

Adrienne Kátia Savazoni Morelato

*A transfiguração do corpo e do mito no desenho
da escrita feminina através de Contos
Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen*

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara,
para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários
Área de Concentração: Teoria da Poesia

Orientador (a): Prof.a Dr. A Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara

2007

Ao meu vovô Nilson e a minha vovó Marlene pela pureza.

Aos meus irmãos: Donald, Janaina, Nino, Marquinhos, Vinícius, Jéssica e João
porque, embora seguiremos cada qual o seu caminho, seguiremos unidos pelo
amor.

E à minha professora e amiga Ana Maria Martins (*in memoriam*), pela imensa
saudade.

E até desejamos as coisas que as velhas narram entre si à noite. É o que em nós
mesmos denominamos o eterno feminino.
Como se houvesse um caminho oculto que conduzisse ao saber e se subtraísse aos
que aprendem qualquer coisa, assim cremos no povo e na sua sabedoria.
Todos os poetas, contudo, julgam que aquele que está deitado na relva ou numa
encosta solitária, com o ouvido à escuta, aprende algo do que se passa entre o céu
e a terra.
E se experimentam sensíveis comoções os poetas supõem sempre que a própria
Natureza esteja apaixonada por eles.
E que se lhes abeira do ouvido a murmurar coisas secretas e palavras de carinho.
Disso se louvam e se vangloriam, perante todos os mortais.
Ai! Há tantas coisas entre o céu e a terra que só os poetas sonharam!

NIETZSCHE

(Dos poetas in: Assim Falou Zaratrusta, p.98)

AGRADECIMENTOS

À Deus, primeiramente, por mais essa oportunidade concedida.

Aos meus pais, pela fé depositada em meus esforços.

Aos meus professores do Ensino Médio “EE do Centro e CEFAM Dr. Emílio Hernandez de Aguillar” de Franco da Rocha, SP pelo imenso apoio dado, sem o qual não estaria na Universidade.

À professora doutora Zahidé Lupinacci Muzart da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, pela contribuição bibliográfica e pelo incentivo.

À minha orientadora e professora Guacira Marcondes Machado Leite, pelo carinho, pela paciência, pela amizade e dedicação com que me orientou desde a graduação, e por me mostrar sempre, o quanto ainda eu tenho que aprender e melhorar

Ao meu querido marido Reginaldo Barbosa de Almeida, pelas nossos debates filosóficos e poéticos acerca do mundo, do conhecimento, do tempo, das coisas e da vida e pelo afeto vital que estamos construindo todos os dias.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. APRESENTAÇÃO	13
1. Vida e Obra	13
1.1 Sophia e a Modernidade	21
2.- TEORIAS DO FEMININO	30
2.1 O Feminino na linha da história	30
2.2 O feminino na linha da crítica literária	66
3. ANÁLISE DOS CONTOS	84
3.1 Alguns Símbolos Recorrentes na obra poética de Sophia	84
3.1.1 A Casa	95
3.1.2 O Jardim	105
3.1.3 A Água	111
3.1.4 O Mar.	116
3.2 O mito do paraíso perdido no conto <i>A Viagem</i> : A volta da Grande Mãe na escrita feminina	121
3.2.1 Fenômeno da Androginia	131
3.2.2 O Retorno e a busca pela imagem primeira	138
Conclusão	147
Bibliografia	152

Resumo

MORELATO, Adrienne K. S. *A Transfiguração do corpo e do mito no desenho da escrita feminina através de Contos Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara.

Esta dissertação analisa a obra em prosa de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa que viveu em quase todo século XX e que presenciou as mudanças políticas e sociais ocorridas na fase madura da Modernidade. O objetivo deste trabalho é a identificação de uma possível escrita feminina na literatura de Sophia, e que se manifestaria através da transfiguração do corpo na linguagem de seus textos e na redefinição do mito. Para o estudo apropriar-se da literatura em prosa de Andresen, será preciso escolher um dos seus poucos títulos em prosa, pois ela escreveu seguramente mais livros de poemas. Escolhido *Contos Exemplares*, esta dissertação utilizará as teorias de gênero, da filosofia e da crítica literária para discutir os procedimentos narrativos da autora. Assim os seus contos serão feitos mais de descrições do que de fatos, mais do espaço do que do tempo, mais de sensações do que personagens, mais do corpo e do mito do que ações. Estes procedimentos, o quais podem ser chamados de dionisíacos, revelariam a escrita feminina fundada certamente no trasbordamento da linguagem da prosa em poesia.

Palavra chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, escrita feminina, mito, corpo, Dioniso e Modernidade.

Résumé

MORELATO, Adrienne K. S. *La transfiguration du corps et du mythe dans le dessin de l'écriture féminine à travers les Contos Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Dissertation (Maîtrise en Étude Littéraire) 142fl – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

Cette dissertation analyse l'oeuvre en prose de Sophia de Mello Breyner Andresen. Elle est un poète portugais du XX siècle qui a assisté à des modifications politiques et sociales arrivées dans la période mûre de la Modernité. L'objectif de ce travail est d'identifier une possible écriture féminine dans la littérature de Sophia. Cette écriture se manifesterait à travers la transfiguration du corps dans le langage de ses textes et à travers la redéfinition du mythe. Pour l'étude de cette écriture, en plus, il fallu choisir l'une de ses oeuvres en prose puisqu'elle a plutôt écrit des poèmes. Cette dissertation a choisi *Contos Exemplares* pour débattre les procédés du récit du poète portugais en utilisant les théories du genre, de la philosophie et de la critique littéraire. Ainsi, ses contes seront construits plutôt de descriptions que de faits, d'espace que de temps, de sensations que de personnages, de corps et du mythe que d'actions. Ces procédés qui peuvent nommés dionysiaques révélerait l'écriture féminine fondée sûrement sur le transbordement du langage de la prose en poésie.

Mots clés: Sophia de Mello Breyner Andresen, écriture féminine, corps, mythe, Dionysio et Modernité.

INTRODUÇÃO

O interesse pelo estudo da relação entre o feminino, mulher e literatura surgiu na graduação, após constatar os poucos nomes de escritoras que compunham nossa história literária, tanto brasileira quanto mundial. Já com a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen a paixão foi imediata: a leitura de seus poemas passava um encantamento tão puro que não poderiam deixar de ser esmiuçados, com toda aquela curiosidade que só a magia da poesia proporciona. Dessa maneira, surge a idéia de buscar uma escrita feminina na obra poética de Sophia, pois a sua produção destoava da linguagem racional, fragmentária, simples, urbana e datada que aparecia na literatura contemporânea. Sua poética, ao contrário, se mostrava própria de uma atmosfera mítica e natural, feita da mistura do real e do devaneio para se fixar eternamente no presente.

A descoberta de *Contos Exemplares* culminou na exploração da obra narrativa da escritora portuguesa, a qual é marcada pela linguagem híbrida, ou seja, pela mistura de gêneros entre prosa e poesia, porque é de se notar a presença da linguagem poética de Sophia em suas

narrativas. Antes de tudo, Sophia era poeta: “*Observa-se que os grandes mestres da prosa foram quase sempre poetas também, seja publicamente ou apenas em segredo e “ para os íntimos” ; e , de fato, apenas em vista da poesia se escreve boa prosa!*” (NIETZSCHE, 2001 p.118).

Nos capítulos seguintes veremos como a própria mistura de gêneros, isto é, a tendência da literatura para a prosa se transformar em poesia, denota a emergência do feminino na cultura e na linguagem. Assim, em *Contos Exemplares*, o leitor não encontra a construção de um conto habitual com o seu começo, meio e final surpreendente, muitas vezes a percepção é de que o fim continuou a atmosfera de início, igual à sensação, quando se acorda de um sonho, e volta a lembrança de que se havia ido dormir. Ou talvez nem houvesse fim nos *Contos Exemplares* de Sophia.

Contos Exemplares foi publicado em 1962 em plena ditadura salazarista e pode ser considerado uma resposta ao regime. Alegoricamente seus contos retratam, no plano político, o desgosto com o mundo público que se centraliza no poder do pai representado pela figura do ditador. Sophia de Mello, por essa razão, não deixa de denunciar a injustiça perpetuada em forma de tradição, e de propor, a reconstrução da vida e da realidade através da reconstrução da linguagem, permeando-a de poesia. O livro que será analisado nesta pesquisa é composto por nove contos, dos quais quatro serão priorizados para a análise por apresentar certa continuidade entre si: *O Jantar do Bispo*, *A Viagem*, *Praia* e *Homero*, em especial *A Viagem*, o qual se destaca como exemplo vital de uma escrita feminina fundada na transfiguração do corpo na natureza e na reunificação das polaridades. Pois este conto não deixa de buscar o paraíso mítico que foi perdido pela modernização material e pela profanação dos sentidos em nossa realidade virtual. Quanto aos outros contos, serão citados e comparados no decorrer das análises.

O enredo dos contos de Sophia acaba tocando nos fundamentos da moral, mantenedora da velha ordem , como é o caso de *O Jantar do Bispo*, que discute a corrupção e o

poder representados na negociação travada pelo Dono da Casa, o Bispo e o Homem Importantíssimo em torno do conserto do teto da Igreja em troca da mudança de paróquia do Padre de Varzim. A moral pregada pelo Padre era uma moral própria e única, a qual se propunha ao bem do coletivo, ao contrário da moral do Dono da Casa legitimada apenas em prol dele - próprio. Já o enredo de *A Viagem*, é apenas uma imensa viagem iniciada no meio da vida pelo homem e pela mulher em busca do desconhecido, de um lugar feito de sonhos e que se encontra perdido no espaço geográfico. E tudo que eles encontram pelo caminho, eles perdem misteriosamente. Já o conto *Praia* é pura descrição de um estado paradisíaco, um clube que fica numa ilha e que tem o nome do conto e onde as pessoas esperam o regresso. Súbito, há uma passagem rápida daquele mundo feito de sonho e presente para o mundo atual, feito de guerras, injustiças e nostalgia. *Homero* e *O Homem* são os únicos contos da autora que são narrados em primeira pessoa: *Homero* conta a lembrança de uma parte da infância da personagem - narradora, pois é forte a presença do personagem Búzio nesta fase de sua vida. O enredo se passa nas impressões e sensações que ficaram na narradora do encontro que tivera com o personagem. Em *O Homem*, o acontecimento narrado é recente, também retrata um encontro marcante que tivera a narradora, porém, esse encontro é mais rápido e efêmero que o do outro conto, no qual ela nem chegara a deter para si o nome do personagem.

Para construir a confluência entre mulher e literatura, desenhando a escrita feminina por meio da obra de Sophia, essa pesquisa será dividida em uma parte de apresentação da autora, uma parte de teoria do feminino e uma outra parte de aplicação dos conceitos trabalhados nas análises dos contos selecionados. Primeiramente, apresentaremos a vida e obra de Sophia de Mello Breyner Andresen no capítulo inicial, em seguida tentaremos situar a sua obra dentro do contexto da Modernidade. Na parte teórica, estudaremos o feminino e suas definições: política, social, econômica, antropológica, psicológica, literária e histórica, tanto em *O feminino na linha da*

história quanto *O feminino na linha da crítica*. Assim, poderemos mapear a relação da mulher escritora com a linguagem literária, com os seus desejos interiores e com o mundo exterior, compreendendo até que ponto essa relação pode se manifestar em sua obra. Também nestes dois tópicos discutiremos de que maneira o surgimento da Modernidade se relaciona com a volta do feminino na cultura, o que Nietzsche irá chamar de espírito dionisíaco.

A parte de análise será dividida entre o estudo de alguns símbolos da obra de Sophia e o estudo do mito do paraíso perdido no conto *A Viagem*. Em *Alguns Símbolos recorrentes na obra de Sophia*, discutiremos de que maneira a escrita feminina de Sophia aparece por meio de símbolos que se repetem constantemente em sua obra e em seus contos, tais como a casa, o jardim e a água, aqui mais precisamente o mar. Símbolos que sugerem todos os quatro elementos da natureza, mas principalmente a terra e a água que são os mais femininos dos elementos e que relembram a figura da mãe e as sensações do corpo.

Em *O Mito do Paraíso Perdido Reencontrado no Conto A Viagem: a volta da grande mãe na escrita feminina* estudaremos de que forma se consolida a emergência do feminino e do dionisíaco na linguagem de Andresen, através do mito reconfigurado na Modernidade Estética. Pois lá no paraíso perdido, a unidade entre Dioniso e Apolo, feminino e masculino seria possível e igualmente, a construção de uma nova realidade e de um novo mundo. Neste sentido, fechamos a dissertação com as considerações finais do estudo e com a certeza de que a compreensão da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, mais precisamente de *Contos Exemplares*, não se esgota felizmente num trabalho como este, porque a literatura tem a capacidade de se renovar e de se fazer outra em cada leitura sempre. E a magia da poesia de Sophia se cumpre mais uma vez, e que deixemos, com essa crítica, no leitor a sensação de que ele precisará voltar constantemente aos seus textos, aos seus contos, toda vez que quiser senti-los e compreendê-los de fato.

1 . APRESENTAÇÃO

1.1 Sophia de Mello Breyner Andresen: Vida e Obra

Sophia de Mello Breyner Andresen é um dos grandes nomes da poesia em língua portuguesa do século XX. Nascida em 1919, Sophia estudou filologia clássica na Faculdade de Letras de Lisboa, mas não chegou a terminar o curso. Diz sempre que a poesia aconteceu em sua vida como uma relação vital, pois ela teria lhe chegado pelos ouvidos, quando o seu avô a ensinava a decorar poemas de Antero de Quintal, (VASCONCELOS, 1991) muito antes de ter aprendido a ler e escrever nos bancos escolares. Essa relação vital com a poesia irá se perpetuar em toda a sua obra, e se consolidará como uma necessidade, fato que deu à poeta a certeza de que a poesia iria acompanhá-la toda sua vida, mesmo quando sua voz parecia emergir em direção ao grito desconcertante da política (ANDRESEN, 2004):

Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura.

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio

Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização em si.”

(ANDRESEN: 2004, p.270)

Sophia de Mello estreou como poeta na revista “*Presença*”, revista importante da Segunda fase do Modernismo Português. Morta em 2004, presenciou a Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica, a Guerra Fria, enquanto, a sociedade se modernizava materialmente numa velocidade assustadora . E viveu quase todo o século XX intensamente em seu país, lutando contra a ditadura de Salazar, luta que a projetou como deputada federal pelo partido socialista em 1969. Quando candidata, recitava poemas no palanque em meio aos discursos e sempre detestou a injustiça. Eugênio de Andrade (apud ÂREAS, 2004: 16) diz que os poemas de resistência de Sophia “*lhe deram visibilidade junto de um público normalmente desatento às coisas da poesia*”, enquanto António Ramos Rosa (apud ÂREAS, 2004:16) enxerga que a essência da poética de Sophia é “*transformar o poema num ato de purificação*”.

Durante os seus mais de 60 anos dedicados à poesia e à literatura, Sophia recebeu diversos prêmios, inclusive internacionalmente, do quais se destacam o Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana em 2003 e o maior prêmio da língua portuguesa, Prémio Luís Vaz de Camões em 1999. Publicou uma vasta obra que se compõe de 20 livros de poesia, 8 livros para crianças, ensaios e 3 livros de contos. O seu primeiro livro de poesia publicado, intitulado *Poesia*, data de 1944 quando a poeta tinha 24 anos, e foi editado por conta própria (ANDRESEN, 1998: 253). Já o seu primeiro livro, segundo uma entrevista que deu ao jornal *Letras e Idéias*, teve revisão e colaboração de poetas do novo Cancioneiro que são a primeira geração neo-realista de Portugal.(VASCONCELOS, 1991). Os outros livros saíram com uma média de 3 anos entre um e outro, mais ou menos. Assim, em 1947, ela publica *Dia do Mar* já pela Ática e em 1950, publica *Coral* pela Portugália. Em 1954, é a vez de *No tempo dividido* e em 1958 de *Mar Novo*. Em seguida vieram *O Cristo Cigano*, 1961, *O Livro Sexto*, 1962 , *Navegações*, 1966, *Geografia*, 1967, *Antologia* 1968, *Grades*, 1970, *Dual*, 1972, *O Nome das Coisas*, 1977.

Dos títulos acima, *O Livro Sexto*, *Navegações* e *O Nome das Coisas* ganharam também importantes distinções: o primeiro recebeu o *Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores* em 1964, o segundo recebeu *Prêmio Centro Português das Associação Portuguesa de Críticos Literários*, em 1983, e *O Nome das Coisas* o prêmio Teixeira de Pascoaes no mesmo ano de sua publicação (ANDRESEN, 2004: 273). Em 1981, Sophia publica *Poemas Escolhidos* pelo Círculo de Leitores e em 1985, *No tempo Dividido e Mar Novo*, edição ampliada e revisada pela Salamandra. Depois em 1989 a autora portuguesa publica *Ilhas* que recebe o Grande Prêmio da Poesia INASSET/ INAPA. Já na década de 90, sua obra ganha uma edição completa em três volumes pela editora Caminho: *Obra Completa I*, *Obra Completa II* e *Obra Completa III* e, em 1994, Sophia lança seu antepenúltimo livro inédito de poesia *Musa*. O livro *Signo* sai no mesmo ano que *Musa e*, em 1997, sai o seu último livro inédito de poesia *O Búzio de Cós e outros poemas*. (ANDRESEN, 2004: 274)

Sophia também teve uma atividade intensa como tradutora. Dentre as traduções que a poeta realizou, podemos destacar os seguintes títulos: *O Purgatório* de Dante, *Hamlet* e *Muito Barulho por Nada* de Shakespeare, *A Anunciação A Maria* de Paul Claudel e *Medeia* de Eurípedes. E para o francês, Sophia traduziu os quatro grandes poetas portugueses: Luís de Camões, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa (ANDRESEN, 1998:256). Em relação à sua obra em prosa, Sophia teve uma produção de menor quantidade, sem dúvida, mas não de menor importância. Se publicou apenas dois livros de contos “para adultos”, publicou uma série de contos infantis ainda inexplorados pela crítica literária e pelas editoras brasileiras. O primeiro livro em prosa da poeta foi *Contos Exemplares* em 1961, depois decorrem mais de vinte anos para o lançamento de *Histórias da Terra e do Mar*(ANDRESEN, 1998: 254).

Os títulos acima mencionados demonstram o caráter mítico de sua narrativa e sua preocupação imagética com a fabulação de uma história inicial, atemporal e poética,

características que veremos no decorrer das análises de *Contos Exemplares*. Em relação aos contos para crianças, segundo o site www.pn.pt/literatura/sophia, Andresen os fez para os seus cinco filhos, e publicados, viraram marco da literatura infanto - juvenil portuguesa. Já segundo o artigo de Elvira Maria Moreira no site www.triplov.com/sophia, em palavras da própria autora, Andresen teria iniciado sua literatura infantil da necessidade de deixar os seus filhos pequenos quietos, na época, vítimas de sarampo. Contar histórias foi a solução, mas a escritora se irritou com a literatura infantil disponível e com a sua linguagem sentimental, o que a levou a compor narrativas infantis a partir de histórias que ela mesma escutou quando criança. Os títulos são: *A Menina do Mar* 1958, *A Fada Oriana* 1958, *O Cavaleiro da Dinamarca* 1964, *O Rapaz de Bronze* 1956, *O Tesouro* 1978, *A Floresta* 1968, *Noite de Natal* 1960 e *Árvore* 1987.

Transformar o poema num ato de purificação, como deseja Sophia, e como observou António Ramos Rosa (apud ÂREAS, 2004:16) é restabelecer a origem das coisas e compreender a ligação do ser com o mundo. Para purificar é preciso antes de tudo negar, negar e recusar a realidade que está aí, fria, calculável e dividida. Só através da verdadeira recusa se poderá restabelecer a verdadeira revolução, e o poema deixa de ser apenas ritmo, passa a ser ritmo e canto de anúncio política : *Como casa limpa/ Como chão varrido/ Como porta Aberta/ Como puro início/ Como um tempo novo/ Sem mancha nem vício* (ANDRESEN, 2004: 229). E dessa forma, o poema cumpre o seu projeto inicial que Sophia diz ser sempre um projeto de vida, a luta contra as trevas e a imperfeição (VASCONCELOS< 1991).

A política, mais precisamente, os modos de se realizar o equilíbrio, sempre foi uma grande preocupação para Andresen. Contra a ditadura de Salazar, empenhou-se bravamente na defesa da democracia e da justiça, buscando sempre uma relação mais humana com as pessoas e com as coisas ao seu redor. Ela chegou a vender quadros seus em favor dos presos políticos: *“Pela sua constante atenção aos problemas do homem e do mundo, criou uma literatura de*

empenhamento social e político, de compromisso com o seu tempo e de denúncia da injustiça e opressão” (MOREIRA, www.triplov.com/sophia) Dessa maneira, escreveu poemas que retratassem seu “nojo”, se assim pode se dizer de sua contestação e de seu repúdio contra todos os desmandos que o regime salazarista implantou através do Estado Português. Portugal, naqueles quarenta anos obscuros do regime, parecia que perdera um pouco do brilho, se tornando uma casa fria e suja, na qual, morar significava se perder, se tornando também um país exilado de si-mesmo. Porque: *Quando a pátria que temos não a temos/ Perdida por silêncio e por renúncia/ Até a voz do mar se torna exílio/ E a luz que nos rodeia é como grades* (ANDRESEN, 2004:149).

O regime Salazarista, chamado também de *O Estado Novo*, durou mais ou menos quarenta anos e terminou no dia 25 de abril de 1974 com a revolução dos Cravos. O mês de Abril é o mês da primavera no Hemisfério Norte, fato que o credencia como um dos meses mais belos, no qual acontece a renovação e a floração da natureza. Por essa razão, Abril é para poeta portuguesa, antes mesmo da revolução, um mês de mudança e de pureza, onde se marca um novo início e um novo meio: *Hoje, noite de Abril, sem lua,/ A minha rua/ É outra rua* (ANDRESEN, 1998:41). Anteriormente à revolução dos Cravos, Abril será título, parte ou tema de muitos de seus poemas, ora se colocando como sinônimo de jardim, ora como um espaço independente e próprio, no qual todas as coisas se reencontram: *Há jardins invadidos de luar/ Que vibram no silêncio como liras/ Segura o teu amor entre os teus dedos/ Neste jardim de Abril em que respiras* (ANDRESEN, 1998:134).

Esta simbologia toda criada pela poeta para o mês de Abril, o qual é um mês de mudança e de que tem, ao mesmo tempo, um espaço próprio, um lugar marcado, é reforçada quando o regime de Salazar, uma ditadura com mais de 40 anos, cai em 25 de Abril de 1974. E é Sophia a primeira a anunciar através da poesia um novo tempo que se instaura e que começa em

Portugal, compondo e declamando o poema 25 de Abril horas depois que o regime foi deposto (ÂREAS, 2004: 16):

25 de Abril

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo
(ANDRESEN2004:228)

Durante a leitura das narrativas de *Contos Exemplares*, publicados no ano de 1962, e portanto, nos anos ainda da ditadura, percebemos diversas alegorias representativas do poder máximo, parcial, centralizado e único, que se manifestam por exemplo, na figura do Dono da Casa do conto “*O Jantar do Bispo*. E por diversas vezes, ouvimos a voz da autora cravando a sua mensagem contra a injustiça, contra a opressão do homem sobre o homem, contra a intolerância e a falta de solidariedade que invadem o coração das pessoas e contra qualquer instituição que se utiliza dos meios políticos para beneficiar a si própria. Essa voz se manifesta através tanto dos atos dos personagens quanto através do discurso narrativo.

Sabe-se que a Igreja Católica, a maior instituição e o maior aparelho ideológico do mundo, tanto se serviu da ditadura de Salazar quanto foi usada por ele com a finalidade de se perpetuar e solidificar a estrutura social, política e econômica dominante. A ligação entre Salazar e a Igreja pode ser observada na trajetória pessoal, acadêmica e política do ditador que estudou na juventude num Seminário de padres, se elegeu deputado em 1921 pelo Centro Católico e, “*no Congresso Católico de Abril de 1922 expusera com linhas precisas o problema católico e social*” (Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira 1960: 681) Como professor universitário, ele

pensava que o Estado não podia deixar de Ter uma base filosófica ou uma doutrina orgânica, além de conceber que o indivíduo pertence a uma realidade natural, universal e necessária, que é a sociedade, ou seja, Salazar não admitia a existência de contradições, nem aceitava o diferente, o outro. (Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira 1960: 681). Por essa razão, Sophia fará em seus contos não só uma crítica aos atos da Igreja e à deturpação dos verdadeiros valores cristãos para o que ela colabora, mas também ao Estado e aos homens que nele se apoiam para dominar e imprimir suas idéias como universais. Ela o fará através justamente dos atos e exemplos colhidos dos personagens, comparando os mesmos com aquilo que eles representam. E no final a voz da autora aparece implacável apontando novamente os valores primeiros, valores humanos que devem se sobrepor à usura, à ambição e ao egoísmo em todas as suas formas.

Sophia acabou escrevendo poesias que subjetivamente retratassem a época obscura em que vivia, como o poema Data:

Tempo de solidão e de incerteza
 Tempo de medo e tempo de traição
 Tempo de injustiça e de vileza
 Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
 Tempo de mascarada e de mentira
 Tempo que mata quem o denuncia
 Tempo de escravidão

Tempo de coniventes sem cadastro
 Tempo de silêncio e de mordança
 Tempo onde o sangue não tem rasto
 Tempo de ameaça.

(ANDRESEN: 2004, p.150)

Neste sentido, a poesia passa a ser algo extremamente político para Sophia de Melo Breyner Andresen, pois mesmo que ela fale apenas de nuvens e pedras, a poesia estará sempre

anunciando a reconstrução de um outro mundo, ou de um regresso a um tempo que se perdeu, e que é um tempo que não pôde ser datado, porque este se encontrava justamente no anterior da história, onde a palavra não representava as coisas, e sim era a própria coisa em seu ruído inicial (ANDRESEN, 1998). A reconstrução do mundo e da sociedade pela poesia torna-se uma moral, que lutará pelo equilíbrio, alterando a linguagem vigente. A linguagem aqui é desconstruída para que se possa refazê-la, sendo que a moral trazida pelo poema não será a mesma dos senhores e dos usurpadores, mas uma moral digna e humana, que ultrapassa as dicotomias e as hierarquias sociais, uma anti-moral ao se contrapor à estabelecida:

A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. [...] Quem procura uma relação justa, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo.[...] E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia.[...] A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido
(ANDRESEN: 1998 p.8-9)

A poesia como salvação e destino, é dessa maneira que Sophia a conceberá, levando para toda sua obra esta premissa, buscando com todo rigor, por meio do ritmo e da imagem, um poema que pudesse restabelecer uma linguagem original ou uma pré-linguagem, um poema que seja pleno em seu silêncio no jardim e absoluto pela eternidade, porque abole definitivamente o tempo. A poesia, desse modo, para Sophia, passa a ser sempre um novo começo para a humanidade (VASCONCELOS, 1991).

Para Sophia, esse novo começo para a humanidade, se traduz na busca por esse poema imanente que surge das coisas e da natureza como uma manifestação pura e própria, e que proporciona a anterioridade da palavra (ROSÁRIO, 1994). Mesmo que ela procure, através da busca desse poema eminente, a despersonalização, o vazio, ou seja, “*colocar o seu entre parêntesis*” para dar toda autonomia e eternidade ao poema, ele só acontece a partir da experiência vivida ou vivenciada, como no caso das sensações obtidas pela poeta na solidão do jardim. Se essas sensações aconteceram ou não, pouco importa para o estudo de sua obra, pois vivenciamos não só o fato real como também a fantasia e o sonho.

Toda essa concepção de poesia e de vida irá permanecer em todas as fases da obra de Andresen, desde a sua fase mais lírica e mais intimista, até a sua fase política e até a sua fase mais clássica e concreta. Como ela mesma disse numa entrevista (VASCONCELOS, 1991), sua verdadeira preocupação estética é elaborar uma poesia mais estruturada do que anteriormente. Mas sempre em volta da essência eminente, que é a poesia em sua substância de vida.

1.2 Sophia e a Modernidade

Sophia é uma poeta que constrói um percurso poético distinto na literatura portuguesa, mantendo-se à margem das tendências e dos modismos literários. Embora seja uma poeta característica da modernidade estética, ela se instaura à margem das vanguardas de seu tempo pois, como ela mesma disse numa entrevista, seguir modismos sempre lhe causou horror (apud VASCONCELOS, 1991: 9). A palavra Modernidade leva - nos a inúmeros conceitos que apareceram durante toda a história, e principalmente na artística, na qual sempre designou de certa forma a atualidade das técnicas e dos estilos em comparação à manutenção dos moldes

tradicionais e da imitação dos antigos. Mas foi com as Revoluções Francesas e a Industrial, nas quais se viu surgir uma nova classe, a operária, e ascender uma outra, a burguesia, derrubando hierarquias historicamente consolidadas como naturais, que se começa a instaurar um novo conceito de Modernidade, tanto na política, na ciência como na arte. Modernidade passa a ser: “*um agudo sentido de militância, louvor do não conformismo (...) confiança na vitória do tempo e da imanência sobre as tradições que tentam aparecer como eternas*” (CALINESCU, 1999:91).

No entanto, a consolidação do capitalismo como um sistema contraditório em si – mesmo, que prega o consumo mas cria desigualdade, acredita no presente mas delega suas responsabilidades ao futuro, fez com que essa Modernidade se dividisse em duas: uma material, que postula a transcendência humana para a reprodução de mercadorias, e uma estética, a qual se rebela igualmente contra o ideal de beleza perfeita, racional, eterna e universal, como contra a Modernidade material que refuta o céu e o Deus cristão para substituí-los pela crença no homem e no futuro (CALINESCU, 1999:22). Porém, essa substituição acaba se tornando vazia e sem significado, exercendo na prática da vida cotidiana a crise do significante destacado do seu conteúdo, o que Nietzsche irá chamar de decadência em seu livro *O Anti-Cristo*(1975).

Ao se postular à margem dos modismos e das escolas literárias, Sophia faz de sua poesia uma construção sua, e única, uma poética atemporal que passa por diversos momentos e por diversas fases de acordo com o seu amadurecimento literário. Claro que identificamos e distinguimos influências de uma ou de outra vanguarda, mas em seu todo, a obra de Andresen se coloca à margem com a finalidade de se situar além, uma obra lúcida porque, como a poeta disse numa entrevista ao jornal *Letras e Idéias*, jornal literário de Portugal, sua maior preocupação estética sempre foi a de elaborar e escrever de forma rigorosa sua literatura, e cada vez melhor do que anteriormente (apud VASCONCELOS, 1991:10).

Como aponta Calinescu (2004), a Modernidade estética não nega a tradição cultural e literária acumulada historicamente, pois ao colocá-la em conflito com os preceitos novos, e com a nova forma de pensar que revolucionaria a sociedade e a arte de nossa época, o pensamento moderno acaba revalorizando toda tradição, tomando-a como parâmetro, mesmo que às vezes de forma depreciativa. Ao contrário do Modernismo, baseado na radicalidade das vanguardas sem o objetivo de dialogar com a tradição, mas sim de destruí-la, para que se instaure o progresso e o novo. Sophia de Melo Breyner Andresen é a poeta portuguesa desse período que restaurará o clássico ao beber constantemente nas fontes da Antigüidade Clássica, porém essa restauração é própria da Modernidade estética, que em si não nega o clássico, mas o absorve em constante diálogo com a novidade e com a ruptura.

Segundo Elvira Maria Moreira, em seu artigo na Internet sobre a poeta portuguesa (www.triplov.com/sophia), Sophia busca na Grécia Antiga valores que foram abandonados pela civilização atual e que são: a unidade, a harmonia e a justiça. Moreira ainda enfatiza a possibilidade de que a atração de Andresen pelos gregos, pela mitologia e principalmente pela arte grega teria nascido da sua formação em Filologia Clássica. Já Vilma Âreas (2004: 21) discute em seu artigo *Sophia: clássica e anti-clássica* que o classicismo de Sophia “*é passível de ser considerado ideologia no sentido moderno do termo*”, e como ideologia, “*passível de contradições, admitindo existir não só o idealismo, como também a própria oposição ao idealismo em seu interior*” (ÂREAS,2004: 21). Essa contradição no seio da ideologia presente se manifestaria com a intenção de possibilitar na obra da autora portuguesa um retorno aos clássicos não só como modelo mas também como anti - modelo. O que se observa, então, nos textos de Andresen não é simplesmente uma imitação dos antigos ou a tomada do padrão greco-latino como sinônimo de perfeição, mas uma releitura e uma recriação de toda simbologia grega naquilo

que ela tem de positivo e naquilo que ela tem de negativo. E a contradição é inerente à Modernidade estética. Neste sentido:

A dialética entre clássico e anti-clássico se dá entre uma leitura (clássica) do antigo como modelo atemporal e uma leitura (anti-clássica) do antigo como pluralidade de dados particulares que podem e devem ser revitalizados numa prática contemporânea que os recrie

(MAMMI apud AREAS, 2004 p.21)

A volta aos clássicos também demonstra a recusa e a intolerância de Andresen com o presente, visto como decadência, uma crítica da Modernidade a si - mesma. Apesar do retorno aos clássicos tanto como modelo atemporal, como pluralidade de forças, o processo criativo de Sophia não se diferencia daquele que se tornou o foco estético da ruptura engendrada pelo Romantismo. Vale lembrar que ruptura, nesta fase inicial da Modernidade estética, carrega uma significação extremamente positiva quando analisada sob o ponto de vista das mudanças literárias, filosóficas, políticas e, sobretudo estéticas, que se postulam no decorrer dos movimentos artísticos, gerando uma crítica não só à arte, mas à toda cultura e à tradição ocidental (NERY, 2005: 21). Enquanto Sophia relata o surgimento da criação poética profundamente marcada pelas lembranças e vivências que a poeta adquiriu em sua vida.

Sabe-se quer que lhe diga, do que eu me lembro bem, e para mim é importante, é dos sítios onde vivi, das situações em que vivi. Há um poema que diz: quando há noite desfolho e trinco as rosas. Isto é absolutamente verdade: eu ia para o jardim da minha avó colher rosas, a minha avó já tinha morrido e era um jardim semiabandonado, colhia camélias no Inverno e rosas na Primavera. Trazia imensas rosas para casa, havia sempre uma grande jarra cheia delas em frente da janela, no meu quarto. E depois eu desfolhava e comia as rosas, mastigava-as...No fundo era a tentativa de captar qualquer coisa a que só posso chamar a alegria do universo, qualquer coisa que floresce

(ANDRESEN apud VASCONCELOS, 1991p.10)

No trecho acima, Sophia conta um exemplo do seu processo de criação. Vale lembrar que esse apenas é apenas um dos inúmeros que um poeta pode ter. Observa-se aqui que este nasce de uma recordação pessoal da poeta, recordação que lhe trouxe novamente as sensações de espanto e abandono frente ao mundo, e pelas quais a autora partiu para uma interiorização da realidade percebida. Pode-se alegar que o fato de se encontrar a sós num jardim, e mastigar folhas de rosa, seja um acontecimento banal e sem importância fora do âmbito pessoal da poeta portuguesa, mas é a capacidade de transformar este ato banal e este espanto do mundo em poesia, que coloca Andresen a par das características da arte romântica, que é o início da Modernidade estética. Porque:

O domínio Romântico incorpora os sonhos, o espaço vivido da presença no mundo oposto ao espaço tempo da luz da razão[...] O Romantismo vem enunciar uma teoria do conhecimento onde o eu do sentimento como método subjetivo de interpretação do mundo prevalece sobre o eu consciência da razão metafísica

(NERY, 2005p. 36)

Desta maneira, o processo criativo de Sophia precisará da solidão e se originará nas ações, lugares e fatos que a autora viveu, assemelhando-se à nova concepção artística do fazer literário, trazida pelos poetas e escritores românticos que iniciam o retorno da poesia para o “eu”, e para as coisas banais e cotidianas. A poesia agora nasce primeiro dentro do poeta e se expande nas coisas e na natureza do mundo, nasce do conflito interior do ser que se depara com a

realidade, ao contrário do enredo clássico, o qual se alimentava dos grandes feitos e atos heróicos de amplitude coletiva, fora das instâncias e interferências pessoais.

Para George Simmel, a essência da modernidade é a crise de identidade do homem moderno mergulhado em sua inquietude: a dissolução dos seus conteúdos estáveis da subjetividade leva - o ao caminho da interpretação do mundo pela interioridade [...] O Romantismo coloca o indivíduo como ponto central da cultura
(NERY, 2005 p.43)

Contudo, ao elaborar e reelaborar o poema, Andresen parte da tentativa de despersonalização, filiando - se a uma nova tradição iniciada com Baudelaire, porque para Sophia “*a arte é um espelho em que o artista vê o mundo mas não vê a si próprio*”(ANDRESEN apud VASCONCELOS, 1991 p.11). A despersonalização na arte para Baudelaire, baseia-se na neutralização do “eu” na lírica, ou como ela mesma disse: “*colocar o eu entre parêntesis*”(ANDRESEN apud VASCONCELOS 1991 p. 10). Porém, colocar o “eu” entre parêntesis não significa anulá-lo. Pois, a nova tradição formada da poesia moderna, que é a despersonalização, iniciada com Baudelaire, faz parte da fusão entre a subjetividade e a objetividade trazida pela Modernidade estética, porque para o Romantismo, o exterior também é uma construção do interior.

De acordo com Friedrich (1978 p.37) Baudelaire amadurece a arte poética, redefinindo-a como um artifício, um fazer. Esta não deve fixar apenas nos anseios sentimentalescos, que só convêm a quem sente, do coração e da emoção, como acreditavam os primeiros românticos, mas na fantasia direcionada pela mente, fantasia esta que não é puramente racional. Assim o poema se voltaria mais para a forma do que para o conteúdo, reforçando a

construção interna do texto. Embora o que se analisa, a partir de Baudelaire, seja a perspectiva de equilíbrio entre o significante e o significado, e será esse equilíbrio que se encontrará na obra de Sophia, pois os seus contos e seus poemas não são simplesmente expressões de vida, nem muito menos uma forma vazia que anula o ser do processo de construção da textualidade.

Tanto Baudelaire quanto Sophia de Mello Breyner Andresen compartilham da idéia de que a poesia é um projeto de salvação do ser através da linguagem. A poeta portuguesa sempre coloca em suas entrevistas que a poesia é para si um projeto de vida e um modo de enxergar de se relacionar com o Universo (ANDRESEN apud VASCONCELOS, 1991 p.10). E como aponta Friedrich (1978p.40), Baudelaire pensa que “*a estrutura formal do poema é um meio de salvar o espírito humano*” no momento em que o leitor se depara com a disparidade entre significante e significado, entre forma e conteúdo, entre poema e poesia, isto é, com as dissonâncias reunidas em tensão permanente, não em polaridades dicotomizadas. Assim, o ser entraria numa espécie de angústia quando se depara com as tensões dissonantes que o levam à estranheza e a sensação de desvio da linguagem utilitária, e que são características da arte moderna (COHEN, 1974p.23).

Pode-se entender a tensão dissonante (FRIEDRICH, 1978p.16), como o distanciamento entre forma e conteúdo verificado na lírica inicialmente com o Romantismo, em paralelo com o questionamento da razão, decorrente do aparecimento das contradições na Revolução Francesa, pois com a morte e a queda do rei, também começa a cair a noção de uma única verdade (Benditer apud NERY, 2005p.61). Neste sentido, emergem as polaridades negativas da Cultura Ocidental, as quais foram negligenciadas e apagadas da história, como é o caso do feminino que foi alocado para estas como o seu lugar.

A negação do feminino e a marginalização das polaridades, compreendidas em: feio, passivo, loucura, escuro, noite, dor, frio, horror, emoção, lua, fantasia, vazio, pequeno, curvo, torto, natureza, primitivo, sonho, instinto, sentidos etc... se deram porque essas

características não fariam parte dos requisitos que compunham o modelo de ser tido como universal e padrão, apolíneo, em detrimento de um outro banido e marginalizado, dionísio. Assim o Romantismo seria *“Uma nova teoria do conhecimento onde o sentimento prevalece sobre o intelecto e a imaginação sobre a razão, um método poético de retomada do mundo que permite elevá-lo a uma potência superior de significação estética”* (NERY, 2005p.32)

O Romantismo se origina politicamente com a Revolução Francesa e esteticamente com as idéias de Rousseau influenciando a literatura alemã. Foi ele quem usou pela primeira vez a palavra romântico, trazendo tanto para a filosofia quanto para a literatura uma escrita permeada pela subjetividade, pelo devaneio e pelo sonho. Pode-se alegar que Baudelaire deu novamente à poesia um pouco da racionalidade em meio a tantos excessos cometidos pelos primeiros românticos, mas o que se vê após o escritor francês na literatura é a busca de um equilíbrio entre representação e subjetivação, e é dessa busca que Sophia faz parte com o percurso de toda a sua obra.

O questionamento das instituições e dos modelos historicamente consolidados pelas duas Modernidades fez com que se questionassem também, pela modernidade estética, as divisões e o fechamento dos moldes artísticos e literários. Porque a poesia só poderia se manifestar na lírica? E a narrativa na epopéia? E o teatro na tragédia? Se o Romantismo traz novamente para a arte a ligação primitiva entre poesia e magia (FRIEDRICH, 1978 p.50) que o Classicismo havia abandonado, em nome de uma pretensa perfeição obtida apenas através da racionalidade, era de esperar que o sentido da palavra poesia se ampliasse e passasse a designar não apenas a forma poema, mas um ato e uma forma de ver, conceber e enxergar o mundo.

Friedrich reforça em seu estudo sobre o Romantismo, início da Modernidade Estética, a redescoberta da magia das palavras, as quais não devem ser postas à toa ou estarem por excesso no texto literário, apesar de saídas do impulso da linguagem (FRIEDRICH, 1978

p.51). Não, porque a magia das palavras está em sua exata manipulação, e Sophia entende muito bem dessa arte pois acredita ao escrever seus poemas que “*as palavras tinham que estar ali porque eram absolutamente indispensáveis*”(ANDRESEN apud VASCONCELOS, 1991 p.9). A poesia, por esse motivo, se separa da obrigação de estar associada à sua técnica, expandindo-se, e com isso as fronteiras entre os gêneros literários e entre as diversas artes se dissolvem. Assim começa a surgir o poema em prosa, a prosa poética, e a narrativa poética por exemplo.

Sophia de Mello revela em seus *Contos Exemplares* uma escrita eminentemente poética, seus contos não obedecem a um padrão de escrita linear, com começo, meio e fim, se filiando à nova possibilidade técnica de mistura de gêneros, trazida pelos primeiros poemas em prosa de Baudelaire. O autor de *Flores do Mal* não foi o criador dessa técnica, que tem como pai o poeta Aloysius Bertrand, mas foi o autor que fez essa nova forma repercutir, ganhar *status* e se solidificar como gênero. A poesia nunca mais se restringirá apenas a uma forma, o poema, mas se revelará pelo impacto produzido no leitor. Os contos de Andresen não chegam a ser poema em prosa, pois ainda preservam a encadeação necessária à narrativa, mas se beneficiam de algumas características deste, tal como especificou Ana Balakian (2000 p. 58) : a incompletude, as descrições, o trabalho com a linguagem expressiva e conotativa, a gênese de sensações, além do tempo cíclico no eterno - retorno da narração.

2 TEORIAS DO FEMININO

2.1 O Feminino na linha da História

Vontade e docilidade_ Levaram um jovem a um homem sábio e disseram-lhe: “Veja, este é estragado pelas mulheres!”. O homem sábio agitou a cabeça e sorriu. “São os homens que estragam as mulheres”, disse ele, “e todas as falhas das mulheres devem ser expiadas pelos homens – pois o homem cria a imagem da mulher, e a mulher se cria conforme essa imagem

(NIETZSCHE, 2001: 100)

A problemática do feminino e da mulher escritora centralizaram todo o estudo teórico desta pesquisa, levando - me aos diversos campos epistemológicos das Ciências Humanas, os quais, neste século, tentaram conceituar e definir o feminino, uma polaridade que tanto problematizou as relações e as certezas da civilização ocidental. Mas antes, para se entender a relação conflituosa entre mulher e literatura e uma possível escrita feminina, é necessário conceituar o que seria o feminino, visto que este parece não ser atributo exclusivo das mulheres.

É necessário, também, reconstruir um possível percurso histórico das mulheres tendo em vista o apagamento de sua voz no discurso temporal.

Desde a Revolução Francesa e desde a revolução industrial, a desigualdade entre os homens e mulheres passou a ser questionada mais veementemente, porque as mulheres foram iniciadas a sair em massa do espaço privado (ENJEU, 1974), graças, em boa parte, às mudanças econômicas que acabaram por se estabelecer nas relações sociais do mundo. Contudo, a economia capitalista, longe de libertar os homens e as mulheres das hierarquias, conseguiu aprofundar as desigualdades, domesticando por completo os corpos: agora, estes são despojados de suas ferramentas de trabalho, e levados a se submeter a duras regras e contenções de horários, deixam de ser donos de si para serem corpos a serviço do empregador e do patronato (SAFFIOTI, 1976 p.34).

A mulher ao entrar no espaço público (para trabalhar nas fábricas e mais tarde, na política), em razão de ser mais barata que o homem para o mercado de trabalho (SAFFIOTI, 1976 p.36), colocou em cheque a própria estrutura da sociedade patriarcal. Embora, segundo Heleith Saffioti, (1976 p.34) a mulher tenha sempre participado da vida econômica e produtiva, contudo este trabalho na sociedade pré-capitalista, estava ligado diretamente ao cotidiano familiar, o que faz desse trabalho parte da esfera privada. A sociedade capitalista, e a revolução francesa e industrial, não foram capazes de eliminar as desigualdades entre os sexos e entre as classes, apenas as colocou no plano simbólico e abstrato das ciências e da política, ou seja, o que era antes alguma coisa que não merecia ser mencionada, posta em cena, ganha a notoriedade pública.

Enquanto isso, os corpos das mulheres, por sua relação mítica com a natureza, deveriam se tornar friamente adestrados, perseguidos e submissos para o advento e a sustentação do sistema (MURARO, 1990 p.53). A Igreja Católica faz da Inquisição, com sua caça às bruxas,

sua principal arma para controlar a sexualidade feminina (MURARO, 1991 p. 4) e apagar o saber e o poder de cura primitivos que muitas ainda traziam no auge do Renascimento:

A religião católica e, mais tarde, a protestante contribuem de maneira decisiva para essa centralização do poder. E o fizeram através dos tribunais da Inquisição que varreram a Europa de norte a sul, leste e oeste, torturando e assassinando em massa aqueles que eram julgados heréticos ou bruxos. Esse expurgo visava recolocar dentro das regras de comportamento dominante as massas camponesas submetidas muitas vezes aos mais ferozes excessos dos seus senhores, expostas à fome, à peste e à guerra e que se rebelavam. E principalmente as mulheres.

(MURARO, 1991:p.14)

Vários autores como Engels, Monika Van Koss, (1999) Campbel (1992), Ponce, (1983), Muraro, (1991), contam que antes da existência da propriedade privada e do domínio de uns sobre os outros, a sociedade vivia num regime de comuna, isto é, todos tinham os mesmos direitos e os deveres eram repartidos justamente, porque toda tribo se via pertencente à natureza e à força andrógina de fecundação, fertilidade proteção e morte. Embora houvesse sociedades anteriores onde o homem exercesse seu poder sobre a mulher, deve se lembrar que ainda assim esse domínio era restrito, pois o sexo feminino detinha uma importância fundamental à sobrevivência da tribo, mais sentida no corpo e na carne, enquanto a sua imagem era, definitivamente, associada às divindades e mitos que compunham a vivência e a história do grupo. Aníbal Ponce(1983), por exemplo, em seu livro *Educação e Luta de Classes* mostra como a educação nas sociedades primitivas, bem como a sua organização, eram distribuídas de forma igualitária e justa, assim como o tratamento relegado às mulheres:

A execução de determinadas tarefas, que apenas um membro da comunidade não podia realizar, deu lugar a um precoce começo de divisão de trabalho de acordo com *as diferenças existentes entre os sexos, mas sem o menor submetimento por parte das mulheres*. Como debaixo do mesmo teto viviam muitos membros da comunidade _e, às vezes, a tribo inteira _ a direção da economia doméstica, entregue às mulheres, não era, como acontece entre nós, um assunto de natureza privada, e sim uma verdadeira função pública, socialmente tão necessária quanto a de fornecer alimentos, a cargo dos homens [aqui a carne, pois os vegetais eram atributos da mãe que coletava para alimentar seu filho] [...] Na comunidade primitiva, as mulheres estavam em pé de igualdade com os homens.

(PONCE, 1983 p.18)

Neste trecho, Aníbal Ponce parece resolver o problema posto por Simone de Beauvoir (1959) em relação às sociedades primitivas, nas quais, para a filósofa, já existiria a submissão da mulher, porque a maternidade havia de consumi-la por inteiro, além de limitar suas forças e campo de ação na tribo. *“A manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada ao seu corpo, como um animal”* (BEAUVOIR, 1959 p.86).

Em relação à sociedade primitiva, não se pode deixar de analisar a evolução mítica que ocorreu na substituição das deusas mães pelos deuses heróis. Devemos lembrar que os mitos representam um rito de formação e de iniciação de um tempo, e se assemelham às projeções humanas específicas de cada época, portanto, estudar os mitos é uma maneira de traçar perfis históricos que a própria história não soube ou não pôde retratar: *“O mito narra o que aconteceu num tempo único que ele mesmo instaura – aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado”* (NUNES, 1988 p.66).

O que se observa freqüentemente nas sociedades primitivas é que a divisão entre feminino e masculino não existia, pois tudo era visto em sua totalidade original, o que dava à maternidade o poder de fundação da cultura, pois todas as relações giravam em torno do peso e do status que as mulheres e a natureza detinham no ambiente “*Por centenas de anos, o elemento masculino estava incluído no âmbito do feminino. Todas as coisas e criaturas constituíam a prole de um cosmos maternal*” (KOSS, 1980 p.73) Havia uma ligação intrínseca entre mulher e natureza, e o desterro e abandono de uma significou o desterro e o abandono de outra, isto é, quando o ser humano propõe uma ruptura com a natureza, propõe a separação com a mãe: “*A natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe*”(BEAUVOIR, 1959p.88)

A história da mulher, ou a não história, foi marcada pelo silêncio e pelo esquecimento de sua voz confinada durante séculos apenas ao espaço privado, aos cantos da casa, aos redutos do jardim. O surgimento da propriedade privada fez com que mulher e propriedade, a terra e a casa, se tornassem coisas a serem possuídas, o que significa que passaram a ser como inanimados e sem vida para a história e para o grupo social, acarretando para a mulher a perda de sua própria identidade. Com a propriedade privada, isto é, a terra passou a ser cercada e delimitada por alguém que se intitulou dono, o seu fruto passou a não ser mais uma obra da natureza, mas do seu proprietário. Os mitos começaram a mudar de personificação: se antes eles celebravam a fecundação e a fertilidade da Grande Mãe, a vida e a morte, passaram a retratar a sua derrocada, substituindo-a por deuses solares, luminosos e viris que conquistam e matam (KOSS, 1999p.89). O alimento não vinha mais como leite das tetas da terra, da água, das árvores e do mar, agora o alimento surgira por obra e graça das mãos do homem que deposita a semente para deter a terra, da mesma forma que depositando o sêmen, o homem detém a mulher.

Pode-se, assim, considerar que, misticamente, a terra pertence às mulheres; elas têm um domínio a um tempo religioso e legal sobre a gleba e seus frutos. O laço que os une é mais estreito ainda do que uma dependência; o regime de direito materno caracteriza-se por uma verdadeira assimilação à terra[...] e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra
(Beauvoir, 1959p.88)

O que deve ser analisado nesta evolução mítica da Deusa Mãe é o quanto, progressivamente, o feminino, antes percebido como parte integrante da energia totalizadora emanada pela vida e pelo ambiente, foi pouco a pouco soterrado e marginalizado pela civilização. A mudança mítica de uma deusa mãe para um deus herói, marca a passagem de uma sociedade panteísta e holística para uma em que as coisas são vistas de maneira fragmentária e em oposição; com o intuito de reforçar e determinar a parte tida como a masculina, apolínia, como aquela que é boa, direita e certa.

O deus único traz em si a parcialidade do real, pois apesar de ser absoluto, é tido como o próprio bem e a verdade que deve ser seguida, vingando-se de quem duvidasse ou cultuasse outras possibilidades de rito e de mundo (KOSS, 1999 p.156). O deus único é centralizador e soberano da mesma maneira que o senhor da casa, hierarquizando as relações humanas a partir do pecado cometido pela mulher. O pecado da mulher separa o homem da natureza, o que faz solidificar a própria hierarquia estabelecida entre feminino e masculino já no paraíso, pois, como analisou Maria Rose Muraro, (1990 p.127), quando o deus único cria a mulher do homem, retira o poder da mulher de gerar, colocando o feminino apenas como uma pequena parte do masculino, o que dá ao homem plenos direitos e poderes sobre o corpo que saísse de sua carne

Ao substituírem os antigos cultos politeístas por um deus “com um profundo senso de justiça e ética”, os hebreus estabeleceram uma religião, não mais baseadas nos ciclos da natureza, mas na experiência histórica[...] Com um deus masculino, representado na terra pelo rei e por uma classe sacerdotal, todo o poder estava na mãos de homens. Fundamentado na obediência aos termos da aliança, que prescrevia o afastamento da paixão e da sexualidade instintiva e a submissão a um deus único, a nova fé substituiu o tempo natural cíclico pelo tempo histórico linear, tendo uma profunda repercussão sobre o poder, a função e a participação da mulher na vida social.

(KOSS, 1999 p.157)

O feminino, antes a harmonia da sociedade, transformou - se na moral do próprio diabo, confundiu – se com o pecado e associou - se diretamente com o prazer e com a luxúria. A mulher peca porque tem um corpo que é inteiro gozo, “*nela se encarna as tentações da terra, do sexo, do demônio*” (BEAUVOIR, 1959 p.210), pois é assim que o homem a vê: com um corpo instintivo e sedutor que desperta o lado animal de dentro dele. A mulher não era só culpada pelo prazer que sentia, mas principalmente, culpada pelo prazer que proporcionava ao homem, arrastando-o para o seu reino que é o da loucura, imanência e desejo, reino de Dioniso (NIETZSCHE, 2002). Tentação também para os padres. Neste sentido, Georges Duby, (2001), ao pesquisar a história da Idade Média, selecionou uma série de perguntas realizadas pelos inquisidores (bispos, padres, monges) a suas vítimas, aqui as mulheres, perguntas todas que têm como ponto central a sexualidade feminina:

Provaste da semente de teu homem para que ele arda mais de amor por ti? Com o mesmo objetivo, misturaste ao que ele bebe, ao que come, diabólicos e repugnantes afrodisíacos, pequenos peixes que fizeste marinar em teu regaço, esse pão cuja massa foi

amassada sobre tuas nádegas nuas, ou então um pouco do sangue de teus mênstruos? [...] As mulheres desfrutam de seu corpo. Estão acostumadas também a brincar com a morte

(DUBY, 2001 p.23)

Pode-se configurar Deus em dois, a partir do livro inicial da Bíblia, o livro da Gênesis. Antes do pecado original, Deus se confundia com a sua palavra criadora, se confundindo também no ser humano e na natureza. Deus, palavra, humano e natureza eram uma *única unidade* (ANDRESEN, 1998 p.46). Após a divisão do ser em dois, homem e mulher, e do pecado original, Deus também se desvincula do paraíso, da natureza, isto é, a queda (a perda do paraíso) não aconteceu apenas aos seres humanos. Deus se tornou um deus fragmentado, porque teve de se abster também do mundo primitivo e da palavra original, palavra que o fazia pairar e se mover sobre a terra e sobre as águas, pois, antes de existir a distinção entre o bem e o mal, Deus se materializava e se misturava em meio a sua criação.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens; E a luz se resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. E o verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade

(Bíblia, João, cap.1, vers. 1, 3, 4, 5 e 14)

Assim, depois da queda do paraíso, do pecado original cometido principalmente pela mulher, o Deus-Verbo, princípio da vida e em constante metamorfose na natureza, se transforma em Jeová, um deus só, onisciente e poderoso que exige dos seus fiéis total temor e amor exclusivos, nada de estatuetas, de adorar outros deuses. De acordo com Julia Kristeva,

(KRISTEVA, 2001 p.122), *“foi demonstrado que Jeová, em sua origem era representado com uma companheira feminina”*. Jeová, um deus que agora é apenas macho, que não nasce de nenhuma mãe, não vem de nenhum lugar a não ser dele próprio. Ele se torna o deus do patriarcado.

O feminino no Jardim do Éden surge como unidade primeiramente, *“E criou Deus o homem à sua imagem e semelhança, à imagem de Deus o criou, macho e fêmea os criou”* (Gênesis, cap.1 vers. 27) mas também surge como transgressão da ordem preestabelecida. O feminino, um princípio que traz o ser ao terreno, rompendo com a busca do humano de se elevar da realidade material e se tornar pura mente, razão, superior, ir aos céus. O feminino, a mulher, pois aqui está intrinsecamente ligada a esta polaridade, faz o ser descer à superfície até o arrastar para baixo, para a terra, seu subterrâneo inferno, mostrando que o homem é só mais um corpo dentre tantos, que quando está perto dela, está próximo do nada. *“No suor do teu rosto comerás o pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado: porquanto és pó, e em pó te tornarás. E chamou Adão o nome de sua mulher, Eva; porquanto ela era a mãe de todos os viventes”* (Bíblia, Gênesis, cap. 3 vers. 19 e 20)

Beauvoir sugere que a mãe encarna todas as raízes materiais que denigrem o espírito, com as quais o homem deseja romper para ser um sujeito transcendente à realidade (BEAUVOIR, 1959 p.186). Ela é toda a paisagem, a água que embala e adormece, a terra que gera e alimenta, a árvore que guarda a nossa sombra e nos acolhe do cansaço. Ela é a lama, o leite, a nascente, a raiz. O seio materno é a matéria inorgânica, assim disse Nietzsche (apud BEAUVOIR, 1959 p.187), ou seja, a mãe traz em si a anterioridade das coisas vivas, aquilo que alimenta os seres e, apesar de essencial, ela passa despercebida daquilo que imaginamos ser o real, embora fosse todo o real. Porque se a mãe é inorgânica, significa que, em seu corpo, ela abole o tempo e permanece no atemporal de suas margens e de seus limites. O inorgânico aqui,

longe de significar o que não é orgânico, significa o orgânico que sempre retorna, o qual morre para renascer como as folhas que caem secas, se misturam com a terra para ser o alimento de outra árvore com outras folhas: “*O homem defende-se contra a mulher enquanto fonte confusa do mundo e turvo devir orgânico*” (BEAUVOIR, 1959 p. 192).

Tanto é assim, que eram as mulheres os seres humanos que mais foram perseguidos pela Igreja Católica em seu reinado na baixa Idade Média, isto é, séculos XV e XVI . Muraro (1991p.14) conta que as mulheres camponesas, na Idade Média, eram as melhores curadoras e conhecedoras de anatomia e botânica, e eram elas que garantiam a saúde das mulheres pobres. Posteriormente, essas mulheres “*vieram representar uma ameaça*” porque elas detinham um conhecimento não acadêmico, mas que era ancestral; além disso, essas camponesas organizavam suas comunidades em torno de rebeliões contra a centralização do poder pelas classes dominantes (MURARO, 1991p.14).

Na alta Idade Média, muitas mulheres da classe dominante tiveram acesso à escrita e à leitura que corresponde ao grau permitido para a sua entrada no espaço público. As mulheres nesta época tinham um maior acesso às artes e à literatura “*porque os homens se ausentavam muito e morriam nos períodos de guerra*” (MURARO, 1991 p.3). Várias poetisas ou trovadoras surgem na Provença (França) na Galícia, na Alemanha. Embora surjam ainda de forma restrita e silenciosa. Cantadoras do amor e da amizade, elas, na baixa Idade Média, a partir de um maior policiamento e apagamento de sua voz, também escreveram sobre a condição da mulher escritora em meio aos entraves políticos, psicológicos e sociais que circundavam o ato feminino de escrever.

“Helás! Une femme que prend la plume
est considérée comme une créature si presomptueuse
Qu’elle n’a aucun moyen de racheter son crime.”

(Lady Winhelsea XVII apud BEAUVOIR 1959: 137)

A proibição da mulher à escrita se torna maior com o advento da Imprensa, porque não lhes era permitido o controle e o acesso da tecnologia e da ciência construída pelos homens. O ferro, o aço e a máquina são extensões do corpo e do poder do homem, e as mulheres acabam cada vez mais reclusas nos cantos e quartos da casa, quando não havia ninguém que as censurasse, com a escrita produzida por suas mãos. A escrita manuscrita, com a glorificação da Imprensa, se inferioriza, e se antes era a única forma de registrar o mundo comportando espaços públicos, agora é uma escrita relegada ao silêncio das gavetas e dos armários. Como diz Rosiska Darcy Oliveira (1993p.157), nas escritoras de hoje, subsistem nossas avós, escondendo seus diários. E com isso, aqueles que cultivam essa escrita, como as mulheres, que não conseguiam galgar publicações impressas, se inferiorizam e inferiorizam seus escritos também. A Imprensa se estabelece como o reino dominante dos homens, com a finalidade de consolidar o domínio masculino já existente, e por essa razão, o escritor só se considerava incluído no âmbito literário quando publicava. Não é à toa que o verbo que nomeia essa ação seja publicar, que significa tornar o objeto escrito público, isto é, fazer da escrita um instrumento de inserção no espaço designado historicamente como pertencendo aos homens.

A divisão entre polaridades que separa o mundo entre feminino e masculino teve o seu ponto culminante na opressão dos corpos, isto é, da sexualidade, principalmente a feminina enxergada como vertigem, excesso, selvagem (MURARO, 1990 p.57). E a escrita realizada pela mulher, uma extensão do seu corpo não domado, não contido, uma forma de esse corpo exceder – se publicamente, devendo ser proibido ou ocultado. Aliás, a linguagem da mulher sempre foi vista como algo que é feito diretamente de seu corpo, e não de sua voz, pois não lhe era permitido

falar. “*Embora essa linguagem seja sintomática do silêncio forçado das mulheres, tem a mesma gestualidade e expressividade que caracterizariam a linguagem de uma mulher falando em sua própria língua*” (NYE, 1995 p.236).

Neste sentido, a mulher cozinava, preparava o pão com as suas mãos, a farinha com todo o seu corpo besuntado de mel. Tal era a interpretação da Igreja Católica ao secreto código lingüístico da cozinha, e passado de geração a geração femininas. Ao se expressar através dos ingredientes naturais, ou criados a partir destes, a mulher se expressa diretamente por meio do concreto e se faz presente nas sensações despertadas pelo cheiro, sabor, cor dos alimentos preparados. Aquele que prova de seu prato estará para sempre dominado (DUBY, 2001 p.13) .

Então, o corpo feminino sem voz e voltado para si mesmo, se fazia sujeito através do leite, do mel, dos animais domésticos, da água, do arroz, do trigo, das plantas, do jardim e dos cuidados com a casa (BEAUVOIR, 1959 p. 220). Para o ideal racionalista e espírito transcendental dos homens, para os quais a única maneira de se colocar na vida era a palavra, conceber a existência de uma linguagem das coisas e do corpo, ainda por mais reclusa a um determinado grupo e espaço, profana os sentidos e significados de mundo. Era preciso um controle rígido que fizesse esse corpo domesticar-se, fragmentar-se para que pudesse caber no espaço limitado que lhe restou.

Para realizar e solidificar o controle do corpo e da fala feminina, a Igreja Católica se torna o próprio Estado e subjetiva nas pessoas sua moral centralizadora que vira lei única. A mulher, como o corpo que extrapola, passa a ser o pecado encarnado, seus rituais de cura ligados aos cultos primitivos, uma oferenda ao demônio, e o seu existir uma ofensa a Deus “*Num mundo teocrático, a transgressão da fé era transgressão da fé [...]Assim, os inquisidores tiveram a sabedoria de ligar a transgressão sexual à transgressão da fé*” (MURARO, 1991p.15). Sua única

serventia seria de gerar seres, e por essa razão, os homens nasciam imaculados em pecado, dor, culpa e sujeira.

Vê-se, então, os padres mais eruditos do século XII postos diante de Eva e suas desditas. Incontestavelmente, ela é inferior a Adão. Assim Deus decidiu. Criou o homem à sua imagem, a mulher de uma parte mínima do corpo do homem, como uma impressão sua ou, antes, um reflexo. A mulher nunca é mais que um reflexo de uma imagem de Deus. Um reflexo, como bem se sabe, não age por si mesmo. Apenas o homem está em situação de agir. A mulher, passiva, tem os movimentos comandados pelo seu companheiro. Essa é a ordem, primordial. Eva abalou-a ao curvar Adão à sua vontade. Mas Deus interveio, recolocou-a em seu lugar e agravou sua submissão ao homem como punição à sua falta.

(DUBY, 2001p.63)

Na verdade, o que mais afetou a moral católica quando o assunto era a mulher, era pensar que Adão preferiu segui-la, acompanhá-la, a que a Deus, o que demonstrava o poder e o fascínio que a mulher exercia sobre o homem, como ela o atraía para os seus braços. A mulher, então, peca ou encarna o pecado para o homem quando sai de seu papel passivo, atribuído a ela pelo macho da espécie, e passa a ser aquela que age e seduz com as suas armas no leito e em todos os jogos amorosos. Ela deixa de ser um brinquedo masculino um objeto fácil. Segundo Duby, o código de repressão da Igreja Católica, o código da Inquisição, foi criado para impedir a resistência feminina à dominação dos homens (feminina, pois esse código visava também matar a mulher dentro do homem). *Ele visa inutilizar nas mãos das mulheres os instrumentos de suas agressões*(DUBY, 2001 p.35).

Para a Igreja, o homem deveria ser dono da mulher, não só para comandá-la, mas também para redimi-la de sua natureza de Eva. O homem então passa a ser a moral, restringindo

o seu corpo e a sua voz antes que nela aparecesse a serpente “*que nas eras matricêntricas era o símbolo da fertilidade e tida na mais alta estima e sabedoria*” (MURARO, 1991 p.12). A mulher, por sua vez, ao se submeter e ao servir o seu marido, se redimiria como criatura aos olhos de Deus. Assim definiu a religião Católica, o que ocasionou ainda mais a escravidão, a domesticação e o silenciamento do sexo feminino.

Eva pecou, porque quis conhecer, desejou o saber e, antes de mais nada, quis provar, experimentar com os cinco sentidos a fruta, o bem e o mal antes mesmo de decidir, ela já a havia saboreado com os olhos (DUBY, 2001 p.65). Ela almejou e obteve sem consentimento de Adão o prazer daquilo que era proibido. Neste sentido, o dever do homem tornou-se proibir a mulher de falar sob qualquer meio, forma, espécie e suporte.. A palavra da mulher acabou se materializando nas coisas, líquidos, fórmulas, murmúrios em meio aos cantos da casa, seus cantos sem os padrões da representação mimética, canto encantação que remonta o ser à primordialidade dos signos, onde dizer e fazer eram a mesma coisa. “*E Deus disse faça-se a luz, e a luz se fez* (Gênesis, cap. 1 vers.3)”.

A análise do mito da criação bíblico, comumente aceita pela civilização, é a de que Deus macho fez apenas Adão a sua imagem e semelhança, enquanto Eva, como parte de sua costela é apenas um apêndice, um acessório, que deve sempre se acoplar ao seu ser de origem para obter seu verdadeiro significado. Entretanto, Vamberto Morais em seu livro “*A volta da Deusa: feminismo e religião*”(2001) discute as origens latinas e gregas das palavras homo e antropos, que ao invés de significar homem, se traduziria melhor por humano ou criatura. Além de o nome Adam no latim ser um nome neutro, sem caracteres sexuais, como observou Morais. No princípio Adão era um ser andrógino, feminino e masculino, homem e mulher ao mesmo tempo, pois no momento em que Deus procedeu à divisão, tirando a sua costela para formar Eva –a mulher, também estava criando Adão –o homem.

Na primeira versão da criação, chamada às vezes patrística(Gn. 1,27-8) o ser humano é criado “a imagem e semelhança de Deus”, “macho e fêmea ele os criou”. Esta põe os sexos em pé de igualdade, ao contrário da outra versão, do Jardim do Éden, que vem logo depois , e que converte a mulher num apêndice secundário, a costela de Adão

(_ 2001 p.41)

Simone de Beauvoir observa em “*O Segundo Sexo*” (1959 p.217), que, para conseguir a ruptura com o lado selvagem da natureza e da mulher, e transformá-la em natureza e mulher domesticadas, a Igreja Católica lança a figura da Virgem Maria, resquício da Grande Mãe, porém, esta agora é serva de seu filho, devendo se ajoelhar frente a ele. “*Jesus está a caminho do pai, deixando a mãe para trás. E a cruz, que simboliza a terra, é o símbolo da mãe*” (CAMPBELL, 1992 p.176). Entretanto, o que Beauvoir não leva em consideração nesta análise, é o fato de em Maria se reviver o mito da Deusa dá a luz ao próprio Deus, existindo relatos e ligações desta confabulação com antigos mitos sírios.

Maria não pode ser definida como um simples receptáculo do Espírito Santo, interpretação corrente entre aqueles que estudam a fé cristã, pois estudam com o olhar engendrado pelo discurso racional e masculino e que foi até agora o discurso universal e oficial. Ela é a escolhida entre todas as mulheres, a enviada para redimir Eva e todos os pecados do mundo, e pelo seu sofrimento único de mãe, a mulher e o homem se purificam e se santificam. Ser a enviada, a escolhida entre todas da Terra, para a missão de redimir todas as mães, todas as mulheres, todos os seres humanos, na sua conjunção espiritual com o filho, mostra que, por detrás da benevolência de Maria, existe, ainda em certos aspectos, o feminino antigo com o seu lado mais terrível oculto (BEAUVOIR, 1959 p.17). Acontece que só há o cumprimento da tarefa de

Cristo, só há o perdão para os pecados dos homens, quando ela, Maria a mãe, se posta em seus pés na cruz compartilhando a sua dor e a sua morte. *“Maria é co – salvador, seu sofrimento é igual do salvador, tocada pela redenção ao aceitar os desígnios de Deus Cristo encarnado”* (CAMPBELL, 1992 p.191).

Atrás da imagem de mãe boa e generosa de Maria, existe a imagem de uma mulher sedutora e terrível, porque só ela, somente ela tem Cristo nas mãos e está mais perto dele corporalmente: *“O nascimento virginal representa o nascimento da compaixão no coração, o nascimento do homem espiritual a partir do homem animal”* (CAMPBELL, 1992 p.188). Talvez seja essa proximidade, da mãe e do filho, que atormentou toda história humana, principalmente quando o assunto era a maneira de a Igreja Católica Apostólica, de o Cristianismo e a sociedade patriarcal se relacionarem com as mulheres. Afinal, a primeira morada humana é a mãe, ela representa o conforto material e afetivo que nos foi tirado do Paraíso Mítico (BACHELARD, 1974 p.422).

O poeta romântico francês Gautier apresenta Nossa Senhora como uma mulher sedutora e desejável, cita o historiador Duby (2001 p.164). Ele cita também, como exemplo dessa face sedutora de Maria, os cavaleiros e religiosos da Idade Média que por trás do culto fervoroso que pregavam à santa, tinham o sonho de desposá-la. Assim, ela representaria a união do amor sem mácula, a vitória do amor puro em relação ao amor impuro. Para isso, os teólogos daquele período tentaram separar o corpo de Maria do das outras mulheres, questionando se o seu corpo apresentaria o mesmo ciclo orgânico e pecaminoso. Porque se assim fosse, Jesus seria também filho do pecado e da imundície como todos os seres humanos.

O tormento da mãe se inscreve no homem porque, embora a mulher na sociedade patriarcal se apresente como serva do homem, ela se revela a ele como a *“fronteira carnal do espírito”* e *“contesta a seriedade das duras arquiteturas masculinas, adoça-lhe os ângulos.”*

(Simone de Beauvoir 1959p.225). Quando se diz que a mulher traz ao homem a consciência primeira de quem ele é, de onde saiu, deve se pensar que o que pesa aí para o macho da espécie humana é a consciência de sua verdadeira realidade, de sua materialidade, a mente como parte do corpo e integrada a ele, nunca separados como se buscou acreditar em toda história do pensamento racional. Assim o homem:

Desejaria, como Atená, ter surgido no mundo adulto armado dos pés à cabeça, invulnerável. Ter sido concebido e parido é a maldição que pesa sobre o seu destino, a impureza que se cola em seu ser [...] A mulher que condena o homem à finitude permite-lhe igualmente ultrapassar seus próprios limites

(BEAUVOIR, 1959 p.187)

Separar todas as coisas do mundo em dois lados opostos, assim foi até os dias de hoje a história da civilização masculina, que sublimou em boa parte dela o lado maldito, aquela parte da psique humana que não deveria se expor para fora do corpo, adentrar a rua para não decair e corromper a sociedade. Neste sentido, pairam as dicotomias clássicas entre o dia e a noite, o claro e o escuro, o limpo e o sujo, o belo e o feio, o céu e o inferno, a lua e o sol, o doce e o amargo, a alegria e a tristeza, a lucidez e a loucura, o real e o sonho, a mente e o espírito, a inteligência e o corpo, a vida e a morte, a civilização e a natureza, as quais são para Bourdieu, (2002), os esquemas de percepção dominante que se inscrevem nos corpos dos sujeitos.

O feminino, para a sociedade patriarcal, passou a reinar sobre o lado obscuro da psique humana, sobre os pólos marginalizados das dicotomias, de forma igual à caixa de Pandora: ficou a mulher incumbida de guardar e manter este lado longe das relações políticas da humanidade. Porém, foi o homem que definiu quais as polaridades que deveriam ser cobertas e

esquecidas, fechadas dentro de uma caixa ou num quarto por uma porta, e conseqüentemente, qual deveria ser o lado fixo da mulher, isto é, em que parte ela afirmaria sua personalidade.

“as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos, foram os homens, desejosos, de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino _ reinado na via da imanência_ tão somente para nele encerrar a mulher[...] A fêmea é mais do que o macho presa da espécie; a humanidade sempre procurou evadir-se de seu destino específico; pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo como animal [...] Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria, como valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher. Cabe-nos ver agora como essa situação se perpetuou e evoluiu através dos séculos. Que lugar deu a humanidade a essa parte de si mesma que em seu seio se definiu como o Outro?”

(BEAUVOIR, 1959 p.85-86)

Deve-se analisar a teoria de Simone de Beauvoir (1959) a partir de certas perspectivas, porque ela ainda coloca a mulher no lugar do outro, ou seja, analisa a mulher do ponto de vista do masculino, que até ali era a referência de todos os campos epistemológicos. Portanto, Beauvoir parte do ponto de vista masculino para tentar desconstruí-lo correndo o risco de reafirmá-lo. A mulher nunca havia sido definida por ela mesma e em si mesma, logo nada mais natural do que recorrer aos julgamentos historicamente concluídos, ainda mais no contexto social e político da época de Simone, no qual a mulher buscava o reconhecimento de seu ser entrando no campo de domínio dos homens, para dizer-lhes que, dentro desse campo afirmado por eles como o melhor, o bom e o vencedor, elas poderiam realizar as mesmas coisas e as mesmas tarefas obtendo igual ou maior prestígio na vida pública. O que Simone de Beauvoir parece esquecer neste trecho e que mais tarde, na segunda parte de sua obra, parece ser novamente avaliado, é o peso e a importância simbólica e mitológica que teve a mãe na

sobrevivência da sociedade primitiva e na formação da cultura, pois a magia da mãe “*consiste em propiciar o nascimento e em nutrir, como faz a terra, sua magia sustenta a magia da terra. Na tradição primitiva ela é o primeiro plantador*” (CAMPBELL, 1992 p.108).

A mãe só se tornará um peso para a mulher numa civilização como a nossa, que reduziu a sua essência à sua capacidade reprodutora. A mulher quando toma consciência de sua condição socialmente alienada de si mesma, submissa em relação ao homem e confinada ao espaço privado, se vê numa via de mão dupla: ou ela aceita a sua feminilidade e, portanto, sua inferioridade, ou ela parte para o público e se masculiniza para permanecer nele. Nas duas situações, o fato de ser mulher constitui uma espécie ruim e degradante para o seu desenvolvimento pleno como ser humano, e nos dois caminhos escolhidos, o macho, o homem será a referência de humanidade.

O que tem que ser considerado é que o feminino e o masculino são duas forças da vida que se complementam e que nem sempre se opõem drasticamente como se supôs durante séculos. Prova disto, temos a teoria junguiana, (JUNG, 1980) semelhante à filosofia oriental, a qual trabalha o ser humano numa perspectiva totalizante, mostrando a dualidade profunda que existe na alma humana. Em nossa psique, existiria uma parte correspondente ao seu papel real e consciente, consagrado através da história e definido pelo grupo social, e outra, correspondendo a sua parte escondida de si mesma, desejosa de se projetar e se lançar no encontro com o outro. Se fosse homem, a sua parte definidora do seu ser, seria o *animus*, ou o masculino, enquanto a sua parte inconsciente seria a *anima* ou o feminino. Parte reclusa e oprimida de si mesmo, o homem desejoso de retirá-la, projetou e alienou-a na mulher. Portanto, se fosse mulher, a parte do seu eu para o mundo seria a *anima*, temida pelo homem, enquanto o seu lado desconhecido seria o *animus*, o masculino, o qual ela precisou buscar na Modernidade para se auto - conhecer. (JUNG, 1980)

Todo ser, neste sentido, seria tanto feminino quanto masculino, ou masculino e feminino, o que quer dizer que o ser humano pleno é o ser humano uno, realizando no espaço e no tempo o ser ideal como um ser integral. Contudo, fragmentando a realidade, o homem, como se fatesse um bolo, julgou dentro de uma escala de valores a parte boa e a parte ruim, a que deveria ser avaliada como séria e a que deveria ser menosprezada, indigna de um guerreiro ou de um herói, mas própria de quem faz manutenção doméstica, pois são as banalidades que compõem a trama repetitiva do dia a dia. Enfim, o cotidiano sem glória acabou sendo o mundo relegado à mulher pelo homem, mas é este mundo que propõe a ele uma nova chance de batalha, um caminho e uma volta (BEAUVOIR, 1959 p.225). A mulher, então, vista neste aspecto, se torna para o homem, mesmo sem querer, um porto seguro, a própria casa.

Pouco a pouco, após a instauração da propriedade privada, a mulher foi perdendo sua semelhança com a terra, a não ser em sua tomada como objeto estéril, para aparentar-se às paredes de concreto, na medida em que a casa não é mais o espaço amplo da natureza. Antes mulher era a casa porque se assemelhava ao ambiente natural que o ser humano vivenciava como se estivesse dentro de um útero, aconchegante e ameaçador ao mesmo tempo (BACHELARD, 1974 p.360). Agora a casa se reduz de todos os quintais e jardins, para ser os limitados retangulares cercados por duras pedras que o ser habita. A mulher e a terra se tornam objetos, e a fêmea ganha a casa para mais tarde se tornar como ela, paredes e cimento.

Contudo, não se pode subestimar a capacidade de resistência das mulheres que fomentaram no espaço privado um mundo próprio, a casa deixa de ser um simples lugar de repouso para se transformar em um espaço vivo, no qual o leito é metamorfoseador constante das relações humanas, restabelecendo a mais profunda consciência da espécie. A casa, neste sentido, se coloca como guardiã da memória coletiva e da memória pessoal de cada um, pois *“é pelo espaço que se solidifica a lembrança e não pelo tempo”* (BACHELARD, 1974 p.361). Ela se

torna um corpo vivo que ultrapassa o tempo e que permanece, e dentro desse corpo o lugar do feminino, o qual foi parcialmente determinado pelos homens às mulheres, mas escapa de seus próprios limites para ser delas o seu ponto de excesso e de contra - razão.

A arte começaria não com a carne mas com a casa, do encarnado à extensão, o corpo desabrocha na casa [...]No feminino, a carne e a casa, a carne e a criação parecem se entrelaçar, como no trabalho realizado por Lygia Clark em 1967 intitulado “A casa é o corpo”[...] parece que o feminino evoca desde sempre um corpo em transe entre a vida e a morte, que desafia o corpo representado da filosofia e o corpo orgânico da ciência, remetendo a uma cultura excessiva à ordem da razão

(NERY, 2005 p.136, 139)

Para Bachelard, (1974 p.359), a casa será o espaço do devaneio, da solidão criadora e do afeto, no qual o homem encontrará refúgio e porto para a sua caminhada no dia seguinte. Em seu espaço, o homem pode sonhar sem medo, encontrando assim com o seu inconsciente ou sua alma _ o consciente da mulher. A casa, lugar do feminino ou um não lugar, harmoniza o sonho e a realidade e dá para a nossa memória irreal uma materialidade que se desmancha quando atravessa a porta. A casa nos abriga e nos alivia frente à vida, pois ao entrar nela, estamos salvos da solidão que nos atormenta fora, pela sua grandeza e vastidão. Fora de suas paredes, nos sentimos pequenos e abandonados demais. Entrar e fechar a sua porta é voltar para o seu colo, para os seus braços, e sentir-se protegido frente ao mundo (BACHELARD, 1874 p.422). Une-se, assim, a imagem da mãe e da casa, o que faz a mulher novamente se transformar na guardiã de tudo que envolve esse espaço, e encarnar a própria totalidade.

Considera – se a inserção do corpo feminino, enquanto sujeito no texto literário, a principal característica da escrita feminina. A escritora tenderia a fazer presente em sua obra o corpo feminino a partir, claro, do ponto de vista de quem vivencia nele. A mulher sempre foi

tratada como musa e seu corpo personificado na natureza. “*Todos os poetas do Oriente e do Ocidente metamorfosearam o corpo da mulher em flores e frutos, em pássaros*” (BEAUVOIR, 1959 p.197) Sempre foi cantada como tema pelos poetas homens, as sensações, perturbações que lhe causavam o motivo essencial do seu deslumbramento literário. Agora, ao tomar a palavra escrita, a escritora passa a ser musa de si – mesma, transformando a sua produção literária num voltar para o seu interior e para a sua materialidade que é o seu corpo. A sua interpretação de mundo, a sua visão do espaço real mediada pelas sensações que são específicas de quem menstrua, é penetrada, ovula, gesta e amamenta.

Este quadro é encantador! A mulher literata, insatisfeita, excitada, vazia no fundo do coração das entranhas, ouvindo o tempo todo com uma curiosidade dolorosa, o imperativo que, das profundezas de seu organismo, sussurra: *‘aut liberi aut libri’*[ou filhos ou livros] : a mulher literata, bastante instruída para ouvir a voz da natureza, mesmo quando fala em latim e, por outro lado, bastante vaidosa, bastante pequena gansa para dizer-se a si mesma em segredo e em seu próprio idioma : “Eu me verei, eu me lerei, me extasiarei e direi: é possível que eu tenha tanto talento?”

(NIETZSCHE, 2005 p.80)

Nietzsche, neste trecho de *Crepúsculo dos Ídolos*, comenta de maneira poética a condição da mulher escritora, para a qual, principalmente no século XIX, era vedado o acesso à produção da literatura, *ou filhos ou livros*, embora entre a elite pudesse a mulher apreender ler e escrever. A educação literária das burguesas consistia em simples exibição social, pois participar com alguns versos em sarais até que era permitido e olhado como normal, mas chegar daí a se inserir no cânone com uma farta produção particular e sem a finalidade de agradar o público, já era um pouco exagero e pretensão.

A mulher que desejasse fazer da literatura o seu próprio impulso vital teria que realizar o seu desejo às ocultas, com o receio de ser ridicularizada ou negligenciada. Ou poderia escolher se vestir como homem igual fez George Sand. Se vestir como homem e usar nome de homem foi um meio que Aurore Dupin encontrou para ser aceita enquanto escritora e os seus romances, enquanto literatura. Entretanto, a mulher literata poderia também manter o nome que lembre o seu sexo, conquanto adequasse os seus escritos aos modelos estéticos já consagrados pelo paradigma, ou aqueles designados à mulher considerados como inferiores.

Por esse motivo, a literatura nasce na mulher como imperativo, um grito expelido pelo corpo e absorvido por ele, seu corpo se excede e geme, quebra o discurso oficial, rompe com a estrutura da linguagem, e a escrita surge como num impulso de corpo e de vida. Nesta hora, ela não escreve, desliza, o que a faz se extasiar, se ver e se ler na própria escrita. Em seguida vem o conflito com os paradigmas da linguagem, a racionalização do seu poder criativo, na tentativa de chegar à literatura padrão, aceita socialmente. Neste sentido é que Nietzsche expressa a pergunta e os questionamentos da mulher literata diante do cânone como se fosse um assombro, *é possível que eu tenha tanto talento?*”. Uma pergunta sentida em sua singular condição, das profundezas de seu organismo, pois escrever para a mulher representava transgressão e esquecimento.

O trecho citado de Nietzsche *“A mulher literata, insatisfeita, excitada, vazia no fundo do coração das entranhas, ouvindo o tempo todo com uma curiosidade dolorosa, o imperativo que, das profundezas de seu organismo, sussurra: ‘aut liberi aut libri’*” demonstra como a literatura para a mulher está ligada diretamente ao seu corpo, e como socialmente essa ligação se maquiaveliza, o que lhe traz uma curiosidade dolorosa. A consciência de si e de seu ato, para a mulher escritora, nunca está livre do peso e da culpa, justamente pela insatisfação e pela excitação que escrever lhe traz. Claro que para todo ser humano, seja homem, seja mulher, o

ato de escrever nunca surge de forma apaziguadora, ao contrário, se surge a vontade de escrever, é porque antes surgiu a angústia, a qual não acaba ao final da produção escrita.

O isolamento de quem escolhe escrever de forma rompedora com a linguagem oficial é sentido no isolamento que recebem seus escritos, ocasionando um voltar sobre si mesmo, tanto do texto quanto do autor. Sua literatura não se abre mais para a realidade visualizada pela razão, mas se fecha para se construir na loucura, na transgressão, no devaneio. *“Há um preço a pagar para uma ruptura definitiva com a linguagem patriarcal preço que foi reconhecido por Irigaray e Cixous. O resultado de uma separação como essa deve ser a marginalidade ou a impotência política”* (NYE, 1995 p.240) Em textos dessa natureza o lírico domina, a poesia se manifesta demasiadamente, não importa se é se é um romance, se é um conto, se é um drama, um quadro, uma pintura. Todos se transformam em dança e música sem serventia utilitária para o sistema capitalista, sem uso imediato e lucrativo, o que rende, para a arte dionisiaca e feminina em sua essência, o mais completo exílio.

O canto feminino reina no campo absoluto do natural e do concreto. Em face da palavra masculina, superficial e abstrata, distante da realidade íntima dos seres vivos e não vivos, onisciente, onipresente e superior, o canto feminino parece um canto mágico, um ritmo livre das bruxas. *“A linguagem da mulher tem algo em comum com a irrupção do inconsciente na linguagem desviante de psicóticos ou histéricos”*(NYE, 1995 p.236). Enquanto Nietzsche (2001) elegerá o canto, na força mágica do ritmo, e o encantamento, como a origem da poesia:

A bela e selvagem irracionalidade da poesia refuta-os, a vocês, utilitaristas![...] Bem, neste caso tenho que falar em favor dos utilitaristas – acontece tão raramente eles terem razão, que até causa dó[...]Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses[...] Não somente nos cânticos rituais, também nos cantos profanos mais antigos há o pressuposto de que o ritmo exerce uma força mágica; por exemplo,

quando se apanha água ou se rema, o canto é um encantamento dos demônios que se acredita estarem agindo ali, ele os torna complacentes e cativos instrumentos dos homens. Toda vez que se age, há motivo para se cantar_ toda ação está ligada à ajuda dos espíritos: as encantações e formulas mágicas parecem constituir a forma primeva da poesia.

(NIETZSCHE, 2001 p. 113)

A ligação existente entre o Romantismo, o questionamento das dicotomias e a mudança de postura das mulheres pode ser observada pela consolidação do movimento feminista. O movimento se fortifica em meados do século XIX em nível político e filosófico, o que acarreta a inclusão dos estudos de gêneros em todas as Ciências Humanas. De acordo com a professora Regina Nery, (2005 p.61), a crise do sujeito da razão postulada pela Modernidade Estética, a qual nasce com o Romantismo, se transforma na crise do sujeito e do pensamento masculino, quando se observa que historicamente razão e masculinidade se fundiram como sinônimos. Assim, a “*condição de alteridade*” fica relegada às mulheres (BEAUVOIR, 1959) porque estas não cabiam dentro do discurso oficial. E o que é o Romantismo, senão o advento dos discursos marginais e da emersão daquilo que antes não encontrava lugar na esfera real das relações públicas?

O voltar-se para si e a marginalização dos escritores homens, os românticos, decorria muitas vezes de uma escolha de consciência e partilha histórica, quase nunca de sua condição social e biológica, porque ser homem não representa nenhuma anormalidade, ao contrário, seu corpo e sua voz são a lei. “*Os poetas malditos não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar*” (PAZ, 1996 p.76) A transgressão de gêneros e a ruptura com a realidade pragmática, foram logo absorvidas como uma nova tendência, aceitas como literatura e perpetuadas na Modernidade

Estética como tradição. Embora tivessem surgido como decadência, tais formas textuais conseguiram respeito e sustentação em si mesmas no cânone, justamente por haverem sido também produzidas pelos homens. Quando são as mulheres que escrevem de maneira lírica, há o consenso de que, por trás daquilo que elas apresentam, existe uma ligação direta ao vivido, mas quando são os homens; é porque existe uma despersonalização por trás do eu – lírico.

A interpretação corrente da crítica é que os escritores nunca constroem os seus textos a partir da personalidade, mas que reinventam o vivido: o texto, para o escritor, é tido como fruto de sua imaginação criadora, não de sua experiência corporal. Parece que a crítica quando olha para um texto escrito por uma mulher procura nele qualquer sinal de banalidade, de confissão manifestadas na personalidade, na predominância das questões femininas, enquanto esse eu é interpretado nos textos masculinos como pura criação. O problema aumenta quando se compreende que a imaginação também é sentida, também é corporizada, o sonho um outro lado da realidade, ou seja, criação ou não, não se pode conceber um texto literário fora do vivido, porque este nasce de um corpo que experimenta, cheira, olha, apalpa e escuta o mundo. Sabe-se, hoje, que a despersonalização é apenas um recurso lingüístico, utilizado pelo escritor justamente para adquirir aceitação e trânsito nos meios sociais.

O embate não é com a personalidade, da ligação do texto com o vivido, mas com a carga de valores que emerge dessa ligação quando o autor é uma mulher, a inferiorização que disso resulta: ser mulher significa alguma coisa ruim, inexplicável, daí que um texto nascido de um ser assim não deve ser muito bom. Ser mulher e escritora implica em escolher dois caminhos: aceitar o cânone e assumir a inexistência de uma voz regida pela *anima*, deixando a linguagem textual se assemelhar ao padrão aceito socialmente, ou sair do mesmo padrão em busca de uma linguagem própria, fundada na ruptura. Se ela escolher o segundo caminho a consequência seria a marginalidade. O Romantismo se consagrou como “*um protesto contra a*

esterilidade espiritual do espírito geométrico” (PAZ,1996 p.87), fato que trouxe à superfície, homens escritores preocupados em fazer uma literatura centrada no “eu”, na loucura e no desejo, aflorando em seus textos uma voz feminina, *a anima* ou inconsciente.

Aliás, pensar que existe uma escrita feminina na literatura, abre na ciência novamente a possibilidade de se discutir o papel do autor enquanto sujeito em sua escrita. Até que ponto o autor não se inscreve com o seu corpo e os seus sentidos no texto que produz? Ou é mais fácil acreditar que o autor escreve o que escreve pelo simples fato de nascer, crescer e morrer em certo meio social, compartilhando de certas idéias com o seu tempo, com as épocas e autores anteriores? É claro que a experiência social marcará a relação que ele instaura com o seu corpo e com a sua obra, senão não estaríamos falando de uma possível maneira feminina de escrever, porém acreditar que a literatura frutifica apenas disso, é pensar que o ser – humano se tornou um joguete das relações sociais, como acreditam os estudiosos do marxismo.

O autor se coloca no texto de alguma maneira, todo movimento da escrita pressupõe braços, mãos, respiração, suor, pulsação, fadiga, uma certa posição do corpo que se inclina em direção ao suporte, por exemplo. Todo esse movimento do ato de escrever para os homens era um movimento transgressor e desafiador à mulher, porque a tira de seu confinamento privado para lhe dar voz e possibilidades de se fazer ouvida no espaço público e de inscrever sua singularidade na história. Sobre uma possível voz feminina que romperia com o paradigma na escrita, o médico ginecologista Gérard Zwang, em seu livro *O sexo da mulher*, explicita a sua tentativa de definir o órgão sexual feminino a partir do olhar masculino pois: “*é melhor expor com franqueza do que recorrer a uma pseudo objetividade assexuada*”(ZWANG, 2000 p.32).

Quando se trata de explicitar a mais comunicável das subjetividades femininas, assusta-nos a amplitude de nossa presunção. É muito difícil pensar no feminino quando se é homem,

apesar da imperiosa injunção de André Breton[...]Em igualdades de condições ademais, os mecanismos psicológicos, a maneira de sentir, de conhecer, de conceber o mundo serão os mesmos para homens e mulheres?

(_ 2000 p.31,32)

No trecho acima o médico afirma a sua dificuldade de pensar o outro, de sentir e conceber as coisas e o mundo da mesma forma que esse outro, estando e sendo um corpo diferente deste, além de ser dado como o corpo oficial. A citação de André Breton lembra o surrealismo que propôs um movimento poético literário além das fronteiras artísticas, a fim de revolucionar o ser humano pela unificação de suas polaridades.

O homem surreal seria o homem total que reuniria em si todas as contradições, o sonho, uma forma de construção e de concepção da realidade, não algo separado desta. A escrita literária para o grupo surrealista é um meio para trazer ao espaço do consciente, do real, o mundo guardado pelo inconsciente expressado pela loucura e pela imaginação. O devaneio aqui é valorizado como um estado de transe que leva o ser em direção ao seu estado pleno e verdadeiro, ao encontro de si –mesmo. Ironicamente, a mulher foi eleita pelos surrealistas como o ser humano que estaria mais próximo dessa nova humanidade que eles buscavam porque: *“a mulher é uma realidade eminentemente poética [...] ela encarna o sonho”* (BEAUVOIR, 1959 p.226). Enquanto *“a linguagem do sonho pertence também ao aspecto feminino da dupla sintaxe, visto que nos sonhos as figuras e imagens não são ordenadas pela lógica”* (NYE, 1995 p.236).

A consciência do feminino só pode ser formulada na medida em que a mulher escritora permear a história e o círculo literário tipicamente masculino, o qual determinava o padrão de escrita e texto. Contudo, deve-se pensar se a literatura feminina não seria apenas mais uma tendência da Modernidade que se iniciou com o Romantismo. Até que ponto a entrada de

um olhar feminino no corpus literário, o questionamento do cânone, não faria parte de um movimento mais amplo, específico da literatura e das artes concebidas e criadas em nosso tempo, nas quais, a valorização do eu, a manifestação corpórea e idealista do autor, não seria um apelo estético compartilhado pelos anseios culturais de nossa época?

A professora Nádya Gotlib em seu artigo “*A literatura feita por mulheres no Brasil*” (2003 p.19) compreende a Modernidade Estética como a aceitação masculina da condição fragmentada do ser humano, enquanto as mulheres teriam a difícil tarefa de buscar a sua identidade. A especificação das particularidades, a transição das fronteiras dos gêneros, a destruição dos modelos tradicionais de narrativa e de poesia, em que a frase e o verso passam de uma encadeação linear para construções textuais em que se preze a fruição lírica e cíclica, parecem-me ser um anseio estético compartilhado, por toda história de ruptura da Modernidade, mas que surge a partir da emergência do feminino na cultura (NERY, 2005).

Nietzsche (2002 p.272) anuncia o retorno do feminino totalizante em nossa cultura através do espírito dionisíaco, isto é, do espírito trágico, tencionando com o apolíneo dominante da civilização patriarcal. Ele será o filósofo que romperá com a filosofia de pressupostos cartesianos, para aproximar novamente a filosofia da poesia, como era em sua origem na Grécia e nas sociedades primitivas. Ao tencionar as forças entre Dioniso e Apolo, Nietzsche, (1976), rompe com as categorias, ou aspectos, definidas pelo homem como negativas durante toda história, (FRIEDRICH, 1978), pondo um fim na separação entre a cultura e a natureza, da mesma forma que os românticos. Porque, se tais aspectos marginalizados (emoção, fantasia, loucura, devaneio, sensibilidade, corpo) não são mais negativos, mas necessários à existência de outros (razão, realidade, consciência, lógica, pensamento), acabam-se as contradições e as hierarquias que sobrepõem o homem à mulher, a humanidade à natureza, a razão em relação ao corpo.

O que é o Romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de abundância de vida, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos [...] O mais rico em plenitude de vida, o deus e o homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e do discutível, mas mesmo o ato terrível e todo o luxo da destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em um exuberante pomar

(NIETZSCHE, 2001 p.273)

Neste sentido, Dioniso, o “*gênio do coração*”(NIETZSCHE, 2003 p.195), reuniria em sua figura delirante e apaixonada, todas as categorias negativas engendradas à sociedade pelo Romantismo, e que remontam ao feminino, e Apolo, toda concepção neoclássica e cartesiana que dominou o patriarcado. Na verdade, Nietzsche espera uma troca dinâmica entre o masculino e o feminino em busca da afirmação da vida, questionando as identidades fixas: masculino – razão, feminino – sensibilidade. Essa dualidade manteria a diferenciação e a hierarquização que conduz a uma negatividade do feminino.

Deve-se lembrar, por exemplo, a genealogia do mito dionisíaco que representa não só a embriaguez e a loucura, como também as boas colheitas e a fertilidade. Percebe-se que o deus do vinho, desde a sua origem está ligado com o princípio feminino, ou uma certa feminilidade de conceber e nomear o mundo, pois foi educado e criado pelas Ninfas no vale de

Nisa, embora filho de Zeus e Sêmele, e iniciado por Réia, ou Cibele, mãe de todos os deuses gregos, a Grande Mãe, após ser enlouquecido por Hera:

“Enquanto Ceres é a deusa da natureza e cultivada pelos homens, Cibele personifica a natureza no seu poder vegetativo e selvagem. Está entre as divindades da fertilidade e partilha com Júpiter, na mitologia romana, o poder sobre a reprodução das plantas, dos animais, dos deuses e dos homens. [...]Cibele é representada num carro puxado por leões ou acompanhada desses animais, símbolo da força; tem na mão uma chave, que abre a porta da terra, onde estão encerradas as riquezas; na cabeça sustenta pequenas torres que significam as cidades sob a sua proteção”

(DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA, 1973p. 35)

Dioniso aprende com Réia a cultivar a terra que o ajudou no trato das vinhas e a produzir o vinho. Tal produto, originário do segredo ofertado pela Grande Mãe, o deus do vinho e do delírio não guardou só para si, ao contrário, espalhou para todos os seres humanos. Quem o acompanhava eram as bacantes ou mênades, mulheres que celebravam a fertilidade e liberdade que Dioniso propunha, por meio do prazer das orgias festejadas com danças ritualísticas e gritos frenéticos. Elas entravam num estado de transe e êxtase, numa espécie de vertigem semelhante às histerias diagnosticadas em mulheres na segunda metade do século XIX e primeira do século XX.

Nietzsche conta, (NIETZSCHE, 2001 p.86), que para os antigos romanos a mulher transgredia as leis igualmente se bebesse vinho ou se cometesse adultério “*e não simplesmente porque às vezes sob o efeito do vinho, as mulheres são incapazes de dizer não*”, mas porque os romanos “*temiam sobretudo o espírito orgiástico e dionisíaco que vez por outra assolava as mulheres do Sul*”. Não é por acaso que Dioniso foi associado diretamente ao prazer, ao ócio e à luxúria, e hostilizado pela Igreja Católica como se representasse o diabo na mitologia greco – romana. Seu mito e o seu culto não deixam de propor um retorno ao feminino enigmático dos

primeiros tempos do mundo, quando a terra exercia um poder de atração vital no ser humano e a mulher sintetizava essa atração na rotatividade do seu ventre.

Nietzsche espera, ao quebrar os paradigmas, a superação das contradições, propondo em seu lugar a recuperação de toda essência dionisíaca, trágica, a qual se liga diretamente ao feminino inicial. Em razão deste motivo, ele afirmará categoricamente que a vida é uma mulher (NIETZSCHE, 2001 p.339). E se a mulher é a vida, significa que ela, a vida, é paradoxal e conflituosa, pois a voz feminina foi uma voz silenciada e múltipla (para Deleuze a mulher é um devir múltiplo), na medida em que a voz masculina se afirmou como a verdade única do espírito. Simone de Beauvoir alimenta esse pressuposto nietzschiano quando considera que há momentos na história humana em que se sobressai um certo **romantismo**, desejante do triunfo da vida, ao invés do triunfo do espírito (BEAUVOIR, 1959 p.185). Então, novamente, a terra ganha um sentido mágico e envolvente, dela nasce tudo como da mulher, e o homem busca voltar-se para elas na esperança de reencontrar a mãe, fonte e origem.

O dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos à vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos a isto chamei dionisíaco [...] o dizer sim à vida não elimina a compaixão e o pavor, mas vai além desses afetos e faz o ser: “ser em si mesmo o eterno prazer do vir a ser _esse prazer que traz em si também o prazer no destruir

(NIETZSCHE 2003p. 64)

Neste trecho de Nietzsche, retirado de seu livro “ECCE HOMO”, uma autobiografia e uma auto análise de toda a sua obra, conclui-se que a mulher, sendo a vida, é a não verdade, porque esta última não existe fora da concepção logofalocêntrica. A verdade única é uma idealização da realidade, isto é, uma realidade ficcionada, você vê apenas um lado dela não a

sua totalidade, a qual não pode ser concebida fora do sentido ambíguo, múltiplo. Se a mulher é a vida, e a vida é um mosaico de realidades, a mulher então se torna a verdade real, a qual não é fundada em uma única versão. Assim concluiu Nietzsche, no prólogo do livro *Além do bem e do Mal*. “Supondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres?” (NIETZSCHE, 2003 p. 7).

A mulher é a vida porque aprendeu a se relacionar com o mundo dominado pelos homens e com o mundo criado dentro de si-mesma. A voz masculina de tanto pensar-se a única e primeira a conhecer a realidade, acabou-se transcendendo demais, a ponto de chegar nos séculos XIX e XX em crise, sem poder se afirmar como antes, suprema e sábia, e sem poder nomear antigos significantes com seus antigos significados. Em paralelo tem-se a voz da mulher, apagada ou distorcida dos meios sociais. Embora seja uma voz ausente, a feminina, quando explode, explode sempre na contravenção, violando as normas do inconsciente, dionisíaca. Dizer sim à vida requer sacrifício e absorção de todas as definições preestabelecidas e dicotomizadas. Porque o dizer sim à vida, o emergir do feminino à cultura, não abole os aspectos sociais e psicológicos fragmentados do ser-humano, ou o pensamento lógico masculino, mas propõe a este sua própria superação, um ir além de suas fronteiras para que também possa se descobrir como integrante de algo mais completo.

A mulher se funda no prazer, eis o olhar masculino imprescindível sobre ela. Ela encarna o que ele não reconhece ser ou aquilo que ele não deseja vir-a- ser. Ainda nesta análise não se consegue desvincular a imagem da mulher daquela que os homens construíram sobre ela, pelo fato de pressupostos científicos dominantes serem todos masculinos, e o que existe em relação ao sexo feminino foi antes de tudo uma projeção dos homens. Tanto é, que se não fosse assim, não estaria essa pesquisa discutindo a existência e a fundamentação do paradigma ser toda masculina.

A mulher é um vir – a – ser na medida em que “Ser” em nossa sociedade é o ser masculino, o macho por excelência universal, em paralelo com a afirmação de Beauvoir de que a mulher não nasce mulher, tornar-se mulher. Porém, existe uma diferença singular entre as máximas “tornar-se” e “vir-a-ser”. Quando se diz: tornar-se um ser, torna-se definitivamente. E em oposição, o vir – a – ser, considera que existe um ser antes do vir, mas que este está em constante transformação e que se afirma no prazer de destruir-se e criar-se. O vir – a – ser mostra um ser que nunca está totalmente pronto, abrindo a possibilidade para haver o retorno e a mudança, tanto externa quanto interna, a qual não pára num ponto definitivo: aqui se fala de mudança no sentido cíclico, e não do ponto de vista linear.

É a mulher como doadora de formas. Ela é quem dá vida às formas e sabe onde esta provêm. Provêm daquilo que está além do masculino e do feminino, daquilo que está além do masculino e do feminino, daquilo que está além do ser e do não ser. Aquilo que ao mesmo tempo é e não é. Nem é nem deixa de ser.

(CAMPBELL, 1992 p.191)

Portanto, a transformação do ser para Nietzsche só é verdadeira (verdade paradoxal) se for trágica, e, para ser trágica, a transformação deve se dar na forma do eterno retorno, ou seja, o vir – a – ser. Este significa, também, em determinado momento, um voltar ao que era, porém nunca de uma maneira passiva, mas de uma forma construtiva e modificadora. O vir- a – ser em linha reta, isto é, o vir – a – ser dos modernos e cristãos que concebem esse vir dentro de uma linha evolutiva, é um vir falso, pois sempre adia para um além, um momento posterior que nunca virá, a transformação do ser, a qual só pode acontecer dentro de um ciclo de destruição e criação (NIETZSCHE, 1975 p.12).

Então, o feminino surge como uma categoria textual que emerge na Modernidade, instaurando a crise do paradigma. Questiona a verdade universal e a voz que a interpela, única e soberana; o feminino é uma emergência do desgaste de antigas linguagens preestabelecidas e sustentadas durante séculos de tradição. Ele soa como uma necessidade da própria linguagem, pois após esta se afastar tanto da mitificação do mundo, se mantendo apenas no reino transcendente, a linguagem quer e pede o corpo para que a poesia possa ser reinventada no toque, no cheiro, no sabor no ritmo e na imagem. Aliás, a origem da linguagem é o corpo, levanta mãos, braços, língua, nariz, face e peito. O corpo é que fala, que grita, que gesticula e que escreve. Sussurra e geme também.

O feminino, em função de apresentar uma linguagem plena ou desnecessária para o âmbito real – por ser mais no corpo e menos nas idéias, aliás as idéias também são do corpo porque é este que as pensa, irá fundar uma literatura que não poderá ser chamada por este nome, se julgada por preceitos masculinos, ou simplesmente pelo cânone. Em relação ao paradigma literário, a escrita – feminina é a não literatura, a qual abrigaria o devaneio, ao invés do sonho contado, a loucura ao invés da memória, a imaginação ao invés do pensamento. Porém, uma literatura assim seria quase ilegível do ponto de vista da coerência normativa, e na busca pelo eterno feminino a escrita feminina descobre que ela deve e pode se apropriar das duas polaridades, mas de um novo ponto de partida, um olhar diferente e questionador das velhas formas de se enxergar o mundo e a arte.

Uma literatura que se fundasse essencialmente no contrário da lógicafalocêntrica, caminharia pelos mesmos erros consolidados por esta. Estaria se definindo o feminino pelos seus excessos , pelos seus assombros, e o isolando estaticamente a partir da visão masculina, a qual ainda é o pensamento dominante que está se tentando desconstruir. Dominante, porque se é difícil pensar o feminino em si quando está amplamente do lado do masculino parcial, tanto ou mais

difícil analisar o feminino aproximando – se, ou imaginando que este lhe corresponde, pois até que ponto este feminino que nós temos também não seria uma construção do patriarcado? De acordo com Julia Kristeva (apud NYE, 1995 p.241), a questão não é construir uma outra linguagem secreta e diferenciada, mas subverter as estruturas simbólicas.

O paradoxo da análise, suscetível e cabível dentro dos esquemas metodológicos e teóricos das Ciências Humanas, já se encontra na delimitação do termo “escrita feminina”, uma procura que rompe com o paradigma, mas nomeando desta forma o reafirma. Porém, não se pode negar as diferenças que nossa história dicotômica proporcionou nos níveis discursivo, textual e lingüístico, porque senão corre-se o risco de perpetuá-las, nem esconder os embates e as contradições que aparecem no decorrer deste estudo, até para se conseguir chegar numa elucidação da problemática.

Nietzsche, sem querer, trás o ponto de equilíbrio ao tema, porque ele não sistematizou sua filosofia e fez no nível textual o que propunha em termos filosóficos: o rompimento com o paradigma cultural, masculino. Ele não se opôs simplesmente, porque ao se opor a um determinado ponto, você já determina que este ponto existe. Mas o absorvendo junto ao ponto negado historicamente para reuni-los numa espécie de harmonia e tensão, Dioniso e Apolo, feminino e masculino, Modernidade e Tradição, chega-se numa correlação de forças que levaria, antes de tudo, à afirmação da vida, o dizer sim a ela, elevando esta força resultante acima das contradições.

2.2 O Feminino e a linha da Crítica Literária

“a mulher perfeita faz literatura do mesmo modo que comete um pequeno pecado: experimentando, de passagem e voltando a cabeça para ver se alguém percebeu isso e a fim que alguém perceba isso”

(Nietzsche, 2005 p.19)

O que é escrita feminina? Haveria diferença entre a escrita do homem e a da mulher? Para analisar não só uma literatura feita por mulheres como uma literatura feminina, será necessário desconstruir os modelos estéticos masculinos? Como mudar a base do confronto teórico crítico da literatura feminina, quando ainda está em formação uma tradição feminina da literatura? Porque esta tradição foi negada à mulher escritora num período da história em que escrever era um ato público, e o público, um espaço consagrado aos homens. E ainda o é, porém, as mulheres já conseguiram permear tanto o espaço quanto o ato de escrever, abolindo as fronteiras entre o público e o privado e entre os gêneros literários.

Deve-se lembrar que tradição, aqui, significa produção, recepção, intertextualidade, confluências e divergências entre uma época e outra. E que a mulher, embora escrevesse há muito mais tempo do que se imagina, apesar de todas as desigualdades oferecidas no campo da educação, ainda estaria presa aos moldes estéticos consagrados pelo homem. Como bem define a professora Zahidé Muzart, (2003 p.142), o cânone se torna um ponto central da crítica literária feminista.

Virginia Woolf discute, em seu ensaio *O Momento Total* (_ 1985 p.109), que a mulher escritora dos séculos anteriores não poderia escrever sobre determinadas experiências,

visto que a realidade em que ela foi confinada era uma realidade banal e limitada às paredes da casa. Neste sentido, a literatura feminina desse período histórico seria relegada a temas mais contidos, enquanto as difíceis condições de vida e as leis morais regeriam o seu corpo e o seu espírito, sendo determinantes para o enquadramento de sua obra a partir do olhar do ridículo ou o da censura, que é uma visão masculina dessa produção sem dúvida nenhuma. Para Virginia, a mulher que desejasse escrever, teria de enfrentar dificuldades técnicas com a língua, pois a sua estrutura seria fruto da escolha e da criação dos homens, quer dizer, de sua forma canônica. Ela deveria então adaptar essa forma ao que deseja para não se anular enquanto sujeito. Ao escrever, a mulher “*verifica que a todo momento deseja alterar os valores estabelecidos*” partindo de um outro lugar diferente do referencial, fazendo com que o homem “*considere essa perspectiva fraca, banal, ou sentimental porque difere da sua*” (WOLF, 1985 p.111). Quer dizer, ou ela imitava as formas textuais vigentes, ou ela escrevia “*como bem determinava o seu sexo*”(WOLF, 1985 p.112) de maneira feminina, ou seja, escrevia de maneira “*fraca, pobre e comum*”(__, 1985 p. 112), segundo a visão daqueles que controlavam os espaços de poder e que avaliavam, determinavam e separavam aquilo que seria considerado literatura daquilo que não seria considerado literatura.

Se a mulher quisesse obter a aprovação e o reconhecimento necessário, ela poderia se arriscar a escrever conforme os moldes estéticos e temas que não incluíam sua estrutura de pensamento e de linguagem, o que lhe poderia trazer um certo respaldo público imediato, mas em um processo que poderia ser efêmero sendo apenas superficial. A feminista americana Andrea Nye (NYE,1995p.206) concorda que o sistema de linguagem existente não corresponde à estrutura do pensamento feminino, devendo a mulher adaptar-se a este, ou escolher o rompimento, o que pode levá-la à loucura, isto é, a uma linguagem sem a função referencial.

Se as mulheres foram coagidas a usar uma linguagem neutra separadamente, foram ensinadas a ser “vistas” e não “ouvidas”, então poderia ensinar-lhes a serem linguisticamente afirmativas mas, se na própria linguagem como afirmava Lacan, há desigualdade sistematicamente instituídas de diferença de gênero, isso indicaria que nenhuma agressiva ascensão ao pódio, nenhuma fala da palavra poderia finalmente solucionar o problema da mulher que fala

(NYE, 1995p.206)

Nye discute no trecho acima que não basta abrir os canais de acesso à linguagem, fazer a mulher falar e escrever para que ela se afirme como sujeito, pois a dominação masculina e a inferiorização do feminino já subsistiriam dentro da própria estrutura lingüística. Neste sentido, a hierarquização das polaridades, na qual se determina a soberania do masculino sobre o feminino, do homem sobre a mulher, teria se tornado inerente e natural ao inconsciente lingüístico. Ter o direito à voz não seria um fator que por si só levaria a mulher a sua libertação, e a compreensão de si mesma como indivíduo, porque *“as palavras assinaladamente femininas no vocabulário sistematicamente encerram uma conotação negativa”*(NYE, 1995 p.209). Haveria na linguagem muito mais palavras pejorativas referindo-se às mulheres do que aos homens, além do sufixo feminino representar uma força diminutiva na linguagem: **“poeta/poetisa, herói/heroína”**.

A alternativa para a linguagem patriarcal, como advertia Lacan, não é a linguagem absolutamente nenhuma, não passa de um retrocesso à animalidade inarticulada. A escolha insatisfatória permanece entre uma raspagem superficial de palavras ofensivas a mulheres e, por outro lado, uma recusa a participar de qualquer significado publicamente constituído. Assim, um termo numa oposição, que deveria ser simétrico é assinalado como superior. [...] A reforma lingüística deveria restaurar a igualdade; se o termo masculino denotava poder, o mesmo devia acontecer com o

feminino. Ou as mulheres devem ser poetas, ou poetisa devia ser revalorizado.

(NYE, 1995 p.211)

Enquanto Nye (1995 p.206) dirá que dominação masculina se inscreve principalmente através da linguagem, de acordo com Bourdieu (2002), esta se inscreveria não só nas relações sociais, mas principalmente no corpo, através dos esquemas de percepção que nos são dados como naturais “*A divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas*”(_ . 2002 p.16). Esses esquemas de percepção são medidos a partir da posição social do avaliador: se dominante, ele é grande, forte, magro e elegante. Entre os homens e as mulheres esses esquemas podem ser sentidos na insatisfação permanente com que o sujeito lida com o seu corpo: se homem, a insatisfação é com as partes pequenas, se mulher, é com as partes grandes. O sistema de contradições, neste sentido, seria na verdade a fonte desses esquemas de percepção dominantes.

Na literatura, Bourdieu (2002, p.125) observa como o sistema de contradições já estava presente na divisão efetuada pelos críticos do século XVI, que separavam os gêneros literários de acordo com a divisão social entre os gêneros sexuais. Desta maneira, os críticos literários do Classicismo separavam o épico do lírico, e o épico, visto como um gênero literário maior e perfeito, racional e por isso masculino, era claramente mais valorizado e mais cultuado nessa época do que o lírico, tido como feminino e segundo Bourdieu (2002, p.125), visto como ornamental, isto é, como supérfluo. Enquanto isso, o trabalho de escrever ofereceria à mulher a possibilidade de desconstruir tanto os esquemas de percepção quanto as relações entre os gêneros, tanto literário quanto sexual, pois a própria mulher, fora do espaço da linguagem,

aplicaria a si mesma o discurso dominante. A escrita seria um lugar de contestação, no qual o sujeito pode usar o esquema que o subjuga para se revalorizar e se defender, invertendo a hierarquização dos valores (o negativo passa a ser positivo, o ruim passa a ser bom).

Nye (1995, p.225) utiliza Derrida para concordar com Bourdieu sobre a escrita, que daria à mulher a condição para desconstruir os esquemas de percepção dominante, as hierarquias simbólicas, através da desconstrução da estrutura da linguagem. A escritora, diante do papel em branco, consegue criar um mundo, destituir os significados preestabelecidos de seu lugar soberano para renomear novamente as coisas. O papel em branco seria menos limitador de sua criatividade do que o espaço invisível da fala, pois a mulher teria feito do silêncio uma voz, já que, ao silêncio ela foi historicamente relegada. Assim, a mulher tem uma dupla tarefa antes de propor a sua própria libertação do sistema patriarcal: ela deve tomar a palavra para si e por meio da linguagem, fazer-se sujeito, senhora de si, descobrir a sua identidade. Contudo, tomar a palavra para si, renomear as coisas e criar um mundo são atos que não significam para as mulheres, de maneira nenhuma, que elas devem criar um outro sistema lingüístico separado dos homens, apesar de haver estudos que comprovam existir sociedades onde as mulheres estabeleceram uma língua própria e diferente das dos homens.(SHOWALTER, 1994 p.37). *“Não tentando a tarefa impossível de falar fora dos significados estabelecidos ou permanecendo restrita aos perímetros conceituais do pensamento patriarcal, a mulher escritora pode deslocar o pensamento patriarcal”*(NYE, 1995 p.225).

Já, Showalter (1994 p.36) salienta também que o uso da linguagem pela mulher se torna por vezes desconfortável, como se ela tivesse que sempre se expressar numa língua estrangeira, e que as escritoras teriam a missão de reinventar a linguagem fora do falocêntrismo. Andrea Nye, (1995 p.226) aborda a ilusão que o acesso à linguagem pode trazer à escritora, a de que ela poderia por meio da linguagem, historicamente e socialmente masculina, sair dos limites dessa

mesma linguagem, destituindo todas as referências e rompendo definitivamente com o significante. Porém, há uma quase impossibilidade do total rompimento com a linguagem falocêntrica, porque é nela que estamos submersos e é por meio desta que fomos plenamente constituídos, o que não significa que a escritora deveria se conformar em sujeitar a sua expressão e a sua escrita ao pensamento e à linguagem dominante.

Porém, talvez a aspiração de uma escrita feminina devesse ser exatamente esta, a de romper com os limites do significante, falar fora dos significados preestabelecidos até não haver nada para dizer, chegando perto do indizível, do inominável. Nessa escrita, a palavra não representaria o mundo, mas seria em si, um material sonoro que devolveria ao ser todos os seus cinco sentidos. Ela também seria um material mítico restituindo o inconsciente primitivo no qual o corpo se fundiria com a paisagem e com a natureza. Neste sentido, uma escrita feminina assim acaba por se afirmar nos sussurros, nos balbucios, nas lágrimas, nos gestos, (BRANCO, 2000) numa linguagem pré abstração, pré - metafísica, feita no corpo e estendida à realidade sem uma função utilitária, porque *“a escrita do corpo se impõe como vontade erótica e política”* (OLIVEIRA, 1993 p.160). Entretanto, aspiração não significa concretização daquilo que se deseja, e a mulher escritora, embora tivesse o desejo inconsciente de destruir os limites de uma linguagem e de uma língua que muitas vezes a restringe, e permear todos os seus espaços em branco, ela se depara com o fato de que sair fora do círculo construído entre significante e significado, pode significar abandonar totalmente a linguagem e ficar à mercê do vazio, não sabendo o que colocar em seu lugar.

Acontece que a falta e o apagamento na história de uma literatura de mulheres, fez com que elas perdessem suas próprias referências, porque é através da literatura escrita e da acumulação escrita do saber, que os seres humanos puderam refazer e se refazer como sujeitos. O apagamento na história de uma tradição literária de mulheres, assim como de sua história, fez

com que se apagasse também uma tradição crítica sobre esta literatura. A inserção da mulher no espaço público, principalmente na escrita e na literatura, trouxe à tona a necessidade de uma crítica literária, feminista em sua essência, que pudesse responder todas as perguntas originárias tanto do processo de silenciamento quanto do processo de imersão da mulher, e por consequência do feminino, na literatura. O que se nota atualmente dessa relação é o constante questionamento do cânone, visto agora como um parâmetro de valor tradicionalmente construído no qual *“a história da literatura é uma construção que, ao emitir julgamentos de valor sobre autores e obras “maiores” e “menores” visa perpetuar o status de uma sociedade moralmente injusta”* (BELLINE, 2003, p.162).

A formação e a consolidação de uma teoria feminista na literatura, a partir dos anos setenta, aparece, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda (1994, p.8), dentro do discurso científico com o surgimento da questão de alteridade. A ciência passa a questionar o valor de verdade, confrontando em seu interior a idéia vigente de universalidade com as múltiplas visões, conceitos e significados que nascem em torno dos movimentos reivindicatórios e sociais que se intensificaram no século XX. Hollanda chama a atenção para o fato de a crítica feminista ter se aproveitado, no plano filosófico, do pensamento pós - estruturalista francês que intensifica *“a discussão sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo, como temas centrais do debate acadêmico, as idéias de marginalidade, alteridade e diferença”* (_ 1994 p.9).

Porém, HOLLANDA (1994) esquece de observar que o questionamento da razão e o descentramento do discurso de uma única verdade já vinham emergindo na civilização desde o fim do século XVIII. Sua eclosão teria se dado com o Romantismo, que inicia um retorno ao “eu”, possibilitando a construção da realidade do ponto de vista do sujeito. Pois cada sujeito é único, o que torna essa construção da realidade um devir, tirando desta a condição de verdade e de parâmetro para lhe dar a condição de mosaico, quando comparada com os significados e as

nomeações feitas pelo outro. Aliás, se no Romantismo surge o sujeito, também começa a surgir a noção do outro, na medida em que se abrem os canais e os aparelhos da sociedade até então: branca, rica, racional, androcêntrica e patriarcal, para os discursos e significações tradicionalmente apagados do mesmo, justamente pelo não enquadramento destes aos pressupostos até então reverenciados como a única realidade. Historicamente, o outro passou a ser a mulher, como denunciou Simone de Beauvoir em seu livro *O Segundo Sexo*, 1958, enquanto o feminino seria a polaridade relegada ao negativo, ao obscuro e ao silêncio nesta sociedade unilateral. Já a pesquisadora Regina Nery traça, em *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*, o percurso filosófico da solidificação da razão e do projeto metafísico da realidade, na qual “o sujeito é pensamento puro” (_2005p. 21) levando à super - valorização da mente e do espírito em detrimento da natureza e do corpo, partes relegadas à mulher e ao feminino na divisão platônica e cartesiana da realidade. Assim pode-se pensar: “*Em que medida “esse outro discurso” que vem subverter a ordem da razão seria tributário da emergência “desse outro, o feminino”, que, excluído por séculos da civilização da razão, surge nesse momento sobre a cena histórica?*”(NERY, 2005 p.11).

Segundo Nery (_2005, p.21), contudo, a subversão da noção de verdade na ciência foi se dar bem mais tarde, em parte devido ao projeto cartesiano que a estrutura e que, assim como Sócrates, prega a separação do homem e da natureza, e do corpo e da mente o que se constitui em uma realidade imperfeita. A Ciência que nasce com Descartes se postula na máxima objetividade e técnica, na crença do progresso e da novidade material responsáveis em levar o bem estar para todos os seres humanos. Essa crença, de que o progresso e o bem estar para todos viriam através da ciência, e essa máxima, da objetividade e da neutralidade dos métodos científicos, se disseminaram com o Iluminismo no século XVIII, e se solidificaram com o positivismo do séc. XIX e com o Estruturalismo do séc. XX. A verdadeira crítica à pretensa

objetividade e neutralidade científica teria sido levantada pela Modernidade Estética (CALINESCU, 2002) isto é, fora das instâncias da Ciência: nas artes, na literatura e na filosofia tida como não oficial, para ser levada para dentro da mesma pela inserção dos discursos marginais no âmbito acadêmico.

Para Schopenhauer (2001, p.17), filósofo alemão do século XIX e anterior a Nietzsche, a verdadeira filosofia só pode ser feita fora das instituições públicas, na medida em que estas estariam a serviço da ideologia do Estado, ou seja, a serviço de uma forma de sociedade com a finalidade de legitimá-la como a única possível. Nietzsche realiza anos depois uma verdadeira revolução na filosofia, rompendo com a clássica e cartesiana para instaurar a filosofia contemporânea, questionando todos os conceitos de verdade e de razão através da criação de uma linguagem científica próxima da poesia.(NERY, 2005 p.24). Para Hollanda (2004, p. 8), esse questionamento da razão na instância da Ciência teria finalmente se concretizado com a corrente francesa pós – estruturalista da segunda metade do século XX, da qual teria a teoria feminista se beneficiado. Porém:

O que distingue e distancia, de forma definitiva, as teorias feministas do pensamento pós-estruturalista é o compromisso feminista com a articulação da crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria mulher [...] enquanto as políticas e as teorias pós –modernas trabalham com as idéias da possibilidade do fim da história, do social e do político, a crítica feminista insiste, contrariamente, na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas. Se os primeiros falam de uma crise da representação e da morte do social, o segundo fala exatamente da necessidade de uma luta pela significação

(HOLLANDA, 1994 p.9 e 10)

A crítica literária feminista, no final do século XX, tenta colocar em nível teórico e prático na Ciência da Literatura a revisão do discurso da verdade, sob o ponto de vista da mulher e do feminino, o questionamento do discurso canônico legitimado pelos canais e instituições do Estado, que é o lugar masculino por excelência e que estrutura o patriarcado, transformando-o em um sistema natural e perpétuo (BOURDIEU, 2002 p.45). Assim aconteceria também com a crítica feminista, a qual nasce com o intuito de realizar novas e outras perguntas para o texto literário e para o cânone. Quando a crítica feminista pergunta para o cânone onde estariam as mulheres, ela apresenta a fragmentação e a parcialidade da ciência: “*Enquanto a crítica científica lutou para purificar-se do subjetivo, a crítica feminista reafirmou a autoridade da experiência*”(SHOWALTER, 1994 p.25)

Showalter, em seu artigo *A crítica feminista no território selvagem*, compilou todas as tendências da crítica feminista e suas diversas correntes as quais teriam em comum uma perspectiva “*revisionista, questionando a adequação de estruturas conceituais aceitas*” (_ 1994 p.27). A crítica feminista, para Showalter, se dividiria em duas tendências: a leitura crítica ou crítica feminista e ginocrítica. A ginocrítica enfoca a relação da mulher com a escrita, mais precisamente da mulher escritora e apresenta diversas correntes de acordo com a própria divisão epistemológica da ciência. Já a leitura crítica, enfoca a perspectiva da mulher como personagem ou leitora. Em relação à ginocrítica, as correntes biológica, lingüística, psicanalítica e cultural que a constituem não estariam, de maneira alguma, fora dos modelos, conceitos e estruturas já existentes de ciência, masculina e patriarcal.

Segundo Nádía Gotlib (2003, p.62) a grande contribuição da professora Heloísa Buarque de Hollanda para os estudos feministas na literatura fora de dividir em três linhas principais a crítica feminista, a qual se reúne no mesmo grupo temático que estuda a relação entre a mulher e literatura. Como Showalter (1994), que divide a crítica feminista em duas linhas, a

leitura feminista e a ginocrítica, Hollanda distinguiria essa mesma crítica em: literatura e feminismo, literatura e feminino e literatura e mulher.

A primeira vertente, reconhece como sendo a de caráter participante, “absorvendo desde a pesquisa no sentido da recuperação da história silenciada da produção feminina até a análise dos paradigmas patriarcais e logocêntricos da literatura canônica”. A segunda, literatura e feminino, mais preocupada com a identificação de uma escritura feminina, de modelo francês, com uma inflexão marcadamente semiológica e /ou psicanalítica. E a terceira, literatura e mulher, mais diretamente ligada ao trabalho de análise do papel da mulher na literatura (como autora, narradora, personagem), sem problematizar a questões das relações de gênero (GOTLIB, 2003p. 62)

A divisão da crítica em três correntes: literatura e feminismo, literatura e feminino, literatura e mulher, vem para aplacar as definições e as especificações que faltavam à crítica feminista brasileira. É aqui no Brasil que essa classificação se encaixa por reconhecer as necessidades teóricas que se postulam no decorrer da evolução da crítica feminista brasileira. A linha literatura e feminismo, que tem por objetivo principal, recuperar e resgatar a produção literária de escritoras marginalizadas e esquecidas pela história, surge primeiramente como uma vertente essencial, para a compreensão do processo de marginalização, exclusão e inferiorização da literatura feita por mulheres no Brasil. Por esse motivo, a corrente literatura e feminismo no Brasil forma uma linha teórica de viés antropológico, histórico e cultural, e que tem ainda por obrigação, recuperar e divulgar em publicações as obras de escritoras, as quais tiveram apenas uma edição na vida, ou algumas edições para sempre esgotadas, ou nunca, nunca mesmo saíram das páginas manuscritas.

A segunda vertente apresentada por Heloísa Buarque De Hollanda (apud GOTLIB, 2003 p.62), literatura e feminino, de cunho psicanalítico e semiológico, apresenta-se como um enfoque posterior à crítica de resgate, porque esta linha estaria preocupada não mais em recuperar socialmente a produção feminina, mas em demarcar a relação dessa mulher escritora com a linguagem e com a escrita. A linha crítica, literatura e feminino, visa pontuar as características próprias que a produção feminina, e aqui o feminino ganha os contornos do gênero não mais somente da mulher, pode vir a ter de ser construída pelas mãos de um sujeito alocado fora dessa mesma linguagem, isto é, por um não sujeito antes da apropriação da escrita. Ganhar os contornos do gênero, significa que o feminino passa a não ser mais um atributo da mulher, mas de uma parte da psique humana próxima do que chamamos de inconsciente. Embora essa linha crítica não deixa de questionar a inserção do corpo da mulher escritora em sua obra.

As linhas críticas acima, literatura e feminismo e literatura e feminino se encaixam no que Showalter chama de ginocrítica, enquanto a terceira corrente apresentada por Hollanda, literatura e mulher, se encaixaria na outra linha especificada pela teórica americana, a crítica feminista ou leitura feminista. Em relação à totalidade da crítica feminista, Showalter (1994, p.28) diz que *“enquanto buscarmos modelos androcêntricos para nossos princípios mais básicos – mesmo se os revisarmos adicionando o quadro de referência feminista – não estaremos aprendendo nada de novo”*. A teórica feminista americana esquece que a crítica feminista, inclusive a que ela pratica, está construída sobre as bases do cientificismo masculino. Sabe-se que dentro do fórum da ciência é muito difícil manter uma linguagem de ruptura, vanguardista. Corre-se o risco de criar perguntas e posicionamentos vazios na teoria, sem o respaldo prático e concreto, ou o risco de construir uma linguagem na ciência que pode sentir de perto o mesmo impasse que as escritoras e escritores já sentiram na literatura: o dessa linguagem cair na não ciência, já que os limites, as significações e as nomeações que cercam os parâmetros científicos

foram determinados pela mesma sociedade patriarcal a quem se quer questionar. Pois, como fazer e realizar ciência e crítica hoje sem se apoiar nas bases teóricas já existentes? E que são frutos da condição social, histórica e cultural de nossa civilização, porém, perpetuadas como naturais e eternas durante séculos?

Showalter desconsidera que a emergência do feminino como um contra discurso começou a ocorrer, primeiramente, com a ruptura filosófica e literária do pensamento platônico e cartesiano dentro do próprio sistema patriarcal. No início, a ruptura com o pensamento cartesiano acontece fora das instâncias da ciência, é verdade, nas artes e na literatura, mas ainda dentro do sistema vigente, para mais tarde se alocar dentro da própria ciência e possibilitar uma projeção de mudança das bases e da estrutura hierarquizada da sociedade em que vivemos, naturalizadas como esquemas cognitivos e inscritos nos corpos dos sujeitos, tanto do homem quanto da mulher (BOURDIEU, 2002 p.61).

Anterior a essa linha da crítica feminista da literatura, a qual tem por enfoque a mulher escritora e que se denomina ginocrítica como aponta Showalter (1994, p.24), já existiria uma linha crítica que teria por preocupação a mulher, mais precisamente as diversas representações e imagens do sexo feminino que se manifestariam nos textos literários, especialmente nos textos de autores homens. Essa linha chamada de “crítica feminista” ou leitura feminista, não trouxe benefícios sob o ponto de vista das escritoras, já que não demarca uma tradição feminina na literatura, na qual a mulher escritora possa marcar confluências e situar sua escrita e textualidade dentro de uma linha estética e histórica, mas apenas pontua as construções e as visões masculinas sobre as mulheres, reforçando muitas vezes os estereótipos e as imagens tradicionalmente aceitas.

Outro enfoque dado pela “leitura feminista” segundo Showalter (1994p. 25), é a recepção da mulher leitora, da forma pela qual ela percebe o texto literário e as construções e

significações que demandam do texto sobre si - mesma, texto que geralmente é escrito por homens. Pode-se considerar essa vertente da crítica feminista ainda passiva, porque estaria preocupada com a formação da imagem da mulher construída pelos homens na literatura, sem, contudo, levar para a análise a construção da imagem da mulher feita por ela própria, a não ser como simples reflexo e manutenção de comportamentos previamente e historicamente determinados. Porém, de acordo com a feminista Adrienne Rich a leitura feminista pode ser libertadora se for realizada na perspectiva de reconstrução do signo mulher e de transformação de sua passividade em potência criadora:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, trataria, antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear_ e, portanto, viver – de novo.

(RICH apud SHOWALTER, 1994 p.26)

A crítica feminista, além de alavancar o questionamento da ciência sobre a própria ciência, também trouxe para o cerne da cultura a revisão do tempo e do discurso histórico. A História passa de dados e fatos para criação da psique e da moral humana. Ivia Alves (2003, p.496) discute que a crítica feminista, que pretende o resgate histórico de obras escritas pelas mulheres, deve ler essa produção fora do poder e das análises hegemônicas, porque foram produzidas em contextos sociais, culturais e políticos diferentes, o que não implica a total negação das análises e métodos tradicionais da ciência, mas apenas sua contextualização e a abertura na mesma para a construção de outros parâmetros igualmente válidos.

A ginocrítica, segundo Showalter(1994, p.26) enfoca não só a perspectiva da mulher que escreve, mas também de um possível feminino que se estamparia no texto através de uma escrita marcada pela presença do corpo, e que se manifestaria tanto na produção literária de mulheres quanto de homens. Enquanto a escrita tida como masculina evocaria a separação do corpo com a textualidade. Essa separação, do corpo com o texto, foi necessária à literatura do Classicismo para que o autor pudesse imprimir, na escrita, a perfeição e a objetividade, aspectos que demonstrariam a inteligência do escritor. Contudo, deixar o corpo fluir no texto significa, ainda hoje, se colocar nas entrelinhas, fazer-se voz presente e se assumir como autor daquele texto, o que leva esta produção literária a ir além das margens daquilo que se define como literatura. Neste sentido, inscrever naquilo que se escreve é correr o risco de deixar a sua escrita sair da literariedade permitida.

Para a teoria feminista, segundo Elódia Xavier, (2003, p.254), o corpo da mulher será tanto ídolo como vilão, porque será também visto como produto da opressão masculina. Neste sentido, a crítica literária feminista pensará até que ponto a escrita do corpo, que é a escrita feminina, especialmente do corpo da mulher, estaria ainda presa a um corpo marcadamente criado e socialmente aceito, o que refuta a tese de uma linguagem libertária, já que, esta traria dentro de si a presença de um corpo limitado e esperado dentro dos padrões. Porém, o corpo também se transforma em um lugar de contestação, um lugar que se posiciona na sua singularidade, e que faz do espaço em torno uma extensão de si - mesmo. Elódia Xavier, (2003, p.256) teórica feminista de linha historiográfica, concebe o corpo como um lugar *de “inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas”* o que faz do corpo um livro no qual se escreve a vida, as particularidades humanas até se tornar a própria escrita. Desta maneira, inscrever o corpo na escrita, para a mulher escritora, se transforma num ato de reconhecimento e de possibilidade de nomeação da realidade, pois até hoje a realidade que

conhecemos, sabemos intermediada pelas significações trazidas pelos corpos dos homens, os quais procuraram de todas as formas construir uma significação que fosse originária apenas da mente, em detrimento de um corpo, destituído de seu poder de criação, isto é, corpos separados do intelecto e por sua vez do discurso.

Para Elódia, (2003, p. 256), a separação entre mente e corpo foi a grande responsável pela sujeição das mulheres durante toda a história. Somente no Romantismo, quando a civilização retorna ao “eu”, é que se verifica também um retorno ao corpo na busca da totalidade almejada, mesmo que esta seja feita de mosaicos como se descobre mais tarde com as vanguardas estéticas. Não é a toa que o Surrealismo elegerá a mulher como símbolo máximo, do mesmo modo que os românticos suas musas, enquanto filósofos do século XX como Edgar Morin em sua teoria da complexidade, e Derrida em sua tese desconstrucionista, seguindo o pioneirismo de Nietzsche (2001, p. 229), que ousou dizer na filosofia: “*Vita feminina [A vida é uma mulher](...) Sim, a vida é uma mulher!*”, e concluíram respectivamente que a mulher é um ser complexo e um devir (MURARO, 1990 p. 53).

Já Bachelard, (1989, p.26), ao refletir sobre o divórcio ente o intelecto e a imaginação, entre a mente e o corpo, descobre que a rivalidade entre o feminino e o masculino está na origem da linguagem. Desde os gêneros das palavras elas se anunciam como diferentes. Como exemplo, ele observa as palavras fantasia, loucura, lembranças, e acentua a necessidade que o ser humano tem de colocar no feminino os sentimentos profundos da alma.

Telle que cette division a été établie par la psychologie des profondeurs, nous montrerons que la rêverie est aussi bien chez l’homme que chez la femme, une manifestation de l’anima. Mais auparavant il faut que nous préparions, par une rêverie sur les mots eux-mêmes les convictions intimes Qui assurent dans toute psyché humaine, la permanence de la féminité

(BACHELARD, 1989: 26)

Maria Rose Muraro (1990 p.100), teórica feminista de linha psicanalítica, acredita que a literatura se faz como extensão do corpo do escritor, o que para a mulher escritora seria algo mais fácil de se construir, porque, ao contrário do homem, que é um ser plenamente dividido, a mulher se veria mais inteira e una. O homem, para se fazer homem, deve separar-se bruscamente quando menino da mãe, causando a sua fragmentação, enquanto a menina teria uma formação mais positiva de sua personalidade, pois sua identificação imediata com a mãe lhe daria a totalidade (MURARO, 1990 p.41):

Assim, a independência, a separação que marca os limites do ego masculino é a separação da mãe [...] só os poetas e os místicos, os artistas e os criadores são capazes entre os homens, de alcançar essa intimidade, de ser uno com a mãe, e por isso são reconhecidos como marginais pelos outros homens. A subjetividade é alocada à mulher e a objetividade ao homem, e os homens subjetivos são sempre desvalorizados

(MURARO, 1990 p. 61)

Para teoria crítica feminista, o corpo se tornará alvo de formulações teóricas que ora o colocam no centro das discussões, ora o vê apenas uma parte no todo. Simone de Beauvoir (1959, p. 54) será contundente ao mostrar que o corpo feminino *“não é uma coisa, é uma situação”* tornando-se uma realidade histórica, mutável e socialmente construído. Já para Rosiska D. de Oliveira (1993, p.157) a escrita feminina só poderá ser definida se compreendida como originária de um corpo atravessado pelas diferenças: tátil, psíquica, social, biológica e histórica, mas sobretudo, por uma diferença de sensibilidade e de posicionamento de mundo, enxergado a

partir dos seus tributos adquiridos em razão do seu deslocamento. *“As regras, o parto, o aleitamento, os seios, a vagina, o útero, não são apenas o corpo em si, mas a metáfora de uma percepção do mundo vivenciado a partir dessa morada específica e insubstituível do feminino”*. Acontece que o corpo da mulher será analisado, por algumas teorias, como causa de sua opressão e de sua exclusão social, enquanto para outra parte da teoria da literatura feminina o corpo será visto como a forma de resistir e de sobreviver num mundo que a coloca alheia de sua condição de sujeito. Escrever para a mulher significará um ato de resistência, mesmo que no silêncio. Neste sentido, a crítica feminista elege o corpo feminino como um viés metodológico para distinguir a escrita feminina da masculina, que é a linguagem tida como universal, porque seria o corpo a única diferença concreta entre os sexos: *“A descoberta do feminino é uma descoberta do corpo feminino, do corpo e de outros corpos”* (NYE, 1995, p. 233)

No próximo capítulo, compreendido pela aplicação da teoria nas análises dos contos de Sophia de Mello, optei pela teoria feminista de linha francesa, ou literatura e feminino, a qual traz uma abordagem mais semiológica, atendendo as perspectivas desse trabalho que antes de tudo se propõe estudar o mito e a poesia na construção de uma escrita feminina.

3. ANÁLISE DOS CONTOS

3.1 Alguns símbolos de Contos Exemplares

Para começar a análise estrita da obra em prosa de Andresen é preciso voltar ao objetivo central dessa pesquisa para que o estudo possa prosseguir coeso. Busca aqui a relação das teorias do feminino com a escrita e a textualidade da poeta portuguesa, mais precisamente em seu livro *Contos Exemplares*. Num primeiro momento, o estudo se concentrou em descobrir nos textos em prosa os mesmos elementos verificados na leitura de seus poemas. Esses elementos seriam responsáveis pelo fato de a voz poética de Sophia ultrapassar os limites da forma poema e se manifestar numa forma antítese que seria a prosa. Mas a própria emergência do feminino como categoria textual, trazendo a crise estética e ideológica da Modernidade, “*nesse fim do século XIX a modernidade se caracteriza pelo retorno do feminino à cultura*”(NERY, 2005p.79), fez com que poema e prosa se confundissem, como já dissemos na página 17, e que a poesia pudesse se servir de todos os gêneros e formas artísticas para se materializar, rompendo com os paradigmas estéticos valorados pela sociedade patriarcal através do Classicismo.

Nous traitons la littérature comme une valeur absolue. Nous détachons l'acte littéraire, nous seulement de son contexte historique mais encore de son contexte de psychologie courante. Un livre est toujours pour nous une émergence au-dessus de la vie quotidienne. Un livre, c'est de la vie exprimée, donc une argumentation de la vie

(BACHELARD, 1989 p.80)

Para relacionar a obra de Sophia com o feminino na literatura, não basta perceber que a escritora é uma mulher, mas entender como se deu a relação entre as mulheres e a literatura em toda história, bem como analisar a construção da personalidade feminina em meio a uma sociedade machista, hierárquica e fragmentada. Foi com esse objetivo que se construíram os capítulos *O feminino na linha da história* e *O feminino e a crítica literária*. Agora, nos capítulos seguintes pretende-se analisar *Contos Exemplares* tendo em vista o que foi teorizado nos capítulos anteriores, construindo confluência entre a obra de Sophia, o feminino e a modernidade. Pois “*il faut, dans nos rêveries de lecteurs accepter les particularités masculines ou féminines de l'écrivain, Dès qu'il s'agit de l'homme qui produit des oeuvres poétiques, il n'y a pas de genre neutre*” (BACHELARD, 1989p.80).

Ao estabelecer uma escrita feminina na obra de Andresen, corre-se o risco de valorizar justamente o paradigma que é o masculino. Porém, como já foi dito no capítulo *O feminino na linha da história*, quando as diferenças são negadas, também se está excluindo, porque essas mesmas diferenças foram polarizadas a fim de determinar critérios rígidos de valores que priorizam e excluem conceitos, formas e desejos ou seja, valores que estabelecem padrões e conseqüentemente o esquecimento. Sabe-se que “*le vocabulaire, semble –t- il est parcial, il privilégie le masculin en traintant bien souvent le féminin comme un genre dérivé subalterne*” (BACHELARD, 1989p.17). Assim, a língua ao privilegiar o masculino estabelece uma verdade que se solidifica como valor dentro de um princípio da moral. (NIETZSCHE apud NERY, 2005 p.25)

O estudo da filosofia de Nietzsche e também de Bachelard dá à pesquisa o aprofundamento nos estudos do mito e do símbolo. Porque Bachelard, assim como Nietzsche também foi poeta em sua linguagem filosófica rompendo com o discurso linear da ciência. E é Bachelard um dos primeiros filósofos a propor o resgate do feminino em Nietzsche:

“ La féminité de Nietzsche est plus profonde puisqu’elle est plus cachée. Qui y a t’il sous le masque sur-masculin de Zarathousta (...) Sous toutes ces ouvertures et ces compensations, quei nous découvrira le Nietzsche féminin? Et qui fondera le nietzschéisme du féminin?”

(BACHELARD, 1989 p51)

O mito e o símbolo são um meio de analisar a transfiguração do corpo, principalmente o corpo construído como feminino nos contos da autora. Os contos poéticos de Sophia não se apresentam no formato habitual e consagrado da narrativa tradicional, a estrutura com começo, meio e fim; e esse rompimento com a linearidade da linguagem é uma das características de uma escrita feminina e da emergência do feminino, a qual se insere principalmente através da poesia manifestada na prosa, como é caso do conto poético. O fenômeno do gênero híbrido, observado na página 16 dessa dissertação, seria uma forma que transcende os limites da outra, e que se expressa na literatura e também nas outras artes, como fundamental à sustentação da Modernidade Estética (CALINESCU, 1999 p.42). “*A crise da sociedade moderna que é a crise dos princípios do nosso mundo _ manifestou-se no romance como um regresso ao poema*” (PAZ, 1996 p. 72).

Os contos de Sophia rompem com o conto tradicional, masculino, e avançam dentro de um nova tradição, uma “*tradição da ruptura*” (PAZ, 1996 p.134) realizada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, os quais traçaram o rompimento entre os limites dos gêneros literários. Mallarmé rompe com o significado lingüístico deixando as palavras se apresentarem em sua materialidade musical. Ele associa a escrita da sonoridade à mulher (NERY, 2005 p.81). Deve-se notar a composição da estrutura do livro, no qual os contos não estão postos por acaso num livro que se chama *Contos Exemplares*. Verifica – se o significado da palavra exemplo, termo que se

concebe como “*tudo aquilo que pode ser imitado; modelo [...] o que serve de ensinamento; exemplar; lição; tipo; padrão*” (Dicionário Globo, 1992). Existe nos contos uma saga de regresso ao paraíso, ao espaço primitivo, ao tempo nunca mais recuperado: *O Jantar do Bispo* representa o mundo como é hoje, *A Viagem* a possibilidade de retorno, o ir em direção ao paraíso, e a *Praia* seria o próprio paraíso. Assim, seus contos não teriam finais porque não acabariam em si mesmos, haveria uma espécie de continuidade entre eles, mas que sempre levaria o leitor ao início do livro, ao título da obra *Contos Exemplares*.

Contos Exemplares, por essa razão, reuniria histórias para além do espaço e do tempo, histórias primeiras que se fixam na anterioridade do discurso humano. O conto é reinaugurado e Andresen transforma seus personagens em arquétipos, como acontece na poesia e na escrita feminina: “*la création poétique implique l’abolition du temps de l’histoire concentrée dans le langage et vers le recouvrement de la situation paradisiaque primordial*”(ELIADE, 1957p.36). Aliás, *Contos Exemplares* é um nome que lembra que de cada narração podem-se tirar outras, histórias modelos, lições, a tal ponto de a escritora não nomear os personagens, datas e lugares. Existe apenas o nome dado pela própria situação e condição que se revelam no ser, no objeto e na natureza porque se traduz em fato social. A própria autora, no conto *Praia* define uma história exemplar: “*Constantemente nas conversas se contavam histórias das gerações anteriores, histórias dum tempo em que o existir era mais definido e mais visível, um tempo em que os sentimentos se tornavam actos e os destinos se cumpriam inteiramente*”(ANDRESEN, 2002 p.124).

Sophia de Mello relata em diversas passagens de seus contos a proposta narrativa e temática de *Contos Exemplares*, proposta que vem ao encontro da escrita feminina porque transgride os limites da prosa e transborda o texto de pura poesia (ver p. 65). O texto deixa de referenciar fatos e acontecimentos para se construir na beleza das descrições dos espaços e dos

personagens: “*Aqui e além, estalava um ramo seco. Às vezes uma pinha caía do alto do alto. Ouvia-se o murmúrio da brisa nas folhas altas. Ouvia-se o canto dos pássaros escondidos. Ouvia-se o silêncio dos musgos e da terra*” (ANDRESEN, 2002 p.106). Aqui, neste trecho do conto *A Viagem*, observa-se que a música das palavras, que compõe a descrição, refaz a sonoridade da própria floresta. Há a negação da palavra enquanto representação para devolvê-la ao canto e à magia, como mostramos na página 39 ao falar do feminino e na página 58 ao falar da escrita feminina.

Quando há necessidade, Andresen exerce uma espécie de escrita metaficcional característica da Modernidade Estética, e que nasce dentro da própria estrutura do texto como um imperativo do discurso poético. No conto *Melchior* por exemplo, Sophia faz uma defesa clara da poesia e conseqüentemente do conto poético, uma defesa significativa no penúltimo conto para quem ousasse questionar a classificação formal de seus textos:

Este texto não fala de fatos reais apenas simboliza o espírito criador do homem[...]Este texto é um poema e coloca-se por isso à margem do vivido. O poema não se refere àquilo que é, mas sim àquilo que não é[...] Num poema não devemos buscar sentido, pois o poema é ele próprio o seu próprio sentido[...] Um poema é um tecido compacto e sem falha que apenas fala de si próprio e, como um círculo, define o seu próprio espaço e nele nenhuma coisa mais pode habitar. O poema não significa, o poema cria.

(ANDRESEN, 2002 p.159 e 160)

A palavra sempre “*à espera dum regresso*” (ANDRESEN, 2002 p.123) como no conto *Praia*, se torna o ato, na sua luta pelo fim da insensibilidade do mundo, a decadência da Modernidade para Sophia. E nessa busca pelo princípio do mundo, a autora portuguesa faz de seus contos, exemplares histórias que reúnem em si todos os tempos, espaços e personagens: “*E*

era difícil dizer de que tempo vinha” (ANDRESEN, 2002 p.122). A transformação da realidade através da palavra, da linguagem escrita sensibilizando novamente o mundo, faz a palavra se desreferenciar para criar novamente as coisas (ver p. 58). A palavra perde a conexão com esta realidade fria, decadente e coisificada, realidade que desvia a poesia, e que não contempla a plena expressão do mundo.

Claro está que esse aparente absurdo (a palavra criar o real, quando ele já existe a nossa volta) desaparece quando nos damos conta de que essa criação pela palavra não se refere ao mundo já existente, mas à nova ordem que precisa ser criada para transformá-lo. É no encaixe dessa nova ordenação dos seres e do mundo em metamorfose que se empenha a literatura contemporânea
(COELHO, 2000 p.136)

Como já foi discutido nos capítulos anteriores que teorizam sobre o feminino, tanto do ponto de vista da história, quanto da crítica literária, a definição de palavra começou a ser questionada justamente com o advento do feminino na Modernidade. De um signo que representa o mundo ela passa a ser o elo que funde e apresenta este mundo, a escrita passa a ser feminina. O real nasce da palavra e não está dele, assim Deus andrógino, feminino total, criou o mundo e os seres. Uma realidade decadente e imperfeita, moderna apenas materialmente, que o conto poético de Sophia tenta mudar, voltando-se para o início do mundo, o verbo, regressando sempre para o mito, quem sabe ele possa novamente criar e atualizar as relações, os objetos, a natureza e o ser. Para isso, a palavra deve ir além de sua origem, deve se postar à margem de *“toda vida vivida”* porque ela é *“como uma coisa alheia, exterior e falsa”*(ANDRESEN, 2002 p. 124).

A poeta faz da palavra um eterno presente, o qual era para os personagens do conto “Praia” “*um prazo ilimitado de disponibilidade, suspensão e escolha*” no qual “*o tempo perdido ia surgir e ser tocado*” (ANDRESEN, 2002 p.124). Toca –se o tempo através da palavra, da palavra - canto, da palavra – magia, próxima duma voz feminina, a voz da mãe que nina o bebê, a voz dos deuses criando o mundo, levando a Modernidade longe deste tipo de decadência que se expressa no vazio, oco do sentido, pois como diz Octávio Paz, onde morrem os deuses, nascem os fantasmas (PAZ, 1999 p. 65).

“E o homem que se tinha vindo sentar junto de nós falava misturando as suas palavras com o tempo, com a noite, com o barulho do mar, com o respirar da brisa nas folhagens. E das suas palavras nascia uma grande imagem que se ia abrindo e desdobrando em inumeráveis espaços[...] E à medida que ele ia falando, a imagem que nascia das suas palavras ia-se tornando interior à alma daqueles que o escutavam, com o mito”
(ANDRESEN, 2002 P.127,

128)

No trecho acima do conto *Praia* o personagem que a autora designa “o homem” tem um discurso que lembra o discurso de um poeta, assim como o discurso do personagem Búzio do conto seguinte *Homero*. As palavras que saem de suas bocas têm o poder de redefinir os significados historicamente construídos e fixar o presente em torno do silêncio, em face da presença dos atos e das coisas. Aqui, o que se revive é a corporização da imagem, própria da escrita feminina, e inerente aos vazios da memória e do discurso que se colocaram dentro da história como universais e onipresentes, como já discutimos nos capítulos anteriores sobre o feminino. Neste sentido, é que neste conto a brisa ganha uma boca e um nariz, primeiro ela murmura e depois ela respira.

O presente eterno desconstrói o tempo linear e se fundamenta no tempo cíclico, o eterno retorno, “*não havia a promessa do amanhã*” (ANDRESEN, 2002 p.124) diz o conto *Praia*, um conto em que os personagens e a paisagem estão pairados, suspensos “*à espera dum regresso*”. Crer no futuro para Nietzsche (1975, p. 9) é o que faz a Modernidade ser decadente, porque esta delega para *posteriori* todas as esperanças e ações. Ela não rompe com a moral cristã que faz o ser negar a vida para esperar um além incerto; pior, a Modernidade profana os mitos e os deuses, e o futuro se torna um além vazio e finito: “*Mas não creio que ninguém ali, nesse tempo, pensasse realmente no futuro [...] não calculavam o futuro – apenas, vagamente, o esperavam*” (ANDRESEN, 2002 p.124).

Como já foi observado no capítulo *O feminino na linha da história*, a moral cristã, deturpada pela Igreja Católica em seu reinado na Idade Média, foi a que mais oprimiu o feminino, marginalizando todas as características que lhe foram atribuídas, tanto na mulher, a qual deveria sempre pagar pelo crime de trazer a *anima* como o consciente, quanto no homem que deveria matar sua *anima*, deixá-la totalmente escondida no Inconsciente. Da mesma maneira que Nietzsche associou a verdade e a vida à mulher, Jung definiu a *anima* como “*l’archétype de la vie immobile, stable, unie, bien accordée aux rythmes fondamentaux d’une existence sans drames. Qui songe à la vie à la simple sans chercher un savoir, incline vers le féminin*” (JUNG apud BASCHELARD, 1942:p.80). Nietzsche (2001 p.139) chama de triunfo da vida sobre o espírito, a elevação de Dioniso como uma força transgressora da velha moral que mantém a estrutura dicotômica da sociedade. Como já foi observado nas páginas 46 e 47, Dioniso revela justamente o lado inconsciente do ser humano, a *anima*, porque é uma força que se manifesta no desejo, na loucura e no prazer, e em tudo que é considerado negativo e pecaminoso, associado diretamente ao feminino.

O tempo de Dioniso é o tempo presente, quer dizer, o tempo do deus do princípio feminino é o sempre. Pois o presente seria a realidade viva, porque é o único tempo possível. Vive-se sempre no presente, e para vivê-lo é preciso assumir a dor, a angústia, o mal e o bem igualmente, o devaneio que penetra a consciência, os sentidos do corpo que traduzem quem somos: a perda, a loucura, a memória e o silêncio. Viver o presente por meio da linguagem, da palavra, faz com que essa mesma linguagem e palavra se fundam no mito, atualizando seu poder no mundo, seus significados continuamente, enquanto o ser humano se descobre inteiro, como sonharam os surrealistas.

De alguma forma, em busca do espaço e do tempo primordial, feminino, *Contos Exemplares* remetem por vezes ao mundo antigo: à Grécia no conto *Homero* e também à história de Jesus Cristo, o qual aparece alegoricamente em quase todos os contos. Em *O Jantar do Bispo*, Joana a empregada velha da casa, canta “*O cântico de Maria*” (Lucas, cap.I versículos: 46 a56) que anuncia a chegada de Cristo. Em *A Viagem*, não encontramos a figura de Jesus porque esse conto faz alegoria do primeiro casal humano, portanto, essa história se coloca como anterior à vinda do Messias. No conto *O Retrato de Mônica* também não encontra Cristo, mas há a figura de *O Príncipe deste Mundo*, assim a autora o designa, o qual pode aludir ao anjo Lucifer, ou mais propriamente ao Diabo. (BÍBLIA, MATEUS, 4 vers.8 e 9)

No conto *Praia* há um personagem que a autora nomeia como “*um homem solitário*” (ANDRESEN, 2002 p.126), já mencionado na página 76, e que possui atributos intrínsecos a Jesus, tanto físicos como interiores: “*pois ele tinha uma sensibilidade tão perfeita que até na própria madeira sua mão pousava com ternura*” (ANDRESEN, 2002 p.127). Já no conto *Homero*, existe um pouco de Jesus na renúncia que o mendigo Búzio faz do mundo, como na renúncia feita pelo Padre de Varzim do conforto material, para que pudesse viver junto aos pobres e desvalidos de sua comunidade. No conto *O Homem*, Jesus aparece já no final de sua

vida, com 30 anos, e a descrição do personagem se assemelha tanto ao messias, que a própria narradora declara: “_ *Pai, Pai, por que me abandonaste?*” (ANDRESEN, 2002 p.144). Uma frase idêntica àquela que foi proferida pelo próprio Jesus Cristo momentos antes de morrer crucificado (BÍBLIA, Mateus 27 vers. 46).

E novamente a figura de Cristo aparece no interior dos contos que compõem a saga de *Os três reis do Oriente*, lembrando que foram esses mesmos reis visitar Jesus quando este era um recém – nascido. Os três contos, um para cada rei, aludem a acontecimentos anteriores e próximos ao aparecimento da estrela que os guiaria até Cristo menino. Concluí-se que o arquétipo de Jesus Cristo estabelece uma unidade entre contos, aparecendo de diversas maneiras. Ele instaura o tempo cíclico, feminino, porque traria para *Contos Exemplares* a proposta de nascimento, morte e ressurreição inerente aos deuses e deusas anteriores à sociedade patriarcal, como já discutimos nos capítulos que se referem ao feminino e como veremos mais adiante no capítulo específico sobre o mito no conto *A Viagem*.

O retorno ao verdadeiro Cristianismo, o cristianismo primitivo, parece ser uma das soluções encontrada pela poeta para combater a injustiça, a opressão e a imperfeição do mundo atual, reveladas, na época de Sophia de Mello, e da publicação de seu livro, através do regime ditatorial de Salazar, o *Dono da Casa*, máximo do poder patriarcal e da exclusão do feminino observados na página 5, porque: “*Vivemos um tempo de viuvez e todas as coisas se tornaram cegas e surdas. Num mundo de injustiça e de desordem tentamos sobreviver como animais perseguidos*” (ANDRESEN, 2002 p.161). Em relação ao feminino, a vinda de Jesus Cristo, o único cristão para Nietzsche (1975, p.70), lembra o mito da Deusa Mãe que se autofecunda e que dessa gestação gera um Deus como colocamos à página 32. Além dessa referência, sabe-se que Jesus vivia rodeado de mulheres que o acompanharam desde o nascimento até a sua morte e ressurreição.

A escolha de Jesus como um ser imanente nos contos, a fim de buscar o paraíso perdido, se deve ao fato de que ele foi dionisiaco, trágico, unindo em si as polaridades e as contradições do mundo. Ele aboliu a *“relação de distância entre Deus e o homem”* (NIETZSCHE, 1975 p.62) colocando o perdão acima do pecado. Jesus *“reconhece que é unicamente a prática da vida que permite o sentir-se divino, bem aventurado, evangélico, senti-se a cada instante filho de Deus”* (NIETZSCHE, 1975 p. 62). Jesus surge como um ser que vive o presente e que não excluiria a razão, nem os sentimentos, o consciente e o inconsciente, o masculino e o feminino. Ele seria um ser que ultrapassaria todos esses significados para se colocar além. E ele não teria sexo porque teria os dois. Nietzsche (NIETZSCHE, 1975 p 60) chama – o de espírito livre. Em Cristo, revive-se o andrógino, (mais adiante analisaremos o fenômeno da androginia), a unidade primordial, daí porque ele foi escolhido por Sophia como um símbolo fundamental da ultrapassagem da condição temporal e da fixação do presente nas histórias de *Contos Exemplares*: *“A noção de Filho do homem não é uma pessoa concreta, que pertença à história, algo de singular, de único, mas um dado eterno, um símbolo psicológico liberto da noção de tempo”* (NIETZSCHE, 1975 p.63).

O livro *Contos Exemplares*, como já foi observado aqui, é um livro em que os contos não estão postos aleatoriamente como numa antologia, a obra de Andresen não é uma compilação dos seus melhores textos em prosa. Não, existe uma interligação entre os contos compondo a arquitetura do livro, a partir do título e dos temas recorrentes em toda obra poética de Sophia: a queda do paraíso terrestre, a perda da unidade, a busca pelo equilíbrio e transformação do mundo, a volta *“ao princípio da vida”*, a desumanização do ser e o seu afastamento da natureza, a busca pela pureza e essência das coisas.

O mito do paraíso perdido demonstra um desencanto profundo com a própria modernização da vida cotidiana que deixa o homem cada vez mais distante de sua essência para se fixar na

aparência das coisas. A ânsia do Modernismo, da Modernidade Material, na qual “*vive-se o momento, vive-se muito depressa, vive-se sem nenhuma responsabilidade*” (NIETZSCHE, 2005 p.90), traduzida na ânsia pelo novo e pelo futuro, faz a vida romper-se continuamente, e ao invés de renovar a história, caminha para a destruição contínua sem aquele processo do tempo cíclico que é o retorno. A prosa de Sophia, será uma tentativa de reconstrução deste eterno retorno, (NIETZSCHE, 2001 p.193) e é por isso que a autora não os terminará nunca, sempre deixará uma brecha, ou mesmo voltará ao que se apresentou como início simbolicamente. Neste sentido, volta-se para um espaço inicial, primordial, onde o eterno retorno se restabelece recriando e renomeando as coisas por meio da linguagem. Uma linguagem que, ao recriar o mundo, liberta a palavra de sua referencialidade, tornando-a cada vez mais ritmo livre. Porque “*o poema não abstrai a experiência, esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade, irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante*”(PAZ, 1996 p.53).

3.1.1 A CASA

A casa é um símbolo constante em toda obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, tanto em verso quanto em prosa. Ela aparece em uma forma superficial, ou alegórica, como é o caso do abismo que o homem e a mulher reencontram no final do conto *A Viagem*. Sabe-se que “*c’est dans la plus profonde matrice de la Terre, que les hommes vécutent au commencement*” (ELIADE, 1957 p.195) o que faz o abismo, neste conto, configurar-se em casa final ou inicial, porque surge como um grande útero, primeira morada do ser humano, ou cosmos criador e primordial que abarca toda a realidade e suga o ser, o detém em uma nova unidade. Como útero e cosmos primordial, a casa abismo leva o ser para o centro da Terra, torna-se organismo vivo e por isso mesmo respira: “*Aí ficou, de lado, com os pés um em frente do outro, com o lado direito do*

seu corpo colado à pedra da arriba e o lado esquerdo já banhado pela respiração do abismo” (ANDRESEN, 2002 p.114). No trecho citado, tirado do conto *A Viagem*, a personagem mulher está prestes a se perder no abismo depois de passar o conto todo a procurar e a caminhar; agora, ela está prestes a voltar para casa. Assim, não é mais a mulher que respira, e sim o abismo, a mulher já se confundiu com ele *“estendida na terra, com as mãos enterradas na terra”* (ANDRESEN, 2002 p.113).

A terra é outro símbolo constante que aparece em *Contos Exemplares* e que remete à casa. No conto *Homero*, o personagem Búzio era tão irmanado com a natureza que *“a terra era a sua mãe e sua mulher, sua casa e sua companhia, sua cama, seu alimento, seu destino e sua vida”*. Ele *“vivia com a terra toda que era ele próprio”*, (ANDRESEN, 2002 p.136), ou seja, a terra era o seu corpo e como corpo, a sua casa, e como casa, a sua mãe, lembrando as associações que discutimos entre mulher, casa e corpo nos capítulos anteriores. Sophia transfigura o corpo de Búzio na paisagem, e ele não sentiria necessidade de paredes e concreto, a sua casa seria todo o espaço que rodeava o seu corpo e *“ter pena dele seria como ter pena de um plátano ou de um rio”* (ANDRESEN, 2002 p. 136).

Nos contos mencionados o corpo sempre aparece uno com a paisagem, a qual se corporiza também. E a casa se transforma num lugar privilegiado de sinestesia, ou seja, dos cinco sentidos do corpo pois *“cheirava a maresia e a fruta”* (ANDRESEN, 2002 p. 121) e *“onde o luar, ficava azul e onde se desenhavam, trémulas, inquietas e vivas, as sombras das folhas cheias de gestos”* (ANDRESEN, 2002 p.133). A corporização da paisagem, que se torna humana enquanto os humanos se fundem nela, devolve a linguagem à sua origem mítica e traz para o seio do discurso o rito e o ritmo, o que faz da corporização uma característica marcante da escrita feminina. Pois o feminino se apresenta na revalorização do corpo, antes visto como a maldição humana, e, agora, condição fundamental do ser. Aliás, não apenas do corpo como também da natureza, porque

ambos podem ser considerados uma coisa só, a verdadeira casa humana, já que o corpo leva o ser ao seu princípio natural.

Como já foi exposto nas páginas 38 e 39, Bachelard (1974, p.361) destaca a casa, em seu livro *Poética do Espaço*, como um lugar onde se fundem memória e imaginação, um lugar em que o ser se reencontra consigo mesmo, interagindo seus pensamentos, lembranças e fantasias. Um lugar perfeito para a reunificação das polaridades, para o ser se descobrir inteiro e “*caminhar para a única unidade*” (ANDRESEN, 1998 p.46). Nos contos de Sophia, a casa é quase sempre um ponto central de onde tudo surgiria e onde todos os fatos aconteceriam, caso de *O Jantar do Bispo* e da *Praia*, ou um símbolo necessário para que o ser não se perca inteiramente, e possa se restabelecer pleno de sonho e realidade como é o caso do conto *A Viagem*. Porque buscar a Unidade Primeira, a qual se concretizaria na figura da casa, é lutar contra o fingimento da realidade, contra a sua imperfeição, contra a parcialidade do discurso masculino. A casa, neste sentido, torna-se um destino fatal de salvação, recuperação e transformação das coisas e do mundo.

Por exemplo: a casa no conto *O Jantar do Bispo* tem, em sua imagem, o sentido de proteção e de abrigo máximo e último aos seres humanos, da mesma maneira que teve a Catedral de *Notre Dame* em Paris (a casa de Deus), no período da Idade Média, muito bem representada e mostrada no romance *Notre Dame* (nossa senhora em português) *de Paris* de Victor Hugo. Uma imagem tão protetora que se pode compará-la novamente com o arquétipo da mãe terna e consoladora, pois enquanto chovia no conto, lá dentro em seu miolo “*reinavam a luz e o calor*” (ANDRESEN, 2002 p.49). Assim, o grande crime do Dono da Casa é tomar essa proteção só para si. Ele se nomeia como o dono do mundo, único habitante da casa. Esta perde a sua função protetora, pois o Dono da Casa limita a entrada e a procura das pessoas pobres, mantendo – as pobres para continuar condensando em sua pessoa o centro do mundo. Ele discrimina e seleciona as pessoas

que devem entrar nela, da mesma maneira fez Salazar em Portugal e a casa perde o seu status de paraíso material e espiritual, como de igual forma se perde a pátria quando se é exilado ou perseguido, e elas se tornam mais uma vez um paraíso perdido.

No conto *A Viagem* e no conto *Praia*, a casa tem um sentido de refúgio primeiro, (também no *Jantar do Bispo*) das imagens primitivas e poéticas que revelam a origem do ser. É como se a casa, que aparece e desaparece ou que se fixa no presente, tivesse o mesmo papel da casa natal, a qual guarda os sonhos e a memória longínqua da infância, e que é para nós como o calor primeiro, útero e braços. O tempo, uma mera função do destino. Porém, ela, a casa natal, reside apenas no passado tornando-se cada vez mais sensação que se dissolve no presente. A casa é o paraíso perdido de cada um (BACHELARD, 1974 p.360), que se torna possível recuperar em seu interior: “visto de fora, o interior da casa parecia misterioso, sombrio e brilhante” (ANDRESEN, 2002 p. 137) assim é a casa da narradora em *Homero*. Porém, essa recuperação do paraíso só é possível se ela não for deturpada, como faz o Dono da Casa em *O Jantar do Bispo*.

Como já foi lembrado nos capítulos *O feminino na linha da história e feminino e a linha da crítica literária*, a casa foi o espaço que restou às mulheres, pois os homens tomaram para si o espaço público, reinando dominante na política, na economia, no poder e na história, reino solidificado através da palavra escrita. A casa era o espaço no qual a mulher ainda podia falar, mesmo que na forma de murmúrio, de sussurro, um lugar que ela deveria manter e prover com o essencial e o natural, trazendo ao homem a continuidade dos dias (BEAUVOIR, 1959 p.220). Da mesma maneira, foi a terra para o personagem Búzio do conto *Homero*, um lugar que além de sua casa, sua cama e sua comida, (o essencial e o natural) também era um espaço, juntamente com o mar, no qual ele pudesse falar “um discurso claro, irracional e nebuloso que parecia com a luz, recortar e desenhar todas as coisas” (ANDRESEN, 2002 p.138). Relembrando o que já foi discutido nos dois capítulos anteriores, quanto mais a mulher pudesse se afastar da porta, e se

recolher no interior da casa, nos quartos, nas cozinhas, nos porões e nos cantos, mais alta seria a sua voz, voz presente também na disposição dos objetos que ela dispõe numa outra ordem, como Sophia faz com a linguagem em seus contos. Pois a palavra reordena o mundo, une feminino superficial e o masculino dividido, acabando com as hierarquias, “dá pão a quem tem fome e água a quem tem sede” (ANDRESEN, 2002 p.79).

Em *O Jantar do Bispo*, recolocar as coisas no lugar e no mundo é tirá-las do lugar em que estão. O mendigo, por exemplo, não aceita a resignação do criado que lhe diz simplesmente “Cada coisa tem o seu lugar” (ANDRESEN, 2002 p.75) negando chamar o Dono da Casa. O mendigo deseja justamente mudar as coisas de seus lugares, ao querer falar com o Dono, e isto significa vir para refazer a casa. “Você já viu um senhor deixar as visitas na sala para vir à cozinha falar com um mendigo?” (ANDRESEN, 2002 p.74). Ele chega cheio de lama, de barro entre todos os seus farrapos, “_Não saia de onde está - atalhou a cozinheira – Olhe que me suja a casa toda” (ANDRESEN, 2002 p.74). Barro que tem a função de moldar, modelar o novo, remodelar o velho. E isso se daria através de uma atmosfera mítica que permearia a descrição dessa passagem, trazendo o poder da palavra e do silêncio, ou da não palavra, de uma palavra que nega a si mesma, já que o signo preestabelecido carrega em si toda carga de uma moral divisora e preconceituosa, que afasta o ser da verdadeira essência das coisas. É preciso então renomear novamente o mundo, deixar que a voz feminina manifeste sua presença e ausência, que saia dos cantos e dos quartos com toda a sua não coerência, não linearidade. Uma voz que é canto como é a voz da personagem Joana, a cozinheira da casa do Dono da Casa, uma das poucas personagens que têm um nome:

“Então através do bater da chuva e do rolar da tempestade, ergueu-se do fundo da cozinha velha, cansada e trêmula a voz da Joana:

A minha alma engrandece ao Senhor.
 O meu espírito alegra-se em extremo em Deus meu Salvador.
 Pois ele pôs os olhos na baixeza da sua escrava e de hoje em
 diante todas as gerações me chamarão bem – afortunada.
 Porque me fez grandes coisas o que é poderoso; e santo é o Seu
 Nome;
 E a sua misericórdia se estende de geração em geração sobre os
 que temem [fala de Joana]”

(ANDRESEN, 2002 p.78)

No trecho acima a voz de Joana, trêmula e cansada, se confunde com o próprio rolar da tempestade e com o bater da chuva, transfigurando seu corpo e sua voz com a paisagem em movimento descrita no conto. Em seguida, essa mesma voz declama “*O cântico de Maria*” (Lucas, cap.I, versículos: 46 a56) cântico de anunciação da vinda de Jesus Cristo, e que no texto anuncia a vinda do mendigo. *O cântico de Maria* também revela a transformação de Maria em Deusa Mãe, o que nos leva a pensar que a mesma transformação se daria com a velha Joana. A figura da velha Joana parece a de uma bruxa, uma antiga profetiza que enxerga além, vê e ouve tudo, sabe de tudo. Ela traz consigo aquela sabedoria feminina que foi condenada ao apagamento pela Igreja e pela sociedade patriarcal, como foi dito no capítulo anterior. Excluída dos salões e dos espaços públicos da casa, impedida de participar das decisões centrais tomadas pelo Dono, por ser empregada e por ser mulher, a fala de Joana é reza, e ela canta-a como se fosse um mantra, uma oração sagrada, um cântico de revelação de partilha e da viagem de volta, um canto de regresso. Assim, o canto destrói a velha ordem mantida pelo Dono da Casa, libertando o feminino, e este o ser, como se fosse uma força cósmica e recriadora da vida e do mundo.

A imagem da casa nos três contos *O Jantar do Bispo*, *A Viagem* e *Praia* se realiza como uma outra dimensão, dimensão própria e mágica. A casa é todo um universo que abole o espaço e

o tempo. E o conto, um rito de passagem que revive entre suas paredes e cômodos a criação do mundo. É dentro dela que o ser humano pode retornar ao que já se perdeu, permite à loucura desvendar-nos, trazendo à tona certos aspectos da realidade inacessível no espaço público. No capítulo *O feminino na linha da história* discutimos até que ponto o corpo da mulher e a casa se confundem: corpo – casa , casa – corpo. Lembra – se aqui o poema de João Cabral de Melo Neto *A mulher e a casa*, a mulher, como casa para o homem, se torna a referência do seu lado obscuro, o qual se revela no lado triste da noite, e no mergulho no silêncio. Tanto a mulher e a casa se assemelham, que o ato sexual geralmente é interpretado como a entrada do homem nela. O corpo da mulher, uma morada.

Para Bachelard, (1974, p.363) “descrever a casa é fazê-la visitar” e “a casa é um corpo de sonhos”(1974p. 365), o que nos faz pensar novamente a relação entre o corpo e a casa propriamente, entre corpo e escrita, mas antes, deve –se analisar a importância da descrição como um recurso da linguagem poética dos contos da escritora. A descrição é praticamente preponderante em todos os contos de Sophia, como da escrita feminina que privilegia o espaço em detrimento do tempo, e a descrição da casa, a apresentação inicial e principal da atmosfera poética da própria narração. Então, descreve-se quase tudo, a fachada, o muro, a sala, os salões, os móveis, os lustres, os tapetes, as paredes, os quartos, os talheres, os objetos em geral. Por exemplo, em *O Jantar do Bispo*, a escritora, antes de iniciar a narração dos acontecimentos da história, faz-nos visitar a casa do Dono da Casa, enquanto em *Homero*, a casa é descrita a partir do espaço que a circunda que é o jardim. As duas casas, como também a casa de *A Viagem* e de *Praia*, são um sonho distante e perdido em algum ponto finito da mesma maneira que é para os seres-humanos o *Jardim do Éden*:

“A nossa casa ficava à beira da praia.

A parte da frente, virada para o mar, tinha um jardim de areia. Na parte de trás, voltada para o leste havia um pequeno jardim agreste e mal tratado, com o chão coberto de pequenas pedras soltas, que rolavam sob os passos, um poço, duas árvores e alguns arbustos desganhados pelo vento e queimados pelo sol”

(ANDRESEN, 2002 p. 136)

Sophia fará da casa, nos três contos, uma extensão que se ergue no jardim e que vai habitando todo o caminho, deixando tudo com as suas cores e o seu formato. De repente a casa não é somente concreto, mas jardim, abismo, mar, terra e tudo aquilo que o ser pudesse habitar. E como num sonho, os personagens por vezes a procuram incessantemente como é a busca do homem e da mulher no conto *A Viagem*, ou às vezes a negam como é caso de Búzio em *Homero*, porque este já compreendeu que a casa, como o paraíso, deveria residir dentro de si e ser toda a sua vida. Em *A Viagem*, os personagens não têm casa, eles estão fora da casa e a primeira coisa que eles imaginam ou sonham é que irão em direção à “*uma casa [que] devia ser silenciosa, cheia de paz e branca rodeada de roseiras, e pensou que o jardim devia ser grande e verde, percorrido de murmúrios*” (ANDRESEN, 2002 p.96).

Deve-se lembrar que a escrita feminina se postula como diferente justamente porque não separa escrita do corpo, e nem o corpo do espaço que o rodeia, construindo uma escrita dos sentidos como mencionamos anteriormente. Ao pensar numa escrita dos sentidos, feminina, é que lê-se o trecho acima perguntando de quem são os murmúrios que percorrem o jardim? Certamente da casa que ganha um corpo e que se estende para este, contrastando a cor branca com a cor verde, e o silêncio presente da casa com os murmúrios do jardim. Mas os murmúrios não eram da casa? Eram, no passado em que ela proferiu como a mulher estes sussurros, mas no

momento em que se espalhou pelo jardim se tornou parte deste intensamente, deixando a casa num completo silêncio.

Em *A Viagem*, a primeira casa que aparece é a da imaginação da mulher, a qual se mostra cheia de paz e rodeada de roseiras, plena e estática no tempo. A segunda casa surgiu no meio dos pinheiros, atravessada de brisa, dentro dela não havia ninguém. A casa subitamente desaparece é todo um corpo que recebe os personagens: “*uma casa nua, onde só estavam escritos os gestos da vida*” (ANDRESEN, 2002 p.101), não há ninguém porque ela não precisa mais de ninguém para cumprir a sua função de mãe, função atribuída à casa. Assim, a casa espera sozinha os personagens chegarem de sua caminhada pela floresta, de sua viagem pelo jardim e os recebe com calor, proteção e alimento igual a mãe os seus filhos.

No forno a cinza ainda estava quente e em cima de uma mesa havia vinho e pão.

_ Tenho fome - disse a mulher. Sentaram-se comeram.

_ E agora? Perguntou a mulher

_ Vamos voltar outra vez para a estrada e continuar” disse o homem

(ANDRESEN, 2002 p.102)

A transfiguração do corpo ocorre não apenas com a natureza, pois a casa viva de *A Viagem*, tem roupas secando “*nas traseiras[...] dependuradas no arame, gesticulando na brisa*”(ANDRESEN, 2002 p.102). No conto *Praia* o corpo também se funde com as janelas, porque elas se transformam nos olhos da casa. Assim, a poeta mistura, através dos corpos que se fundem na paisagem, natureza e objeto, e traz para o espaço descrito a personificação dos sentidos, principalmente visual e tátil: “*Às vezes nos intervalos das danças vínhamos encostar-nos a essas janelas: em frente havia uma casa com paredes brancas, onde o luar ficava azul, e*

onde se desenhavam trémulas, inquietas e vivas, as sombras das folhas cheias de gestos” (ANDRESEN, 2002 p.123).

Na descrição, o elemento visual se transforma em elemento essencial, porém na escrita feminina, a descrição se realiza além do espaço físico, ela irrompe particularmente do psicológico e das sensações do corpo, do prazer e do dionisíaco. Como exemplo, têm – se a casa imensamente verde de *Praia*, a qual é na verdade um “*clube de Verão, um grande casarão quadrado, pintado de amarelo e com grandes verdes na varanda*” (ANDRESEN, 2002 p.121) que se localiza em uma ilha, um lugar que em nossa imaginação se perde e se reencontra. “*Os grandes verdes na varanda*” da casa transformam todas as coisas em coisas que se assemelham: casa verde, bancos verdes, mesas verdes, madeira verde: “*Nos bancos verdes encostados às paredes brancas, cobertas até ao meio por grades de madeira verde estavam pequenos grupos de pessoas sentadas em frente das mesas verdes*”(ANDRESEN, 2002 p.122). A cor verde simboliza a esperança de retorno vivida pelos seus moradores. A casa verde é imensa porque torna o real, o devaneio e o sonho uma unidade, ela coloca em tensão Apolo e Dioniso, o masculino e o feminino. Repara-se que o exagero da cor verde no conto acaba por embriagar os olhos de quem lê, é como se através da soberania da cor escolhida, Sophia pudesse suspender o tempo e calar o movimento das coisas, e deixar apenas o olhar contemplando: “*Pois era o princípio da vida e nada ainda nos tinha acontecido*”(ANDRESEN, 2002 p. 124).

É a condição do vivido que se perpetua no interior da casa, ou seja, no interior do ser, fixando-o novamente no centro do universo e do mundo. E o ser descobre que é feminino e masculino, devaneio e realidade, corpo e espírito, natureza e sociedade, imanência e transcendência, morte e permanência, inconsciente e consciente, *anima* e *animus*, um ser andrógino e total . Mas para isso é preciso que ele regresse, que ele volte à casa para se restabelecer sua unidade reordenando as coisas, recolocando –as na grande casa, fora de seus

lugares. Reordenar as coisas passa a ser um ato que significa mudar, revolucionar e reconstruir novamente a realidade, a casa dos sentidos, mas uma que seja verdadeira e imanente, e na qual a imaginação possa sempre renomear.

3.1.2 O JARDIM

O Jardim, outro símbolo recorrente na obra de Sophia, não está dissociado do símbolo da casa, pois o jardim significa o seu arredor, o entorno da casa. E no meio do jardim, a casa está lá, para fixar o seu centro. O jardim não nasce sozinho, ele paira entre o céu e a terra, preso na terra. E a chuva o molda, porque ela é responsável pela germinação das sementes, pelo lodo e cheiro de lodo que as faz vivas. Pois *“um novo relâmpago mostrou lá fora o jardim lívido e transfigurado e logo um trovão se ouviu, estremecendo a casa desde os seus fundamentos”* (ANDRESEN, 2002 p.77). Então, terra e água são extremamente necessárias à existência do jardim, assim como a casa, que o mantém conciso e coeso, porque sem ela o jardim se torna um pequeno bosque abandonado e selvagem, no qual se perde a possibilidade de retorno. E como a terra é o elemento mais palpável e material, o jardim nos leva ao reinício da humanidade, à mãe primordial, anterior à civilização.

De tão inseparáveis que são o jardim e a casa na obra da poeta, em seus contos toda vez que há uma descrição ou visita de a uma casa, também há uma de seu jardim como no conto *O Jantar do Bispo*: *“À esquerda era o jardim de buxo, húmido e sombrio, com suas camélias e seus bancos de azulejo”* (ANDRESEN, 2002 p.47). Pois um jardim sem a casa é um jardim inumano, e sendo inumano não tem começo, meio, fim e começo novamente, só há nele uma longa espera

de obter um dia o seu centro, o seu lado humano, presente, condensado entre as paredes e as pedras. O jardim abre a possibilidade de entrar na casa por todos os lados e todos os ângulos. Ele traz a natureza para perto das pedras, para perto daquilo que é criação do homem e que, por isso mesmo, não respira, não absorve o calor, não reflete a luz, a não ser artificialmente ou ajudado pela natural. Diz o ditado popular que uma casa sem jardim é uma casa sem vida. Sozinha, ela não consegue ser mais do que um objeto.

Como verificamos na parte teórica deste trabalho, o feminino, além de haver sido confinado ao espaço da casa, também foi associado à natureza, estendendo o seu domínio pelo pouco de jardim que a moradia oferece. Ele também é parte do espaço privado, representando a natureza de alguma forma domesticada e controlada pela força do muro, do portão e da rua, os quais parecem ser espaços infinitos prontos para esmagá-la. Sophia, ao contrário, parece descrever sempre o jardim e a casa como espaços imensos que saem do seu tamanho real, a fim de modificar a ordem em que as coisas foram colocadas e estabelecidas nesta realidade imperfeita e injusta. Ao mexer na ordem em que as coisas foram postas e na sua disposição visual, alterando as suas dimensões concretas, a poeta altera drasticamente as relações entre os conceitos, formas e objetos. Neste sentido, Sophia faz as polaridades, as contradições que definiam o mundo (o feminino e o masculino), antes tão bem definidas, conflitarem entre si, e se reaverem em tensão, da mesma maneira que Apolo e Dioniso.

Nietzsche (1972 p.88) ,em seu livro *A origem da tragédia*, concebe Dioniso como um deus nascido de Demeter, a deusa da fertilidade e da terra, das quatro estações que comandam o tempo e que retornam todos os anos igualmente. Do sorriso de Dioniso nasceriam todos os outros deuses do Olimpo, enquanto de suas lágrimas nasceriam os homens. Neste sentido, a paixão dionisíaca se relacionaria com a terra, com a água, ar e com o fogo que são os quatro elementos, todos presentes no jardim. Enquanto Sophia, em seu conto *A Viagem*, ressalta as lágrimas da mulher

que se une com a terra e com o homem. Para Nietzsche, (NIETZSCHE, 1972 p.88), a tragédia, a arte, que tencionava o dionisiaco e o apolíneo, nos traria a consciência de que “*a unidade há de ser restabelecida*”, a qual a autora de *Contos Exemplares* pretende alcançar aumentando os tamanhos dos objetos e os espaços solitários do jardim, lugar de reencontro do ser. O jardim e a casa imensamente enormes se tornam o além da rua e libertam o feminino reduzido e encolhido na estreiteza do seu espaço habitual. Quando se aumentam e se estendem esses dois pequenos locais do privado, da interioridade e do indivíduo, eles expõem que também são todo um mundo.

Para o filósofo, através da música “*o mito rejuvenesce outra vez, com um ramo coberto de flores, com cores desconhecidas, com um perfume que sugere o pressentimento de um mundo metafísico. Depois dessa florescência o mito morre; as folhas murcham*” (NIETZSCHE, 1972 p.90), o que lembra que as flores, as quais quase sempre são vinculadas à mulher, trazem consigo o princípio do eterno retorno e do tempo cíclico e é em face da presença delas, que o mito nasce e morre. O jardim, neste sentido, passa a ser o espaço primordial do reencontro e da ressurreição da *anima* do indivíduo, das paixões e dos sentidos (e onde mora Dioniso, filho de Deméter a mãe terra). Como já analisamos nos capítulos referentes ao feminino, paixão e sentido são as faculdades que foram atribuídas como próprias das mulheres e do feminino:

Ao perder a inteligência do mito, perdeste também o gênio da música; em vão procuraste **com tuas mãos ávidas roubar todas as flores do seu jardim**, porque, afinal, não obtiveste mais do que máscara, do que uma contrafacção [grifo meu]. Porque renegaste Dioniso, Apolo também te desamparou. Vai colocar todas as paixões, nos seus lugares, encerra-as agora nos teus domínios, ajusta as fala de teus heróis à dialéctica sofista, cuidadosamente limada e aguçada, - as paixões dos teus heróis nunca serão mais do que máscaras, falsificações de paixões, e a linguagem delas nunca será autêntica nem sincera.

(NIETZSCHE, 1972 p. 90 e 91)

Nietzsche revela neste trecho, que no jardim, além da fecundidade da terra à mostra nas flores, nas árvores e nas plantas que ela dá, os seres humanos podem descobrir nele, no jardim, todos os sentidos do corpo: o tato, o paladar, a audição, a visão, principalmente o olfato: “*perfume verde de jardim molhado*”(ANDRESEN, 2002 p.83). Aqui o perfume do jardim, que é cheiro, ganha cor, a verde, enquanto o espaço do jardim desliza e escorre como a água que o molha. O jardim liberta, dessa maneira, a linguagem do corpo, linguagem esta feminina: “*A mulher porém entornou a cabeça para trás e respirou profundamente o cheiro das árvores e da terra. Estendeu a mão no ar e na ponta dos seus dedos poisou uma borboleta*” (ANDRESEN, 2002 p.108). Nesta outra passagem do conto *A Viagem* os personagens estão dentro de uma floresta, onde se passa a narrativa, porém, a floresta nada mais é do que um jardim estendido para fora dos muros, soberano em sua imensidão. Pois a terra gera como um grande útero e pare como uma vagina, absorvendo e guardando a vida em seu interior escuro como um ventre.

Cora Coralina,(2003), poeta goiana, tem uma obra destacada pela ligação que efetua entre a terra e a maternidade, assim como Cecília Meireles (MEIRELES, 2004 p. 33), “*mutilados os jardins e primaveras abolidas/ abriam seus miraculosos ramos*” que comumente fala de jardins e da terra em seus poemas. Não seria diferente com Sophia de Mello Breyner Andresen, a qual faz do jardim uma imagem de conjunto, onde reinam a sinestesia e o devaneio como uma grande mãe que embala e acaricia o seu filho. A mãe nos leva à materialidade, uma característica permanente da terra, enquanto a narrativa de Andresen propõe-nos a volta ao substancial. Mas o jardim na obra de Sophia não é apenas um lugar de reencontro do ser consigo, do ser com a sua origem que é a mãe, mas é também um lugar de perda, de angústia e queda. O conto *A Viagem* expressa muito bem essa relação de encontro e perda que o ser humano vivencia. Os personagens, o homem e a mulher estão indo ao encontro de alguma coisa que não se sabe o que é, só se sabe

que eles já estão no meio do caminho. Eles estão numa procura permanente, porém, o que acontece em toda narrativa com o homem e a mulher é a perda constante de tudo aquilo que eles vão achando em toda a sua busca, até acontecer a perda mais significativa, que é a perda deles mesmos. Este conto, o qual será analisado num capítulo posterior mais detalhadamente, trata do pecado original, da queda do paraíso perdido: nele, o jardim surge como um grande dilema mítico, porque traz em si a figura do jardim primordial, o jardim do Éden.

O Jardim traz a solidão, enquanto a terra traz a profundidade, como no conto *“Homero”*: *“E foi assim que o vi aparecer [o Búzio] naquela tarde em que eu brincava sozinha no jardim”* (ANDRESEN, 2002 p.136). Sophia faz do jardim um lugar de possibilidade de união e de reunificação, um lugar onde o andrógino acontece porque o ser se realiza, corpo e espírito, feminino e masculino, indivíduo e paisagem. O pronome dominante neste momento de sua narrativa é o nós: *“E nós estendíamos o braço e arrancávamos dos ramos uma folha que trincávamos devagar entre os dentes”* (ANDRESEN, 2002 p.124), e a poeta pode instaurar uma nova ordem, um novo começo: *“Pois era o princípio da vida e nada ainda nos tinha acontecido. Ainda nada era grave, trágico e sangrento”* (ANDRESEN, 2002 p.124). Aqui temos duas passagens do conto *Praia* no qual a região geográfica que dá nome ao conto é ao mesmo tempo casa e jardim do mar. Uma ponte entre a água e a terra, e um porto de lembrança e de sonho que se misturam, sem o compromisso com o dia seguinte.

Em *O Jantar do Bispo*, a ordem preestabelecida, patriarcal e masculina é representada pela figura do Dono da Casa que se intitulava: *“dono dos campos, dos pomares, dos pinhais e das vinhas, no centro do jardim bem podado, bem plantado e bem varrido”*(ANDRESEN, 2002 p.58), enquanto essa mesma ordem é rompida no momento em que o Padre de Varzim dava para os pobres *“as couves da sua horta e as uvas de sua parreira”*(ANDRESEN, 2002 p.52), que são alimentos, mas que também são produto de flores e, para

Sophia, não haveria diferença entre jardim, pomar e horta. Todos viriam da mãe terra, todos despertariam os sentidos, todos reunidos formariam um conjunto indispensável: “*viram a água a correr nos regos; viram a salsa e a hortelã crescendo lado a lado*” (ANDRESEN, 2002 p.99)

O cheiro da terra molhada próprio de um jardim bem cuidado, nos contos aqui abordados passa a ser um sentido constante, um sentido que persegue os personagens como se através dele os seres pudessem se tornar lama, barro e pó novamente. No conto *A Viagem*, a mulher chora com o rosto enfiado na terra, misturando suas lágrimas e seu rosto com lama que dali formara: “*L’ union de l’ eau et de la terre donne la pâte. La pâte est un des schèmes fondamentaux du matérialisme*”(BACHELARD, 1942 p.143). A água que se mistura com a terra e forma a argila, eis um princípio de criação absoluto, basta lembrar o livro de Gênesis, onde Deus cria o homem do pó da terra, depois de haver um vapor que regava toda terra, um vapor que subia da mesma (Bíblia, Gênesis, cap.2 vers.6 e 7). O cheiro da terra molhada é um sentido primordial que acaba dando ao ser o cheiro da mãe: “*une odeur aimée est le centre d’une intimité*”(BACHELARD, 1942 p.118).

“Nas vertentes cavadas em socalco crescia a vinha. Era ali a terra pobre donde nasce o bom vinho. Quanto mais pobre é a terra, mais rico é o vinho. O vinho onde, como num poema, ficam guardados o sabor das flores e da terra, o gelo do Inverno, a doçura da Primavera e o fogo dos Estios. E dizia-se que o vinho daquelas encostas, como um bom poema, nunca envelhecia”

(ANDRESEN, 2002 p.48)

A terra aparece novamente como fundadora de uma nova fertilidade, agora do poetar da autora, onde quanto mais pobre é a terra, mais rico é o vinho. Assim, quanto mais dor e sofrimento, mais rico é o poema, uma concepção de poesia do Romantismo, e próxima da escrita feminina, a qual compara a produção da obra literária com o dar à luz, e a obra passa a ser

o fruto do ventre do escritor e da escritora. Quando a autora afirma que o bom poema como o vinho nunca envelhece, prevalece a idéia de eternidade da arte, pois o vinho é o poema.

3.1.3 A ÁGUA

A água é um outro elemento feminino que tem quase presença obrigatória nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen. Símbolo da purificação, ela aparece em *Contos Exemplares* sob diversos aspectos: de chuva, de fonte, de rio ou de mar. Especialmente nas imagens que reverenciam a chuva, como é no conto *O Jantar do Bispo*: “*Chovia. Um criado desceu com um guarda chuva. O Bispo apeou-se e, lentamente, pesadamente, apoiada as mãos no corrimão de granito coberto de musgo, subiu a escada*”. (ANDRESEN, 2002 p.61).

A chuva retorna em *O Jantar do Bispo* em várias relações. Ela “[bate] *musical nos vidros*” (ANDRESEN, 2002 p.59) ela se mistura com a terra, ou vira uma tormentosa tempestade no final, quando tudo precisa ser destruído para nascer e crescer novamente, estabelecendo na linguagem, o tempo cíclico e o eterno retorno, próprios da escrita feminina e do hibridismo textual. A “*lei do eterno retorno*” é a teoria de que tudo pode retornar, nascer depois de uma feroz destruição, e que Sophia realiza através dos símbolos e mitos que preenchem de lirismo os seus textos em prosa, possibilitando a atualização do significado da origem e o reviver da linguagem pura.

Como já expomos nas páginas 16, 74, 75 e 79, o eterno retorno e o tempo cíclico são as leis fundadoras da poesia, além de ser um mecanismo da prosa poética, que é uma maneira de realizar as tensões dissonantes da poesia na estrutura da prosa: “*Todo ouvido sensível*

sabe o que é um poeta que escreve em prosa, que em determinado ponto, a poesia acaba por dominar a significação” (BACHELARD, 1974 p.469). Tanto o tempo cíclico e o eterno retorno, quanto a prosa poética são características presente na escrita feminina. Essas características se instauram nos contos de Sophia, por exemplo, na presença freqüente da lama, da terra e da água que são símbolos por excelência do tempo cíclico da natureza, figurados na mitologia pela imagem da Grande-Mãe. Pode-se dizer que a emergência do feminino na linguagem fez com que essa mesma linguagem se renovasse, trazendo a repetição de imagens e símbolos antes vistos como fundo de uma outra voz tida como principal. Pois a poesia nasce justamente para recriar o mundo, que constantemente se destrói, através da recriação da linguagem. Há a segurança da expressão lírica que perpetua a imagem e o ritmo por meio da repetição e da construção contínua desta mesma linguagem fundadora.

Para Bachelard, (BACHELARD, 1942 p.99) “*L’eau est vraiment élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L’être voué à l’eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s’écroule*”. O que faz da água o elemento primordial desse retorno da linguagem, e no conto *O Jantar do Bispo*, esse retorno se expressa por meio da tempestade, porque o que foi destruído não será mais reconstruído, embora, depois da tormenta, seja necessário que se refaçam a paisagem e as coisas. A tempestade aniquila tudo que vê pela frente, mas traz a água em abundância gerando e plantando vida, fecundando a terra, além do vento, que varre toda sujeira ou toda corrupção para longe.

Em *O Jantar do Bispo*, a chuva perpassa por toda narrativa de acordo com o peso moral das ações dos personagens. Ela é tempestade forte quando se concretiza a venda do padre de Varzim por um teto de igreja, e ela é gota serena, água que afunda na terra, vira lama vira orvalho quando a narrativa está prestes a recomeçar como a vida dos personagens. Assim, a

tempestade aumenta em ordem crescente de acordo com o encadeamento dos acontecimentos. E a chuva passa a ter música e movimentos: entra, atravessa, bate, estremece, abre, lembrando própria da escrita feminina como já vimos nas páginas anteriores. No trecho “*A chuva batia desesperadamente nas vidraças. A trovoada era cada vez mais forte. A paisagem azul e fulminada surgia nas janelas e logo desaparecia bebida pela treva. O rolar dos trovões acordava a imensidão*” (ANDRESEN, 2002 p.77) a tempestade parece abrir um buraco que vai engolindo toda a paisagem, e no lugar apenas resta a treva, como se a chuva dissolvesse os antigos espaços sacralizados superficialmente, os quais não compõem a verdadeira realidade. Torna-se necessária a chuva para revelar a imensidão, isto é, para varrer os espaços e limpá-los de objetos frios devolver os seus limites ou não limites.

Bascheland (1942, p. 253) se refere à goteira como um som antes de ser imagem, e ao líquido como um princípio da linguagem por ser a boca um ambiente úmido, a língua escorregadia plena de saliva que molha os lábios. A linguagem falada nasce de uma boca líquida, a palavra emerge da água, pois a água cria o som que cria a imagem. Assim, a água, antes de personificar os movimentos internos e externos, consciência e inconsciência, desejo e realidade, ela é materialidade, música, som, transforma a linguagem narrada em poesia: “*Pelas janelas abertas a música saía e ia perde-se lá fora por entre as ramagens dos plátanos, misturada com o leve estremecer da brisa e o ressoar fundo do mar*” (ANDRESEN, 2002 p.123).

A escrita feminina em Sophia escorre líquida como a água, “*le langage doit être gonflé d’eaux*” (BACHELARD, 2002 p.258), esparrama até ir além dos limites da narrativa, ir para próximo da poesia, uma linguagem essencialmente sem limites e feita de descrições. Por isso, a chuva traz a imensidão, a tensão entre as polaridades, rompe com as dicotomias, vence todas as fronteiras penetrando em todas as coisas, tomando as mais diversas formas como o barro. A água dá “*une matière uniforme à des rythmes différents*”

(BACHELARD, 2002 p.250). E ela se transforma em leite, suor, sangue e vinho que são elementos, como já vimos no capítulo teórico sobre o feminino, associados ao sexo feminino, pois a mulher é um ser humano mais líquido, mais água que o homem, por suas funções fisiológicas e biológicas de amante e mãe. Pois será Bachelard (1942) que definirá a água como elemento feminino, noturno, pesado e mortal e que se transforma em líquidos orgânicos “*l’ eau est le sang de la Terre*”(BACHELARD, 1942 p.90).

A lama é a junção da terra e da chuva e é o símbolo da fertilidade, do feminino, da potência criadora que rompe com a velha estrutura social, porque ela dá a modulação necessária às coisas e, como um muco, a lama remete à placenta e ao órgão genital feminino: “*l’eau est aimée pour sa viscosité*”(BACHELARD, 1942 p.143). Contudo, nos tempos atuais como no conto *O Jantar do Bispo*, lama significa que há algo sujo e podre, principalmente na política onde ganha a personificação da corrupção. A lama, neste conto, é sim a personificação do suborno que o Bispo recebe para mudar o novo padre de paróquia, e assim manter a vontade do Dono da Casa e do Homem Importantíssimo, os donos do mundo, mas é também a possibilidade de quebra dessa mesma vontade, porque a lama prende os pés do Bispo ao final do conto não o deixando sair do lugar (ANDRESEN, 2002 p.48):

O Bispo olhou. Era um homem igual a muitos outros. Lembrava a gente de Varzim. Tinha lama nos trapos e a escrita da fome na cara. Nas mãos havia um gesto de paciência. Um gesto muita paciência. E de repente pareceu ao velho Bispo que todo abandono do mundo, todo sofrimento, toda a solidão, o olhavam de frente no rosto daquele homem. Coisa difícil de olhar de frente.

Por isso o Bispo baixou a cabeça enquanto dizia:

— Varzim é longe e o caminho para lá é difícil. O chão está transformado em lama e a enxurrada encheu de pedregulhos os carreiros da serra. Vem comigo e fica esta noite em minha casa. [...] Mandou o chauffeur que procurasse o mendigo. Mas o chauffeur também não o encontrou. Os pés do Bispo estavam agora enterrados na lama. A Lua surgiu entre as nuvens. Mas o luar

mostrava apenas um descampado vazio, onde ninguém se afastava. O silêncio estava atento e suspenso.

O Bispo tapou a cara com as mãos. Agora tentava reconhecer dentro de si mesmo o homem que encontrara. Assim esteve algum tempo. Depois destapou a cara e murmurou:

_ Aquilo que eu fiz tem de ser desfeito.

(ANDRESEN, 2002p. 86)

Ao prender os pés do Bispo, a lama cumpre o seu destino de fertilizar e de ser fertilidade, pois ali nasce uma outra vontade pronta para estabelecer e afirmar uma nova ordem vivenciada na criação de outros valores, de um outro mundo com sua nova moral, a qual é trazida pelo mendigo (padre de Varzim), que é talvez aquele que andou sobre a lama e que deixou o seu rastro pela casa – lugar da velha ordem, masculina e patriarcal. Ela significa o Renascimento, um voltar ao princípio do mundo e da vida quando estes já perderam todos os princípios. E a chuva ganha a função de ser uma grande enxurrada de lágrimas que lava a alma dos seres e purifica o ambiente imundo, pois a água *“est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes”* (BACHELARD, 1942 p.113). Assim a lágrima é a água mãe do sofrimento humano e da melancolia, e por isso mesmo santifica, como se vê no conto *A VIAGEM*, onde as lágrimas da mulher fazem a ligação dela com a terra, dissolvendo-a, misturando-a com as suas profundezas.

A lama resgata o soluço que percorre pelas estradas, soluço produzido pelas lágrimas presente no início da narrativa, e que saí e é parado pelas paredes frias das pequenas casas pobres, as quais não têm um lugar a não ser em volta da grande casa, da casa central: *“Mas agora era Inverno, um duro Inverno desolado e frio, e o vento desfazia o fumo azul que subia das pequenas casas pobres. Os caminhos estavam cobertos de lama. Um longo soluço parecia correr pelas estradas”* (ANDRESEN, 2002 p.48). Aqui não se sabe de quem é o soluço e de quem é as

lágrimas transformadas em chuva, se são das casas, das estradas ou da própria autora ao narrar a história e descrever a paisagem. Em relação à escrita feminina, cumpre ser de um corpo os soluços, um corpo narrativo, um corpo textual que lavam a alma, as pessoas e o lugar com lágrimas que se transformam em chuva e tempestade. Para o seu soluço correr pelas estradas, ele passa a ser do ambiente, se revestir de caminhos e “*da mata carregada de murmúrios e perfumes*” (ANDRESEN, 2002 p.48).

Mas “*era um duro Inverno*” (ANDRESEN, 2002 p.48). A imagem do inverno é reveladora da Deusa Mãe, porque - se conta que, nesse período, a filha de Deméter estaria junto a Hades, ocasionando a ausência da deusa da terra cultivada do Olimpo e, por essa razão, a terra estaria estéril no inverno, cumprindo a necessidade de morte e ressurreição. Retorna novamente nessa imagem o tempo cíclico, já que é na estação do Inverno que se tem a preparação e o descanso da terra e da semente para que floresça na primavera e no verão. E ali há lama, ou seja, há a possibilidade e a necessidade de que se refaçam novamente os caminhos, abrindo para que se mude, na redefinição do lugar das casas, talvez a ordenação daquele mundo.

3.1.4 O MAR

Em Portugal, o mar tem e teve uma importância fundamental na formação da memória e da identidade de seu povo, faz parte de sua história e da transformação de seu território em uma grande nação. Com uma pequena área de 92. 072 Km² de terra(o Brasil tem mais de oito

milhões) na ponta da Península Ibérica, o Oceano Atlântico passou a ser para Portugal a expansão de sua casa, um grande jardim de peixes e monstros que lhe trouxe a imensidão e o infinito. O mar, no princípio, parecia que ia engolir o país de Sophia com uma boca enorme, levando-o para o desconhecido, o lado obscuro do planeta, o que reduziria ainda mais o seu tamanho. As águas salgadas que não têm fim levariam Portugal para próximo do nada. Contudo, Portugal lutou contra o monstro de boca enorme, até conseguir emergir, avançar por cima das águas deslocando as suas fronteiras para o além destas. O mar então passa a ser para Portugal o seu espaço de busca, mas também seu espaço de encontro, o público e o privado, o pai e a mãe. Não é a toa que o mar é cantado desde Camões até Pessoa, e de Pessoa a Andresen. Aliás, ser poeta de Portugal, não cantar o mar nem reverenciar o mar soa quase como um sacrilégio, de tanto que este é sagrado. Sagrado para o país de Sophia, mas também sagrado para toda humanidade, porque suas águas são anteriores a todas as formas de vida, são a mãe do mundo.

Bachelard discute em seu livro *L'eau e les rêves* que toda experiência marítima nos leva sempre a uma experiência narrativa, ou seja, a vivência sobre ele ou a vivência que se pode obter através dele, do mar, só pode coexistir na medida em que for contada, narrada e dividida com outros seres - humanos. Nasce um herói e surge um deus toda vez que alguém resolve confrontá-lo, isto é, se colocar frente a frente com as suas águas sempre primitivas, sempre femininas. O mito e o conto no caso do mar se confundem, porque este fabula o longínquo (BACHELARD, 1942 p.206).

No conto *Homero*, título que tem o nome do maior poeta grego, Búzio, o personagem que tem nome de um oráculo africano, fala e anda como se fosse um louco, isto é, professa uma linguagem inarticulada ou não linear que é típica da escrita feminina e de uma linguagem do corpo. Assim, era com as conchas de suas mãos que ele “*marcava o ritmo dos seus longos discursos, cadenciados, solitários e misteriosos como poemas*” (ANDRESEN, 2002 p.135). E as

palavras de Búzio nasciam do encontro rítmico com o mar “*moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas*” (ANDRESEN, 2002 p.138). O discurso mágico, não linear e poético do personagem Búzio revive a primordialidade do canto, do ritmo, da ritualidade sempre associados aos mitos da Deusa Mãe , juntamente com o mar, palco da anterioridade. Ele é vagabundo, mendigo, mas também é bruxo, profeta, poeta, revelador do além, o ser que conseguiu unir Dioniso e Apolo, a *anima* e o *animus*, feminino e masculino, um ser integral como idealizaram os surrealistas como já mencionamos. Ele também é apolíneo ao ser um grande narrador, seus discursos são apenas feitos de poesia, mas o seu corpo lembra inteiramente o mar, e suscita na personagem narradora a própria vontade de narrar:

O Búzio era como um monumento manuelino, tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual uma onde espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabo de navio. O seu corpo parecia um monstro e o seu andar dum marinho ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas
(ANDRESEN, 2002 p.133)

Búzio, então, passa a ser personagem narrado, mas a partir de seu corpo, lembrança viva do mar, passa a ser o narrador primeiro para a menina que a narradora da história um dia foi, já que, cada parte do seu corpo lembrava uma história e uma descrição do mar: “*Pour l’enfant qui écoute le voyageur la première expérience de la mer est de l’ordre du récit. La mer donne des contes avant de donner des rêves*” (BACHELARD, 1942 p.206). Se sua boca revelava um discurso em torno de si mesmo, não linear, irracional e por isso poético, seu corpo todo recitava uma história, uma história do mar. Seus olhos, por exemplo, “*ora eram azuis, ora cinzentos, ora*

verdes, e às vezes mesmo os vi roxos” (ANDRESEN, 2002 p.133) tal como a água que não é sólida e que escorre dissolvendo tudo que encontra. O que se vê nessa passagem da descrição do Búzio é justamente a transfiguração do corpo na natureza – paisagem, aqui o mar, que se confunde com o próprio corpo do Búzio, um recurso característico da escrita feminina como até agora foi discutido.

O fato de a transfiguração se realizar, nos contos de Sophia, em princípio e mais freqüentemente com os corpos de seus personagens, revelados na água, na terra, no jardim e na casa, não elimina um toque de pessoalidade por trás da clara e limpa linguagem de Andresen. A aparente terceira pessoa que se manifesta em quase todas as narrativas de *Contos Exemplares*, mostra o cuidado com a linguagem e a preocupação da poeta em de escrever de determinada forma que fosse aceita social e culturalmente. Uma exigência que se colocou como universal e determinada por uma escala de valores machistas, como discutimos no capítulo *O Feminino na linha da crítica literária*, principalmente nas páginas 53 e 54. Tanto é, que a voz da autora aparece além de suas descrições eminentemente poéticas, aparece emitindo opiniões e julgamentos. Pois não é a toa que os seus dois contos escritos assumidamente em primeira pessoa sejam *Homero* e o *Homem*. O primeiro pode ser considerado como um monumento em homenagem ao mar e o segundo, como uma referência ao que ela considera exemplo de belo e justo, um modelo *exemplar* de ser.

Se a narrativa é própria do mar que entra em conflito com o ser humano, quer dizer, de um mar definido, desenhado, descoberto e nomeado pelo ser, pois: *“L’ inconscient maritime est dès lors un inconscient parlé, un inconscient qui se disperse dans des récits d’ aventures”* (BACHELARD, 1942 p.207), o mar que permanece profundo e intacto às coisas terrenas, que paira pleno de si mesmo, longe dos olhos de alguém, é um mar poético, feminino, e a poesia, o seu estado primeiro. Sophia compartilha em seus contos dos dois tipos de mar: o narrativo e o

poético, como já foi mostrado em *Homero* através do personagem Búzio, fundindo as linguagens e a construção rítmica na busca de um texto que possa escorrer e pairar como a água, dissolver e ser vaga como os olhos. Bachelard coloca a água como o suporte das imagens de toda poesia, porque lhes traz a morte cíclica, imagens que morrem para nascer novamente de outra maneira, o eterno - retorno do feminino e dionisiaco de Nietzsche: “*L’eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continué, du langage qui assouplit le rythme*” (BACHELARD, 2002 p.250).

Deve-se lembrar, que em todas as mitologias e mesmo nas teorias científicas de criação do mundo, os Oceanos nasceram antes de todas as coisas vivas e não vivas, reinando absoluto sobre a superfície terrestre e constituindo a primeira e fundamental matéria, da qual surgiriam todas as outras e todas as formas de vida. Por isso, o mar, apesar de masculino no português, é lembrado sempre como uma grande mãe, como se observa desde o início desta análise da água, bem como nas teorias sobre o feminino, em especial na página 31. Assim, ele é associado às deusas andróginas que se auto-fecundam, enquanto suas águas profundas são vistas como um grande líquido placentário, seu conjunto, um útero gigante que gera, mas também que mata. Ali reside a mãe boa e a mãe terrível, pois não se pode esperar em que momento suas águas tragarão para baixo o ser, para o mistério do nada e do nunca onde residiria a morte.

No conto *A Praia* aparece um poema em inglês que reverencia o mar em forma de sonho.

O poema em português diz assim:

“ Há um mar
longinquo e distante mar
para além da mais distante linha
Onde todos os meus navios sem rumos
Onde todos os meus sonhos de ontem
São meus”

(ANDRESEN, 2002 p. 128)

Neste poema, o mar não está mais distante do que supõe o seu espaço geográfico, o “*eu lírico*” afirma que “*há um mar/ longínquo e distante mar/ para a mais distante linha*” (ANDRESEN, 2002 p.128). O mar deste poema, sempre longínquo, não é o mesmo que se encontra com o auxílio do mapa, ele só pode ser visualizado através do sonho e do devaneio. Assim, os navios serão, neste mar, sempre sem rumo, os próprios sonhos, lembranças do ontem, o que revela ainda mais o vago, porém este vago se torna neste conto um lugar definido, uma atmosfera plena e presente que se concretiza no verso final: “*São meus*”. Bachelard (1942, p.240), em sua poética da água, discute como o devaneio humano de se colocar em abandono em alto mar “*no longínquo e distante mar para além da mais distante linha*” _ é uma imagem que revela a vontade de potência do ser, o qual é um conceito nietzschiano. Mesmo que esta permaneça só no desejo, o fato de surgir no ser demonstra sua condição do além homem. O que significa que o desejo de se abandonar em alto mar “*est un rêve surhumain. C’est à la fois une volonté de génie et une volonté d’enfant*”. Neste trecho, vemos mais uma vez a proximidade entre Bachelard e Nietzsche, pois o filósofo alemão irá dizer que só os gênios, os loucos e os poetas são capazes de viver a vida em toda a sua plenitude (NIETZSCHE, 2005).

Existe freqüentemente, na escrita feminina, uma predileção por descrições que misturam sonho e realidade, mais precisamente o devaneio, deixando fruir o lado psicológico tanto dos personagens quanto da autora no texto. Este se sobrepõe à linguagem objetiva, justamente para criar a atmosfera poética da narrativa e que, às vezes, se revela na ambigüidade realidade/ilusão. No trecho do poema acima, Sophia recorre ao mar como a um lugar privilegiado para reunificação do sonho com o espaço concreto e isso no conto *Praia* é expressivamente forte, pois os personagens da ilha vivem num tempo eterno, o tempo do regresso. E é através da reunificação

do sonho com o espaço narrado que a autora pode-se fazer presente em primeira pessoa construindo assim sua escrita feminina: *“E tentei imaginar a noite azul do deserto onde os homens silenciosos recuavam. Tentei imaginar as sombras e a doçura das areias, o brilho lucidíssimo das estrelas, o mistério, a presença suspensa o inimigo invisível...”* (ANDRESEN, 2002 p.130).

A poeta coloca a sua voz a fim de estabelecer um paralelo entre o mundo moderno, real e a possibilidade de retorno ao paraíso mítico refeito pela imaginação. Como já abordamos nas páginas, o progresso material elimina a vida e o presente, elimina a poesia e toda profundidade do ser. É preciso então mudar esse mundo, no qual se instaurou *“o fim de sensibilidade do Ocidente”* (ANDRESEN, 2002 p.130) e regressar, regressar para um lugar onde *“só cheirava a mar”* (2002 p.131), isto é, um lugar em que reina a sinestesia, própria da escrita feminina (ver p.82 e 94), e as coisas em seu estado puro e absoluto, um lugar onde *“Lua e estrelas não se viam. Nem os plátanos se viam. Só se viam muros brancos no nevoeiro branco. Tudo estava imóvel e suspenso”* (ANDRESEN, 2002 p.131).

No conto *Praia*, o nevoeiro que sai do mar é a própria água que condensa e vira neve, uma água que nada se transforma numa água que voa, como se o mar pudesse se espalhar pela ilha (Praia) e adentrar todos os lugares, todos os espaços da Praia igual à janela aberta que funciona como um grande olho: *“Voltou o nevoeiro disse alguém. Olhámos a janela, Agora o perfume que vinha de fora era ainda mais marítimo e mais fresco”* (ANDRESEN, 2002 p.129). Outra característica da escrita feminina é a ruptura na atemporalidade realizada no conto *Praia* pelo nevoeiro. Ele é uma faixa de passagem do mundo idealizado e vivenciado através da poesia, construído pela autora para os personagens, ao mundo frio da realidade. E novamente o *“nevoeiro tinha transfigurado tudo [...] Só a voz do mar se ouvia, espantosamente real, recriando-se incessantemente”* (ANDRESEN, 2002 p.131). Quando a voz do mar se instaura em

definitivo, ela invade todos os personagens, todos os espaços descritos no conto, avançando e inundando a praia com a sua voz que anuncia o fim que é o início reencontrado: *“Cá fora, mal passamos a porta que dava para a varanda, o grande sopro do mar cobriu-nos, rodeou-nos, invadiu-nos”* (ANDRESEN, 2002 p.131).

Nietzsche (1972) destaca a importância da negação como potência criadora, a destruição como uma vontade de afirmação, a morte como um renascimento. Para isso acontecer é necessário romper com a linearidade da narrativa, trazê-la para perto de uma linguagem de sussurros, eminentemente poética e analógica. Um discurso eminentemente feminino feito de gestos e digressões e numerações, descrições, imagens nascidas da palavra canto, da palavra voz, a qual se faz matéria através do nevoeiro branco, do mar sobre humano que ao fim do conto se torna o único e possível destino, chamando todos: personagens, lugares, espaços, leitores e a própria escritora para o seu leito, eternamente: *“E parecia que os grandes, verdes, e violentos espaços marinhos, como sendo o nosso próprio destino, nos chamavam”* (ANDRESEN, 2002 p. 131).

As águas embalam o ser, perto dela, somos sempre crianças esperando o sono. A água adormece, embaça as paisagens que a recebem, arrasta e põe fim naquilo que ela encontra em sua frente. Elas dissolvem o sal, o açúcar, as pedras e os corpos, quer dizer, as águas diluem os contrários, aproximam as polaridades (BACHELARD 1942 p. 126). Nelas, tudo se torna uma coisa só, todas as coisas se misturam, nada se distingue, há a unidade. Como já foi dito, a água é um elemento andrógino, o que a faz tanto masculina quanto feminina, dependendo da função ou da ação que ela exercerá na paisagem.

3.2 O MITO DO PARAÍSO PERDIDO REENCONTRADO NO CONTO A VIAGEM: A VOLTA DA GRANDE MÃE NA ESCRITA FEMININA

Ao estudar os símbolos que são recorrentes na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, nos deparamos com o mito do paraíso perdido, que é uma constante em toda obra poética da escritora. O paraíso perdido se configurará como espaço reencontrado justamente na transformação desses símbolos, como o jardim e o mar, em símbolos da busca da dissolução das dicotomias, estabelecendo uma nova unidade entre o céu e a terra, a luz e as trevas, o sonho e a realidade, o corpo e a alma, o homem e a mulher. Como disse Sophia de Mello numa entrevista para o *Jornal Letras e Idéias*, jornal literário de seu país, o paraíso perdido nem sempre é perdido “às vezes encontra-se. O que não se entra é sob a forma de eternidade”, julgando a sua busca “uma constante na vida de toda a gente”. (VASCONCELOS, 199 p.9). Ao colocar o regresso ao paraíso terrestre como “uma constante na vida de toda a gente”, paraíso este perdido pela história, Andresen trabalha com o desejo do íntimo humano e de uma coletividade, não só de sua poesia.

O desejo de retornar ao paraíso seria um desejo essencial que não se modificou através do tempo e do espaço, principalmente na Sociedade Ocidental, a qual gira em torno da esperança e da satisfação da felicidade. Em relação ao indivíduo, como já foi relatado aqui, o paraíso perdido encontra-se na primeira infância, num tempo em que o corpo e espírito se fundem com o corpo e espírito da mãe, a mãe primeva que não deixava faltar nada ao bebê e que em seu colo o afasta da

morte. Já adulto, o ser tentará reviver o paraíso ao sentir medo da realidade, escapando, dessa forma, da morte de cada dia. Essa primeira infância sempre se configurará como os dias mais felizes da vida humana.

Em relação ao que já discutimos sobre o feminino, o paraíso perdido tem um relato histórico e religioso, que é o livro Gênesis da Bíblia, e um outro relato histórico e científico, que é a Idade do Ouro, ou a pré-história. Neste período o ser humano adorava deusas e contava sua ascendência através da mulher e não do homem, como acontece em nossa sociedade patriarcal. Nos dois casos, a nostalgia coletiva é a mesma, de que naquele tempo, naquela época, o ser humano era feliz, perfeito e bom, tinha fartura de alimentos à disposição, a natureza era virgem e pura, não havia guerras nem injustiças sociais, nem doenças, o ser era livre e muito próximo dos animais, ou seja, o ser humano se encontrava num estágio primeiro de integração com a paisagem natural, e a morte não existia; *“l’homme naturel au milieu d’une Nature maternelle e génèreuse”* (Eliade, 1957p.42).

Dessa forma, a procura pelo paraíso terrestre não é só um princípio de sobrevivência do sonho de cada um, que é o voltar a ser criança para reviver as delícias de ser uno com a mãe, mas, também, um princípio de sobrevivência do sonho Ocidental, que é o retorno à origem para recomeçar uma outra história do mundo. *“Como no paraíso, o homem desobedece à lei do pai porque quer possuir a mulher (no caso da criança, a mãe, a única mulher disponível) [...] o pai pune o filho deixando-o só, expulso do jardim dos jardins das delícias, do paraíso”* (MURARO, 1990 p.127).

O conto *A Viagem* de Sophia de Melo Breyner Andresen, além de propor a integração do ser humano com a natureza para recuperar o paraíso mítico, destruindo o tempo histórico ao estabelecer o eterno retorno, o qual é a união do masculino e do feminino, também apresenta símbolos que religam o ser com o Universo. Como exemplo, tem-se o símbolo da casa,

o qual foi discutido no capítulo anterior. O paraíso mítico foi a primeira casa do primeiro casal humano, por meio de suas árvores e de seu teto de céu. Assim, reconstruir o paraíso é libertar o ser humano de sua condição de expulso, decadente, caído sem casa e sem teto, longe do céu e de Deus, ou seja, um ser perto de uma terra que o traga, e que suga o seu corpo como um abismo. Mircea Eliade (1957 p.138) destaca a casa como um dos símbolos que ligaria a terra com o céu, o planeta com o universo, trazendo-os para mais perto do chão. Diz-se que o céu no paraíso mítico não era mais alto que o teto de uma casa, e que a ligação com Deus a partir deste fato era mais evidente, mais presente, mais concreta, como se a expulsão ou a queda do Éden não tivesse só tirado do ser humano a imortalidade, mas levado o ser ao isolamento divino e celestial pois *“en ce temps paradisiaque les dieux descendaient sur la Terre e se mêlaient aux humains[...]l’extrême proximité primordiale Ciel-Terre [...] sort en quelque sort solidaires d’une idéologie matriarcale”*(ELIADE, 1957 p.79)

O símbolo do céu sugere toda polaridade masculina, a razão, a limpidez, a perfeição, o apolíneo, enquanto a terra, pela sua força geradora e aniquiladora da vida, sugere a polaridade feminina, o dionisíaco, afastando o ser do céu. Como já foi dito aqui, Eva, ao comer o fruto proibido e gerado pela terra, não só havia feito o homem ser expulso do paraíso, da casa, mas principalmente causou o rompimento do ser com o espaço celeste, fonte da comunicação divina. A ruptura com o céu, a queda do paraíso para o abismo da terra são considerados as catástrofes da humanidade, contudo, essa terra não será mais vista como aquela fonte inesgotável de vida, pois agora o homem teria que trabalhar, a terra já não era mais andrógina, e sim estéril. E a mulher foi colocada como um ser perigoso e misterioso, pois em seu corpo encontraria o tempo cíclico, o que fez com que ela fosse reclusa ao espaço privado, a casa. Esta passou a ser o centro do universo feminino, universo relegado à perda. Porém, tanto esse universo feminino quanto a sua concretização no espaço da casa, guardaria ainda os resquícios de uma época tentadora, plena de

vida e ligada a Deus, uma época anterior à história e anterior ao tempo linear, perto de uma androginia do mundo, pois toda casa teria um jardim, um quintal, muita terra e muita água, espaços onde o ser estaria mais próximo do paraíso mítico.

O paraíso reencontrado se configura como a possibilidade de trazer de volta uma época que se perdeu com a própria civilização, isto é, de refazer para todos os seres humanos uma época de alegria primordial e verdadeira, na qual a vida vence em todos os sentidos, libertando o homem de sua condição fragmentária. No entanto, o desejo de retornar ao paraíso perdido mostra a insatisfação humana com o mundo atual, cristão e patriarcal principalmente, que se colocou como uma barreira intransponível à origem, afastando o ser de seu jardim do Éden, jardim cada vez mais distante de sua história e de seu tempo. Porém, na ânsia de achar um culpado pela queda do ser humano, pela perda do paraíso, a sociedade cristã elegeu a mulher a causadora da expulsão do paraíso terrestre (DUBY, 2001).

Entretanto, retornando ao que já mencionamos, o mito do paraíso perdido na obra de Sophia de Melo Breyner Andresen, em especial no conto *A Viagem*, de *Contos Exemplares*, vai além da queda e do pecado original, pois a autora busca um paraíso refeito na dissolução das dicotomias, na tentativa de reconstruir uma única unidade, na travessia da história e do tempo, do feminino e do masculino, fixando um lugar imanente e presente no real. Assim, o paraíso mítico de Sophia reside na tentativa de reordenar o Caos e de celebrar as coisas em seu estado puro, além do que elas apresentam em sua objetividade. Surge aí, outro mito que perpassa a obra da poeta como veremos o Andrógino, um ser que une em si masculino e feminino, homem e mulher. Pois: *“La nostalgie du Paradis, tient plutôt aux impulsions profondes de l’homme qui, tout en désirant participer au sacré pour la totalité d’être découvre que cette totalité n’est qu’apparante et qu’en réalité son être même s’est constitué sous le signe d’une rupture”* (ELIADE, 1957 p.125)

Na época da Idade do Ouro, (KOSS, 1999 p.61), o ser humano dependia totalmente da natureza: a terra, a água, a Lua e o clima eram primordiais para a garantia da sobrevivência e a existência humana, e ainda o é, porém, naquela época o ser humano não tinha domínio nenhum sobre as forças que o controlavam e que o regiam. Estes elementos primordiais eram remetidos à figura da mulher pela semelhança de seu ciclo menstrual com o ciclo lunar, e pela sua ligação com a terra. A mulher primitiva descobriu a agricultura, ao se responsabilizar pela coleta de alimentos da tribo, e sua capacidade geradora de vida constituía na Pré - História um mistério tão grande, o de ter filhos, quanto o de fazer brotar do nada as plantas e os frutos que compunham a alimentação humana naquele período:

[...] as fêmeas, mães do paleolítico, realizavam as tarefas mais fundamentais para a manutenção da vida: cuidavam dos pequenos, garantindo a continuidade da espécie, e proviam 80% da dieta alimentar regular. Não é de surpreender que, ao começarem a pensar, foi a capacidade reprodutiva e nutridora da fêmea que serviu de inspiração para nossos ancestrais

(KOSS, 1999p. 86)

Nessa primeira fase, o ser humano cultuava a Grande Mãe, a mãe primeira que gerava sem ajuda de um ser masculino, e a qual já trazia em si o princípio da androginia. Desse modo, surgem os primeiros rituais que celebravam a mãe através da poesia, da música e da dança, todos indissociáveis um dos outros. Já num segundo momento da pré - história, quando o ser humano se fixa na terra e inicia a domesticação de animais, como as caçadas realizadas pelo grupo masculino, o homem começa a se ver como parte do processo produtivo. O fortalecimento do poder masculino irá se acentuando mitologicamente, através da figura do herói que vence a deusa primordial transformada em monstro, fazendo do caminho heróico “*o caminho masculino por*

excelência”(KOSS, 1999 p.87), no qual o homem procura o “*seu lugar dominante entre os homens*” (KOSS, 1999:):

A figura do monstro fabuloso, é encontrada nos mitos de todos os povos, às vezes como dragão, às vezes como serpente, sempre associada com as águas primordiais entendidas como o fecundo e caótico recipiente que contém todos os elementos das criação. É a própria deusa primordial, que precisa ser vencida para que o herói possa substituí-la em seu lugar soberano

(KOSS, 2004p. 88)

Nesta fase pastoril e caçadora, o homem inventa a narrativa, relatando às mulheres e crianças as histórias exemplares de sua saga no domínio da natureza. À mulher, fica reservado o papel de contadora das histórias masculinas, enquanto este estivesse ausente da tribo. Como contadora de história, a mulher irá contar a história do outro, pois a narrativa é fruto da saga masculina. As primeiras histórias surgem das viagens e aventuras reais ou não do guerreiro, da luta do macho com sua presa, e são repassadas para a mulher, a qual era incumbida de preservá-las, transmitindo e guardando à memória, mas uma memória que não era a sua, era a do outro (CAMPBELL, 1992). De acordo com que já foi discutido anteriormente, Sophia reativa uma memória feminina perante a História inexorável e impermeável. Contudo, ela vai além dessa memória, porque estas histórias buscadas no reencontro do paraíso mítico, são na verdade suas crias (no sentido mais lato da palavra).

E é neste sentido que Sophia dará voz, sentido e ação às histórias exemplares que se inscreveram na experiência sensorial feminina, experiências estas relegadas ao esquecimento. Mulher conta, não reconta, era essa a ilusão e é até hoje a dos homens, ilusão que a poeta

desvenda no livro *Contos Exemplares* com a criação de uma atmosfera mítica e feminina situada antes de a história oficial escolher aqueles que serão os contos exemplares. Mircea Eliade (ELIADE, 1957 p.22) define o mito como exemplar, o que leva a interpretar o título do livro de Andresen como *Contos Míticos*. “*Le mythe est censé exprimer la vérité absolue parce qu’il raconte une histoire sacrée. C’est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l’aube du Grand Temps*” (ELIADE, 1957 p.21).

Entretanto, os mitos que Sophia propõe recuperar não são os consagrados pela história linear, masculina e patriarcal, isto é, pelos paradigmas que estruturam nosso modo de pensar e sentir o mundo, de concebê-lo, mas são aqueles mitos anteriores à sociedade. Mitos que se perderam durante a construção de nossa civilização, e que são possíveis de recuperar, hoje necessários para poder se restabelecer a verdadeira ordem no mundo. Uma ordem na qual não haja hierarquias, mas a Unidade Primordial ou o Feminino Inicial ou Total, que é o feminino andrógino da Grande Mãe. Porque “*pelo fato de estarmos vivendo há tanto tempo imersos em uma cultura, na qual predomina absoluta a polaridade Masculina da divindade, necessitamos revalorizar a polaridade feminina, recuperando seus valores, para alcançar um equilíbrio*” (KOSS, 1999p. 14)

Neste sentido, da reconstrução dos mitos, é que Sophia de Mello fará o que Bourdieu (2002 p.125) chama de desconstrução dos esquemas de percepção da lógica falocêntrica, e que foi abordado neste trabalho nas páginas 55 e 56. Assim, os contos exemplares serão histórias passadas e repassadas por uma tradição, a qual não é a da escrita e da linearidade, mas das rodas de conversas na sala, na cozinha, na calçada, ante a televisão de nossos dias. Um tempo em que as pessoas sentavam em volta de uma avó, como Pedrinho, Narizinho e Emília em torno de Dona Benta ou da tia Nastácia (personagens de Monteiro Lobato) para ouvir histórias sobrenaturais e fantásticas, porque estas falavam de uma outra realidade, de um outro tempo. As de Sophia, suas

histórias exemplares, se fixam no indizível e no sobrenatural do além – tempo. Neste sentido, os seus personagens centrais não serão nomeados, enquanto, a narrativa será eternizada pelo seu alto grau de poesia. Por serem poéticos, é que seus contos se colocam no lugar do sagrado, já que a poesia é anterior à narrativa, ligando o leitor com aquele feminino ritualístico, que é o encontro do ser com a origem, com o Cosmos e com a Mãe Primordial.

3.2.1 Fenômeno da Androginia

Se um dia fomos um, uma vez partidos nunca mais em nosso abraço recuperamos a unidade. Separados, nos atritamos no mundo a asperezas tão diversas que, reencontrados, já não somos o perfeito encaixe e nem mesmo nossa ternura recompõe a superfície do corpo único, saciado.

(OLIVEIRA, 1993 p.113)

De acordo com o que foi discutido nos capítulos teóricos sobre o feminino, e principalmente, nas páginas 75, 81 e 82, o fenômeno da Androginia na obra de Sophia aparece na profusão de contrários em constante reintegração na natureza, numa nova ordem cósmica e unificadora. A transfiguração do corpo em natureza se transforma em um importante aspecto deste fenômeno, porque é sendo natureza que o ser humano conseguiria chegar mais perto de uma condição mais pura, mais selvagem, sem os condicionamentos que impedem o indivíduo de ser livre, retornando aos primórdios da saga humana, quando a nossa vida era muito próxima da do animal: “*Les animaux ont aux yeux du primitif un prestige considérable ils connaissent les secrets de la vie et de la nature, ils connaissent même le secret de la longévité et de l’immortalité*” (ELIADE, 1957 p.83).

Em relação ao que já discutimos sobre o símbolo do jardim, a transfiguração ocorre especialmente na relação da mulher com a terra, porque elas estão diretamente ligadas, tanto fisicamente quanto internamente: “*A côté de la mère paysage prend place la femme paysage*” (BACHELARD, 1942 p.171). A mulher passa a ser terra, água, árvore, e não é só a mulher, mas o casal em si, como se ao se fundirem cada vez mais com a paisagem, é que pudessem se reencontrar:

“Ambos ficaram mudos. Depois a mulher deixou-se cair no chão, e, estendida entre as pedras, chorou com a cara encostada à terra [...] O homem ajoelhou ao lado da mulher e limpou na cara dela as lágrimas e a terra” [...] Depois estenderam-se à sombra doirada da floresta sobre as relvas das margens. O perfil da mulher recortava-se entre as flores”

(ANDRESEN, 2002p.103)

A mulher encosta o rosto molhado na terra para ser barro, e em seguida o homem que se ajoelha atrás e limpa o rosto da mulher para ser uno com elas. Através da transformação da face em terra e água, forma-se um ser pronto para ser moldado novamente, refeito. Ela respira e cheira a terra, enquanto o homem se estendeu com ela pelas relvas e pelas margens, como se fossem a sombra da floresta. A mulher aparece também como flor ao se recortar entre as flores, pois a flor é um elemento que brota e surge da terra. Estática e muda, a flor surge para cima, em direção ao sol, da mesma maneira que o casal ao sentar nas pedras. Ela remete à pureza, alguma coisa não corrompida pela maldade, já que a flor seria uma fonte inesgotável de beleza. A flor é uma parte da planta, mas pode designar toda a planta, o elemento andrógino por excelência, pela sua capacidade de se autofecundar. Em outra passagem, as mãos da mulher se transformam em recipiente de água e em seguida na própria água dando de beber ao homem: “*Atravessaram a*

sebe, mas do outro lado não viram nenhum homem. Viram só um pequeno regato quase escondido entre trevas e agriões. Ajoelhados lavaram as mãos e a cara. Na concha das suas mãos a mulher bebeu e deu de beber ao homem” (ANDRESEN, 2002 p. 104 e 105).

O mito do Andrógino aparece no Ocidente ditado pelo banquete de Platão, como o de um ser que era ao mesmo tempo: macho e fêmea. Ele tinha quatro braços e quatro pernas, seu poder ameaçava os deuses, e dessa maneira é que foi partido em duas metades que estariam condenadas a se procurar. Além de no mito grego, o Andrógino reaparece na história bíblica da criação do homem e da mulher, pois Deus cria Eva das costelas de Adão, e este é criado do barro: *“disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, a carne da minha carne [...] Portanto deixará o varão o seu pai e sua mãe e apegar-se-á à sua mulher e serão ambos uma só carne”* (Gênesis, cap.2 versículo 23 e 24). O barro é o elemento andrógino em várias culturas como a Nagô, africana, na qual Nana, que representa a Grande-Mãe da mesma forma que Gaia, é constituída da terra e da água, sendo a terra o elemento feminino e a água, por causa da configuração da chuva que penetra na terra, o elemento masculino.

De acordo com Monika Van Koss (1999 p.85, 86), a Grande-Mãe, em sua fase primeira, concebe a vida sem ajuda de um consorte, e mais tarde é associada a ele. Porém, este é morto no momento em que fecunda a Grande-Mãe, morrendo como amante e nascendo como filho, e desta maneira se reintegra o princípio masculino ao feminino. Entretanto, o mito do Andrógino, no conto *A Viagem*, não se caracteriza apenas na tentativa de unificação do homem e da mulher, mas na reunificação plena que os mitos trazem para a condição humana, fragmentária e solitária no mundo moderno. A nostalgia do paraíso perdido reconstrói um mundo ideal, no qual não existiriam as mazelas da realidade aparente e sem a interferência do tempo, reencontrando-se e realiza-se na totalidade prometida pela Androginia.

Em relação à nostalgia do paraíso perdido e sua busca pela totalidade do ser, está em jogo a idéia de Modernidade, já que é nela que esses dois mitos reassumem um caráter assustador. Como já citamos anteriormente, no capítulo sobre a Modernidade, e na página 43, em seu nascimento, material com a revolução francesa, e estético, com o Romantismo Alemão (CALINESCU, 1999 p.54), o ser humano passa a ser ver como um ser fragmentário, partido em dois, emoção e razão, feminino e masculino. Embora, os românticos acreditassem que essa divisão pudesse ser unificada através do amor ou da morte, ao contrário da Renascença, a qual colocava o homem no centro do Universo com um único aspecto, o espírito apolíneo, masculino, que é o da perfeição e da luz. Já na fase madura da Modernidade, o homem se verá não como duo, mas com o múltiplo, o que tornará quase impossível a reunificação do ser.

O ser total e pleno, neste sentido, se torna uma ilusão, pois só se rompe com o que é incompleto: *“A evolução que a humanidade representa não é o progresso para algo melhor ou mais forte ou mais elevado como todos hoje em dia acreditam”* (NIETZSCHE, 1975 p.12). Assim, a Modernidade Estética se depara com a incompletude e a fragmentação do ser, o que, paradoxalmente, ao invés de apagar a nostalgia do paraíso perdido, o trás à sociedade e à literatura, pleno de significados essenciais. Só no paraíso o Andrógino seria possível, demonstrando que o desejo de uma totalidade marca incrivelmente o mundo moderno (CALINESCU, 1999 p.69). Desejo que faz parecer contraditória a afirmação presente de que a Modernidade Estética assumiu a condição fragmentária e incompleta do ser. Porém, se a totalidade é impossível em nosso tempo, irreal, ela passa a ser real em um outro tempo, em um outro tempo possível, e que não é o de agora, por isso a necessidade de retornar, de retornar sempre e sem fim para um espaço além do longe

Para Jung, os mitos contam a história e a vida do mundo a partir da psique humana, e são reafirmados através dos rituais, portanto, coletivos. O mito *“représente la récréation d’une*

réalité des époques les plus anciennes sous une forme narrative” (JUNG, KERÉNYI, 1980 p.17) o que leva o ser a retornar às imagens primordiais e às histórias modelos com a função essencial de explicar a origem da vida. Para Eliade (1957 p.42) será para os povos primitivos uma verdade absoluta, uma história sagrada que traz uma revelação divina e que se fixa como a força por excelência do pensamento coletivo. Sophia recriará em seus contos esses mitos que representam a busca pela origem da vida terrena e da humana, confundindo-a com a idéia da origem do Universo celeste, imerso no Cosmos que está em toda parte, mas que também está dentro de nós. Integrar esses dois Cosmos em um, formando um único universo, pleno e uno, igual a um bebê dentro do útero materno em volta do líquido da placenta, eis o fenômeno da Androginia que se vê na produção da escritora.

No caso do conto analisado *A Viagem* tem-se a formação do Andrógino na integração e na transfiguração dos seres em paisagem, principalmente os personagens – protagonistas o homem e a mulher, os quais lembrarão o casal primordial até o fim da história; plenos e unos com a natureza, natureza esta que é pura em sua essência e forma:

Ali beberam e ficaram com a cara e os cabelos todos salpicados de gotas, riram de alegria na frescura da água, esqueceram o cansaço, o caminho perdido, a viagem. A mulher sentou-se numa pedra coberta de musgo, o homem sentou-se ao seu lado e os dois permaneceram alguns momentos de mãos dadas, imóveis e calados.
(ANDRESEN, 2002p. 99)

Ao representar o casal inicial da humanidade, o trecho acima revitaliza o mito, no qual se percebem características da escrita feminina. Segundo Calinescu (1999 p.67), a Modernidade profana o sagrado, enquanto diante das teorias aqui expostas sobre o feminino, principalmente na página 76, a literatura feminina faz do sacro o seu ponto de partida para a construção de uma

literatura de identidade. A totalidade se torna uma condição para a literatura feminina, porque o que se deseja é encontrar o que é o ser realmente, e o que é esse feminino que tanto caiu na obscuridade do inconsciente. As respostas tradicionais da história sobre o ser e sua pretensa universalidade e parcialidade, sempre masculinas, não correspondem aos anseios e às novas perguntas traçadas pela inserção dessa nova perspectiva (da mulher e do feminino) na tradição literária. A totalidade para Sophia, e para a escrita feminina, é parecida com a totalidade almejada pelos surrealistas, na qual realidade e sonho não se distinguem, totalidade trazida pelo inconsciente ao consciente, e que a poeta realizará na revitalização dos mitos, abolindo espaço e tempo para reviver a criação do mundo.

O sagrado instaurado nos contos de Sophia não é o da ordem preestabelecida, que legitimou o patriarcado, mas do tempo que paira e funda o espaço, o qual se perpetua em todos os outros. A efemeridade das coisas é relatada nos primeiros parágrafos do texto, no qual elas são levadas pela paisagem natural, levadas não, devoradas, enquanto por sua vez, o carro levado pela estrada, leva o casal que não tem certeza e que não sabe para onde vai: *“Através dos vidros, as coisas fugiam para trás. As casas, as pontes, as serras, as aldeias, as árvores e os rios fugiam e pareciam devorados sucessivamente. Era como se a própria estrada os engolissem”* (ANDRESEN, 2002 p.95)

No início de *A VIAGEM* tudo se movimenta: as coisas, a estrada, o carro se vão, menos o casal, que se deixa ir porque pressente que chegaria num lugar maravilhoso, um lugar suspenso e fixo no ar, um lugar melhor do que aquele observado na viagem, já que, eles ainda estavam como a mulher disse, *“no meio da vida”* (ANDRESEN, 2002 p.95), e no meio da vida as coisas não seriam totalmente verdadeiras, seriam como miragens que fugiriam para trás, igual às histórias contadas e recontadas oralmente por uma tradição popular, na qual ouvinte não tem como provar que elas aconteceram, que foram fatos reais, bem como acreditar que sejam mentiras.

Neste conto, a única informação que Sophia dá sobre o tempo é através do espaço, o qual muda constantemente, e que desaparece e aparece num passe de mágica, enquanto a história se inicia com apenas uma indicação; de que “*era o princípio de Setembro e a manhã estendia-se através da terra, vasta de luz e plenitude*” (Andresen, 2002 p.95). No princípio do texto, o princípio de Setembro, e aqui, setembro com a letra maiúscula, que lá em Portugal é o fim do verão e prenúncio do outono, marca definitivamente essa imprecisão do tempo em sua fusão com o espaço, porque só nesse “*princípio de Setembro*” é que a manhã pôde se estender através da terra, ou seja, pôde se tornar uma coisa só com a terra, que agora é plena e vasta de luz. A androginia neste caso, seria um fenômeno mais amplo que abarcaria não só o encontro do homem e da mulher com o início da vida, mas a formação de uma paisagem suspensa na fundição do tempo com o espaço, no qual “ser e existir estão unidos”. Só as coisas se moveriam, como se dançassem na pintura criada pela linguagem poética da narrativa. Em sucessão, “*as casas, as pontes, as serras, as aldeias, as árvores e os rios*” (Andresen, 2002 p.95) se apresentam limpos, no sentido de que estes objetos mostram-se como vieram e como surgiram aos olhos daqueles que formaram o primeiro casal desta história de Sophia, mas que quer ser, pelo próprio título do conto *A Viagem*, o primeiro da história da humanidade. O título do conto *A Viagem*, sugere a busca humana pela origem, pelo homem e pela mulher primordiais, pelo paraíso perdido e pelo andrógino, na procura pela plena totalidade das coisas. Dessa forma, a sucessão das coisas essenciais à paisagem e ao ser humano, na concepção de Sophia, se apresenta no texto em caráter gradativo, desenhando o caminho, a estrada dessa viagem como um quadro, um quadro vivo em suas impressões, a fim de dar movimento e leveza, as coisas fugiriam para trás, “*escorregando para longe*” (ANDRESEN, 2002 p. 95).

O que importa na construção do fenômeno de androginia neste conto, e em toda obra da escritora, é a tentativa de se abolirem as dicotomias, masculino e feminino, restabelecendo a lei

do eterno retorno, que é o tempo cíclico, numa época cravada pela linearidade e pelo progresso de se estar sempre além, nunca voltar-se. Sophia, ao contrário, estabelecerá que voltar é necessário, necessário para a reconstrução de um novo mundo e principalmente de um novo ser humano, sem paraísos perdidos, onde o tempo não avance no espaço destruindo tudo, mas sim, que o espaço domine o tempo, para que a manhã se estenda enchendo a terra de luz e para que seja sempre princípio de Setembro.

3.2.2 O RETORNO E A BUSCA PELA IMAGEM PRIMEIRA

No tópico anterior, tentou-se estabelecer os aspectos que levam o texto de Sophia ao fenômeno da androginia, típico da presença da Grande Mãe na escrita feminina, e destacou-se a transfiguração do corpo nos elementos naturais na tentativa de se buscar o retorno: *“E pôs-se de joelhos e encostou, primeiro um, depois o outro, os ouvidos à terra. Mas só ouviu o silêncio palpitante da terra. - só oiço a terra – disse ela”*(ANDRESEN, 2002 p.107). É como se ao buscar o retorno, o corpo precisasse voltar ao estado primeiro da vida para consolidar a origem verdadeira. A transfiguração também é uma tentativa de abolir o tempo histórico e de constituir um presente - eterno onde o ritmo seria estático, e as coisas se apresentariam em seu estado puro e primeiro, não sendo corrompidas pela progressão do tempo linear, que levaria tudo para um estado caótico.

O ritmo fundamental do Cosmos se faz de sua criação e de sua destruição, que é a eterna repetição que o mito atualiza em seus símbolos (ELIADE, 1952). No conto *A Viagem* de Andresen, a eterna repetição será o próprio ritmo do texto, “*as coisas estavam a perder devagar a sua sombra*” (ANDRESEN, 2002p.96) como se a autora criasse um cosmos dentro da narrativa, decorrente das coisas e da paisagem que desaparecem e aparecem no texto, morrendo constantemente para nascerem outras sempre renovadas.

O ato de as coisas aparecerem e desaparecerem de forma mágica, na história de Sophia, tem a ver com aquela noção de realidade que se herda da condição do fato histórico frente à história oficial, o discurso masculino, que é a perspectiva de que só há uma única versão do acontecimento. A estrutura atmosférica criada pelo conto através do desaparecimento e aparecimento das coisas, dos seres e da paisagem emite um efeito de irrealidade, de sonho, ou seja, destrói a realidade que se acredita ser a verdadeira para criar a condição fantástica e intemporal do conto, já que o real seria mera construção dos pensamentos humanos estando mais perto da ilusão do que da verdade: “*L’existence dans le Temps est ontologiquement une inexistence, une irréalité [...] le monde est illusoire, [...] il manque de réalité parce que sa durée est limitée, parce que dans la perspective de l’éternel retour, elle est une non-durée*” (ELIADE, 1952 p.87).

Se o mundo é ilusório, e a verdade uma construção do tempo histórico, do discurso masculino, Sophia, ao escrever essa história com um imenso medo (apud VANSCONCELOS, 1991p.9), faz de *A Viagem* uma luta contra a presença indiscutível dos fatos, a qual é naturalizada como a única forma de real (ver p.64). Pois: “*O discurso da verdade universal é um discurso de valor daqueles que querem prover no espaço transcendental um santuário para os valores estabelecidos imunes à crítica, para manter uma certa ordem*” (NERY, 2005 p.26) . Encontrar o paraíso perdido e trazê-lo de volta para reconstruir um novo mundo, um novo tempo, e que este

seja presente sempre, é à busca da autora realizada na dissolução das polaridades, através da eterna repetição da linguagem, na qual se apresenta a imagem. A imagem fixa sua presença por meio do corpo, ou seja, sua experiência é anterior à linguagem, como na escrita feminina, na qual a imagem é anterior ao signo e preestabelecida por meio dos sentidos.

A poesia moderna não fala de coisas reais porque principalmente se decidiu abolir toda uma parte da realidade [...] Ninguém se reconhece na poesia moderna porque fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antes da operação cirúrgica. Em um mundo de coxos aquele que diz que há seres de duas pernas é um visionário um homem que evade da realidade

(PAZ, 1996:p.85)

É para esse estado paradisíaco que Sophia fará a sua viagem, construindo o conto *A Viagem* a partir do mito do primeiro homem e da primeira mulher. Dentro de uma perspectiva da história, o paraíso se encontra irrecuperável pelo próprio andamento do progresso da civilização, a qual afastou o ser humano de sua origem primitiva. A notícia de terras para as bandas do Ocidente, com fartura, gente sadia e nua, água e sol à vontade, fez a Renascença, por meio dos descobrimentos, reviver o mito do paraíso perdido. Em decorrência, a imagem de paraíso se fixou como uma ilha sem função econômica, na qual o ser viveria sem trabalhar, eternamente jovem e belo, o ser humano imortal, criado de acordo com a imagem de Deus, masculino e feminino, transfigurado na natureza, dando a “*nostalgie d’un temps où l’homme était bon, parfait et heureux [...]et pouvait rencontrer Dieu face à face*”(ELIADE, 1957 p.45).

O homem bom e puro, em seu estado inicial, feliz em sua essência, atravessou todo Romantismo por meio do aforismo rousseauiano (ROUSSEAU apud CHAUI, 1978p. XIII) de que o homem nasce bom, a sociedade é que o corrompe. Assim, a realidade simbólica do mito

paradisiáco esconderia a tentativa de reconstruir imagens precedentes da linguagem humana e do discurso masculino, a fim de restabelecer um novo paradigma na viagem por um novo ser humano, integrando o consciente e o inconsciente.

E ela imaginou com sede a água clara e fria em roda dos seus ombros, e imaginou a relva onde se deitaram os dois, lado a lado, à sombra das folhagens e dos frutos. Ali parariam. Ali haveria tempo para poisar os olhos nas coisas. Ali poderiam respirar devagar o perfume das roseiras. Ali tudo seria demora e presença. Ali haveria silêncio para escutar o murmúrio claro do rio. Silêncio para dizer as graves e puras palavras pesadas de paz e alegria. Ali nada faltaria o desejo seria estar ali.

(ANDRESEN, 2002 p.97)

A reconstrução do mundo perpassa a busca por novas imagens, novas formas de ver as coisas, de imaginar o real. A dissolução das polaridades do masculino e do feminino perpassa a reconstrução da linguagem. Pois para haver o reencontro dos opostos, do homem e da mulher, das trevas e da luz, do jardim com a casa, precisa-se buscar novos símbolos, novas palavras, novas nomeações, a fim de as coisas de sempre se tornarem novas, as primeiras na tentativa de reordenar o mundo. No trecho acima, a imagem surge da mente da mulher, a qual detém a visão primeira das coisas e que avista o lugar desejado, o lugar prometido. Os seus ombros se transfiguram na água, se transformam em água no momento em que ela está com sede. Seu corpo e do seu homem se misturam na relva em meio às folhagens e frutos, como se fossem uma das folhas e um dos seus frutos. O advérbio ali marca o espaço e o tempo deste trecho da narrativa, como se através de si, espaço e tempo se fundissem em uma coisa só, “*Ali haveria tempo para poisar os olhos nas coisas*” para fazer deste novo mundo imaginado “*demora*” e “*presença*” (ANDRESEN, 2002 p.97).

A imaginação, etimologicamente, vem de *imago* que significa representação, imitação. As imagens se constroem através das experiências, da realidade vivida e provada, principalmente as imagens vitais. Imagens fixadas na primeira infância e que quase ninguém lembra com absoluta certeza, a não ser, em forma de impressões e lembranças vagas que povoarão a mente humana em sua vida adulta, e que nunca poderão ser refeitas e revividas totalmente, daí a angústia do ser em face da perda proeminente, porque essas imagens primeiras nunca mais serão recuperadas. Reconstruir o mundo através da busca da imagem primeira significa regenerar o mundo, regenerar o ser humano. Porém, os dois personagens centrais do conto, o homem e a mulher, pegaram o caminho errado, ao invés de irem à origem foram em direção ao fim, ao apocalipse.

A mulher olhou inquieta em sua volta e disse:

_ Devemos estar enganados. Devemos ter vindo por um caminho errado

_ Deve ter sido na encruzilhada _ disse o homem, parando o carro _ Virámos para o Poente, devíamos ter virado para o Nascente. Agora temos de voltar até a encruzilhada.

(ANDRESEN, 2002p.96)

Na busca pelo paraíso perdido, a fim de recuperar a imagem primordial, o casal se perde e acaba partindo em direção oposta, ao fim do mundo. A atmosfera mágica do desaparecimento e aparecimento das coisas é encantadora, mas também aterrorizante e apocalíptico. Entretanto, é só lá no fim que aparece um novo começo, além do abismo. No momento em que a mulher continuou a chamar, Sophia mostra que a história não terminou ali, existe uma nova origem na destruição de tudo e de todos, até dos próprios protagonistas.

O eterno retorno se consolida na decisão do casal que caminha em direção ao Poente, mesmo sabendo que deveriam ir à Nascente. Pois é em direção ao Poente que chegarão à

Nascente, até porque a verdadeira Nascente foi quase totalmente perdida. Somente a encruzilhada pode colocá-los novamente no caminho certo à origem almejada. Tanto que, ao perguntar para o cavador se o mesmo sabia como chegar à encruzilhada, o cavador responde: “*Sei _ disse o cavador _ é para além*”(ANDRESEN, 2002 p.98), e ele também desaparece. A encruzilhada é o encontro dos caminhos, rompedora de polaridades por excelência, já que, tem por objetivo unir caminhos que vão à direções opostas. É como se o casal tentasse fugir da morte reencontrando-a, principalmente na dissolução dos movimentos daquela natureza selvagem e exuberante, para a sua transformação em uma paisagem bela e estática, sem a interferência humana. Assim; “*campos, pinhais, montes e rios fugiam para trás*”(ANDRESEN, 2002 P.97) enquanto o silêncio diz palavras pesadas, graves e puras de paz e alegria.

O conto é um o rito de passagem, rito que o casal enfrenta a todo momento, na tentativa de escapar da morte “*_É o meio da vida*” (ANDRESEN, 2002p.96) diz a mulher no início da história, ou seja, ao partirem de um lugar qualquer, do qual não se sabe quando e porquê saíram, o casal caminharia para o meio da vida, mesmo que estivesse apenas no começo da narrativa. Porém, o meio da vida seria somente mais um caminho a ser trilhado, mais uma estrada, enfim, não seria o destino almejado, porque, o meio apenas liga o princípio e o fim, ele sempre está na proeminência de levar, de conduzir, de ser passagem para quem quer partir ou chegar. Assim, o meio tem a função de juntar as polaridades, os extremos, Dioniso e Apolo, e estar no meio da vida significa uma fuga da morte, ou uma viagem ao seu encontro.

A Viagem se desenha, como seu próprio título indica, uma viagem em várias viagens, não acontecendo outra coisa senão a passagem efêmera do casal pelas coisas e pelas paisagens que são mais efêmeras ainda. Ao fim da leitura, o leitor se pergunta se o que era efêmero era o caminho e os objetos que aparecem e desaparecem, ou se era o homem e a mulher que se perdem de si- mesmos. Quando o casal parte em busca deste paraíso pelo caminho oposto, isto é, pelo

caminho do Poente, do fim e não da Nascente, porque a origem é irrecuperável, o casal aposta no abismo total, do qual se poderá voltar, recomeçar o mundo a partir da perda total do atual, mesmo que isso custasse também se perder.

O abismo é uma forma de afastar do Céu o ser, bruscamente, e de levá-lo a ser tragado duramente pela terra como foi discutido na página 81. E aí o casal é expulso novamente do paraíso mítico pelo elemento feminino: a terra, já que o céu é o princípio da ordem e do masculino. Mas *“a vida é pluralidade, não o valor absoluto”*(NERY, 2005 p.26). O abismo também representa as mais compridas profundezas da mente humana: o inconsciente, o feminino, que é tudo aquilo que se perde pela consciência histórica. Outro símbolo que representa o feminino é a macieira, a árvore central da história que aparece de repente no momento em que a mulher tem fome, inclusive é ela quem a acha, numa alusão clara ao ato de Eva; porém, no conto de Sophia, o acontecimento crucial do Gênesis é visto de uma forma idealizada, as frutas são maçãs belíssimas, e a partilha com o seu homem é uma das passagens mais poéticas da narrativa:

“Colheu uma para si e outra para o homem. Sentaram-se os dois nas ervas finas sob a sombra sossegada da árvore e a carne firme, fresca e limpa da maçã estalou entre os seus dentes.

Era já o princípio da tarde, e no dia cheio de luz, encostados ao duro tronco escuro e rugoso, descansaram em silêncio ouvindo só o levíssimo rumor da terra sob o sol.”

(ANDRESEN, 2002 p.103)

“E o senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista e boa para comida, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim, e dali se dividia e se tornava 4 braços”

(Gênesis cap.2 versículo 8, 9 e 10)

Para mudar a ordem patriarcal é preciso renomear o mundo e destruir os velhos significado que a mantêm, que é o que Bourdieu chama de esquemas de percepção naturalizados no corpo. O que o casal procura em definitivo, ao partir, não se sabe com certeza, não se sabe que eles estão indo para algum lugar e que este lugar é maravilhoso, como também não se sabe de onde eles partem e do que eles fogem, ficando o leitor curioso com a pergunta: Mas o que será que eles estão deixando para trás? A única certeza do conto é a dúvida, dúvida de qual caminho seguir, dúvida de se tal lugar existe, dúvida se chegarão, e dúvida principalmente se as coisas realmente existem ou não, se elas aparecem e desaparecem de repente, ou se é ilusão ou sonho dos dois. Talvez todas as várias viagens feita durante o percurso do casal não fosse mais do que um pesadelo. O que é perdido sem a certeza ou não de que poderá ser novamente encontrado, deixa nos personagens uma sensação de medo, como também na autora “- *escrevi essa história com imenso medo*”, colocando em cheque a tentativa de reencontro do paraíso mítico, da origem, porque o que fica latente nesta busca é a sensação do desencontro e da perda.

_ Vamos- disse o homem
_ Para onde? Perguntou ela
_ Havemos de encontrar qualquer caminho
_ Para quê? Perdemos tudo quando encontramos

(ANDRESEN, 2002p.103)

Neste sentido, a queda representa a separação brusca do paraíso perdido, bem como a divisão final do ser humano, que passa a ser: feminino ou masculino, bom ou ruim, belo ou feio, positivo ou negativo, dia ou noite, claro ou escuro, certo ou errado. Cabe lembrar, que o casal se separa em definitivo quando, homem e mulher chegam ao abismo e estão prontos para cair. A

destruição do mundo, neste caso é revivida simbolicamente. Tudo se perde na esperança de encontrar algo, porém, é no ‘poço de escuridão’ que a mulher e o homem podem chegar mais perto do centro da Terra ultrapassando o medo do final:

_ Olha! Respondeu a mulher.
 É apontou um estreito carreiro que seguia rente ao abismo. Tinha à esquerda uma alta arriba de pedra e à direita o vazio.
 _ Vamos – disse o homem
Tenho medo _ disse a mulher
Estamos juntos _ respondeu o homem (...)
 Mas de repente o corpo do homem oscilou, rolaram pequenas pedras. Ele gritou à mulher:
 _ Segura-me!
 Mas já o ombro dele escorregava das mãos dela. E a mulher gritou:
 _ Agarra-te à terra!
 Mas nenhuma voz lhe respondeu, pois no grande silêncio nítido e sonoro só ouvia o rolar das pedras.
 Ela estava sozinha, vestida de terror, agarrada ao chão em frente ao vazio (...)
 Estava estendida na terra, com as mãos enterradas na terra, e começou a gritar como quem está perdido no meio dum sonho
 (ANDRESEN,2002, p.112, 113)

É nas profundezas da terra e da Terra que o casal poderá se salvar, porque será junto ao centro, `a matriz, que eles voltarão ao estado embrionário, inicial, à mãe. O homem cai primeiro porque a mulher não o segurou, só que, ao contrário do mito judaico- cristão, onde a mulher é veemente culpada, aqui ela é o caminho porque já se misturou com ele. A mulher antes mesmo do homem cair, era cada vez mais terra. Ela descobre a partir da queda do homem que já estava com as mãos enterradas na terra. Assim, chega o casal no abismo, literalmente para cair no nada, e desta destruição simbólica do mundo é que se regressaria totalmente ao rito da criação, reencontrando o paraíso mítico que foi arrancado do homem pela História maior. Só as histórias

exemplares, histórias, antes perdidas, poderão dar conta de retomá-lo e colocá-lo no centro do desejo e das esperanças da Modernidade.

Conclusão

Historicamente, a mulher foi proibida de acessar a linguagem escrita e falada, isto é, de se fazer sujeito e de se apropriar do mundo. De alguma forma, sempre a literatura foi para a mulher sinônimo de interdito. Enquanto o silêncio era destinado às mulheres, os homens tentavam destruir neles próprios tudo aquilo que representasse ser mulher, considerado obviamente como inferior e semi-humano. O homem, para ser homem, deveria negar sua parte feminina, separar-se da mãe, da terra e da natureza. A linguagem oficial então se construiu pautada apenas em uma versão e visão das coisas, feita de apenas um discurso que se propôs totalmente suficiente para representar a vida. Já a mulher precisou desenvolver um tipo de comunicação a partir do silêncio, o qual se tornou um ato de resistência. Porém, o silêncio não conseguiu dar à mulher a condição

de se identificar enquanto ser, nem de definir o feminino. Se a sua reclusão das instituições públicas e o seu interdito à voz foram determinados pela sociedade patriarcal, como saber se aquilo que a mulher pensava que era, e por consequência o feminino, correspondiam à verdade?

Não que a mulher tivesse tido tal consciência em determinado momento e que, por essa razão, .saiu de casa para explorar a rua, o setor de domínio dos homens. Talvez uma ou outra mulher tivesse realmente pensado em sua condição, e nesta fase histórica, os homens pensavam mais uma vez pelas mulheres. O fato é que, primeiramente, as mulheres, em massa, galgaram espaços na sociedade, devido às mudanças sociais, econômicas, políticas e históricas de uma época, para, em seguida, elas tomarem consciência de si – mesmas. Pois, ao se verem no lugar dominante, as mulheres puderam se colocar no lugar do outro e, assim, descobrir de onde vieram e como se formaram os discursos engendrados sobre o que é ser mulher e sobre o feminino. Contudo, a conclusão a que se chegou sobre o que se é, nessa travessia do outro, continuou negativa, pois para desvelar esse outro, o mundo masculino, a mulher teve que exercer o lado masculino de sua psique, o *animus*, sobrepondo este à *anima*, ao feminino da mesma maneira que os homens. Quer dizer, ela se viu mais uma vez reproduzindo o discurso e os esquemas de percepção dominante que a inferiorizam e fragmentam a sua identidade.

A escrita e a literatura, como instrumentos de significação e nomeação da realidade, dariam a condição à mulher de apropriar-se das coisas e do mundo exterior como de revelar o mundo interior de si mesma. Através da escrita, a mulher poderia construir novos significados e revelar outros, invertendo paradigmas sacros de suas estruturas seculares. A emergência do feminino na linguagem, não foi só trazida pelas escritoras, mas foi fruto de uma ruptura maior engendrada por meio do movimento romântico, o ápice do retorno do espírito dionisíaco. Com isso, voltou-se a sociedade para aspectos anteriormente negligenciados da vivência humana: o corpo, a natureza, os afetos, a loucura, o devaneio, a embriaguez, isto é, aspectos antes

considerados impróprios e degradantes do espírito, e que estariam mais próximos dos atributos femininos. Escrever nesta nova fase da história, trazendo esses aspectos para o texto, não poderia deixar de se constituir também como ruptura, ruptura da linguagem usual. Surge, assim, uma nova linguagem, fundada na ruptura, a qual era considerada nula ou ausente, quer dizer, não era nem considerada linguagem.

Neste sentido, a grande crítica da chamada escrita feminina é dizer que não existe universalidade no discurso e na linguagem. Ela se instaura particular de uma linguagem feita de desejo e de sentido, próxima de um estado febril e alucinante, cheio de imagens e descrições táteis, olfativas, auditivas e visuais. Talvez porque emergiu justamente do silêncio, a escrita feminina se mostra próxima da anterioridade da palavra como representação, da poesia em estado puro. E pode considerar a busca da poesia pura, do poema eminente e da palavra que é coisa, que é materialidade e não apenas signo, como uma busca pertencente a toda Modernidade Estética iniciada com o Romantismo. Porém, um texto feito somente de pré-linguagem, de sussurros, de balbucios e silêncio seria um texto ilegível. Mas há essa ambição, o que não deixa de ser paradoxal quando confrontada com a limitação da escrita, pois ela não deixa de ser representativa. Enquanto possuir a linguagem para a mulher é uma maneira de afirma-se e afirmar a vida tomando finalmente consciência de si, consciência de um corpo feminino.

Sophia de Melo Breyner Andresen é uma autora do século XX, uma época na qual a mulher já se fazia ouvir e se ver mais. Como o resgate histórico de Sophia deve ser muito menor do que o resgate das escritoras de séculos anteriores, e como a sua literatura propõe um retorno ao mito e ao corpo, é que utilizamos da corrente teórica francesa, ao invés da anglo-saxã. A linha francesa desenvolveu muito mais o conceito de feminino, e não só de mulher, e se baseia na psicanálise e na filosofia para desvelar as significações que o feminino traz no corpo do texto, em função de um corpo que é texto também, porque se escreve em seu meio e se faz poético, isto é,

um corpo que volta para si, para os sentidos. Mas, em nenhum momento a aplicação teórica da linha francesa, em razão da proposta desta pesquisa de resgatar o mito e o corpo na prosa poética de Sophia em face à construção de uma escrita feminina, significou o abandono por completo da linha anglo-saxã, a qual foi também, exposta na parte teórica, devido primeiramente ao percurso de leitura traçado, e devido a sua real importância para um estudo global das questões feministas, femininas e da mulher. Aliás, a separação por completo das teorias só demonstra o caráter fragmentário e parcial do discurso científico, o qual, ainda preocupado com uma única verdade, é masculino por excelência.

Como autora pertencente à Modernidade Estética, Sophia demonstra um desencanto profundo com a própria modernização da vida cotidiana, a qual deixa o ser humano cada vez mais distante de sua essência para se fixar na aparência das coisas. Modernidade, que ao romper continuamente, caminha para a destruição contínua sem aquele processo do tempo cíclico que é o retorno, porque se nega a aceitar o passado e abole o velho, enquanto a lei do retorno não sobrevive sem a ação de voltar para o que está atrás, para o que já foi, para o que já aconteceu. A partir desse paradoxo, é que surge o mito do paraíso perdido como uma resposta para o desencanto com o mundo atual, porque o que já aconteceu, o que se perdeu, é também aquilo que é idealizado como o melhor.

A escrita feminina aparece na obra de Sophia por meio da reinauguração do mito, o qual traz o tempo cíclico necessário ao estabelecimento de uma linguagem de retorno, própria da busca da poesia pura. O mito reinaugurado sugere o abandono dos velhos símbolos que mantêm a ordem preestabelecida da sociedade patriarcal, e transporta a linguagem para perto de imagens anteriores à palavra, imagens do corpo e da fala da mãe, reveladas nas figuras da casa, do jardim e da água. Nos contos de Sophia, a casa, o jardim e a água são um todo e se revezam, pois a água, no símbolo do mar por exemplo, pode ser casa como pode ser jardim.

Ao reviver a fala e o corpo da mãe, os símbolos do retorno de *Contos Exemplares* trazem novamente a Grande Mãe, que é a figura da deusa marginalizada enquanto arquétipo na nossa sociedade, em detrimento da soberania do herói. Ela se faz presente justamente na corporização dos elementos naturais como a água, o ar, a terra, a lua, o vento, o mar, a chuva, as flores... e semi naturais como a casa. Esses elementos nos contos de Sophia compõem a atmosfera de totalidade que possibilita a união de polaridades: Dioniso e Apolo, feminino e masculino.

A totalidade é almejada através da transfiguração do corpo na natureza, do corpo na escrita, a qual é reconstruída na exploração de todos os sentidos. A busca da totalidade não deixa de fazer parte de uma outra busca, que é a consciência de si e construção de uma identidade que considere o feminino parte integrante do ser. A busca de uma totalidade através da escrita feminina, não é uma procura pelo certo e pela verdade, mas que parte para o obscuro e beira o impossível, o devaneio. Quando se encontra a totalidade, ela se perde e perde-se a si, porque se deixa o que era para reunificar-se, o que torna-a efêmera.

Na escrita feminina de Sophia a totalidade é absorvida na construção de uma linguagem que prioriza o espaço em detrimento do tempo, ou melhor, forma-se um outro tempo, quase estático a fim de estabelecer sempre o presente, mais psicológico do que objetivo. Assim, obtém-se nos contos da escritora portuguesa o mito refeito, o paraíso perdido, transcrito nas descrições do espaço pleno de sensações e de paisagem que se transformam em corpo. E a escrita feminina de Sophia em *Contos Exemplares* faz a sua narrativa sair dos limites da prosa e escorregar numa linguagem fluida para se constituir poética. Neste sentido é que a narrativa de Andresen irá ultrapassar espaço e tempo, transitar épocas, unir passado e futuro, a memória, a lembrança e se fundir com o esquecimento que emerge agora como voz, a voz do silêncio.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Neuma org. **Gênero e Ciências Humanas –desafio às ciências a perspectiva de das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

ALVES, Ivia. *Uma questão conflitante: a categoria do estético na produção de autoria feminina* in: **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres, 2003.

ANDRESEN, Sophia de Melo Breyner. **Contos Exemplares**. Portugal: Figueirinhas, 2002.

ANDRESEN, Sophia de M. B. **Obra poética I**. Porto: ed. Caminho, 1998.

ANDRESEN, Sophia de M.B. **Poemas Escolhidos**. Org. de Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÂREAS, Vilma. Sophia: *Clássica e Anticlássica* in: **Poemas Escolhidos**. Org. de Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. trad. LEAL, Antônio da Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BACHELARD, Gaston. **“L’eau et les rêves”**. Paris: Librairie José Corti, 1942.

- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Florianópolis: Editora da UFSC,
- BEAUVOIR, Simone. **O sexo da mulher, tomo I**. São Paulo: 1959.
- BELLINE, Ana Helena. *Poesia (em tom) menor* in: MUZART, Zahidé e BRANDÃO, Isabel org. **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres, 2003.
- BETTELHEIM. Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BÍBLIA SAGRADA, trad. João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica do Brasil, Brasília:1969.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, ed. Brasiliense, 1991.
- CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade**. Lisboa, Portugal: Veja, 1999.
- CASTELLO, José. *Com talento e afeto* in: **Revista e SESC. São Paulo**: Setembro de 2001, ano 8, nº2, p. 17 a 21.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena,1992.
- CHAUÍ, Marilene. Rousseau: *vida e obra* in: ROUSSEAU, Jean. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHAUÍ, Marilene. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 12 ed. 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. *500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil – A literatura como memória cultural* in: **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, ed da Universidade de São Paulo, 1974.

CORALINA, Cora. **Poemas do becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Global Editora, 2003.

DELEUSE, Gilles. **Nietzsche y la filosofia**. Barcelona: Anagrama, 1986.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO –ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DUBY, Georges. **Eva e os padres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ELIADE, Mircea. **Images et Symboles**. Paris: Gallimard, 1952.

ELIADE, Mircea. **Mefistofeles y el androgino**. Madrid, Espanha: Guadarrama, 1969.

ELIADE, Mircea. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 1957.

ENJEU, Claude. **Structures Urbaines et reclusion des femmes**. Les Temps Modernes. Paris: TM, n°333 –334 29 année, avri l- mai 1974.

FRIEDRICH. Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA BRASILEIRA. Lisboa, Rio de Janeiro: Editora Enciclopédia Limitada, Rondri - Sanch n26, 1960.

GOTLIB, Nádia. *A literatura feita por mulheres no Brasil* in: MUZART, Zahidé e BRANDÃO, Isabel org. **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres, 2003.

HARDING. Esther. **Os mistérios da mulher**. São Paulo: Paulinas, 1985

HOLLANDA, Heloísa Buarque org. **Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Feminismo em tempos pós - modernos* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque org. **Tendências e Impasses O Feminismo como Crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 p.7 a 23.

HUGO, Victor. **Notre Dame de Paris**

JUNG, KERÉNYI. C e Ch. **L'essence de la mythologie**. Paris: Payot, 1980.

KOSS. Mônica Von. **Feminino + Masculino: Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras, 1999.

KRISTEVA e CLEMENT, Julia e Catherine. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: ed. Brasiliense, 16ªed, 1969.

MEIRELES, Cecília. **Melhores Poemas**. Sel. de Maria Fernanda. São Paulo: Global, 2000.

MEIRELES, Cecília. **Viagem/ Vaga Música**. 7ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MURARO, Marie Rose. **Os seis meses em que fui homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

MURARO, Maria Rose. *Breve Introdução Histórica* in: KRAMER e SPRENGER, Heinrich e James. **O Martelo das feiticeiras**. trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: ed. Rosa dos Tempos, 1991.

MUZART, Zahidé. *Resgate e ressonâncias* in: MUZART, Zahidé e BRANDÃO, Isabel org. **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres, 2003.

MORAIS, Vamberto. **A volta da deusa – Feminismo e Religião**. São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 2001.

MOREIRA, Elvira Maria. **A menina do mar**. Disponível em: [www. triplov.com/ sophia/ elvira_maria_moura](http://www.triplov.com/sophia/elvira_maria_moura). Acesso em 16 de agosto de 2006.

NERY, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friederich. **A Gaia Ciência.** trad. Paulo César Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friederich. **A Genealogia da Moral.** trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2003

NIETZSCHE, Friedricch. **Além do bem e do mal prelúdio para uma filosofia do futuro.** trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NIETZSCHE, Friederich. **A origem da tragédia.** Lisboa, Portugal: Guimarães, 1972.

NIETZSCHE, Friederich. **Assim falou Zaratrusta.** trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, sem ano.

NIETZSCHE, Friedrich. **ECCE HOMO, como alguém se torna o que é.** trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demasiado humano.** São Paulo: trad. J. Guinsburg, Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friederich. **O anti-cristo.** trad. Carlos Grifo. Lisboa, Portugal: Presença, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos ou como filosofar a marteladas.** trad. Braga, Carlos Antonio. São Paulo: Escala, 2005

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem.** Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da Diferença: O feminino emergente.** São Paulo, 1993.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Sylvia. **Caminho para a iniciação feminina.** São Paulo: ed. Paulinas, 1985.

PLATÃO. **Os pensadores [parte o banquete].**São Paulo: Abril Cultural, 1997.

PONCE, Aníbal. **Educação e luta de classes.** São Paulo: Cortez, 1983.

- QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégia de gênero**: Niterói: EDUFF, 1997.
- RENAUD, Claude Pujade. **Du corps féminin a l'écriture? _Du Corps, entre illusions et saviors**. Esprit: Paris; p.07/121; 1982.
- ROSA, Antonio Ramos. **O conceito de criação na poesia moderna**. Colóquio Letras; nº56, 5/11, julho de 1980
- ROSA, Antonio Ramos. **O grito puro de Sophia**. Portugal: Jornal de Letras e Idéias; 12/13, 25 de junho de 1991.
- ROZARIO, Denira. **Palavra de poeta; Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- SAFFIOTI, Heleith I. B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Vozes, 1976.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a filosofia universitária**. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola, Márcio Suzuki. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem* in: HOLLANDA, Heloísa Buarque org. **Tendências e Impasses O Feminismo como Crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 p. 23 a 58.
- VANSCONCELOS, João Carlos. **Sophia: a luz dos versos**. Portugal: Jornal de Letras e Idéias; 8/11, 25 de junho de 1991.
- WOLF, Virginia. *As Mulheres e a Ficção* in: **O Momento Total _ ensaios de Virginia Wolf**. Org. Luísa M. Rodrigues Flora. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1985.
- XAVIER, Elódia. *O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina* in: **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres, 2003.
- ZWANG, Gérard. **O sexo da mulher**. trad. J. M. Bertolote. São Paulo: ed. Unesp, 2000.

