

RESUMO/ ABSTRACT

A POÉTICA DOS DESLOCAMENTOS DA ESCRITORA BRASILEIRA

Este artigo apresenta uma leitura dos deslocamentos da protagonista do romance de autoria feminina como uma estratégia política de questionamento do patriarcado. Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Helena Parente Cunha, entre outras, constroem personagens que rejeitam seu lugar na casa para buscar um “outro” espaço em contraposição ao social. Assim, o objetivo deste texto é argumentar como a recorrência do deslocamento da mulher faz parte de uma poética híbrida na qual estética e feminismo se confundem. Metodologicamente, exploramos conceitos de gênero, de deslocamento e de paródia propostos por Michel Foucault e Judith Butler.

Palavras-chave: feminismo; espaço social; identidade de gênero; escritora brasileira.

THE POETICS OF THE DISPLACEMENTS IDENTIFIED IN BRAZILIAN FEMALE WRITERS

This paper presents an analysis of the displacements which can be identified in protagonists of novels written by women, as a political strategy of questioning the patriarchy. Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles and Helena Parente Cunha, among others, build characters that reject their place in the house to obtain “another” space opposed to the social one. Thus, this text aims to discuss the recurrence of the women displacement as a part of a hybrid poetic in which the feminism and the aesthetics overlap. Methodologically, the concepts of gender, displacement and parody, proposed by Michel Foucault and Judith Butler, are explored.

Keywords: feminism; social space; gender identity; Brazilian female writer.

A POÉTICA DOS DESLOCAMENTOS DA ESCRITORA BRASILEIRA

Carlos Magno Gomes

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília-UnB

Professor da Universidade Federal de Sergipe-UFS

calmag@bol.com.br

Considerações preliminares

Na literatura brasileira, a recorrência do deslocamento da protagonista do espaço da casa, nos romances das principais escritoras do século XX, reforça o desconforto da mulher diante dos papéis submissos da família patriarcal. Com isso, ao representar a mulher em movimento, apontando sempre para fora da casa, a escritora brasileira ressalta uma estética de oposição ao conservadorismo social e às regras de gênero tradicionais. Essa estratégia é tanto uma opção temática como uma estética de resistência e fortalece o espaço literário como um local de questionamento do poder do Pai.

A partir dessa recorrência, defendemos a hipótese de que, ao construir personagens femininas movimentando-se para fora da casa, a escritora brasileira explora a literatura como uma prática política para questionar as fronteiras do espaço patriarcal. Portanto, esse compromisso em fazer arte e denunciar a opressão de gênero fazem parte de uma literatura híbrida, em que o político e o estético estão articulados como interfaces dos direitos humanos. Assim, esse modelo literário pode ser visto como próprio de uma “literatura anfíbia”, aquela que não abre mão do engajamento com as causas sociais ao mesmo tempo em que incorpora novos elementos estéticos ao texto literário (cf. SANTIAGO, 2004, p. 68).

Com essa performance, podemos dizer que há uma busca por um outro espaço, imaginário ou social que se oponha ao espaço da casa. Segundo Michel Foucault, o “outro lugar” pode ser definido

como uma heterotopia, isto é, um “espaço de contraposicionamento real” (2009, p. 414) que nasce do desejo de fuga, de isolamento, de oposição aos espaços socialmente consagrados às regras e às normas. Por ser um tema recorrente e com diferentes características estéticas, essa busca traz diversos elementos próprios de uma poética social que pode ser dividida em dois momentos:

No primeiro, a personagem feminina questiona o “destino de mulher”, isto é, não aceita o casamento como única alternativa social para a mulher. Podemos citar, cronologicamente, a contribuição pioneira de Rachel de Queiroz, em *O Quinze* (1930), com uma professora que rejeita o casamento para transitar pelos espaços dos oprimidos da seca. Na década de 1940, de forma particular, Clarice Lispector rompe subjetivamente com o espaço da casa ao propor grandes viagens interiores para suas protagonistas. Tanto Joana, de *Perto do coração selvagem* (1944), como Virgínia, de *O lustre* (1946), fazem do deslocamento espacial um refúgio individual para seus problemas pessoais. Já nas décadas seguintes, Lygia Fagundes Telles retoma essa perspectiva do deslocamento social por meio de protagonistas em busca de uma heterotopia de salvação pessoal. Tanto Virgínia, de *Ciranda de Pedra* (1954), como Raíza, de *Verão no aquário* (1963), são regidas sob o signo da procura, e não estão satisfeitas com suas posições sociais.

No segundo momento, a partir da década de 1980, a escritora brasileira passa a problematizar a frustração da personagem feminina insatisfeita com a dupla jornada de trabalho, ou seja, ter que cuidar do marido e dos filhos, ao mesmo tempo em que tenta se firmar profissionalmente. Em *As parceiras* (1980) e em *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, temos personagens femininas que fogem de casamentos frustrados para se refugiar e fazer um balanço de sua vida. Helena Parente Cunha também explora, em *As dozes cores do vermelho* (1988), uma protagonista angustiada com sua dupla jornada de trabalho, que opta pela morte como uma forma de repúdio ao controle social.

Com essas diferentes opções estéticas sutis e sofisticadas, a autora brasileira explora a hibridez do texto literário, ao incorporar princípios estéticos sofisticados, apontando para os problemas sociais de sua época (SANTIAGO, 2004, p. 66). Para essas protagonistas, a busca de um outro lugar traz uma esperança, uma saída do espaço claustrofóbico da casa. Assim, por ser um deslocamento desejável, podemos considerá-lo como próprios de espaços heterotópicos, isto é, “representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Além do mais, ao analisar a trajetória dessas personagens, identificamos que tal deslocamento entre espaços reais e heterotópicos não é simples, pois “não há um lugar de chegar, não há um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (LOURO, 2008, p. 13). Dessa forma, constantes contradições e ambiguidades dão contornos ao processo de deslocamento dessas protagonistas e reforçam o caráter transitório das identidades de gênero.

Por isso, esse deslocamento envolve rejeição e aceitação de papéis e normas dentro da família. Tais movimentos também nos sugerem que a identidade de gênero está sempre sendo adiada, visto que ela não é determinada apenas pelas regras impostas, porque é também uma performance regida pela repetição que tanto se omite quanto expõe suas regras. Nessa perspectiva, a identidade de gênero está aberta a cisões, a paródias de si mesma e a autocríticas de seu *status* fantasístico (BUTLER, 2003, p. 211).

Além disso, essa poética pode ser identificada pelo fato de a escritora brasileira debater problemas sociais como resoluções imaginárias para a violência contra a mulher. Por isso, estamos evitando conceitos a-históricos, reificados ou homogêneos para valorizar os elementos extralinguísticos do texto literário (SCHMIDT, 1999, p. 30). Nesse sentido, o movimento para fora da casa deve ser avaliado como uma experiência artística de caráter pedagógico. Assim, a posição ideológica dessas obras resalta um projeto feminista que rejeita modelos explicativos homogêneos para defender a contestação do patriarcado como uma prática do corpo liberado da mulher (XAVIER, 2007).

Tanto quanto esse status da identidade de gênero, a complexidade dos significados do texto literário deve ser levado em conta, pois devemos prestar atenção nessas opções estéticas que trazem cortes e intervalos entre a representação da artista e “posições de gênero, traços subjetivos e figurações textuais” (RICHARD, 2002, p. 161). Com tais estratégias, destacamos o quanto a ambiguidade da linguagem literária precisa ser explorada por meio de um trabalho em que a experiência da mulher é avaliada a partir da interação entre a subjetividade e a prática social (SCHMIDT, 1999, p. 30). Daí a importância de associarmos o sentido do deslocamento como uma opção estética de resistência.

Depois dessas considerações teóricas, passamos a analisar os deslocamentos das protagonistas, sejam os internos, sejam os externos, para mapear como essa poética se consolidou aos longos dos anos. Didaticamente, vamos explorar os dois tipos de deslocamentos presentes na autoria feminina: o que questiona o “destino de mulher” e o que parodia a “dupla jornada de trabalho”. Para o primeiro, selecionamos *Verão no aquário* (1963), de Lygia Fagundes Telles, como um romance que resgata o deslocamento de suas antecessoras; para o segundo, analisamos o quanto *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha, dialoga com a produção pós-moderna de suas contemporâneas, ao brincar de forma paródica com a fuga da mulher.

A fuga do destino de mulher

Dentro de um quadro cronológico, Rachel de Queiroz constrói a primeira protagonista que deixa o espaço masculino para se projetar de um lugar de resistência em *O quinze*. Esse romance traz Conceição se movimentando pelos espaços da seca, preocupada com a situação dos retirantes e com a

saúde de sua avó. Diferentemente do que acontece com as primeiras protagonistas de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, que se preocupam com sua integração pessoal, Conceição opta por uma integração social sem cair nas armadilhas do casamento, nem viver alienada em seus conflitos particulares. Clarice Lispector constrói suas duas primeiras protagonistas como mulheres fora do lugar: Joana, de *Perto do coração selvagem*, e Virgínia, de *O lustre*, manifestam uma insatisfação com as regras familiares e vivem uma busca errante de si mesmas. Essa procura reforça a necessidade de uma heterotopia que se contraponha ao espaço da casa. Portanto, essas protagonistas ressaltam o não-lugar na sociedade tradicional como uma heterotopia feminista. Assim, Clarice Lispector explora o não-lugar como um espaço legítimo de resistência feminina.

Lygia Fagundes Telles retoma esse deslocamento em seus dois primeiros romances. Em *Ciranda de pedra*, ela apresenta um olhar feminista para os movimentos da protagonista, Virgínia, que passa a vida fugindo de casa. Primeiramente, foge da loucura da mãe, depois da opressão do pai e, por último, da mediocridade da vida burguesa. Como num ritual de purificação, essa protagonista se renova por meio da busca do outro espaço, pois deixa para trás a rejeição do pai. Com essas diferentes fugas, essa obra reforça a inconstância e a transição como própria do ser que viaja (LOURO, 2008, p. 21-2).

Em *Verão no aquário*, Lygia Fagundes Telles opta por uma mulher já adulta e em crise com suas transgressões. Com problemas profissionais e com uma vida afetiva confusa com um amante casado e com uma paixão platônica por um ex-padre, Raíza passa a narrativa questionando sua identidade a partir do universo ficcional dos romances escritos pela mãe, Patrícia. Tal forma de narrar, fragmentando a posição discursiva da mulher, denuncia sua preocupação de trazer as opções textuais atreladas aos conflitos identitários da mulher. Portanto, há uma metalinguagem que tanto discute problemas estéticos como ressalta a ótica feminista. Tal opção estética está registrada na ironia dos papéis tradicionais de gênero: “enfim, a história da moça que nessa altura ainda não sabia se devia ou não fugir com o herói... Havia heróis em excesso nos livros, virgens e heróis capazes de resistir às mais duras provas (TELLES, 1998, p. 26).

O deslocamento por que passa Raíza ao não se identificar com as personagens da mãe ressalta sua crise de pertencimento. Afinal, o que era melhor? Para onde ela deveria seguir? A tradição dos romances, ou a vida desregrada que levava? Nessas interrogações, há um processo de identificação perturbador com o outro, que sugere aquilo que ela não é, demonstrando o movimento interno de busca de si, pois por meio da relação com o outro, aquilo que nos falta, “o significado positivo de qualquer termo pode ser construído” (HALL, 2000, p. 110). Essa particularidade de ser uma obra que não ressalta um lugar específico para a mulher, mostra o quanto de ambiguidades e contradições fazem parte do deslocamento feminino.

Quando Raíza traça um paralelo entre sua personalidade e a das personagens do livro lido, ela movimenta-se no sentido de incluir e excluir posições ideológicas do seu pertencimento: “Eu sei que você [Patrícia] não gosta de chocar o leitor mas minha escola [de Raíza] já é outra” (TELLES, 1998, p. 64). Assim, essa obra debate o deslocamento feminino por meio de uma metalinguagem que aproxima e distancia a mulher de seus papéis tradicionais: “As belas frases de efeito. Exatamente assim falaria a mãe das suas personagens, uma mulher culta e nobre, de mãos aristocráticas e fronte pensativa” (TELLES, 1998, p. 156). Tal representação da mulher aponta o processo de identificação de ter e/ou ser o outro, experimentado por Raíza.

Essa obra também traz uma crítica dos romances tradicionais por meio da metanarratividade. Essa forma textual questiona, de forma irônica, a importância do romance de formação feminina para o bom comportamento das moças: “Que livros tão mimosos aqueles [*Meninas exemplares*]! Não sei por que não escrevem mais livros assim, as mocinhas precisam dessas leituras” (TELLES, 1998, p. 150). Com esses diferentes entrecruzamentos de posições femininas, o texto de Lygia Fagundes Telles assinala posições heterogêneas e contraditórias da mulher que se desloca.

A partir desses movimentos de ida e vinda da identidade de gênero, *Verão no aquário* sintetiza conflitos femininos que já estavam presentes nos romances de Rachel de Queiroz e de Clarice Lispector. Assim como as obras de suas antecessoras, Lygia Fagundes Telles ressalta justamente a oposição aos espaços tradicionais de gênero. Raíza não está satisfeita com sua vida desregrada, mas também não se identifica com o espaço tradicional dos romances da mãe. Sua busca por um espaço para além dessas opções reforça a ideia de que o outro espaço pode ser visto como um “conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Todavia, os deslocamentos subjetivos dessa personagem não são tão opostos quanto aparentam, pois Raíza nutre um amor platônico, que não se diferencia dos amores representados nos romances: “Você [Raíza] quer ser amada como as heroínas dos livros de sua mãe. Quando na realidade o amor é tão simples” (TELLES, 1998, p. 40). Esse duplo questionamento do comportamento das heroínas dos romances tradicionais e de Raíza concebe um ponto de interseção de sua identidade. Essa fronteira entre o passado e o futuro dos papéis femininos reforça a crise que a mulher emancipada atravessa no contexto dos anos 1960.

Dessa forma, torna-se evidente que *Verão no aquário* questiona a identidade da mulher tradicional ao brincar com o estereótipo de mãe burguesa: “Fiquei sorrindo e pensando em minha mãe. Tão deusa, tão inacessível, as vinte léguas submarinas longe daquela vulgaridade que se pintava diante de

mim” (TELLES, 1998, p. 83). Tal questionamento de até onde ela poderia ir dá a tônica desse romance que discute a forma como a mulher pode fugir dos papéis tradicionais.

Dessa forma, Raíza se projeta em busca de algo novo que não encontrava nem nos livros nem nos filmes. Esse deslocar-se para dentro de si também pode ser visto como uma opção de não-lugar da mulher, pois se trata de uma busca forçada, uma espécie de exílio (cf. LOURO, 2008, p. 19). Assim, com esses diversos deslocamentos entre o tradicional e o inovador, essa obra ressalta que a identidade de gênero nem sempre é coerente, pois necessita de diferentes interseções identitárias (BUTLER, 2003, p. 20). Na concepção de Patrícia, a filha é uma leitora suspeita, pois lê muito pouco. Só com a proximidade do fim da narrativa, percebemos que nem todas as posições discursivas de Raíza são confiáveis, porque a imagem da escritora, que até então era guiada pela focalização de Raíza, passa a ser re-organizada a partir das falas da própria escritora, Patrícia.

Assim, no contexto dos anos 1960, Lygia Fagundes Telles retoma o deslocamento da mulher pelo prisma didático e alinhava sua proposta híbrida em que arte e política se complementam. Portanto, podemos dizer que essa obra explora a perspectiva feminista para questionar os espaços imaginários para a mulher na literatura. Tal forma de deslocamento, a intersecção entre o passado e o presente, é indispensável para a atualização do debate que já havia sido feito nas décadas anteriores. Diferentemente do que aconteceu com Conceição, de *O quinze*, com Joana, de *Perto do Coração selvagem*, e com Virgínia, de *Ciranda de pedras*, que romperam com o espaço social em busca de uma heterotopia pessoal, Raíza se coloca em um posicionamento mais crítico e reflexivo sobre a identidade de gênero, sugerindo que “no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” (HALL, 2000, p. 104). Por isso, a performance feminista de Raíza ressalta a intersecção entre o tradicional e o moderno e se projeta no intervalo dessas opções que pode ser visto como a heterotopia feminina daquele momento histórico.

A paródia da dupla jornada de trabalho

Nos anos 1980, a tradição do deslocamento da mulher pelo espaço social continua. Mesmo depois das lutas feministas das décadas anteriores, pouca coisa havia mudado na sociedade brasileira. Com o golpe militar e a censura do final dos anos 1960 e década de 1970, a sociedade brasileira teve uma vigilância e um controle que silenciou muitos dos direitos do cidadão e, por extensão, as propostas políticas pregadas pelas feministas. Com esse quadro de opressão e censura, a escritora retoma a metáfora do deslocamento a partir de uma forma irreverente e irônica. Em 1988, ano da nova Constituição brasileira, que assegurava diversos direitos da mulher, Helena Parente Cunha lança *As doze*

cores do vermelho, obra que retoma o deslocamento da mulher por meio de uma estética paródica. Com isso, ela reforça que, apesar do avanço legislativo e profissional, ainda havia muito a ser feito para melhorar a qualidade de vida das mulheres brasileiras.

Esteticamente, esse romance apresenta uma intertextualidade com os tradicionais romances de formação, por trazer uma protagonista transgressora desde a infância. Helena Parente Cunha constrói um sofisticado jogo lúdico em que o olhar infantil acompanha os passos da mulher até sua opção final, prevalecendo a perspectiva individual e subjetiva da mulher na hora de tomar sua decisão de deixar o espaço da casa e partir em busca de uma heterotopia toda sua.

Diferente das narrativas tradicionais em capítulos, *As doze cores do vermelho* apresenta a trajetória de sua protagonista em três módulos. No primeiro, o espaço da infância é apresentado como sufocante. No segundo, sua juventude é construída como indecisa. No terceiro, a mulher vive a plenitude de seu futuro em busca da liberdade. Logo no início, identificamos a irreverência dessa obra pelo uso da linguagem infantilizada: “Nós brincávamos de casinha comidinha de mãezinha das bonecas. Os meninos brincavam de soldado espingarda revólver de espoleta. As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá (CUNHA, 1998, p. 14, A1)¹.

Com essa divisão entre o espaço feminino e o masculino, fica claro que o romance debate o deslocamento de gênero como uma barreira para a mulher, pois traz o questionamento de até que ponto vale a pena romper com a tradição. O jogo textual, em várias passagens, também brinca com os modelos impostos para uma mulher de classe média: “Duas metades. Dois lados. Dois quartos. O apartamento de dois quartos” (CUNHA, 1998, p. 33, A3). Com diversas interrogações, a narrativa retoma de forma satirizada o questionamento do destino de mulher: “Você não vai mais entrar para a escola de belas artes. Você prometeu a seu noivo que não vai mais pintar. Ele elo. Você está preparada para o casamento” (CUNHA, 1998, p. 15, A2). Com esse tom paródico de brincar com os intertextos culturais, essa obra assinala seu espaço de desconstrução.

Assim, identificamos uma performance feminina deslocada a partir de sua proposta estética inovadora. De forma geral, a narrativa vai questionando os limites espaciais do tradicional, do censurado e do naturalizado. Em busca de um outro lugar, a mulher luta para superar a naturalização dos papéis femininos. Na sua trajetória identitária, a protagonista cresce, estudando e se preparando para o casamento. Casa-se e deixa de estudar para criar as filhas. Com uma crise pessoal, ela resolve voltar para a faculdade e se torna uma pintora de sucesso. Como aconteceu com as personagens de

¹ Esse romance apresenta três ângulos concomitantes dos fatos narrados: a infância, a juventude e a fase adulta. Assim, após a página, usaremos os códigos: A1, A2 e A3 para os respectivos ângulos.

Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, essa protagonista reproduz diferentes movimentos identitários de hesitação que a deixam entreaberta para deslocamentos psicológicos e sociais.

Por meio de um texto fragmentado e de uma experiência estética poética e subjetiva, a autora explora parodicamente os princípios patriarcais. Tal forma paródica de questionar a tradição “atua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação dos pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico” (HUTCHEON, 1989, p. 131). Com essa perspectiva, o modelo paródico acentua a irreverência dessa obra, pois preserva um jogo entre a construção da identidade da protagonista e a fragmentação de suas verdades. Assim como nas obras anteriores, a protagonista sente falta de algo ao se descrever como uma mulher incompleta, seja no casamento, seja na carreira de pintora.

Nesse jogo artístico, a protagonista está sozinha, isolada por um mundo racional. Com um discurso de oposição ao centro, sua arte se projeta como um espaço ambíguo e de indefinições: “ninguém poderá entender aqueles quadros de profusões e florações e doze badaladas da meia-noite no meio-dia” (CUNHA, 1998, p. 47, A2). As leituras oferecidas por seus quadros revelam as profusões de questionamentos que a travessia dessa protagonista enfrenta diante dos binarismos da identidade de gênero. Assim, seu ciclo de identificação não se fecha e ela não se acha em nenhum dos espaços sociais por onde transita, pois sua identidade está sendo “construída multiplamente ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (HALL, 2000, p. 108). Por esse viés interpretativo, o processo de constante deslocamento dessa artista é fundamental para se entender o projeto feminista que entrecruza o projeto artístico do romance.

Tal projeto feminista só pode ser identificado por meio de uma leitura estética que valorize o tom irônico e provocativo do questionamento das amarras das identidades tradicionais, pois pede a exploração da plurivocalidade e dos aspectos polifônicos na estrutura e no estilo da narrativa (cf. HUTCHEON, 1989, p. 93). Além disso, não podemos deixar de destacar a proposta pedagógica dessa obra, que, por ser uma metanarrativa, é dual e imita mais a arte que a vida, uma vez que se trata de uma paródia que autocritica a sua própria natureza (HUTCHEON, 1989, p. 40).

Assim, o deslocamento feminino no texto de Helena Parente Cunha tem um duplo movimento: o do deslocamento temático e o da forma como está sendo artisticamente feito. Mesmo conseguindo seu crescimento pessoal e profissional, a protagonista se sente pressionada pelo marido e pelas filhas abandonadas. Essa pressão lhe cansa e é agravada pela solidão que o trabalho lhe impõe. Por isso, sem aceitar a acomodação do espaço familiar, essa protagonista opta por um deslocamento fatal quando sai ao encontro de seu arco-íris pessoal: “Você chega ao estacionamento. Sua mão trêmula pega as

chaves do carro. Você liga o motor e passa a marcha e sai. E vai a toda velocidade. Para onde você vai?” (CUNHA, 1998, p. 105, A2).

Com esse deslocamento sem local de chegada, Helena Parente Cunha deixa sua marca na poética do deslocamento feminino ao fortalecer a ideia da literatura como um espaço de resistência feminista. Ela explora o suicídio da protagonista como uma heterotopia do espaço claustrofóbico da família burguesa: “Você vê onde termina o arco-íris e não vê os dois lados as duas metades os dois semicírculos fundidos no círculo dissolvido. Além dos dois lados o ápice estrelado da cordilheira” (CUNHA, 1998, p. 100, A2). Por ser paródica, a viagem final da protagonista ressalta o quanto as heterotopias são fundamentais como estratégias de questionamento da opressão patriarcal.

Como visto, o deslocamento transgressor dessa protagonista retoma as saídas das obras anteriores e ressalta um modelo estético politizado com a negação do espaço tradicional. Ao usar a viagem final como saída heterotópica, temos uma obra que questiona o fascismo da dupla jornada da mulher e prega a vida profissional como um segundo plano. No plano artístico, *As dozes cores do vermelho* consolida-se como uma paródia pós-moderna que usa da intertextualidade para revisitar essa temática de forma fragmentada e contemporânea.

Outras escritoras também exploraram a forma fragmentada de narrar para retomar os problemas sociais da mulher nas últimas décadas do século XX. Por exemplo, em *O quarto fechado* (1984), Lyá Luft explora a viagem pela morte como um heterotopia, e em *O ponto cego* (1999), empurra as identidades de gênero para suas fronteiras, ao usar um filho de corpo monstruoso para descrever a fuga da mulher. O fato de a mãe abandonar a casa para viver sua heterotopia denuncia o caráter político dessas representações, pois trata-se de personagens que fogem de “esquemas predeterminados, coercitivos e repressores”, para experimentar a independência própria de um corpo feminino liberado (XAVIER, 2007, p. 179).

Retomando a construção estética de *As doze cores do vermelho*, sugerimos que a metáfora da morte não seja lida como um final trágico da mulher, pois se trata de uma obra paródica que explora um jogo artístico calculado por diferentes “eus” femininos que fissuram a ortodoxia das representações sociais (cf. RICHARD, 2002, p. 166). Assim, a partir da forma textual fragmentada e irônica, da opção por uma protagonista transgressora, Helena Parente Cunha retoma a tradição do deslocamento espacial da mulher como uma metáfora corrosiva da família patriarcal.

Retomando os pontos centrais

Pelo analisado neste ensaio, podemos identificar diferentes etapas do deslocamento da mulher na autoria feminina desde o modernismo. Na primeira, a protagonista busca uma heterotopia para romper com o “destino de mulher”; na segunda, o deslocamento feminino é para denunciar que

mesmo depois da emancipação da mulher, a dupla jornada de trabalho passou a ser mais uma forma de opressão feminina.

Portanto, a poética do deslocamento feminino está presente em diferentes contextos históricos e de formas na literatura brasileira. Com esses movimentos, identificamos uma representação de gênero feita por meio de um olhar artístico que se opõe a dogmatizar o feminino, pois expõe seus resíduos e suas rupturas pela experimentação das formas estéticas usadas (RICHARD, 2002, p. 167). Dessa forma, o deslocamento para fora da casa pode ser visto como uma heterotopia legítima da insatisfação da escritora brasileira.

Nesses diferentes romances, a protagonista não se ajustou ao padrão e ao conformismo ao reforçar que o espaço homogêneo da casa está “carregado de fantasmas” (FOUCAULT, 2009, p. 413-4). Depois de identificado o incômodo com o homogêneo, a protagonista se nega a aceitar o papel já construído culturalmente para ela. Isso aconteceu com Conceição, em *O quinze*; com Joana, em *Perto do coração selvagem*; com Raíza, em *Verão no aquário*; e com a pintora, em *As doze cores do vermelho*. Todas, por diferentes motivos e iniciativas, romperam com o naturalismo das representações de gênero.

Então, a heterotopia do espaço familiar sempre teima em voltar no imaginário da escritora brasileira, como se fosse um fantasma a persegui-la.

Por se tratar de uma opção ideológica, podemos dizer que a escritora enfrenta seu fantasma sem temores ao fazer do espaço literário uma prática política. Por isso, a poética do deslocamento feminino é também uma marca do engajamento da escritora brasileira visto que fazer literatura é menos a busca de uma forma estética que a necessidade de extirpar os domínios masculinos hegemônicos.

Com o estudo da poética do deslocamento da escritora brasileira, identificamos as interseções entre o tradicional e o moderno como uma saída politizada do texto literário. Dentro dessa poética da subjetividade e do desejo de superação dos limites sociais, a escritora brasileira se mostrou atenta às convenções de gênero e disposta a brincar com os padrões impostos por meio da ironia, do jogo textual, da irreverência e da paródia. Esse costurar o político com o estético acentua a forma híbrida como a escritora brasileira apresenta uma performance feminista em sua história.

Por isso, podemos dizer que, ao construir essas personagens em movimento, a escritora brasileira destaca o papel político da arte, pois tem a visão da literatura como forma de conhecimento e como um exercício de busca do bom e do justo na sociedade democrática (SANTIAGO, 2004, p. 72). Assim, na história da literatura brasileira, a poética do deslocamento se configura como uma das mais importantes estratégias estéticas contra opressões e injustiças impostas às mulheres no espaço da família patriarcal. Tal poética pode ser vista como própria do corpo liberado da escritora brasileira já que se trata de uma performance artística oposta ao espaço Pai (XAVIER, 2007, p. 169). Portanto, quando a escritora se nega

a repetir os esquemas tradicionais de gênero, ela projeta uma heterotopia através da qual a mulher pode se identificar por meio de um processo de autoconhecimento e de liberação das amarras familiares.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUNHA, Helena Parente. *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços” (Conferência). In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.

HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismos: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Recebido em 15 de fevereiro de 2011

Aprovado em 24 de abril de 2011

