais modelos de espaço social multicultural parecem ter uma dificuldade intrínseca de integrar a diferença.

Desse modo, percebe-se que o multiculturalismo não existe sem as questões que envolvem a diferença. Diferenças essas encontradas na interação entre sujeitos de uma sociedade que, ao se comunicar passam a expressar suas origens, não marginalizando o “outro”, mas trocando experiências, passando valores e recebendo como resposta os costumes da outra cultura, com a qual convivem de forma harmoniosa. Na interação entre os indivíduos, a cultura passa a ser heterogênea e constrói-se por meio da troca de expressões entre várias nacionalidades e identidades.

O autor Alfredo Bosi (2004, p. 07) defende a ideia de que não existe uma cultura homogênea, que dita os nossos comportamentos e discursos: “Ao contrário: a admissão do seu caráter é um passo decisivo como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço”. Ou seja, ao nos comunicarmos estamos doando algo de nós e

recebendo algo do outro, trocando informações e experiências particulares que se fazem significar nas diferenças.

No conto “Buquê de Línguas” uma explosão no metrô surpreende os passageiros, colocando-os em uma situação de forçada convivência. Aquele momento os torna unidos, mas também realça suas diferenças étnicas e culturais. A narradora passa a relatar os efeitos dessa explosão no pensamento e nas atitudes dos passageiros, revelando a multiculturalidade que se manifesta no trem por meio da expressão das diversas etnias e identidades. Americano, alemão, iraniano, italiano, romeno, francês, chinês, russo, formam uma aglomeração de vozes descontraídas que se encontram em um único espaço: o cenário do metrô nova-iorquino.

Éramos iguais. Nunca houve igualdade maior entre os homens. Ninguém podia salvar ninguém, muito menos a si próprio. O acidente nos nivelara. O medo nos paralisava. De repente, saí do torpor, tive uma idéia. E se pudéssemos conversar sobre qualquer outra coisa que não fosse a explosão? Conversar o quê? Qualquer coisa, cômica, trágica, ridícula, passional, o que fosse. Usar a língua. O importante era estilhaçar aquele silêncio que, como uma erva daninha, crescia em volta da nossa garganta ameaçando nos estrangular. Tínhamos emergência verbal (ALBUES, 2008, p. 15).

Com a expansão urbana e a globalização acentuam-se os tipos de multiculturalismo e de hibridação que, segundo o autor Néstor Garcia Canclini (2008, p. 39), pode ser “um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares”. Esses aspectos são revelados no conto por meio da comunicação entre os personagens. A própria narradora faz parte deste acontecimento por possuir características físicas semelhantes às de uma iraniana. Pele morena, cabelos pretos e lisos, boca carnuda, brincos grandes e vestir-se com uma saia comprida de algodão vermelho, fazem-na ser confundida com uma iraniana, contrastando com a imagem real de um senhor grisalho, com óculos de aros dourados e terno cinza, que a olhava desconfiado. Duas personagens distintas, culturas diferentes, interagindo, mesmo não sendo harmoniosamente, porém trocando palavras, olhares, usando a linguagem.

Por meio da interação entre as personagens e pensando nos aspectos da identidade feminina e do multiculturalismo presentes no conto, Precioso, Santos e Silva (2011, p. 28) argumentam que as mulheres acentuam as diferenças culturais e étnicas:

De um lado, a mulher exaltada, sensual dos trópicos, de estilo extravagante em sua saia comprida de algodão vermelho; do outro, o velho bem vestido, sóbrio em seu terno cinza, censurando com desprezo a fala da mulher. O que está representado nessa personagem feminina é justamente o que é exterior à mesma.

A narrativa se desenvolve por meio das diferenças culturais que são mostradas através das personagens, as quais tentam resolver suas tensões, conflitos diários, inquietudes e solidões, demonstrados no início do conto. Essas atitudes são concretizadas na expressão da arte, fazendo a junção da realidade do momento vivido naquele instante com os acontecimentos passados,

resultando na interação entre todos e na união destes para superar medos e angústias, conforme descrito a seguir: um nômade violinista discute com um cigano sedentário; porém, após discutirem, pois têm filosofias de vida diferente, entendem-se e passam a conversar como velhos conhecidos.

O sujeito carrancudo ficou vermelho, as veias do pescoço intumescidas, deu um salto do banco com a destreza dum acrobata, colocou o dedo no nariz do cigano e começou a falar uma língua estranha. A discussão foi se tornando acirrada. Um fala de cá, outro de lá, aos berros. Com certeza se insultavam. Uma moça indiana segredou-me, entredentes: eles estão brigando em romani; aquele de lá (apontou o carrancudo) é um cigano sedentário; o violinista é nômade. Natural que se estranhem. As duas filosofias de vida não se encaixam. Daqui a pouco saem aos tapas. Enganou-se. Em minutos cessaram os gritos, riram, apertaram as mãos e se abraçaram chorando. Daí passaram a falar em voz baixa, quase sussurrando, como velhos conhecidos que há muito tempo não se viam. O que teria acontecido? Nos entreolhamos, desconfiados. (ALBUES, 2008, p. 20, grifo da autora).

No metrô há a presença de várias etnias e identidades, sendo que essa última muda de acordo com a forma como o sujeito é abordado e/ou representado, ou seja, depende do contexto ao qual o indivíduo está inserido e como este foi tratado ou interpretado. No conto “Buquê de Línguas” têm-se identidades distintas; as personagens têm origem de vários países, cada qual traz consigo seus costumes, seus valores, sua formação identitária enquanto ser social. Na narrativa esses seres construídos demonstram suas temporárias/ficcionais identidades, expressas devido à explosão que as remete à hipótese de que poderiam morrer, uma vez que logo após ao evento do 11 de setembro instaura-se no país um silencioso pavor de novos ataques. O medo os faz usar as palavras para “despejar” para fora de si seus temores, revelando, assim, que cada um tem suas características construídas, individualmente, diferentes um do outro, como descrito por Albues, reportando-se às atitudes dos chineses perante o acontecimento:

Os chineses sentados naquele banco de dois lugares, perto do condutor, não se mexiam. Impassíveis, contemplavam os acontecimentos, como se nada dissesse respeito a eles. Pensavam talvez na falta de autodomínio do ocidental, na sofreguidão, no desconhecimento da profunda ciência de lidar com o tempo. Expressão serena, candidez de marfim. Se dependesse deles, o silêncio continuaria tão sólido e impenetrável como a grande muralha da China. Ah, esta cultura de pedra, seda, porcelana, a nos desafiar em sua filosofia milenar; duas figuras delicadas, mistura de jade e lótus resistindo... (ALBUES, 2008, p. 21).

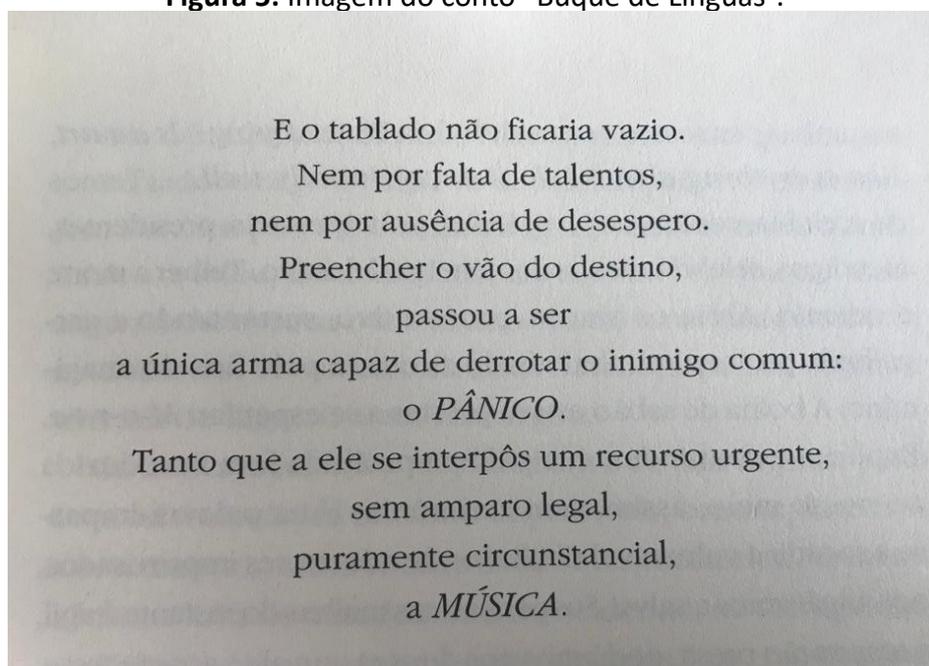
Cada povo traz consigo seus valores e crenças construídos em sua cultura, em seu local de convivência, seu país e evidenciando, quando aglomerados, os aspectos multiculturais por meio das manifestações de diferentes linhagens. Outro fato relevante que se faz presente nessa passagem do conto é o narrador, nesse caso, onisciente intruso. A narradora-personagem transfere para o texto as suas percepções e julgamentos em relação aos chineses e compara as atitudes destes com a imagem da Grande Muralha da China, impenetrável, nada os abala ou comove. Por fim ela conclui que, se dependesse somente deles, o silêncio não seria interrompido e continuaria sólido e caótico,

instalando-se, assim, o caos e desestruturando os passageiros que, nesta ocasião, se encontravam apavorados com a explosão e buscavam meios de esquecer, nem que fosse por instantes, a situação a que estavam expostos, afastando o medo de morrer, que rondava a todos.

Entre histórias e experiências reveladas nesse momento de isolamento e insegurança dentro do metrô, manifestações da arte, em várias linguagens e idiomas, surgem inesperadamente e preenchem o espaço ocupado pelo desespero, reforçando o universo multicultural. A primeira expressão se fez pela música:

A mocinha loura, franzina, estatura mediana, quase sumindo num casacão de couro marrom, surpreendeu com sua voz de soprano [...]. Em lugar de contar sua história, revelou-se numa ária de La Traviata, abafando com a potência da voz os estalidos da engrenagem metálica. O trem gemia, ela redobrava o estribilho, sustentando as notas agudas, o rosto rubro do esforço. *Che bello!*, exclamou um compatriota. E resolveu entrar no palco improvisado, fazendo um dueto com a *ragazza* (ALBUES, 2008, p. 18, grifos da autora).

Figura 5: Imagem do conto “Buquê de Línguas”.



Fonte: ALBUES, Tereza. Buquê de Línguas, 2008, p. 19.

A música preencheu o lugar do desespero e fez as personagens esquecerem por alguns instantes o terror que viviam. Os sentimentos e expressões das pessoas aparenta atingir a autora, que muda a disposição das palavras na narrativa como se também fosse tocada pela magia da música e das vozes que se apresentavam no tablado. Na figura 5, acima, as frases são curtas e vão se encaixando uma abaixo da outra para contar a manifestação da arte que transforma, que muda o ritmo, o emocional e o agir dos personagens. Inicia-se com trechos curtos e expande-se, alonga-se com múltiplas palavras quando quer sinalizar para a solução do medo instaurado no metrô. O sentimento de pânico foi substituído pela música. Marcando esse momento que se fazia significativo

em meio ao desespero, insegurança e temor, eles surgem em destaque, em caixa alta, para que se reconheça o processo empático que se instaura naquele espaço, naquele momento.

Entre manifestações de arte como música, dança e declamação de poemas, surgiam conflitos e discussões devido às filosofias de vida diferentes e o próprio medo também contribuía para esses embates. Mas mesmo diante desses episódios o bem surgia e se fazia presente, como na declamação de uma poesia em francês.

Um rapaz pálido, olheiras fundas, cabelos compridos, encaracolados e negros pulou do anonimato, disse, meu nome é Jean Marc, sou poeta, vou declamar alguns versos de minha autoria. E falou, e falou, tão aveludado, tão sublime, em francês. Poucos entenderam, mas o sentimento que ele conseguia passar com a sua arte nos envolveu com mãos de macias penas. Viajamos sem sair do lugar (ALBUES, 2008, p. 21).

Logo após apareceu um russo para contagiar a todos com sua voz e dança: “A voz se ouviu, o canto, as palmas, o *plac plac* das botas frenéticas. Dançou a balalaika no espaço espremido, com maestria. Parecia voar. O público a marcar o compasso com os pés, Wladimir caprichava nas evoluções” (ALBUES, 2008, p. 22).

A explosão na linha D do metrô nova-iorquino fez efervescer muitas culturas, estilos de vida e vestes, visão de mundo, experiências e traumas vividos, ideias e crenças construídas ao longo da vida e reveladas pelas reações dos passageiros, de várias origens, num momento de tensão. Aquele espaço, o tablado do metrô nova-iorquino, revelou o que se representa metaforicamente no próprio título do conto, “Buquê de Línguas”: a palavra buquê, que remete a múltiplas unidades de flores e línguas, subentende-se mais de uma linguagem, distintos idiomas e etnias, características estas confirmadas na narrativa. No prefácio da obra *Buquê de Línguas* (2008) Lucinda Persona já anuncia a escrita da autora Tereza Albués: “ardeu na fusão de muitas culturas” (PERSONA, 2008, p. 11).

Observadas as características que marcam o multiculturalismo em “Buquê de Línguas”, não pode-se deixar de notar a presença das mulheres que acentuam as diferenças culturais e étnicas. A primeira delas é a própria narradora: brasileira, de pele morena, cabelos pretos e lisos, olhos grandes, boca carnuda, acessórios marcantes e saia longa vermelha, uma figura feminina, confundida com uma iraniana pelo americano grisalho, que usava terno cinza, óculos de aros dourados e olhava-a com desdém. A representação física da mulher contrasta com a do americano: de um lado a mulher sensual, de estilo extravagante em sua saia comprida de algodão vermelho; do outro, o velho bem vestido, sóbrio em seu terno cinza, criticando com desprezo a fala da mulher, revelando as diferenças no mundo e o que é exterior para cada sujeito.

Outro aspecto relevante relacionado à participação da narradora no conto é que ela revela sua origem, “sou da América do Sul” (ALBUES, 2008, p. 13), sinalizando para o Brasil. Posteriormente ela afirma “por ter nascido no Pantanal” (p. 16), área localizada, em grande parte, no estado de Mato Grosso. Essas afirmações remetem à própria autora, Tereza Albués, nascida em Várzea Grande, Mato Grosso, sugerindo uma participação autobiográfica em alguns trechos.

A segunda personagem feminina “esmurra o próprio peito, soluça, entra em pânico, berra. Estamos sendo levados para o campo de concentração feito gado. Dentro em pouco, as portas vão abrir e o esquadrão da Gestapo aparecerá. Caímos na armadilha. É isso que acontece todos os dias na Alemanha” (ALBUES, 2008, p. 14). Os indícios do holocausto cometido na Alemanha, que são lembranças fortes e traumáticas para a personagem, se manifestam e ganham voz no entorno do conceito de metrópole: um espaço híbrido, aqui acentuado pelo metrô parado e provocado pelas migrações.

Na continuação da narrativa surgem a mocinha loura italiana, que surpreende com sua voz de soprano, já mencionada anteriormente. Mais adiante há uma moça indiana que traduz a discussão de dois ciganos que brigam em *romani*. Conclui-se que as figuras femininas quando atuam na história marcam as diferenças, a multiculturalidade, pois cada uma tem seu país de origem distinto. Elas representam o “caldeirão cultural”, conforme diria o autor Peter Burke (2008) ao citar a peça estreada em Nova York, em 1908, que se referia aos imigrantes chegados aos Estados Unidos.

A multiculturalidade manifestada dentro do metrô ganha os espaços e ruas do Rio de Janeiro no conto “Três instantâneos na Cidade Maravilhosa”. O estilo fascinante das cenas rápidas, como captadas pela câmera, atua nos espaços urbanos turísticos que vão do Cristo Redentor ao Pão de Açúcar, passando pelos túneis e ônibus em movimento. A narrativa é construída por recortes da paisagem somados aos episódios cotidianos, como no trecho “os ônibus lotados trafegam em alta velocidade, cortam carros, freios rangem; fumaça, cheiro de combustível, buzinas proibidas enchem o ar pesado de poluição e impaciência” (ALBUES, 2008, p. 25).

O conto é dividido em partes: Primeiro Instantâneo, Segundo Instantâneo, *Intermezzo*, Terceiro Instantâneo e Quase Epílogo. Nos três instantâneos são captadas histórias com personagens distintos; no *Intermezzo* dilui-se uma reflexão íntima do ser que se encontra nesse estado intermediário, entre a aparência e a essência e, por fim, no Quase Epílogo fica evidente a correspondência entre os instantâneos descritos pela narradora-personagem.

No Primeiro Instantâneo, a narradora-personagem descreve a rua pela qual o ônibus salta após sair do túnel. Uma aglomeração de pessoas, de diferentes estilos e lugares, uma pluralidade de vozes, olhares e diferenças, que revelam a diversidade cultural e o multiculturalismo, como observa-se a seguir:

À primeira vista, a Rua Raul Pompéia é uma mistura de mercado persa, balneário, Washington Square. Camelôs, transeuntes apressados, vendedores de frutas, mendigos, executivos, ciclistas, banhistas de sungas e biquínis, cangas, shorts, chinelos de borracha, carregando toalhas, barracas, jornais (ALBUES, 2008, p. 26)

Ao lado desse cenário surge um panorama discrepante, como uma colagem, uma cena campestre:

um homem moreno, descalço, sem camisa, calças brancas, sentado numa pedra, empunhando um bastão, vigia quatro cabras magras, pastando tranquilamente, indiferentes ao barulho infernal que as rodeia. O pastor solitário também não se perturba; concentrado em sua tarefa, segue com os olhos mansos o movimento de seu pequeno rebanho (ALBUES, 2008, p. 27).

A figura do pastor e seu rebanho chamam a atenção da narradora-personagem por não fazerem sentido naquele contexto de cidade grande, o Rio de Janeiro moderno. Mais adiante na narrativa, no Segundo Instantâneo, aparece uma nova situação que surpreende. Veja-se:

Andando, nem cinco minutos, na Rua Rainha Elizabeth, cruzo com um mendigo vestido de Rei – camisolão de cetim amarelo, cinturão de couro cravejado de pedraria e conchas reluzentes; coroa de lata dourada, manto de veludo vermelho, comprido, arrastando pela calçada. Estatura mediana, forte, bronzeado, cabelos longos, sobrancelhas grossas, expressão serena, caminha com dignidade e indiferença; passa pelos seus súditos sem vê-los (ALBUES, 2008, p. 27-8)

Nesta cena a narradora fica perplexa com as vestes do Rei. Ela o compara à história bíblica do Rei Salomão, que tinha ricas vestes que não se igualavam à textura dos lírios do campo, mas naquele momento que ela vive “tenho que dizer [...], as vestes do *nosso* Rei Salomão a tudo se sobrepunha” (ALBUES, 2008, p. 28).

Quando chega-se no Terceiro Instantâneo, mais uma surpresa inesperada e celestial:

Ao chegar no Leme, entro pela Rua Anchieta, ando sem pressa, não tenho rumo certo. Do outro lado da calçada, vem atravessando a rua, em minha direção, uma figura, que eu definiria como estranha, não fosse de sabor estranho tudo o que vem acontecendo nesta tarde. Exótica, talvez lhe assentasse melhor. Ou nenhum outro adjetivo, a figura não carece de adornos. Nem de palavras nem de indumentária. Aproxima-se. Lenta, suave, quase levitando, o ser que parece ter despencado da abóbada celestial da Capela Sistina – um arcanjo. Um arcanjo de túnica azul-pavão, asas douradas, empunhando uma espada prateada. Alto, magro, cabelos castanhos, encaracolados, rosto muito branco, olhar em fogo, gesticulando e falando baixo, quase murmurando (ALBUES, 2008, p. 30).

As três últimas citações correspondem aos três instantâneos demarcados dentro da narrativa, cada uma conta uma cena diferente, com três personagens destoantes: o pastor, o rei e o arcanjo. Cada qual em um cenário da cidade do Rio de Janeiro e vistos pelo olhar observador da narradora-personagem. Captadas as particularidades de cada episódio, reforça-se a pluralidade de culturas, vozes e identidades no conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”.

A pluralidade de vozes, de olhares e de movimentos é a base das histórias nesse conto. A presença feminina se faz marcante aqui também, como nos demais contos ponderados nesse estudo. A mulher aqui representada vem na voz da narradora e também na variação das personagens, que se revezam na mudança das cenas conforme o olhar observador da narradora-personagem.

Na cena do pastor, no Primeiro Instantâneo, há uma mulher sentada ao lado da narradora e ela se expressa por meio da fé no que os seus olhos captam: “Uma mulher, sentada ao meu lado, também vê o que eu vejo, sob diferente perspectiva; contrita, murmura para si mesma, um salmo de Davi: ‘O Senhor é meu pastor; nada me faltará’”, reflete a imagem que passa “como um flash fotográfico” e que “se evaporou da vidraça e se consumiu na velocidade do ônibus” (ALBUES, 2008, p. 27).

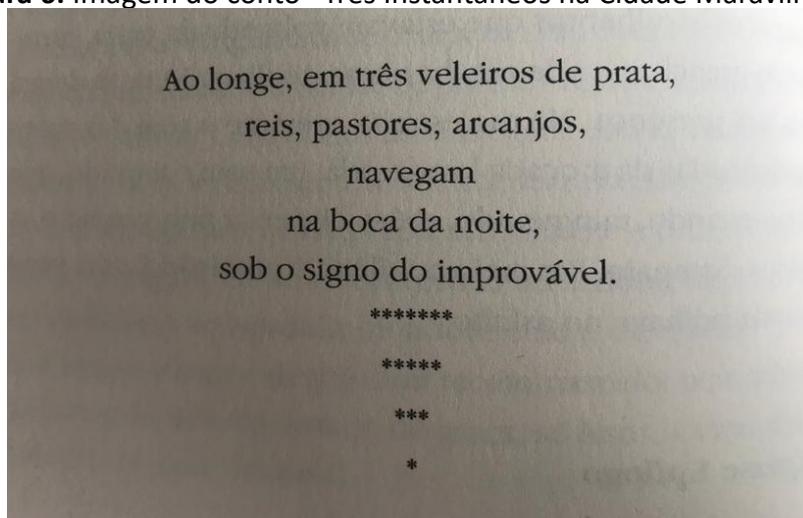
No Segundo Instantâneo o mendigo vestido de Rei é mencionado quando “Uma menina encardida, dessas que vivem nas areias de Copacabana, me aponta o Rei pelas costas, dá uma gargalhada, diz, com aquela naturalidade mista de inocência e vivência ao relento: ‘Não se assuste, moça, o Rei Salomão é boa gente, não faz mal a ninguém [...]’” (ALBUES, 2008, p. 28). Um detalhe interessante nessas duas imagens colhidas pelo olhar da narradora, na cena do pastor e do mendigo vestido de Rei, é que a narrativa nos remete às histórias bíblicas da figura do Bom Pastor: Jesus é o pastor que guia suas ovelhas, e Salomão, o Rei que possuía ricas vestes.

O Primeiro e o Segundo Instantâneo são descritos pelo movimento rápido da narrativa pós-moderna. Após esses dois momentos vivenciados pela narradora-personagem, ela caminha pela praia. No conto, chega-se no *Intermezzo*, um novo cenário, calmo e reflexivo: “caminho pela praia pensando na magnificência dos instantes. E naquele *quem* onipotente, na força que eu não sabia o nome e que me proporcionava êxtase sem nem ao menos eu ter pedido ou entrando num nível de meditação, reza, promessas” (ALBUES, 2008, p. 29, grifo da autora). Ela exclui tudo ao seu redor, pessoas, barulhos e toda adrenalina das cenas anteriores, para voltar-se para o seu íntimo e refletir sobre a aparência e a essência, “eu não era mais eu; mas eu *era* eu na identidade do espírito [...]. O assombro dos instantes, a porrada dos instantes, o esfacelamento do que é, do que pensamos ser, do que não pensamos e somos” (ALBUES, 2008, p. 29), numa pausa para refletir sobre si interna e externamente, em meio a agitação de uma metrópole, o Rio de Janeiro.

O título da narrativa já anuncia que a história é feita de recortes, de três instantâneos, onde pode-se ler instantes/momentos captados pelo olhar observador da narradora-personagem, cheios de significados e reflexão. Primeiro a figura do pastor visto pela vidraça do ônibus; depois o mendigo vestido de rei pelo olhar da menina de Copacabana; em seguida, uma pausa nos movimentos para refugiar-se nos instantes e reconhecer-se em seu interior e no Terceiro Instantâneo a presença do arcanjo sinaliza para a natureza mítica, característica marcante nas narrativas de Tereza Albués.

No Quase Epílogo, instante que fecha o conto, fica evidente a correspondência entre os “instantâneos”.

Figura 6: Imagem do conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 32.

Na figura 6, trecho final do conto, observa-se que a disposição da escrita sinaliza um movimento de barco que vai ao longe no mar, sumindo da visão. Inicia-se com um trecho mais longo, que informa a presença de três veleiros de prata, e, após, anuncia-os: reis, pastores e arcanjos. Em seguida, apresenta-se a ação “navegam” e o momento do dia em que ocorre: fim da tarde. Culmina na parte final do parágrafo, que deixa as incertezas de uma pescaria à noite, que pode ser boa ou não. Os asteriscos, no fim, diluem-se e vão sumindo como o veleiro nas águas.

A narradora-personagem volta a caminhar pela praia sentindo o cheiro da maresia e a magia do entardecer com os pescadores preparando as redes para a pescaria noturna. Ela finaliza o conto com os três personagens que desenharam os instantes com fantasia e mistério: reis, pastores e arcanjos se movem em direção ao inesperado, como os homens que Jesus ordena que voltem ao mar depois de uma fracassada noite de pescaria em que não pegaram nada. O retorno às águas é prospero e eles voltam com o barco transbordando de peixes.

Ligado ao deslocamento da narradora-personagem nesse conto, ora no ônibus, ora na rua, ora na praia, está o elemento nômade como parte integrante da ancestralidade: um sentimento contemporâneo que busca resgatar o pertencimento a esse mundo, uma procura de reapropriação de identidade. Esse esforço reflete o desejo de religação do sujeito com a natureza e a comunhão com o Outro, expresso no nomadismo como uma espécie de transcendência. Michel Maffesoli (2001) explica que esse processo, essa demanda constante, engloba o divino presente na natureza, no outro e em si próprio. Quando se distancia do centro da cidade, da movimentação, do barulho e caminha até a praia, a narradora-personagem entra em contato com a natureza, local em que ela deixa-se levar pelas sensações e sentimentos:

Eu saía de mim e voltava a pisar a calçada, sabendo que o meu ser se esgarçava entre dimensões paralelas, levado por correntes marinhas, vento, soluços. [...] entregar-me ao momento era assim como uma dádiva divina e ao mesmo tempo um perigo demoníaco a me arrastar para um precipício; a me arrastar para um *onde* inominável (ALBUES, 2008, p. 29).

Esse momento é, ao mesmo tempo, sagrado e perigoso: ela sente a leveza e euforia do divino e o medo de ser levada para um lugar desconhecido. A busca pela religação com a natureza e a cultura, com o espírito, com a alma e o corpo, retomada de posse, uma regrediência: “Nenhum reflexo no espelho, pensava, vai me devolver a forma primeira com que vim ao mundo” (ALBUES, 2008, p. 29), característica que traduz a religiosidade pós-moderna (MAFFESOLI, 2001, p. 149). O religar associa-se ao espírito errante, uma vez que favorece o desligamento com o que é determinado pela sociedade. Maffesoli cita como exemplo dessa dinâmica a criação dos artistas à “pátria que ele reencontra cada vez que entra em retiro, permite que ele crie, ou antes faça ressurgir, recriando formas arcaicas arquetípicas com as quais cada um possa entrar em comunhão, reconhecer-se nele em sua plenitude” (MAFFESOLI, 2001, p. 174).

No conto “Cena em Sustenido” as cenas deixam o ônibus com destino a Copacabana no conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa” e passam a figurar no metrô nova-iorquino como

encenado em “Buquê de Línguas”. Lembrando que “Cena em Sustenido” já foi visto no tópico 1.3, “*Buquê de Línguas e identidade*”, no qual foram analisadas as questões que envolvem a identidade. No conto também são captadas as imagens do cotidiano do metrô, espaço urbano que promove o encontro das culturas e das múltiplas identidades interagindo. A narrativa se faz a partir do muçulmano que fica surpreso ao ver uma mãe mostrar o seio ao amamentar o filho:

O ato se deu, na tarde, para quem tinha olhos de ver e perceber o *close* do instante fugidio. Aconteceu. No banco, em frente à jovem mãe desinibida, está um muçulmano. Estatelado. Não conseguiu mover nem as sobrancelhas. Nenhum músculo da cara morena ousa se mexer. O homem é um susto só. Pregado ao banco, deve estar implorando por Alá. – *Deus dos meus antepassados, por que permitis que eu testemunhe tamanha aberração? O bebê suga as tetas* (ALBUES, 2008, p. 66, grifos da autora).

O fato de a “jovem loura” desabotoar a blusa e colocar o seio à boca do bebê deixa o muçulmano muito perturbado e ele não sabe lidar com o que vê, com o que é normal para os outros passageiros do metrô. Diante do fato, a personagem tem suas crenças e valores, seu território cultural, transgredido pela nudez. Ele rejeita o ato, “repudia, nas estranhas, o despudor da mulher loura” (ALBUES, 2008, p. 66), que é totalmente o outro extremo do que ele vive em seu país: lá as mulheres se cobrem por inteiro e se não o fizerem são punidas até mesmo com a morte.

Ao ter os seus costumes e crenças transgredidos por outras culturas e outros comportamentos, “o muçulmano abaixa a cabeça. Olhos fixos nos sapatos rotos. O mundo do lado de cá é uma perdição sem limites. Alá, meu Divino Alá, não me deixes cair em tentação. Os seios dela são tão belos... Ele se levanta, abre espaço na multidão, senta-se no chão e começa a orar em voz alta” (ALBUES, 2008, p. 66-7). A personagem entra em um estado de reflexão que pode ser associado ao fluxo de consciência esclarecido por Robert Humphrey (1976, p. 04) “como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”.

O simples ato da amamentação transformou as emoções, pensamentos e atitudes da personagem muçulmana. Ele teme cometer um pecado ao assistir a cena da moça com os seios à mostra amamentando seu bebê e pede para o seu deus Alá que não o deixe cair em tentação: não olhar para os seios descobertos. O muçulmano entra no espaço de consciência, como corroborado pelo autor Humphrey (1976), tem esclarecimento sobre a situação para si e imediatamente sai do seu lugar, senta-se no meio da multidão e começa a orar em voz alta. Quer afastar todo pensamento que possa levá-lo as concepções tidas como pecaminosas, segundo os princípios regidos pelo Alcorão, livro sagrado do Islã. “O muçulmano, em genuflexões ritmadas, murmura, bate no peito, contrito. Carrega os pecados do mundo. Tanto peso, tanta mortificação” (ALBUES, 2008, p. 67).

É relevante observar também que quando o muçulmano tem seu território cultural transgredido pela nudez da moça loura que amamenta seu bebê, e entra no estado de monólogo interior, ele se sente abalado como sujeito integrado de outra cultura. Este momento em que se vê

“perdido de si” é chamado de deslocamento ou descentração, como explicado por Stuart Hall (2011, p. 09):

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. [...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.

O deslocamento vivenciado pela personagem acontece no momento que se dá o choque cultural entre os seus valores e costumes, que vão na contramão das outras culturas. “Na Big Apple, ninguém se importa nem com a nudez de adulto, quem diria com a de um recém-nascido” (ALBUES, 2008, p. 67). O muçulmano “salta na primeira estação. Na Rua 42 – Times Square” (ALBUES, 2008, p. 68) e, atordoado com tudo que viu, pensou e vivenciou, sente-se conflitioso. “Cai no centro do redemunho diabólico. Café – Cigarros – Bebidas – Crimes – Guerras – Mulheres Nuas – piscando na fita magnética, vermelha” (ALBUES, 2008, p. 68), rodeado de imagens obscenas para a sua cultura, ele implora por uma trégua: “Alá, meu Divino Alá, onde estás que não amparas vosso humilde súdito?” (ALBUES, 2008, p. 68). Vê no alto de um prédio um símbolo, pensa ser uma mensagem vinda de Alá:

Olhos e ouvidos alertas, o humilde servo espera. Ele agora é todo adoração. Postura de escolhido. A imagem se completa nas alturas. Ele cai por terra. O anúncio gigante incentiva as mulheres a amamentar os filhos. O leite materno é o melhor dos alimentos. Uma jovem metálica mostra os seios rijos, o bebê de boca vermelha, olhos satânicos, a sugar as tetas pontudas da mãe exibicionista (ALBUES, 2008, p. 68).

O muçulmano mais uma vez se sente “atacado”, infringido por valores que não condizem com a sua cultura, situações que o deixam fragmentado diante de seu universo íntimo de valores culturais. Ele reluta em voltar para casa, pois teme levar as suas lembranças “suja” para dentro do lar, e “seu semblante traz um sombreamento do véu negro, encobrendo intimidades” (ALBUES, 2008, p. 69). Chega em casa e segue direto para a biblioteca, pega o Alcorão “E se retira do mundo” (ALBUES, 2008, p. 69).

Como já mencionado no início da narrativa, o espaço do metrô sinaliza para o fenômeno do multiculturalismo por abarcar diversos indivíduos com suas múltiplas identidades culturais. Já foram apresentados dois desses personagens que se situam culturalmente em extremos bem distantes: a moça loura que amamenta o bebê e o muçulmano que se sente perturbado com a cena.

No metrô encontram-se muitas pessoas/passageiros de diferentes lugares, cada qual com seus valores culturais. Após a saída da moça loura “Seu lugar é imediatamente ocupado por um negão com cara de Michael Tyson, camisa aberta, correntes de ouro enoveladas no peito cabeludo, serpentes do Nilo, dormindo acordadas” (ALBUES, 2008, p. 67). Quando a *jovencita* chega em casa, mais uma personagem entra na história confirmando a diversidade existente nas linhas tecidas por Tereza Albués: “A jovem loura está chegando em casa, deposita rapidamente o bebê rosado no colo da *baby-sitter* colombiana” (ALBUES, 2008, p. 69).

Além dos aspectos apresentados até aqui, constituintes do conto “Cena em Sustenido”, salienta-se a presença da mulher que percorre a narrativa do início ao fim. Descrita desde as primeiras linhas como desinibida, ela trabalha fora, tem suas fadigas diárias, inseguranças, um chefe insensível e ainda é mãe que amamenta no caminho da volta para casa, em meio a um vagão de metrô lotado, porque a fome do bebê não escolhe hora e não espera.

Toda a história perpassa a jovem mãe que representa as mulheres “possíveis”, que negam as imagens tradicionais historicamente à elas imputadas pelo pensamento patriarcal como aquela que é marcada pela fragilidade excessiva, delicadeza e santidade. Por fim, aquela que sinaliza a super-mulher dos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de dona de casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável.

A jovencita rompe com alguns paradigmas impostos às mulheres por séculos, como visto. Porém, ela mantém um relacionamento com o pai do seu bebê e aparenta mais uma aventura, pois ela mora sozinha e deixa o bebê com a babá colombiana para encontrar o pai de seu filho. Pelos aspectos será um encontro amoroso, ansiado por ela, pois “corre para o chuveiro, está atrasada. Quase sete horas. Marcou um encontro, às oito, com o pai de seu filho, no East Village. Termina o banho, entra apressada no quarto, nua, mal enxugada, abre a gaveta do armário, nervosa. Por Alá, onde foi que enfiei minha calcinha preta?” (ALBUES, 2008, p. 69).

Pelo movimento da personagem não fica evidente como é o relacionamento dela com o pai de seu filho, ele só aparece nessa passagem da história. Curioso é que ela menciona Alá ao procurar a lingerie, talvez por ter visto o muçulmano no metrô ou por ser uma muçulmana que abandonou o seu país e seus costumes, veio viver em Nova York e por isso o pai do seu filho não tenha um relacionamento estável com ela. Fica claro a sua independência, já que ela tem seu trabalho, seu apartamento, suas responsabilidades como mãe, se vira sozinha para dar conta de tudo, porém, não deixa de ter os seus momentos de prazer, de se sentir desejada e se prepara para isso quando se preocupa com a lingerie que irá usar no encontro. O filho não atrapalha a jovem de satisfazer os seus desejos, ela administra as suas obrigações maternas, profissionais, de casa e ainda supre as suas ânsias amorosas. Dessa maneira, de acordo com Maria Rita Kehl (1996), existe uma incompatibilidade entre o espaço doméstico e a feminilidade, entre a maternidade e a sexualidade. A intervenção tecnológica e, em seguida, ideológica, permitiu separar sexualidade de maternidade e até mesmo de amor, conquistando-se a possibilidade de escolhas sexuais. Com isso, a mulher hoje é responsável por seus desejos e não precisa mais esperar nem se submeter para ser desejada.

Percorrendo os caminhos do multiculturalismo desloca-se do metrô nova-iorquino e para o Rio de Janeiro, especificamente para o “estúdio pequeno e desarrumado de Daniel Vogel” (ALBUES, 2008, p. 97). O multicultural se evidencia nas articulações em torno do elemento da flor. A orquídea (que desabrochava rente a janela do estúdio) e seus mistérios que direcionam para um panorama urbano multicultural em que espaços contracenam: Rio de Janeiro, São Paulo e países da Europa, nos quais a personagem Seda Selvagem e a planta circulavam. A história tem seu início no Rio de Janeiro,

no bairro Botafogo, com as quatro personagens produtores do filme: “A rua acordou barulhenta, o dia começava em Botafogo – como em todo o Rio de Janeiro” (ALBUES, 2008, p. 102). Mais adiante a personagem Tita descreve a origem da coleção de orquídeas, que perpassa vários países, que fora roubada de *Seda Selvagem* por *Escorpiana*. “Em detalhes, dizia o quanto a outra a enganara e que, finalmente, ‘aquele inseto venenoso e traiçoeiro’ roubara toda a sua coleção de orquídeas raras que havia trazido da China, Índia e África” (ALBUES, 2008, p. 112).

A narrativa se movimenta em vários espaços. “Há dois anos atrás, soube que se mudou para Portugal, definitivamente” (ALBUES, 2008, p. 106), relata Tita sobre a localização de *Seda Selvagem*. No desfecho do crime um novo lugar serve de moradia para *Escorpiana*, que se muda para não ser descoberta pela farsa e crime: “Fizera uma plástica, mudara de nome, nova carteira de identidade, e tinha o seu quartel-general sediado em São Paulo. De onde comandava todo um tráfico internacional de drogas, prostituição, contrabandos de pedras preciosas e orquídeas” (ALBUES, 2008, p. 117).

A história que envolve o crime de um travesti passa por vários lugares no Brasil e em outros países. Além desses aspectos, nota-se uma variedade de múltiplas faces e personagens tecidas nos nomes das personagens, como a sigla S.S. da echarpe relacionada à biografia de Salviano Souza: “Salviano Souza – o nome da certidão de nascimento. Mas ela dizia que S.S. eram as iniciais do nome que tinha escolhido para viver – *Seda Selvagem* [...]. E bordava o monograma S.S. nos lenços, echarpes, calcinhas, toalhas de banho, tudo. Era sua marca registrada” (ALBUES, 2008, p. 106). A personagem Durval Laurindo também possuía outro nome: “Descobrimos que o seu nome de guerra era *Escorpiana*” (ALBUES, 2008, p. 103). Referências que revelam o multiculturalismo presente no conto construído pela diversidade de personagens, lugares, nomes, cores.

Os aspectos que denotam o multiculturalismo transitam em diversos espaços e nas interações por meio das personagens: do movimento e espaço do metrô vai para o ônibus com suas freadas e buzinas; sai do túnel e cai na praia, caminha tranquilamente observando os pescadores; faz uso do monólogo interior para encaixar as cenas que se passaram durante o dia, e suas andanças, ao momento ao qual ela contempla.

A narradora-personagem nos contos vive em constante movimento e relata histórias de diversos lugares e países. Ela entra em contato com outras culturas, crenças e valores, assiste a manifestações desconhecidas em sua cultura original brasileira, tem contato com outras línguas, aprecia músicas em italiano, declamação de poemas em francês, vozes em alemão que expressam traumas e medo; vê o Irã personificado no homem que teme ao seu deus Alá e que implora por socorro diante de uma *juvencita* que amamenta o seu bebê, além do pastor em pleno Rio de Janeiro, do arcanjo no Leme e do mendigo vestido de Rei andando pelo calçadão de Copacabana.

Os contos revelam uma multiplicidade de vozes, costumes e culturas que vão além das personagens e refletem-se nos nomes: *Seda Selvagem*, que tem o nome de nascimento de Salviano Souza, e a *Escorpiana*, que na verdade é Durval Laurindo. São várias histórias com características individuais que se encontram exibindo as diferenças, elemento inseparável do multiculturalismo.

No cenário em que múltiplas vozes interagem, a figura feminina é uma delas. A mulher em “Seda Selvagem” é emancipada, destemida, tem sua independência financeira, labuta e cumpre com as suas responsabilidades. É a roteirista de um projeto com o enredo baseado na vida de Durval Laurindo “um travesti que dois anos atrás aparecera morto na Lapa, estrangulado com uma echarpe de seda indiana” (ALBUES, 2008, p. 97). A personagem é também a narradora da história “eu, Karina, morena, cabelos curtos, encaracolados, rosto de lua cheia, virginiana, carnívora – a roteirista” (ALBUES, 2008, p. 98).

A história se passa no Rio de Janeiro, “Numa casa de vila, em Botafogo, na década de 70. [...] O mar ficava a duas quadras dali” (ALBUES, 2008, p. 97), baseada no universo misterioso que envolve a vida noturna dos travestis no Rio de Janeiro. Sobre o conto, as autoras Precioso, Santos e Silva (2011, p. 38) discorrem que “a pluralidade de temas que o sustentam o colocam entre os mais bem elaborados da obra”.

O que se assiste no decorrer da história da investigação de um crime cercado de preconceito e descaso total das autoridades é o engajamento da figura feminina como atuante fervorosa em busca dos reais motivos do assassinato de *Escorpiana*. Corajosa em busca da revelação de um crime tão cruel, mas com traumas da sua infância que a fazem voltar-se para si em algumas situações:

sentindo aquele medo irracional, que me dominava desde a infância, quando mamãe me deixava sozinha no berço. No meu quarto enorme e branco, paredes nuas, mobílias antigas de mogno, cheiro de mofo e naftalina, no primeiro andar daquele casarão cinzento [...]. De vez em quando se ouvia apenas o ruído de folhas secas, grilos, gorjeios de passarinhos cortando a tarde monótona, ou a noite comprida de incertezas. Tão amedrontados como eu [...]. Mesmo uma criança de dois anos. Nunca me esqueci do medo em farpas, que espetava minhas entranhas (ALBUES, 2008, p. 109).

A personagem tem o controle de sua vida, tem a sua liberdade e independência, porém, em algumas situações, não consegue lidar com as marcas traumáticas vivenciadas no passado, características de uma alma feminina forte e sensível ao mesmo tempo. Outra personagem significativa na narrativa é Tita:

fomos conversar com uma prostituta de nome Tita, uma espécie de líder na área. Talvez pela sua forte personalidade, ou pelo fato de ter cursado até o segundo ano de Direito na Faculdade Estácio de Sá ou, o que era mais provável, pela sua condição financeira. A única que tinha casa própria e uma renda mensal razoável que Rachid Mamed, um cliente apaixonado [...], lhe deixara de herança [...]. Tita não dependia de clientela para viver, mas, ainda assim, gostava da profissão, e a exercia com prazer. Quando lhe apetecia, claro. Sou independente, ninguém manda em mim, quer orgasmo maior? perguntou-nos, em meio às suas declarações [...] (ALBUES, 2008, p. 104).

A personagem Tita era amiga de *Escorpiana*, nome de guerra de Durval Laurindo, o travesti assassinado. Tita é independente financeiramente e exerce a sua profissão porque gosta, mas vale lembrar que a vida dela nunca foi moleza. Ela trabalhava na rua, nas esquinas e lugares nada

agradáveis, convivia com todo tipo de cliente e, sem dúvida, passou por humilhação, agressão e sabe-se lá o que mais, afinal ela é prostituta e não teve outras oportunidades na vida. A personagem também teve suas desilusões e desprezos sendo amiga de *Escorpiana* e ela relata essa época para o grupo de amigos comprometidos em desvendar as causas do crime:

Eu a conhecia muito bem, e não estou aqui para botar pano quente em seus malfeitos – disse [...]. Não é porque morreu que vou dizer que era uma santa. Ninguém merece morrer desse jeito, gente, mas *ela* era uma criatura perversa. E muito traiçoeira. Usava as pessoas e depois jogava fora, feito trapos. Comigo não foi diferente. Bancou minha amiga até a hora em que precisou de mim (ALBUES, 2008, p. 104, grifo da autora).

Tita sofre pela falta de lealdade e amizade por parte da amiga: *Escorpiana* era a sua amiga enquanto precisou de sua ajuda, depois enganou-a e, ainda, a colocou em uma enrascada. Diante desses fatos, sinaliza-se as desilusões, frustrações e desentendimentos que acontecem nas amizades e, aqui, entre as duas amigas, cúmplices e aliadas.

A personagem Tita é uma prostituta que conquistou sua emancipação pelo seu trabalho e que ela gosta do que faz. Percebemos que Tita sente-se adaptada à sua condição, tem seu espaço de atuação e está integrada na sociedade que reclama seus serviços. De acordo com Simone de Beauvoir (2016, p. 378), pelo caminho da prostituição “a mulher consegue conquistar certa independência. Entregando-se a vários homens, não pertence definitivamente a nenhum; o dinheiro que junta, o nome que ‘lança’ como se lança um produto, asseguram-lhe uma autonomia econômica”. A mulher pode conquistar a sua emancipação também trilhando o caminho da prostituição. Não há um lugar próprio para elas se significarem ou terem sucesso, nos espaços menos prováveis elas podem ter suas vitórias.

Outra questão interessante em relação à mulher prostituta é que exercendo essa prática ela se enxerga como sujeito de sua história, sente-se numa posição igual à do homem, livre de regras e imposições. Beauvoir (2016, p. 378) esclarece esse sentir-se da mulher prostituta:

Paradoxalmente, essas mulheres que exploram ao extremo sua feminilidade criam para si uma situação equivalente à de um homem; partindo desse sexo que as entrega aos homens como objeto, reencontram-se como sujeito. Não somente ganham a vida como os homens, mas ainda vivem em uma companhia quase exclusivamente masculina; livres de costumes e de propósitos, podem elevar-se [...] à mais rara liberdade de espírito.

A mulher sai da posição de submissão, pode fazer suas escolhas e viver a vida livre no sentido profissional, relacional e emocional. No próximo tópico será verificado o processo pelo qual a mulher passa em relação à sexualidade, precisamente à homossexualidade, vista aqui por dois ângulos, sendo um deles uma escolha consciente e o outro uma alteração biológica que se deu na sua origem.

2.3 A mulher e a sexualidade

Nesse item aborda-se a questão da opção sexual da mulher, que se faz por meio de suas escolhas afetivas, especificamente a questão da homossexualidade. Para essa proposta elencaram-se dois contos, “O enigma de Violeta H.” e “Seda Selvagem”, em que verifica-se como as preferências amorosas, conscientes ou não, desdobram-se e fazem-se refletir na trajetória das personagens.

No “Enigma de Violeta H.” conta-se a história de amizade entre Violeta H. menina e a violeta flor, uma amizade cheia de cumplicidades e segredos. O próprio título já anuncia que há um segredo em torno de Violeta H. e esse segredo é revelado durante a narrativa por meio da violeta flor.

Tudo transcorria no ritmo de vida de qualquer família até aquele dia em que as colegas de Violeta H. começaram a criticar seus modos e vestuário; o preconceito foi tamanho que a escola não teve controle e precisou comunicar aos pais. Da conversa entre pai, mãe e filha não houve esclarecimentos, o que levou o pai, muito nervoso com os falatórios em relação à filha e sem ter uma resposta dela, dar um murro tão forte na mesa que balançou a estante, vindo ao chão as enciclopédias e com elas o vaso da violeta que se espatifou. Espatifou-se também o segredo da menina e da flor.

Violeta H. olhava para o restante da família, desamparada; o clímax desintegrador da ordem que ela supunha sob controle acabava de se manifestar; e ela não sabia o que poderia acontecer no próximo segundo; o que seria seus efeitos sobre a vida e os demais, os Hermógenes. [...] De repente, ouvem-se passos e a voz espantada de alguém que vai entrando, aos tropeções, rompendo o silêncio, com estardalhaço: *Meu Deus, uma flor hermafrodita!*, grita Bernardo, eufórico [...]. Todos, à exceção de Bernardo, compreenderam (inclusive a velha tia Gonçalves, surda do ouvido direito, com cataratas; e Leonta, a espevitada; e sua filha Luíza, de onze anos), o pai mais ainda, que Violeta devia ser, na *intimidade*, igualzinha à flor, por isso sua reação desmedida (ALBUES, 2008, p. 61-2).

A partir desse momento não há mais mistério, o segredo que Violeta menina e violeta flor mantinham é descoberto pela família toda. Os pais lembraram-se do nascimento de Violeta H., da ventania repentina; lembraram-se de sensações que não se lembravam de ter experimentado, lembraram-se de tantos detalhes, que, no momento, nem perceberam; foi uma tarde sensual e úmida, abelhas e besouros rondando a janela; no céu, nuvens de gafanhotos azuis e borboletas de asas transparentes e muitas outras sensações e acontecimentos inusitados naquele dia. Deram-se conta que algo único e real ligava a flor e a menina, por isso o cuidado com a planta e o transplante dela para dentro de casa.

a sutileza de segredo maior no miolo de segredos menores. A planta e a filha. Eles sabiam ou, pelo menos, suspeitavam. Mas preferiram se acomodar no simulacro do faz-de-conta que tudo não passa de imaginação. Pressentiram o inusitado e o acolheram com receio de questionar a origem e a consequência; pressentiram, mas não quiseram ir além do pressentido (ALBUES, 2008, p. 63).

Os pais desconfiavam e sentiam que a menina Violeta tinha vindo ao mundo de forma especial e havia algo diferente na filha, porém não se interessaram em investigar com receio do que descobririam e também de como agir diante da situação. Fizeram a escolha de deixar na fantasia, como se não fosse real. Depois da revelação os pais se deram conta de que há muito deveria ter sido revelada a verdade: “Abraçaram-se os pais e choraram sem resignação ou raiva, ou alegria ou tristeza, um no ombro do outro, muito. Choro que dispensa explanação filosófica, religiosa, freudiana. Choro visceral” (ALBUES, 2008, p. 63). Uma comoção que vai além de crenças e preconceitos, que não busca entendimento em alguma filosofia. Um choro profundo e íntimo, choro de pai e mãe que não julga ou condena.

A personagem Violeta H. relata a descoberta do próprio sexo a sua amiga violeta, a flor:

Tinha vindo ao mundo sob o signo da violeta; a formação de sua personalidade e de certos atributos fisiológicos seguiram o modelo da flor; vivia se olhando e se compreendendo; quantas confidências trocadas, quanto apoio recebido nos momentos de aflição; nos momentos de assombro, quando descobriu o próprio sexo, quando sentiu diferente, quando percebeu a coisa ambígua, o órgão único em sua dualidade, macho-fêmea, convivendo quieto, entre as penugens que mal brotavam. Correu para a flor, em desespero; ela a consolou, passe a mão na minha corola, eu também nasci assim, por que se desesperar? Nossa natureza – aparência, cores e formas – não depende de nosso desejo (ALBUES, 2008, p. 60).

Nessa conversa das amigas fica evidente o sexo biológico da menina Violeta H.: ela era hermafrodita, possuía uma ambiguidade sexual denominada pela esfera médica como intersex. Paula Sandrine Machado (2008) ressalta que existem diferentes definições para as questões que envolvem a intersexualidade, feita por campos em esferas divergentes. Se por um lado a medicina define a intersexualidade como estados corporais que necessitam de correção e, portanto, consideram que seja uma patologia, por outro, os ativistas políticos intersex aferrem outras acepções ao termo e reivindicam a despatologização da intersexualidade e a ampliação do conceito para além das classificações médicas. Sob a esfera dessa compreensão, o filósofo ativista intersex Mauro Cabral alega:

O conceito chave para compreender do que falamos, quando falamos de intersexualidade, é o de variação. Portanto, quando dizemos intersexualidade nos referimos a todas àquelas situações em que o corpo sexuado de um indivíduo varia com relação ao padrão de corporalidade feminina ou masculina culturalmente vigente [...]. Portanto, quando falamos de intersexualidade não nos referimos a um corpo em particular, mas a um conjunto muito amplo de corporalidades possíveis, cuja variação com relação à masculinidade e a feminilidade corporalmente “típicas” vem dada por um modo cultural, específico no campo biomédico, de olhar e medir os corpos humanos (CABRAL & BENZUR, 2005, p. 283-4, tradução nossa).¹

¹ Texto original: *El concepto clave para comprender de qué hablamos cuando hablamos de intersexualidad es el de variación. Por lo tanto, cuando decimos intersexualidad nos referimos a todas aquellas situaciones en las que el cuerpo sexuado de un individuo varía respecto al standard de corporalidad femenina o masculina culturalmente vigente [...]. Por lo tanto, cuando hablamos de intersexualidad no nos referimos a un cuerpo en particular, sino a un conjunto muy amplio de corporalidades posibles, cuya variación respecto de la masculinidad y la femineidad corporalmente “típicas” viene dada por un modo cultural, biomédicamente específico, de mirar y medir los cuerpos humanos.*

A intersexualidade é um tema de bastante tensão no que se refere ao debate sobre natureza *versus* cultura e chega, até mesmo, no que tange às discussões sobre sexo *versus* gênero. De fato, o tema em questão é um importante meio de compreender sobre como o corpo se significa na cultura, embora tenha sido desde sempre visto como uma categoria determinada unicamente por suas características biológicas. Sendo assim, a cultura é o principal fator na determinação das vidas visíveis desses corpos que podem fazer as suas escolhas livres de imposições biológicas. Nesse sentido, Judith Butler (2013) aponta que o sexo deve ser pensado não somente como uma condição corporal imóvel que alguém possui, mas também construído por práticas discursivas que buscam produzir, diferenciar e controlar todos os corpos existentes sob a esfera social. Posto isso, o sexo é “uma das formas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2013, p. 155).

A personagem Violeta H. vive nesse cenário no qual a sociedade “cobra” do indivíduo um gênero sexual definido. Os lugares públicos e privados “exigem” uma postura masculina ou feminina e se não enxergam isso nos modos e vestuário, passam a ser preconceituosos: julgam, zombam, condenam e até excluem o indivíduo. A menina fala com a flor sobre as angústias e receios de que descubram seu sexo biológico: “Feliz? Como? [...] E se eles descobrirem? E o que tem isso? Se você se respeitar, eles te respeitarão também. Não sou tão confiante assim, por favor, tenho medo; jure que esse segredo ficará guardado entre nós para sempre, jura?” (ALBUES, 2008, p. 60). A menina tem medo de que os pais, parentes e amigos saibam do seu segredo e compartilha somente com a flor, carregando as aflições de ter um sexo dividido, que nem ela entende.

A menina Violeta H. não se manifesta em relação à sua escolha por ser menina ou menino; são as características apontadas pelas colegas de escola que sinalizam para uma possível aspiração afetiva. Pelo vestuário e modos, Violeta H. vestia-se como menino: cabelos curtos, nada de maquiagem, calças compridas, camisetas escuras, sapatos pesados e gestos indelicados. Ela não se sente na obrigação de estar de acordo com um biótipo de indivíduo, masculino ou feminino. Ela permite avistar que “o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2015, p. 26, grifos da autora). Nesse sentido entende-se que as questões que envolvem o gênero não precisam ser determinadas pela característica sexual e fazem-se significar nas zonas que delimitam o desejo sexual ou afetivo, que pode ser visto, apenas, como o desejo de reconhecimento, sem imposição para se ajustar ao que as regras culturais e sociais acham normal.

É na escola que as desconfianças, apontamentos e julgamentos, o *bullying*, aparecem de forma devastadora na vida de Violeta H:

Começaram a isolá-la, desconfiavam de sua aparência e natureza. Será que era lésbica? Os comentários aumentaram, piadas, indiretas agressivas; H. não é sobrenome, deve ser disfarce: H=Homem; grafites no quadro negro, risadas, cochichos à sua passagem. A professora resolveu intervir, nada adiantou; a situação

se agravava, Violeta já não podia assistir às aulas em paz. Evitava os intervalos, refugiava-se na biblioteca [...]. O caso chegou aos ouvidos do diretor, este passou um sermão na classe inteira, severo; melhorou um pouquinho, mas depois, feito erva daninha quando se poda, e não se arranca as raízes, ressurgiu mais fortalecida, a pressão sobre Violeta H. (ALBUES, 2008, p. 58).

Os desaforos e as atitudes discriminatórias ficam evidentes nessa citação. A menina Violeta H. é descrita com aparência de homem e o seu sobrenome, Hermógenes, passa a significar, para os colegas da escola, com a letra inicial “H” sendo “h” de homem. Desconfiam que ela seja lésbica e a criticam severamente por isso. Nota-se aqui a presença expressiva da existência da violência simbólica que julga, condena e humilha. Diante desse cenário olhamos para a comunidade escolar e para a menina Violeta H., que se esconde e tenta fugir dessa situação de não aceitação. Sobre esses atos Pierre Bourdieu (2019, p. 70) esclarece:

Os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para a sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa [...]; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar [...], conflito interno e clivagem do ego [...].

Violeta H. é vítima de ações e falas preconceituosas, é julgada por ser diferente, por se vestir e ter o cabelo curto. Ela não se interessa pelos assuntos das meninas, vive no seu mundo de solidão, mesmo estando na pré-adolescência, fase em que as meninas já estão na mocidade, cheias de vaidade, de curiosidades, namoricos e amizades. Em casa também não tem companhia, não tem com quem conversar, trocar ideias, expressar seus sentimentos.

A personagem Violeta H. passa pela violação simbólica de que fala Bourdieu (2019) por se encaixar em uma das linhas que norteiam esse processo composto por duas classes: dominantes e dominados, desencadeadas pelo poder simbólico. Os colegas da escola e a própria família, que não têm tempo e não se interessam por Violeta H., seriam os dominadores e a menina, a dominada. A menina, mesmo inconscientemente, contribui para o processo de dominação: ela aceita, não se revolta contra o sistema e tenta fugir das situações para não encarar e se expor. Outras características que confirmam o ser dominado são a timidez, a ansiedade e os conflitos internos. Violeta H. passava por esses momentos angustiantes, se esquivava das pessoas para não falar, sentia-se diferente e não sabia como lidar com essas adversidades dentro e fora de si.

Quando os seus pais foram avisados dos acontecimentos na escola, queriam explicações da filha. A menina assustada se sentia atacada por todos os lados e não entendia tamanha confusão.

O fato de não se comportar igual às outras meninas não era motivo, ou não deveria ser. O que queria dizer? Simples. Não apreciava as banalidades em que se envolviam; roupas, pinturas, enfeites, não lhe interessavam [...]. Mas então, se você sempre as tratou bem, por que elas se voltaram contra você? Por que não te respeitam?,

perguntou o pai, mais ríspido do que a mãe, segurando-a pelo braço. Não sei. Como posso saber o que se passa na cabeça delas? Como não sabe? Você deve ter *alguma* idéia do que seja. Já disse e repito, papai, não sei; só se for porque sou diferente, entende? Não, não entendo. Diferente em quê? Na maneira de ser, de agir, não sei, isso que acabei de dizer. Só por isso? Ah, desculpe-me, mas não acredito. Algo você deve estar escondendo; tem de haver um motivo mais forte; hei de descobrir, custe o que custar (ALBUES, 2008 p. 59, grifo da autora)

Violeta H. passa novamente pelos atos de poderio simbólico: o pai exige explicações para os comentários das suas colegas na escola. A mãe não se posiciona em nenhum momento. A filha sofre por não saber como lidar com a situação, tenta explicar e o pai não entende. A própria menina não entende o que está acontecendo, por que tamanha perseguição. Ela repete em vários momentos “não sei”, “papai não sei” e supõe que seja por ser diferente das outras meninas. Porém seu pai não acredita, deixando-a mais confusa.

A menina Violeta H. é vista pelos colegas da escola como alguém diferente pois não se enquadra nas normas e regras de vestuário impostos pela sociedade: menina deve ter cabelo comprido, roupas com fitas e laços, vestidos, calçados delicados, unha esmaltada, batom e diversos outros adereços; já o menino deve ter cabelo curto, camiseta, calça jeans e tênis. Violeta H. vestia-se e se comportava como um menino, por isso os questionamentos e implicações dos colegas devido à sua escolha pelo que a fazia se sentir bem e por ela se sentir em sua própria identidade.

A busca pelo seu próprio jeito de ser é um processo doloroso pois, como assinala Zygmunt Bauman, a identidade pode ser vista não como um estado, mas sim como uma procura, como se possuíssemos identidades em movimento. A identificação é um elemento relevante na nossa sociedade estratificada. Não são todas as pessoas que poderão “escolher” suas identidades: existem dois extremos. Num dos polos dessa hierarquia global emergente estão aqueles que articulam e desarticulam à própria vontade as suas identidades e

no outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não tem direito de manifestar as suas preferencias e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (BAUMAN, 2005, p. 44).

Histórias como a de Violeta H. mostram o difícil processo de identidade que é marginalizada e dividida entre as que podem escolher e as que querem escolher e fugir de estereótipos. A personagem vive o desconforto de estar no meio do caminho entre o que deseja e o que os outros, a sociedade, querem que ela seja. Sofre perseguição e zombaria na escola, na família é deixada de lado, como se não quisessem olhar, de fato, para as particularidades e angústias da menina, ficando ela em sua redoma de solidão.

Diante disso, o uso do termo *queer* pode qualificar o corpo de Violeta H. A personagem recusa as imposições das normas sociais e culturais que regem a delimitação daquilo que se compreende

como um corpo normal e aceitável. A produção teórica de Paul B. Preciado expressa uma filosofia do corpo em mutação, envolvendo formas de hipersexualização e hiperconstrutivismo do corpo e de seus órgãos sexuais, o que acarreta o rompimento com as soluções filosóficas e políticas do feminismo tradicional:

o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência. [...] os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos as possibilidades de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2014, p. 13 e 21).

Violeta H. não demonstra se preocupar em ter um lugar estável em meio aos corpos-mulheres e corpos-homens, ao contrário: ela, de certa forma, resiste às regulações do gênero e não se importa em estar de acordo com os parâmetros de pessoas, com a construção de indivíduos com normas abstratas que condicionam e excedem as vidas que produzem e destroem (BUTLER, 2006, tradução nossa). A autora Guacira Lopes Louro, em seu livro *O corpo estranho: Ensaios sobre a sexualidade e teoria queer* (2004, p. 57), explica a condição do ser *queer*:

Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referenciais; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. *Queer* é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina.

A personagem Violeta H. vive esse dilema de ter um corpo que não corresponde com a sua essência, com o jeito pelo qual ela se sente, vê e comporta. Entretanto, isso não significa que ela, sendo intersex, tenha que viver sob os ditames sociais. O sujeito nessa condição também tem o direito de reivindicar para si qual a melhor forma de viver. Se por um lado há as intervenções médicas para aqueles que desejam gozar de um status de normalidade, por outro há aqueles que se opõem a tais práticas, como já falamos anteriormente. A melhor forma de se viver com essa particularidade encontrada por Violeta H. era manter o segredo, assim ela não tinha que dar satisfação e nem explicação a ninguém e, até mesmo, correr o risco dos pais a levarem ao médico, o que poderia acarretar alguma intervenção que ela não fosse de acordo.

A tônica feminina em “O enigma de Violeta H.” se instaura na temática da homossexualidade expressa pelo nascimento de uma flor violeta e uma menina. Observa-se que, vários contextos, aspectos e cenários circunscrevem a menina Violeta H.: o momento do seu nascimento, ao mesmo tempo em que a flor nascia no jardim ao lado; a amizade repleta de segredos, mistério e cumplicidade entre elas; as adversidades encontradas na escola por ser diferente, se vestir e comportar como um menino; a solidão em casa e na família. Todos os aspectos estão ligados com o gênero de Violeta H.,

questões que norteiam as suas emoções e se fazem reflexo no seu pensar, agir e vestir. A própria menina descobriu que seu órgão era ambíguo, macho-fêmea, assim como os atributos fisiológicos da flor. A autora Simone de Beauvoir (2016, p. 161-2) esclarece a respeito dessa particularidade sexual:

Há seguramente casos em que os dados fisiológicos criam situações singulares. Não existe distinção biológica rigorosa entre os dois sexos; um corpo celular idêntico é modificado por ações hormonais cuja orientação é genotipicamente definida, mas pode ser desviada no decurso da evolução do feto; disso resulta o aparecimento de indivíduos intermediários entre machos e fêmeas [...]. O hermafrodita, em quem os dois sistemas genitais se acham esboçados, tem muitas vezes uma sexualidade feminina [...]. Sob a influência de hormônios masculinos, as mulheres “viriloides” apresentam caracteres sexuais secundários masculinos; nas mulheres infantis os hormônios femininos são deficientes e seu desenvolvimento permanece inacabado. Essas particularidades podem motivar mais ou menos diretamente uma vocação lésbica.

Sendo assim, entende-se que na menina Violeta H. aconteceu algo durante a gestação, na evolução enquanto feto, e que culminou na formação de dois sistemas genitais em um único órgão. Essa peculiaridade refletiu-se na construção da sua identidade, nas suas escolhas, estilo, gostos e atitudes. Violeta H. veste-se de maneira masculina: camiseta escura, sapatos pesados, calças compridas, cabelos curtos, nada de maquiagem, não se sabe se por gosto ou reação de defesa. Para Beauvoir (2016) certamente é uma escolha espontânea, pois: “Nada é menos *natural* do que se vestir como mulher; provavelmente, a roupa masculina é também artificial, mas é mais cômoda e mais simples, favorece a ação ao invés de a entrar [...]. O sentido da toalete feminina é evidente; trata-se de se ‘enfeitar’ e enfeitar-se é se oferecer” (p. 180, grifos da autora). Os modos e vestuário de Violeta H. revelam a sua identidade, diferente daquela esperada por uma grande maioria que vê a expressão da feminilidade enquadrada em uma única forma padronizada. Ela se sente melhor com roupas austeras, desdenha os tecidos delicados que podem demonstrar alguma sensualidade/feminilidade, compartilha do contraste, nada de pieguismos, de rendas, fitas e laços.

Ainda que, espontaneamente, a mulher escolha ser um indivíduo completo, um sujeito com liberdade diante de quem se abrem o mundo e o futuro, se essa escolha se confunde com a da masculinidade, é na medida em que a feminilidade significa mutilação. Esse processo irá levar a futura mulher à indignação com as limitações que o sexo lhe impõe. O resultado desta resignação se transformará facilmente em revolta quando as compensações oferecidas pela sociedade não forem julgadas suficientes (BEAUVOIR, 2016). A mulher, por fim, sente-se diminuída porque, na verdade, as determinações da feminilidade a diminuem.

A escolha sexual pela homossexualidade não significa que a mulher recusa a si mesma, pelo contrário, ela apropria-se de suas particularidades femininas para chegar na figura do em-si e, assim, reassumir-se em sua alteridade. Trazer esses paradigmas para a atualidade é lembrar-se das questões que envolvem o patriarcado e suas regras impostas contra a mulher, contra seus valores

e desejos. É verificar como ela é considerada um mero objeto que a sociedade constrói sem pena. Simone de Beauvoir (2016, p. 165), em suas pesquisas sobre a mulher lésbica, esclarece as opiniões acerca da mulher que decide por suas próprias escolhas, atendendo aos seus desejos:

Já disse a que ponto os psicanalistas criam equívocos aceitando as categorias masculina-feminina tais como a sociedade atual as define. Com efeito, o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea. Cada vez que ela se conduz como ser humano, declara-se que ela se identifica com o macho. Suas atividades esportivas são interpretadas como um “protesto viril”; recusam-se a levar em consideração os valores para os quais ela transcende [...]. O grande mal-entendido em que repousa esse sistema de interpretação está em que se admite que é *natural* para o ser humano feminino fazer de si uma mulher *feminina*; não basta ser uma heterossexual, nem mesmo uma mãe, para realizar esse ideal; a “verdadeira mulher” é um produto artificial que a civilização fabrica, como outrora eram fabricados castrados; seus pretensos “instintos” de coquetismo, de docilidade são nela insuflados [...] (grifos da autora).

A personagem Violeta H. sofre preconceito por parte de suas colegas na escola que, devido ela ser uma menina, querem que ela se vista, comporte-se e tenha interesse por coisas e assuntos estabelecidos como sendo de meninas. Como ela age diferente, na contramão do que seria normal para o gênero feminino, é objeto de zombaria, *bullying* e rejeição. Violeta H., mesmo ainda uma menina com apenas 12 anos, já é vítima de uma sociedade preconceituosa e que dita as regras do que é certo ou errado na vida. As situações e contextos vivenciados pela personagem fazem sentido também nas questões que envolvem o patriarcado em que a mulher é vista e imposta a ser delicada, esposa, dona de casa e mãe. No patriarcado a mulher não tem opção de escolha em relação a sua vida pessoal: companheiro/a, vestuário, estilo, maternidade e tampouco na profissional com os estudos, carreira, trabalhar fora, salário. Violeta H. menina já enfrenta alguns desses paradigmas impostos pelos ditames sociais como, por exemplo, seu modo de se vestir e se comunicar, contrários ao que é esperado para uma menina.

Assim como Violeta H. menina, também as personagens Durval Laurindo e Salviano Souza, cujos nome de guerra são *Escorpiana* e *Seda Selvagem*, no conto “Seda Selvagem” vivem o conflito gerado pela sexualidade. Os dois são travestis e foi na prostituição que se estabeleceram profissionalmente. *Escorpiana* “Sedutora, ciumenta, enfrentava qualquer parada, manejava a navalha como ninguém [...]. Era valente, sabia lutar jiu-jitsu, capoeira, e andava sempre armada. Mau caráter, dedurava amigos, chantageava colegas, só vendo. Não tinha bandeiras, transava com homens e mulheres” (ALBUES, 2008, p. 103 e 105). Já *Seda Selvagem* “Uma *drag queen* muito *chic*. Começou aqui no Mangue, mas hoje tem cobertura na Vieira Souto, frequenta as altas rodas da zona sul” (ALBUES, 2008, p. 106). Cada uma com as suas particularidades e modos de viver e ver a vida, atuando no mesmo ramo.

Diante das características e comportamentos de *Escorpiana* e *Seda Selvagem* e, até mesmo, a utilização de outro nome/apelido que elas criam para esse meio ao qual convivem, se expressam

e ganham a vida, observa-se que há a inclusão de um gênero que não coincide com os padrões atribuídos ao seu sexo biológico. O movimento do *drag* é um sinal de que os padrões de gênero são culturalmente construídos. O sujeito transexual fabrica o gênero em seu próprio corpo, ele se constrói invertendo essa relação entre sexo e gênero, viola os padrões de gênero e cria sua própria representação de gênero. Sobre a performance do *drag*, a autora Judith Butler (2003, p. 196) esclarece:

O travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.

Ao criar a sua representação de gênero o *drag* embaralha as fronteiras entre o biológico e o cultural, o real e o fictício, a verdade e a mentira e produz, portanto, uma identidade em sintonia com esses discursos. Daí surge o seu poder subversivo em que o corpo é visto como um processo de envelhecimento, um modo de tornar-se e reelaborar a norma, contrariando o que é regra (BUTLER, 2006). A autora Berenice Bento, em seu livro *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual* (2006), explana a concepção de mentira e de verdade quanto à identidade de gênero. Segundo ela, é justamente essa indagação o transtorno maior da experiência da transexualidade:

Não existe um referente natural, original, para se vivenciarem as performances de gênero. O original, segundo as normas de gênero, está referenciado no corpo (corpo-vagina-mulher, corpo-pênis-homem). [...] A verdade dos gêneros, no entanto, não está nos corpos; estes, inclusive, devem ser observados como efeitos de um regime que não só regula, mas cria as diferenças entre os gêneros. [...] A aparente cópia não se explica em referência a uma origem. A própria ideia de origem perde o sentido e a/o “mulher/homem” passa a ser considerado também cópia, uma vez que tem de assumir o gênero da mesma forma: por intermédio da reiteração dos atos (BENTO, 2006, p. 103-4).

Assim, o gênero de *Escorpiana* e *Seda Selvagem* não pode ser considerado uma mentira, uma vez que não há mulheres de verdade a quem elas estariam imitando. Por esse motivo, é relevante desconsiderar as leituras de experiência transexual a partir do enfoque em estereótipos e dar prioridade a alegoria da representação. As personagens se reinventam, se reelaboram e passam a atuar conforme o gênero construído culturalmente. Movem-se em torno desse contexto, chegam a criar outros nomes com os quais sentem-se elas em sua essência, com suas crenças e valores.

Nas temáticas abordadas nesse capítulo foram identificadas a presença do patriarcado por meio da personagem feminina Georgina: a submissão da filha ao pai e às tarefas da casa. Esse processo desencadeou a loucura, vista pelo enfoque de um trauma pela não realização de um desejo com origem na sexualidade e que, pode ser associada à rebeldia diante de uma vida injusta, uma transgressão libertária.

Nas questões que norteiam a multiculturalidade, as figuras femininas são identificadas pelas diferenças culturais que são mostradas em personagens que tentam resolver suas tensões, conflitos diários, inquietudes e solidões. Nessa interação entre os sujeitos há a troca de informações e as negociações, resultando na pluralidade de vozes.

No item em que foi abordado a sexualidade, o enfoque foi nas personagens femininas homossexuais, em suas trajetórias de vida marcada pelo preconceito e negligência prescritos pela sociedade e, pelas glórias conquistadas com esforço e resistência, pela fabricação do gênero em seu próprio corpo, extinguindo-se as barreiras entre biológico e cultural e, produzindo uma identidade em sintonia com esses discursos.

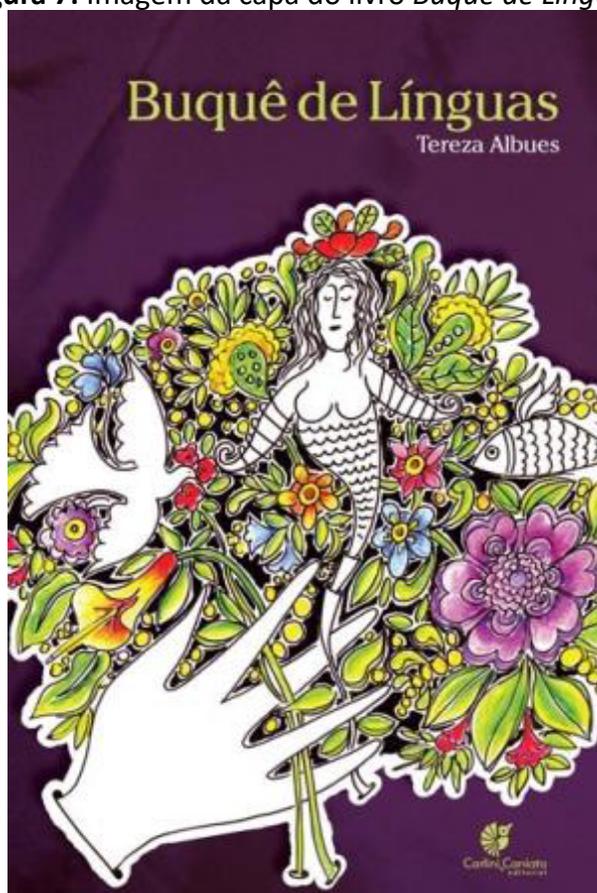
No próximo capítulo, a figura feminina revela-se mais detalhadamente no elemento da flor: a individualidade, a conduta e o florescer sinalizam para as lutas e posicionamentos do sujeito feminino.

3

O MOVIMENTO FEMININO QUE FLORESCE O SER MULHER

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho, em sua obra *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), descreve a autora Tereza Albues como uma andarilha em busca do eu essencial que se constrói como parte integrante do outro ou do cosmo - uma viagem à procura do conhecimento iluminador. A partir desse relato olha-se para a obra deste estudo e, de cara, ou melhor, na capa, já se verifica um elemento que perpassa todos os contos, seja em imagens de abertura ou dentro das narrativas: a flor, e que remete à fala acima sobre Albues. A capa do livro apresenta-se com um buquê de flores e símbolos, como demonstrado a seguir:

Figura 7: Imagem da capa do livro *Buquê de Línguas*.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008.

O artista plástico responsável pela ilustração da capa é Adir Sodré, mato-grossense de Rondonópolis. *Buquê de Línguas* foi publicado em 2008 pela Editora Carlini & Caniato Editorial. O artista Adir Sodré frequentou o ateliê livre da Fundação Cultural na UFMT, orientado por Humberto Spíndola e Dlava Maria de Barros, em 1977. Na década de 80 seu trabalho orienta-se para uma temática regionalista, preocupando-se com o problema do índio e a invasão da indústria do turismo e o consumismo. Na década anterior revelou admiração por Henri Matisse (1869-1954), empregando

cores puras e elementos decorativos em obras nas quais o erotismo também é muito presente. O artista mantém diálogo constante com aspectos da história da arte, fazendo referências, entre outros, a Vincent Van Gogh (1853-1890) ou a Diego Velázquez (1599-1660). Sodré sintetiza na imagem da capa todo o conjunto de contos e os seus principais aspectos que emergem durante a leitura.

No *Dicionário de símbolos* (1993), segundo a arte japonesa, o arranjo de flores compõe um simbolismo muito específico: “Nessa arte, a flor é efetivamente considerada como o **modelo do desenvolvimento** da manifestação, da arte espontânea, sem artifícios e, no entanto, perfeita” (CHEVALIER, GHEERBRAANT, p. 437, grifos dos autores). Na obra *Buquê de línguas* (2008) têm-se na capa a composição de um buquê de flores somado a outros elementos que não são flores, mas se fazem presente em uma junção harmônica. A flor é apresentada em diversidade, sendo um elemento presente e atuante e que representa a manifestação da arte espontânea, sem forma e primorosa que Tereza Albués buscava; a expressão do conhecimento sublime do eu essencial que se manifesta por meio da arte, na leveza e alegoria do emaranhado de flores.

Outro fator relevante no buquê são os símbolos que se sobressaem destacados na cor branca e que fazem parte da composição - a pomba, a mulher-sereia e o peixe - evidenciando os três elementos do arranjo de flores, conforme o esquema demonstrado pelos autores Jean Chevalier e Alain Gheerbraant no *Dicionário de Símbolos* (1993, p. 437):

o galho superior é o do Céu, o galho médio, o do Homem, e o galho inferior, o da terra; assim exprime-se o ritmo da tríade universal, na qual o Homem é o *mediador* entre o Céu e a Terra. Nenhum arranjo *vivo* pode existir fora desse ritmo. E assim como essas três forças naturais devem harmonizar-se para formar o universo, as hastas das flores devem equilibrar-se no espaço sem esforço aparente (grifos dos autores).

Os três símbolos destacam-se dentro do buquê de flores sinalizando para as três forças naturais existentes no universo: céu, homem e terra. O homem na ilustração se faz por meio da mulher-sereia. Ele é o centro, faz a ligação entre o céu (pomba) e a terra (peixe). A mão que segura o buquê destoa das cores das flores; ela pertence à tríade e tem como função equilibrar o espaço de atuação das forças naturais.

A flor, vista como figura-arquétipo da alma ou centro espiritual, deve ser explicada conforme as suas cores, que revelam a orientação das tendências psíquicas. As flores do buquê são diversificadas e transmitem vivacidade: amarelo, alaranjado, roxo, vermelho, azul e outras combinações. Aqui destaca-se apenas três delas que se fazem significar no psíquico: “o amarelo revela um simbolismo solar, o vermelho, um simbolismo sanguíneo e o azul, um simbolismo de sonhadora irrealidade” (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993, p. 439). O amarelo remete à intensidade, aos raios do sol, luz de ouro, uma cor quente, ardente e expansiva; o vermelho transmite poder, força, calor e vida; e o azul traz leveza, felicidade, transforma o real em imaginário, é o caminho da divagação e do sonho. As peculiaridades das cores revelam uma escrita com muitos significados, intensidade, poder, leveza....

É pela alegoria e movimento da flor que será feito o trajeto que percorre o ser feminino, lembrando que “a flor parece ser um símbolo de instabilidade, não de uma versatilidade que seria própria da mulher, mas da instabilidade essencial da criatura, votada a uma perpétua evolução” (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993, p. 438), ou seja, a vulnerabilidade, que não é característica fixa da mulher, mas que lhe foi imposta pelo movimento do patriarcado como apresentado no capítulo 2. Neste capítulo, por meio do elemento flor, que servirá como alegoria do feminino, será verificado o desabrochar que revela, a rebeldia que conquista e o mistério que protege. Os contos analisados aqui serão: “A Rebelião da Magnólia”, “O Enigma de Violeta H.” e “Seda Selvagem”.

3.1 A flor

Os contos elencados nesse tópico para análise têm um elemento em comum, a flor. São três espécies diferentes: a magnólia, a violeta e a orquídea, apresentadas nas imagens a seguir.

Figura 8: Imagem da flor magnólia da espécie *Magnólia grandiflora*.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/11/primeira-flor-do-planeta-era-bissexual-e-parecida-com-magnolia-diz-estudo.html> (2020).

Figura 9: Imagem da flor violeta *Saintpaulia ionantha*.



Fonte: <https://minhasplantas.com.br/plantas/violeta/imagem/1108/> (2020).

Figura 10: Imagem da flor orquídea.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/4f/b4/88/4fb488b64d85aeb713725c396e404afd.jpg> (2020).

As três espécies de flores distinguem-se pelas características físicas de aparência e tamanhos. As cores das flores e folhas variam muito, dependendo da espécie, mas nas três encontram-se tons de rosa, laranja e vermelho - o que as aproxima. Outro aspecto relevante que as tornam análogas nos contos é a estrutura do sistema sexual: a magnólia, a violeta e a orquídea tem particularidades que as tornam hermafroditas ou bissexuadas, ou seja, possuem os órgãos masculino e feminino na mesma flor. A floração delas tem características bem próximas também: a magnólia e a orquídea florescem de uma a três vezes ao ano e a violeta o ano todo.

Nos três contos as flores aparecem de forma significativa, transitando na narrativa e culminando no desfecho das histórias de forma lírica e misteriosa. No *Dicionário de símbolos* (1993, p. 437) a flor é apresentada:

Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do **princípio passivo**. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da *Atividade celeste*, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. Aliás, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (**lótus**) simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substância passiva. [...] A flor é idêntica ao Elixir da vida; a floração é o retorno ao *centro*, à unidade, ao estado primordial (grifos dos autores).

O elemento flor, em sua essência, significa o início, o princípio de algo. A flor, em suas várias etapas de crescimento (como cálice, receptáculo e floração), bem como com os componentes que auxiliam em seu processo de desenvolvimento (como a chuva, o orvalho, a terra e a água), trazem junto seus sentidos, que resultam em sua completude: o retorno ao centro, ao único, ao estado primeiro.

“A Rebelião da Magnólia - (1997/1998)” é uma história narrada em forma de diário, aonde a narradora acompanha “os detalhes inéditos do que se tornou uma guerra; uma guerra emocionante e de resultado imprevisível” (ALBUES, 2008, p. 33). Durante a narrativa observa-se as características que evidenciam as fases da mulher desde o início de sua adolescência até a fase adulta. Aspectos esses encontrados na humanização da flor magnólia, no seu percurso e luta diária contra a estação do inverno.

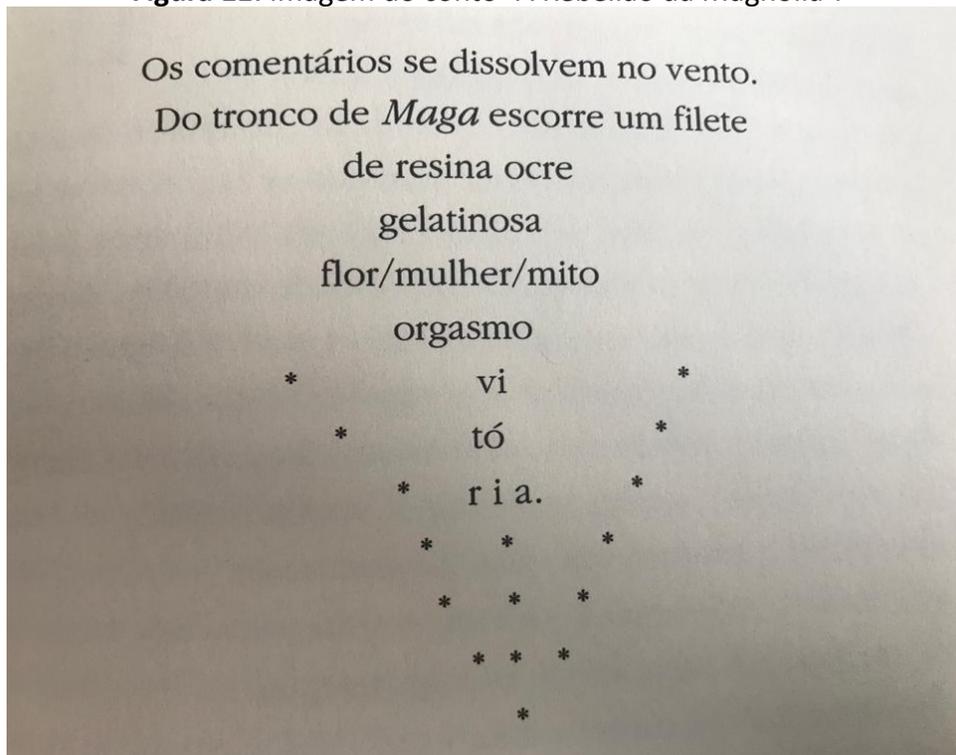
De dezembro a março a narradora observa o comportamento da planta, como se desenvolvesse junto dela uma relação de cumplicidade. Na superfície do texto está a história de uma árvore que se rebela contra o frio nova-iorquino e há as olicas junto ao seu tronco, florescendo em plena neve, algo fora de sua estação de floração: “Que surpreeeesa! Nos canteiros, ao lado da magnólia, começam a brotar as olicas. Inacreditável!!! Estas flores abrem-se juntamente com a primavera (nunca antes) [...]. O que deu nelas?” (ALBUES, 2008, p. 40).

Ao figurar a magnólia como planta central e as olicas ao seu redor, amparando as raízes, estabelece-se uma representação pela qual a narradora manifesta o seu universo de solidão cotidiana. Veja-se:

A magnólia é um símbolo, uma fábula, ou quem sabe parábola, não há um gênero onde enquadrá-la porque ela não pertence a nenhum gênero que possa ser enquadrado; como flor é claro, entrou no jogo, mas ela, esta magnólia, não é aquela, a catalogada; é outra. E por isso mesmo não se presta a ficar no nicho, nem na Natureza, nem da Ciência, ou de qualquer outro ramo do conhecimento humano ou dos deuses. Ela é, está sendo, um ser à parte. De qualquer especificação, forma, conspiração. Ela é, apenas. Na mais singular das alegorias. É o que é, precisa mais? Balança, estremece, retesa, a qualquer ameaça de ser classificada. Porque toda a sua luta se resume nisso. Cair fora do preestabelecido. E está conseguindo (ALBUES, 2008, p. 41, grifo da autora).

A narrativa instaura o confronto simbólico da personagem-planta com o espaço secreto da consciência da narradora, demarcando a resistência, a contestação e sinalizando para algo sagrado, misterioso. Em pleno inverno nova-iorquino a magnólia floresce, “Molhada pela névoa da madrugada, as flores carnudas brilham de roxo sensual” (ALBUES, 2008, p. 45), provocando curiosidade, assombro e censura nas pessoas do bairro: “O bairro comenta, aponta, julga; assombro, censura, receio, o fim do mundo? Como é que pode? Florescer no inverno? Não é uma aberração?” (ALBUES, 2008, p. 45). Entretanto, a narradora-personagem evidencia: “Tenho medo... Uma sensação estranha... (ALBUES, 2008, p. 45).

Figura 11: Imagem do conto “A Rebelião da Magnólia”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 45.

Na figura 11 observa-se que o parágrafo se desconstrói e se afunila em vertical, representando um retorno às origens, à terra, local no qual emergiu a planta. O movimento reflete-se pelo filete de resina que escorre do tronco da árvore magnólia em direção às raízes. As palavras gelatinosa, orgasmo e vitória aparecem de forma individual na escrita, sinalizando o momento sexual íntimo da mulher, o gozo, materializado na conquista. Outro aspecto interessante é a composição dos termos flor/mulher/mito, delimitados por barras, porém na mesma linha: a divisão se faz de forma a entender-se que os três elementos não estão separados de fato e que um liga-se ao outro chegando a significar um único ser. Os asteriscos no final remetem à figura feminina de pernas abertas, preparada para o coito e, até mesmo, à figura do órgão genital feminino, manifestando o desejo sexual feminino atingido com louvor, que tem reflexo em todas as áreas da vida da mulher: profissional, relacional e emocional.

A alegoria feminina da rebelião interna manifesta-se pelas mudanças e sensações que ocorrem no corpo, remetendo à condição de mulher que não dá ouvidos aos comentários, mesmo com medo. A floração da magnólia é a resposta de que a luta termina carregada de significados e sucesso. “Sua exuberância intimida e acalenta; escandaliza e acolhe; pensamentos, atitudes, pontos de vista, discussões, argumentos” (ALBUES, 2008, p. 45). Na imagem acima o orgasmo é posto como antecessor da vitória e, por meio dele, pode-se dizer que a mulher alcança seus objetivos, se emancipa e isso ocorre de forma individual, revelando os direitos conquistados por ela durante anos de luta por suas escolhas pessoais, sua liberdade de expressão e sua autonomia sexual, tal como a magnólia-planta. Isso é uma “revolução ímpar na história dos seres de sua espécie” e associa-se à

emancipação feminina, porque “adiante, há outro pé de magnólia, seco, reumático, encolhido de doer os ossos que não tem” (ALBUES, 2008, p. 44), ou seja, ainda existem mulheres que não deram esse passo, que não conseguiram sair de uma tradição arraigada dentro de suas casas, de suas famílias, enquanto outras se libertaram em todos os sentidos.

Durante muito tempo a mulher lutou, relutou, sofreu, passou por diversos movimentos de sofrimento e submissão até conquistar os seus direitos e o seu espaço, mas ainda há muitas delas que vivem debaixo das ordens do patriarcado imposto há muito tempo. Ao relatar a história de rebeldia da magnólia-planta humanizada, que enfrenta o frio nova-iorquino com garra e perseverança, faz-se um paralelo com a trajetória das mulheres em busca de sua emancipação e liberdade. No conto a magnólia-planta vence o inverno: “*Maga amanheceu t-o-t-a-l-m-e-n-t-e florida*” (ALBUES, 2008, p. 45, grifos da autora). Na vida real, a mulher começa a vencer os preconceitos e a ter, aos poucos, sua liberdade sexual conquistada, fazendo escolhas em relação aos seus desejos e vontades e podendo estender essas conquistas até a maternidade (uma escolha decidida pela mulher e não pela sociedade que a pressiona). Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2 (2016, p. 510), retrata o perfil da mulher que batalha contra as resistências do mundo:

Se as dificuldades são mais evidentes na mulher independente é porque ela não escolheu a resignação e sim a luta. Todos os problemas vivos encontram na morte uma solução silenciosa; uma mulher que se empenha em viver é portanto mais dividida do que a que enterra sua vontade e seus desejos [...]. Uma mulher que depende suas energias, que tem responsabilidades, que conhece a dureza da luta contra a resistência do mundo, tem necessidade – como o homem – não somente de satisfazer seus desejos físicos como ainda de conhecer o relaxamento, a diversão, que oferecem aventuras sexuais felizes.

O ato de enfatizar a mulher no trecho final da narrativa “*flor/mulher/mito*” (ALBUES, 2008, p. 45) reafirma que essa luta travada pode ser comparada à condição feminina, aos anseios por uma igualdade de direitos na sociedade, que encerra-se com êxito, nesse caso, relacionado às questões sexuais em que a mulher que chega ao orgasmo é uma mulher plena, que realiza os seus desejos mais íntimos e tem voz perante uma sociedade machista que, por vezes, veta ou faz de conta que a mulher não tem direito ao prazer sexual.

O gozo se materializou aqui como troféu conquistado pela resistência em busca do que se acredita e deseja. A magnólia-planta almejava florescer em pleno inverno. Seus botões substituem as folhas arrancadas rapidamente, e, ainda que em seu tronco existam fissuras profundas, marcas do inverno passado, a planta continua em seu projeto mesmo diante das adversidades que ela já conhece. Nesse momento do conto visualiza-se a magnólia que se reflete no feminino. A própria narradora-personagem entra no texto e traz as suas reflexões, confirmando a trajetória da magnólia com a da mulher desde a sua adolescência:

Parece não temer. Os botões, duros e arrebitados, como tetas de menina-moça, enfrentam o vento garbosamente. Até com uma certa volúpia. Mas aos rebentos se atribui inocência, daí a pose impensada; [...]. O que pretende? Desafiar uma

estação de vidro em farpas não é coisa para uma árvore, em sua consciência, fazê-lo. Reproduzir nesta época é como engravidar sabendo que vai ter de fazer aborto (ALBUES, 2008, p. 34).

A criança/menina se torna moça quando acontece o primeiro sangramento, a menstruação. Nesse período, às vezes até um pouco antes da primeira menstruação, os seios começam a aparecer no corpo, sinalizando que uma nova fase se inicia para a menina. Esse ciclo da menina é comparado com os botões da magnólia, que despontam duros e arrebitados. Logo em seguida há sinais de uma nova fase da mulher: a maternidade, que no conto surge com a preocupação da morte do “feto, das flores”. O fato se evidencia devido a magnólia reproduzir em uma época que seria “morte” certa para as flores e insucesso na concretização do planejado florescer devido à estação imprópria, o inverno. A rebeldia da flor é comparada com a da mulher que engravida sabendo que terá que fazer um aborto, ou seja, uma batalha com fim trágico e, mesmo assim, não há desistência, mas sim esperança e certeza da vitória, reafirmando a persistência feminina.

Mais adiante a narradora relata uma nova etapa da trajetória do pé de magnólia, momento em que os botões aumentam de volume e tornam-se maiores, referenciando mais um ciclo presente na trajetória evolutiva da mulher: a fase da adolescência, das descobertas e da vaidade. “A pele duma pré-adolescente, curiosa, experimentando o pó-compacto pela primeira vez; olha-se no espelho, busca os efeitos do cosmético, ansiosa; tentando antecipar sensações quando desabrochar, a mulher, a flor, a vida” (ALBUES, 2008, p. 43).

Logo após a citação acima Albués reforça a ideia de que opor-se a um sistema com suas regras pode ter um final de glória. Assim como o pé de magnólia enfrentou as adversidades da estação, existiram personagens reais que modificaram a história da humanidade.

Olhar para esta árvore, a ponto de florescer, conta quaisquer ditames de estação, é uma inspiração. E uma alegre surpresa: no reino vegetal também se exercita a rebeldia? Olhando-a, tenho a impressão de que nada vai conseguir interferir em seus propósitos. Esta árvore traz a determinação expressa nos galhos erguidos e tronco ereto e raízes fincadas no solo, que nem se adivinha a profundidade. Ela tem a postura e as características de personalidades teimosas e inventivas. Pessoas como Einstein, Nostradamus, Galileu, mesmo acusados de loucos em determinada época, provaram que estavam certos em suas teorias. Pessoas que revolucionaram a Humanidade. Árvores que revolucionaram a Natureza. As grandes transformações vêm dos que se aventuram, ousam, desafiam. Em qualquer reino (ALBUES, 2008, p. 35)

Em qualquer espécie existem os desafios: a estação inadequada, as condições desfavoráveis, a época imprópria, as situações inesperadas, entre outros fatores. A autora apresenta as adversidades sendo superadas de forma gloriosa, com êxito. É válido trazer que quando a narradora-personagem vê o pé de magnólia sendo atacado por um esquadrão de corvos “Estavam imbuídos duma força destruidora, quase demoníaca. Tive medo. Pela magnólia e por mim” (ALBUES, 2008, p. 42), lembre-se dos cânticos que aprendeu com Teodora, a bisavó africana, para afastar maus espíritos:

Nem sabia que os trazia frescos na memória. De pronto, irromperam no ar como trovões que não se esperam em tardes ensolaradas. Rajadas místicas, poderosas. Nesse instante, surge uma nuvem branca, lá no alto, vai baixando, baixando, não era uma nuvem; era um bando de gaivotas que se arremessaram contra os corvos, os bicos amarelos-dourados, como espadas afiadas, asas prateadas, cortantes, em evoluções marciais. [...] Bisavó Teodora dança, as saias rodadas, multicoloridas, feixes de energias envolvendo a árvore, que se tronou sua *protégée* (ALBUES, 2008, p. 42-3).

Mais uma vez percebe-se o quão presente se faz o feminino na narrativa, em uma espécie de força ancestral que surge no momento exato de necessidade. A narradora-personagem invoca a ajuda sobrenatural da bisavó por meio das lembranças, um ímpeto que vem de uma mulher que fez parte da sua vida e que deixou marcas de valentia. Nota-se a figuração deslocada da mulher que fica entre a tradição e a modernidade. Continuando nessa perspectiva, as mulheres que eram amas de leite também aparecem na narrativa:

Os americanos-do-norte nem sequer desconfiam da trama que se esparrama nas terras negras deste quintal pródigo, que acolhe a magnólia no seu ventre morno e lhe fornece a seiva de suas entranhas; como outrora as escravas forneciam o leite de suas tetas volumosas às crianças brancas (ALBUES, 2008, p. 44).

Os elementos do feminino são disseminados ao longo da “A Rebelião da Magnólia”. Fazem-se perceptíveis em diversos contextos que envolvem a mulher, seja na sociedade, nos meios em que convive e nas situações as quais é sujeito submisso. A narrativa perpassa as fases da mulher manifestadas nas mudanças e sensações que ocorrem com o corpo: vai desde a menina-moça, com o desabrochar dos seios duros e arrebitados, passa pela menina pré-adolescente, vaidosa experimentando o pó-compacto, e chega na mulher adulta que se rebelou, lutou, e teve a sua emancipação, sua vitória.

A autora evidencia essas etapas da vida da mulher na rebelião do pé de magnólia e ainda enriquece o texto com a passagem da presença da bisavó da narradora-personagem, reafirmando o ser feminino dotado de magia e força sobrenatural. Para reforçar essa presença, traz uma comparação da situação da magnólia com o aborto e com as escravas amas de leite das crianças brancas.

A narradora tem uma relação de intimidade com a planta flor-magnólia:

Observo o pé de magnólia diariamente. Algumas vezes toco em seus galhos, enternecida; uma sensação de que entre nós se estabeleceu um elo de compreensão e solidariedade; uma relação sutil que me amorna o íntimo. Ele sabe que eu sei; eu sei que ele sabe; nos fechamos em copas. Somos cúmplices nessa luta silenciosa [...]. Hoje subi numa escada, apalpei um botão, queria saber com as mãos o que se passa em sua pele e coração. Ele estremeceu. [...] Instantes de ternura; o pequenino botão e eu, a se entender sem palavras. [...] A árvore inteira se sacudiu; e não havia vento. O sopro veio do profundo das raízes como um suspiro de alívio e graças à conexão que se fez, instintiva. Um sopro morno que entrou pelo meu sangue e me aqueceu de entendimento. E de admiração por aquela espécie viva, que bem podia ser uma mulher, uma deusa, um mito. Ou tudo isso junto, como uma trindade unificada (ALBUES, 2008, p. 39-0).

A relação de cumplicidade entre a narradora-personagem e a planta revela o espaço secreto da consciência da narradora, permeado pela resistência, contestação e sagrado e evidenciado no ser vivo que desagua na mulher através do tempo, das épocas, um ser divino e mítico.

A alegoria feminina da rebelião interna que se manifesta pelas mudanças e sensações que ocorrem no corpo, não se evadindo da condição de mulher e não dando ouvidos aos comentários, é um passo que deixa clara a emancipação da mulher, a qual foi conquistada após longo tempo de resistência e transformações históricas em vários espaços, como descrito pela pesquisadora Lucia Ozana Zolin (2003, p. 28):

A questão da subjugação feminina tem sido medida pela história: o desenvolvimento do capitalismo, a elevação do nível educacional e de informação das massas e a urbanização têm consistido em fatores que, estão, progressivamente, legitimando a participação das mulheres nos espaços que, antes, eram reservados aos homens. Ao lado disso, o desenvolvimento da ciência, e conseqüentemente das técnicas de controle da fertilidade, viabilizou-se a capacidade de controlar sua natureza biológica. O resultado foi o afloramento crescente da consciência feminina e a luta pela ampliação dos direitos femininos e de cidadania.

A mulher, depois de uma longa e árdua jornada pelos seus direitos, consegue participação em vários espaços que eram reservados somente à ala masculina: política, educação, mercado de trabalho, etc. E a mulher que procura uma salvação na literatura e na arte? A personagem-narradora fala dessa mulher pelos pensamentos, sensibilizada e aliada ao pé de magnólia:

Observo o pé de magnólia diariamente; torço intimamente e escrevo; que as flores saiam vitoriosas. Será que. Ao se transpor a sua luta para a escrita, não se fortalece a idéia de resistência? Ao ser captada em diferente forma de expressão, ela não poderia ampliar suas raízes a ponto de adquirir nova fonte de energia? [...]. Sou sua aliada, através da palavra; já que nenhuma ação é possível no sentido de conter os rigores do inverno (ALBUES, 2008, p. 36-7)

Embora verificam-se avanços significativos em várias áreas dos direitos femininos, ainda se constata a mulher escritora à margem em relação à escrita e às grandes e renomadas editoras. A autora Albués reflete sobre o contexto da mulher escritora ao afirmar que por meio da palavra há resistência também, há luta pelo direito de expressão e de produção feminina. Sobre a mulher que se dispõe pelo universo das letras, Simone de Beauvoir (2016, p. 536) deixa algumas dicas:

A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, se colocar sem equívoco como uma liberdade, para alimentar tal pretensão. As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher limitam seu domínio sobre o universo. Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair [...].

Beauvoir reforça os desafios que a mulher que opta pela escrita como profissão, ou forma de expressão, conhecimento e entretenimento, enfrenta e como superá-los diante da primazia

masculina dominadora. Vale lembrar que a força geradora de vida e da criação encontra na mulher sua melhor forma, contudo, ao longo dos séculos, todos esses elementos foram usados em favor de manter a mulher em espaços subjugados e limitados, principalmente, os espaços domésticos.

No conto “O Enigma de Violeta H.” a tônica feminina faz-se presente por meio da temática da homossexualidade expressa pelo nascimento de uma flor – violeta – e uma menina. “Nasceu uma menina, no nome e delicadeza, Flor. No preciso instante em que nascia no jardim uma violeta. [...] Há de se chamar Violeta, os pais disseram ao mesmo tempo, um olho na menina e outro na flor, que se via pela vidraça da janela” (ALBUES, 2008, p. 55).

No *Dicionário de símbolos* (1993) o significado de violeta aparece como a cor da temperança, feita de uma proporção igual de vermelho e de azul. A temperança significa “o domínio do desejo, a moderação, a medida: esta moderação que, cromaticamente, produz a cor violeta [...], é também a junção do ativo e do passivo, simbolizando o mistério da criação, invisível, secreto [...] no plano psicológico, a necessidade do difícil **equilíbrio interior**” (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993, p. 873-4, grifos dos autores). A personagem Violeta H. vive a angústia de manter a serenidade diante das adversidades encontradas, principalmente na escola onde sofre zombarias e preconceito pelo seu jeito de se vestir e seus comportamentos brutos.

Outra característica interessante é que a cor violeta simboliza a cor do segredo, do mistério da criação, no conto representado de forma verossímil pela trajetória da menina Violeta H.: o segredo sobre seu sexo biológico que fica guardado desde o seu nascimento é o mesmo segredo da flor violeta. As duas nascem no mesmo instante, debaixo de um mistério que é revelado quando a menina já tem 12 anos e se descobre com o sexo ambíguo como a flor.

O Extremo Oriente interpreta a passagem do vermelho para o violeta dando um sentido carnal e que significa a passagem do ativo ao passivo, do yang ao yin: “os coitos rituais entre **yogi**, nos ritos tântricos, se realizam num quarto iluminado por uma luz violácea, porque *a luz violeta estimula as glândulas sexuais da mulher, enquanto o vermelho ativa as do homem*” (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993, p. 961, grifo dos autores). Como já foi mencionado, a personagem Violeta H. possuía um único órgão sexual, porém composto pela dualidade macho-fêmea, o yang e o yin, pela composição das glândulas sexuais da mulher e do homem no mesmo ser.

A menina Violeta H. tinha uma ligação muito forte com a violeta flor, “Um mistério que pressentia existir desde tenra idade; alguma coisa que lhe falava às entranhas; alguma coisa que ela intuía, tinha a ver com a flor desabrochada no dia de seu nascimento” (ALBUES, 2008, p. 55-6). A menina sentia que existia uma ligação entre ela e a flor, “Algo estranho acontecera; embora um pouco pálida, continuava viva, após mais de dez anos, a violeta. Um fenômeno que a família, por razões que se desconhece, resolveu manter em segredo” (ALBUES, 2008, p. 56). A flor foi transplantada para um vaso e colocada no fundo da estante, atrás das enciclopédias. A mãe de Violeta molhava a planta duas vezes por semana. O tempo foi passando, Violeta H. foi crescendo, tornou-se adolescente e a flor, no meio das folhas, resistia ao tempo. “Ambas, sem maiores contratempos, seguiam a trajetória de seus destinos paralelos. Nunca se soube quando ou como se dera a convergência; nem se supõe

que Violeta H., se perguntada, pudesse determinar o instante ou o motivo exato da aproximação. Uma amizade espontânea” (ALBUES, 2008, p. 56).

Foi assim que menina e flor se aproximaram e construíram uma relação de amizade cheia de cumplicidade e acontecimentos: a menina, em sua linguagem, e a flor respondendo de uma maneira que só a menina compreendia. “Tentar transcrever o sentido e a natureza do vínculo que unia as duas criaturas seria um esforço mais do que ingênuo, sonhador [...]; impossível ou quase, reter a força que circulava nas duas fontes de energia, ligadas desde o nascedouro” (ALBUES, 2008, p. 57). O laço que existia entre menina e flor ia além do nome que possuíam em comum: Violeta. Se fazia significar no dia do nascimento da menina e da flor:

A menina, no berço, agitava as mãozinhas, parecendo aprovar. A violeta, lá fora, tremia de frio ou regozijo; a ventania dificultava a identificação do gesto. [...] a ação é simultânea; e obedece a uma força que coloca, na mesma cadência, as recém-nascidas. [...] as duas parecem se completar na simbiose de seus princípios vitais. Uma passaria a ser a confirmação, física ou mística, da existência da outra (ALBUES, 2008, p. 55).

Porém algo inusitado e trágico acontece, revelando o segredo das duas cúmplices: o vaso em que estava plantada a flor violeta caiu e espatifou-se com o murro forte na mesa deliberado pelo pai português após uma conversa com a menina sobre os episódios na escola em que não obteve nenhuma explicação:

Violeta H. olhou a flor esmagada, aberta ao meio, vísceras expostas; encolheu-se, apavorada, foi para o quarto, chorando. Samira acompanhou-a, o que é isso, minha filha, não fique assim, haveremos de conseguir outra flor igual, não se preocupe. A mãe não entendia porque a menina chorava tanto, não sabia que sua aflição não estava ligada à sorte da flor, unicamente; tampouco podia adivinhar que, naquele instante, algo muito maior se revelava naquela sala. Só Violeta conhecia a profundidade da cena [...]. Durante doze anos o segredo foi mantido a sete chaves (ALBUES, 2008, p. 59 e 60)

A menina Violeta H. sabe que foi muito mais que perder a sua amiga cúmplice, a flor. Seu segredo se revelaria assim que a família visse a corola aberta da violeta exibindo o sexo partido da flor e assim foi. Todos, à exceção o irmão Bernardo, compreenderam que Violeta devia ser, na intimidade, igual à flor. Naquela noite ninguém conseguiu dormir na casa dos Hermógenes e “a casa foi sacudida por uma ventania perfumada que durou a noite toda” (ALBUES, 2008, p. 64). Uma noite estranha para sinalizar a revelação de um segredo que mudaria a vida da menina e da flor: “Na manhã seguinte, o susto da descoberta” (ALBUES, 2008, p. 64).

escorre do umbigo da menina – roxa - sinaliza e remete ao final misterioso e cósmico que transitou na história da menina Violeta H. Ela retorna ao seu início, às suas origens, quando é encontrada nua e dormindo serenamente no jardim em que a sua amiga violeta flor nasceu, aludindo que tinha sido real a ligação da flor e da menina e deixando, ao final, sinais de uma nova semente, um novo princípio.

O mistério em torno do elemento flor também se faz presente no conto “Seda Selvagem”, porém aqui a violeta é substituída pela orquídea. A beleza da flor da orquídea faz dela um símbolo de perfeição e de pureza espirituais. O seu nome também simboliza a fecundação e favorece a geração (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993). A orquídea surge no conto surpreendendo os quatro amigos que desenvolviam o roteiro de um curta-metragem com o enredo baseado na vida de um travesti que fora assassinado há dois anos na Lapa:

Falávamos sobre Durval Laurindo o tempo todo. Tentando adivinhar seu caráter, amigos, amores, solidão. Surgiram controvérsias nos pontos de enfoque, levando a discussões acaloradas. E foi num desses dias de intensa falação, já quase de madrugada, que a luz se fez no retângulo da janela. A luz duma flor desabrochando (ALBUES, 2008, p. 99).

Ao descobrir a flor, que desabrochava do outro lado da janela, presa a uma árvore velha e torta, a narradora-personagem, sem nenhuma intenção, faz um paralelo da descoberta da natureza que se revelava com os seus sonhos e de seus amigos, que aos 22 anos empenham-se em realizar o maior projeto de suas vidas, uma obra sem identidade que buscava se afirmar num espaço de inquietações e ingenuidades. Ela faz uma comparação entre a flor e os desafios do grupo, “Como a flor, forçando passagem no nevoeiro. Resto de fogo tentando emergir das cinzas. Entre a janela e a rua adormecida, a imagem se expandia em proporções e desejos. Via-se a luta da flor para rasgar o véu do anonimato” (ALBUES, 2008, p. 100). Os amigos, emergidos em seus pensamentos, pesquisas e discussões, buscavam mais informações concretas, lutando para se significar profissionalmente por meio do filme, o grande projeto de suas vidas.

Karina, a narradora-personagem, descreve mais detalhes da flor, do seu despertar:

Na ponta do galho mais alto da árvore, uma orquídea laranja-avermelhada desabrochava. Seus movimentos pareciam obedecer a um ritmo oculto. Coordenados e precisos. Ia soltando cada pétala, graciosa e dura, simétrica. Suave e selvagem, mostrava as entranhas sem pudor [...]. A flor se impôs na janela, senhora de si e de seus encantos e do seu triunfo (ALBUES, 2008, p. 100).

A orquídea é da cor laranja-avermelhada: a cor alaranjada simboliza o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Se esse equilíbrio se rompe, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou a luxúria. O vermelho é considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho. É também a cor da alma, da libido e do coração (CHEVALIER, GHEERBRAANT, 1993). São duas cores que chamam a atenção por serem vibrantes, não

passam despercebidas. São cores que trazem significados ligados ao prazer/libido e à riqueza/luxo. Elas remetem ao desfecho final do crime que revela roubo, contrabando, corrupção, tráfico, morte e sexo.

Um dos integrantes do grupo de amigos, Acimar, vê na orquídea algo que vai além de uma flor: “Há alguma coisa de humano nessa orquídea [...]. – Essa flor não apenas parece, ela É, humana [...]. – Sabia que certas plantas podem reagir como seres humanos?” (ALBUES, 2008, p. 101, grifos da autora). A personagem Acimar percebe que existe uma áurea diferente na orquídea, algo sobrenatural pairando no despertar da flor. Logo adiante ficam evidentes as profundas mudanças que a flor traria: novos comportamentos e posicionamentos do grupo em relação ao projeto e à vida. “Quando dois dias depois voltamos ao estúdio, eramos outras pessoas. Deixamos de lado as picuinhas, teorias estéreis, e passamos a encarar a realização do filme sob diferentes perspectivas. Mais práticas e objetivas [...]” (ALBUES, 2008, p. 102-3). Os amigos se concentram e se mobilizam com determinação na construção do roteiro do filme, passam a ter novas ideias e modos de investigação que nem a polícia tinha realizado.

Em busca de informações sobre Durval Laurindo, o travesti assassinado e elemento central do filme, os amigos descobriram que seu nome de guerra era *Escorpiana*. *Escorpiana* tinha uma amiga ou amante S.S., nome de certidão de nascimento Silvano Souza ou *Seda Selvagem* - nome que tinha escolhido para viver. Relata-se esse trecho da história pois a partir dele entendemos a simbologia da orquídea, que se faz presente logo no início da narrativa. A personagem *Seda Selvagem* “tinha uma coleção de orquídeas raras, tinha paixão pelas flores [...]. Adorava cores fortes, principalmente rosa choque, laranja, vermelho berrante” (ALBUES, 2008, p. 105-6). As cores da orquídea que desponta ao lado da janela no apartamento onde o grupo de amigos se juntam fazem parte das cores favoritas da *drag queen* S.S. O que se soube mais adiante foi que *Escorpiana* enganara e roubara a coleção de orquídeas raras de *Seda Selvagem* por pura maldade, só para vê-la sofrer.

A narradora-personagem fica intrigada com toda a história que envolvia as duas travestis e que, aparentemente, tinha um desfecho vingativo que envolvia uma coleção de orquídeas. Coincidência ou não, havia alguma ligação energética transitando entre o grupo. Se não, como explicar o aparecimento daquela orquídea bem em frente à janela do estúdio e as cores da flor serem as mesmas da echarpe que foi usada no estrangulamento, laranja-avermelhada, cores prediletas de *Seda Selvagem*? Em busca de informações sobre a flor, Karina descobriu que a orquídea é considerada a mais sexy das flores sobre a Terra e que há histórias milenares e misteriosas acerca delas. Ela soube também que as orquídeas:

são quentes e úmidas em sua essência, seduzem e despertam intensos desejos sexuais. Quem cai em seus encantos nunca mais se liberta [...]. Os colecionadores de orquídeas sofrem duma avidez insaciável, como se fossem viciados. Não medem esforços nem dinheiro para conseguir as cobiçadas. Qual é o valor das orquídeas? Em nível emocional, incalculável. Financeiro? Custam fortunas, as raras (ALBUES, 2008, p. 115-6).

A partir dessas informações entende-se a mágoa insuportável que *Seda Selvagem* tinha por *Escorpiana*, que roubara a sua coleção de orquídeas. A decepção foi tanta que a *drag queen* exilou-se em Portugal, não tendo mais contato com seus colegas e amigos. A narradora-personagem, apesar de ter conhecimento das referências que levam ao esclarecimento da espécie orquídea e do mistério que envolve a flor, continua com a sensação de desconforto. A cena da orquídea desabrochando trouxe solidão, dor e angústia incompreensíveis. Ela não entende, mas o movimento da flor alcançou os seus mais íntimos traumas e medos vividos na infância.

Novamente a imagem do meu quarto, no casarão cinzento. Isolada do resto da casa, quantas vezes chorei até quase perder o fôlego e ninguém vinha me atender. Mamãe, como sempre, fazendo compras, encontrando as amigas, nos salões de beleza, chás de caridade. A empregada, muito ocupada, vendo televisão, não podia perder a novela preferida. Gritos de criança, nessa hora, não se escuta. Menina manhosa, o que está faltando? Carinho. Eu teria dito, se pudesse colocar em palavras, os estragos da solidão (ALBUES, 2008, p. 116).

A narradora-personagem se perde em seus pensamentos e sentimentos vividos na infância e conclui que estar só é algo que ela não consegue suportar, precisa estar em comunicação e interação para sentir-se bem e feliz. A história do assassinato de *Escorpiana* tomou rumos diferentes e passou a ser, de fato, investigada e “Em menos de dois meses, o resultado brilhou nas manchetes. *Escorpiana* está viva! Estrangulou *Seda Selvagem*, deformou seu rosto com ácido e colocou a cópia de sua carteira de identidade no bolso da *drag queen*” (ALBUES, 2008, p. 117). Com as respostas e esclarecimentos sobre o crime, o grupo de amigos conclui o filme. Sobre a orquídea, “O pé de orquídea, na árvore em frente da janela do estúdio, nunca mais deu flor. Secou e morreu, em plena primavera” (ALBUES, 2008, p. 118), parece que cumpriu a missão a que foi destinada: a revelação da verdadeira história da qual as suas “irmãs” orquídeas faziam parte.

As questões que abordam as flores magnólia, violeta e orquídea e seus movimentos nas narrativas, esclarecem o desenrolar da vida da mulher. A individualidade, conduta e florescer de cada uma sinaliza para as lutas e posicionamentos da figura feminina. Na magnólia a teimosia conclui-se em vitória; na violeta o mistério acolhe e protege e na orquídea o florir sinaliza o caminho para desvendar um crime. A humanização das flores pode ser percebida nos comportamentos e atitudes do sujeito feminino.

Os sete contos examinados nessa discussão trazem à luz diversos contextos e particularidades que englobam o universo feminino vistos a partir da representação das personagens femininas nas narrativas. Ao mesmo tempo em que há uma narrativa ficcional, há também, paradoxalmente, histórias envolventes que remetem à realidade da mulher em várias situações, de luta e vitórias: subjugação, preconceito, liberdade sexual e procriação, autonomia pessoal e profissional etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta discussão desenvolveu uma pesquisa procurando equacionar adequadamente a questão norteadora proposta, ou seja, de que maneira ocorre a representação da formação da identidade feminina nos contos “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “A Rebelião da Magnólia – (1997/1998)”, “O Enigma de Violeta H.”, “Cena em Sustenido”, “Georgina na Janela” e “Seda Selvagem”, pertencentes à coletânea de contos *Buquê de Línguas* (2008) da escritora mato-grossense Tereza Albues. Para responder a essa indagação, estabeleceu-se um roteiro que discutiu os aspectos contemporâneos significativos da crítica literária e feminista, examinando as características da pós-modernidade, constituição da identidade, multiculturalidade, patriarcado, gênero, nomadismo, mito e o simbolismo do elemento flor. Em virtude disso, dividiu-se o estudo em três capítulos para melhor situar os eixos temáticos e as discussões.

Nesse sentido, iniciou-se com o capítulo 1 intitulado “A literatura de Tereza Albues: pós-modernidade e identidade”. Principiou-se com a apresentação da autora: vida, obras, ensaios e pesquisas mais relevantes realizados pela crítica literária. Essa breve apresentação deve-se ao fato da autora não ser conhecida mundialmente e de que a maioria das pesquisas relacionadas às suas obras estão nas Universidades Federal e do Estado de Mato Grosso, seu local de nascimento e da publicação de suas obras. Para isso, acessou-se o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho, onde constam relatos de pesquisadores sobre suas temáticas e obras.

Nesse mesmo capítulo abordou-se as questões que envolvem o período da pós-modernidade e a identidade. Verificou-se que os elementos da contemporaneidade, como a tecnologia, a globalização, os meios de transporte rápidos (o metrô aparece em vários contos como espaço principal de episódios), a liberdade de expressão, a pluralidade de estilos, etc., são elementos recorrentes nos cenários e nas relações apresentadas nas narrativas de *Buquê de Línguas* (2008).

Além dessas características, a multiculturalidade, o nomadismo, os contrastes culturais, a homossexualidade, as questões do cotidiano, o espaço e contexto urbano, as lembranças e o monólogo interior são temas presentes nas narrativas.

A escrita de Tereza Albues, que nasceu no Estado de Mato Grosso, em Várzea Grande e que, quando adulta, se mudou para Nova York, onde começou a escrever, tem a sua escrita marcada pelas particularidades desse deslocamento: a escritora não se esqueceu da terra natal e mesmo tendo morado em um grande centro, onde há uma efervescência de culturas, valeu-se do olhar do “outro”, do estrangeiro, para o interior do Brasil.

A investigação dos elementos que se desenvolveram com o processo da pós-modernidade e as questões da identidade se significam de forma relevante nos contos analisados nesse estudo. Uma das dinâmicas evidente é o ser nômade presente nas personagens de Tereza Albues. A performance nômade é perceptível como um novo imaginário, representando um sentimento de “deslocamento” que não se reconhece no espaço onde vive e busca constantemente resgatar na ancestralidade, o

“ir” e “vir”, pelo mecanismo das lembranças e posições que o deixem mais próximo de sua origem histórica.

No capítulo 2, intitulado “Gênero feminino: a mulher em perspectiva”, foi realizado um estudo mais detalhado das temáticas que envolvem a mulher em seus contextos de vida pelo viés e interpretação através das histórias narradas nos contos. Foi identificado a presença do patriarcado por meio da personagem feminina protagonista do conto “Georgina na Janela”: tinha uma vida de submissão em relação ao pai e aos afazeres da casa e da família. A loucura desenvolvida em Georgina, segundo os indícios da narrativa, foi desencadeada por um desejo não realizado advindo da sexualidade e devido à submissão imposta pelo pai, onde o poder reina sobre o sexo (gênero). Além disso, a loucura pode ter sido algo almejado pela personagem, significando uma forma de transgressão libertária e de mudança de vida para ela.

Nesse mesmo capítulo constatou a multiculturalidade presente nas figuras femininas por meio das personagens. Essas características foram identificadas através das diferenças culturais que são mostradas em personagens que tentam resolver suas tensões, conflitos diários, inquietudes e solidões, demonstrados no decorrer dos contos, concretizando essas atitudes na expressão da arte e fazendo a junção da realidade do momento vivido, naquele instante, com os acontecimentos passados, resultando nas interações entre todos, com a união para superar os medos, angústias. Nas personagens demarcamos seus estilos, modos de pensar, expressar, interagir, posicionar e as trocas de informações e costumes, o que resulta na pluralidade de vozes e culturas que efetivam o fenômeno da multiculturalidade.

Ainda no capítulo 2 tratou-se das questões que envolvem a sexualidade, demarcada pela homossexualidade. Foram selecionados os contos “O enigma de Violeta H.” e “Seda Selvagem”, nos quais ficou claro como as preferências amorosas, conscientes ou não, desdobram-se e fazem-se refletir na trajetória das personagens. No conto “O enigma de Violeta H.”, tem-se a história da vida da violeta menina e da violeta flor, uma narrativa cheia de segredos e que culmina na revelação do órgão sexual da menina igual ao da flor: órgão único em sua dualidade macho-fêmea, hermafrodita. Por não corresponder às regras impostas pela sociedade, que diz que menina veste rosa e usa laços, tem cabelo comprido, passa maquiagem e tem sapatos delicados, a menina Violeta H. era o reverso, estilo de menino: camisetas largas, calça jeans, sapatos pesados, cabelos curtos, nada de vaidade. Violeta H. se sentia muito sozinha, perdida, desamparada e com medo de contar seu segredo para a família. É perceptível que existiu a questão da violência simbólica em relação à menina: seus colegas na escola zombavam e criticavam seus modos de se vestir e se comportar. Em casa Violeta H. não era nem notada, toda a família era muito ocupada com seus afazeres particulares e ela vivia seus dias sozinha e só tinha a companhia da flor para contar suas angústias e medos.

No conto “Seda Selvagem”, o desenrolar da história do assassinato de um travesti revela que, por ser um homossexual, seu processo foi arquivado e nunca investigado. Um grupo de amigos, produtores de filme, interessou-se pelo caso e decidiu contar a história de Durval, desvendando, ao final, o crime. Foi observado o movimento do *drag* e constatamos que os padrões de gênero

são culturalmente construídos. O sujeito transexual fabrica o gênero em seu próprio corpo, se constrói invertendo essa relação entre sexo e gênero, viola os padrões de gênero e cria sua própria representação de gênero. Ao criar a sua representação de gênero o *drag* embaralha as fronteiras entre o biológico e o cultural, o real e o fictício e produz, portanto, uma identidade em sintonia com esses discursos, contrariando as normas impostas pela sociedade.

No capítulo 3, último capítulo, “O movimento feminino que floresce o ser mulher”, o estudo fixou-se, detalhadamente, no elemento da flor a partir do significado do símbolo apresentado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos* (1993). Foram selecionados três contos que contêm o elemento flor, sendo eles: “A Rebelião da Magnólia”, “O Enigma de Violeta H.” e “Seda Selvagem”.

As três espécies de flores, magnólia, violeta e orquídea, distinguem-se pelas características físicas da aparência e tamanhos. Constatou-se que os aspectos que as tornam análogas são: suas cores, sempre em tons próximos (rosa, laranja e vermelho); a floração, que acontece de forma semelhante nas três; a estrutura do sistema sexual, que tem particularidades e que as torna hermafroditas ou bissexuadas: características que se significam no desenrolar da vida da mulher. A individualidade, conduta e florescer de cada uma sinaliza para as lutas e posicionamentos da figura feminina. Na magnólia a teimosia conclui-se em vitória; na violeta o mistério acolheu e protegeu e na orquídea o florir sinalizou o caminho para desvendar um crime. A humanização das flores pode ser percebida nos comportamentos e atitudes do sujeito feminino.

O presente estudo aqui desenvolvido, cumpriu a investigação dos elementos contemporâneos e primevos na constituição das narrativas da autora Tereza Albues. O principal propósito com a pesquisa foi identificar as convergências albuesianas da identidade feminina presente em *Buquê de Línguas* (2008). A partir delas, desvendou-se o desenrolar das histórias e seus personagens, bem como espaços, movimentos e múltiplas vozes, que resultaram na configuração de uma escrita norteada pela presença feminina em deslocamento.

Espera-se que este trabalho contribua para o enriquecimento e divulgação da produção de autoria feminina em Mato Grosso, bem como para a propagação de uma obra que não pertence ao rol canônico, *Buquê de Línguas* (2008), contudo é detentora dos desdobramentos dos valores da pós-modernidade e possui um projeto poético sólido; quer sejam pelos valores textuais, quer sejam pelos estéticos. À vista disso, tenciona-se despertar o interesse pelo estudo crítico das obras da autora mato-grossense Tereza Albues e também ser veículo de divulgação da excelência da sua produção.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plúrais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac, 2002.
- ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2008.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Deshacer el género*. Trad. de Patrícia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2006. Disponível em: < <https://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf> >. Acesso em: 07 de abril 2020.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CABRAL, Mauro. BENZUR, G. *Cuando digo intersex*. Um diálogo introductorio a la intersexualidad. *Cadernos Pagu* (24). p. 283-304. Universidade nacional de Córdoba. Argentina, 2005. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a13.pdf> >. Acesso em: 26 de fev. 2020.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: como entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COSTA, Carol. Imagem da flor violeta. *Minhas plantas*. 2013. Altura 600 pixels. Largura 800 pixels. 57,9 kb. Tipo de arquivo: imagem JPEG (.jpg). Disponível em: <<https://minhasplantas.com.br/plantas/violeta/imagem/1108/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa, Portugal: Coleção Artes e Letras/Arcádia. 1979. Disponível em: <https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade_mircea_imagens-e-simbolos.pdf>. Acesso em: 02 jul 2020.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

FABRO, Nathalia. Imagem da flor magnólia. *Revista Galileu*. 2017. Altura 496 pixels. Largura 750 pixels. 238 kb. Tipo de arquivo: imagem JPEG (jpg). Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/11/primeira-flor-do-planeta-era-bissexual-e-parecida-com-magnolia-diz-estudo.html>>. Acesso em: 11 maio 2020.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária*. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. Maringá: EDUEM, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf>. Acesso em: 16 jun 2020.

_____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda. 1998. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940574/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-2-O-Uso-dos-Prazeres.pdf>. Acesso em: 16 jun 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw – Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

LEITE, Mário Cezar Silva. *Literatura, Vanguardas e Regionalismos: poéticas em transito e fronteiras. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/019/MARIO_LEITE.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1993. Disponível em: <<https://teoriadaliteraturaifb.files.wordpress.com/2014/07/texto-02-o-foco-narrativo-ligia-chiapinni.pdf>>. Acesso em: 08 maio 2020.

LOBO, Luiza. *Literatura de autoria feminina na América Latina*. Revista Mulheres e Literatura. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em: 18 fev. 2020.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho: Ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

MACHADO, Paula Sandrine. *O sexo dos anjos: representações e práticas em torno do gerenciamento sóciomédico e cotidiano da intersexualidade*. Tese – Doutorado em Antropologia Social – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A ordem das coisas: pensar a pós-modernidade*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2016.

MURARO, R. M. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ORQUÍDEA, fotografia.... 2006. Altura 1024 pixels. Largura 846 pixels. 108 kb. Tipo de arquivo: imagem JPEG (. jpg). Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/4f/b4/88/4fb488b64d85aeb713725c396e404afd.jpg>>. Acesso em: 11 maio 2020.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. *Tereza Albues e Wanda Ramos: memórias em diálogo*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2010.

PERSONA, Lucinda. Tereza Albues: a apaixonada cosmovisão. In: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1

edições. 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4406411/mod_resource/content/1/Beatriz%20Preciado%2C%20Paul%20B.%20Preciado-Manifesto%20Contrassexual-n-1.pdf>. Acesso em: 15 jun 2020.

PRECIOSO, Adriana Lins. SANTOS, Luzia A. Oliva dos. SILVA, Rosana Rodrigues da. *Identidade feminina no espaço multicultural: a voz narrativa de Tereza Albues*. Revista Cerrados: revista/do Programa de Pós-graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília, v. 20. n. 32. 2011.

PRIMI, Juliana. *Entre dois mundos: a loucura feminina nos romances A Louca de Serrano, de Dina Salústio, e O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*. 2013. 139 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10032014-104439/publico/2013_JulianaPrimiBraga_VCorr.pdf>. Acesso em: 15 jun 2020.

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

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS. 1995.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Livraria Almedina: Coimbra, 1983.

TEODORO, Maycoln L. M. BAPTISTA, Makilin Nunes. *Psicologia da família: teoria, avaliação e intervenção*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2020. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=birKDwAAQBAJ&pg=PT117&lpg=PT117&dq=como+se+da+no+brasil+o+cuidado+filial&source=bl&ots=f4R3zG4M_J&sig=ACfU3U2bIBUefW_xt2WtTQGS4yYCZRM8Bw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjotq3Olq_qAhWYE7kGHWTiBsoQ6AEwCHoECAUQAQ#v=onepage&q=como%20se%20da%20no%20brasil%20o%20cuidado%20filial&f=false>. Acesso em: 02 jul 2020.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

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

SOBRE A AUTORA



Katia Aparecida Pimentel nasceu em Paranatinga, Mato Grosso, em 1987. É graduada em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Mestre em Letras pela UNEMAT e doutoranda em Estudos Literários, pela mesma instituição. Em 2020, recebeu a Menção Honrosa de melhor dissertação da área de Estudos Literários com a pesquisa O plural na identidade feminina em Buquê de Línguas de Tereza Albués. É pesquisadora nas áreas de literatura brasileira, literatura produzida em Mato Grosso, literatura de autoria feminina, estudos de gênero, mitologia e identidade.