

O (DES)DISCURSO FEMININO NA PÓS-MODERNIDADE LITERÁRIA EM MILTON HATOUM E EM MARIA LÚCIA MEDEIROS

Cristiane de Mesquita ALVES¹

Wellingson Valente dos REIS²

José Guilherme de Oliveira CASTRO³

RESUMO

O objetivo deste artigo é fazer uma análise do perfil do (des) discurso feminino dentro de uma visão pós-moderna quanto à formação da identidade da mulher a partir de suas ações destradicionalizadas da prática social patriarcal (BOURDIEU, 2017), tendo como pontos de referências os comportamentos das personagens Rânia, do romance *Dois Irmãos* (2000) de Milton Hatoum e da personagem Não Nomeada

do conto *Corpo Inteiro* (1994) de Maria Lúcia Medeiros. Com base na teoria de Castells (1999), Chodorow (1979), Cucho (2002), Zolin (2009), Bourdieu (2017) e Foucault (1999) acerca das relações de poder falocêntricas; a respeito de pós-modernidade, os pressupostos de Danto (2006); sobre a modernidade na literatura paraense Nunes (1979) dentre outros, para comprovar as ideias, neste texto, defendidas que na

atualidade, a mulher apresenta uma desconstrução do papel atribuído a ela nas sociedades patriarcais ao longo da História, e reconstrói uma identificação voltada para descrever seu próprio valor, comportamento e caracterização feministas.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulher. Identidade. Pós-modernidade.

RESUMEN

El objetivo de ese artículo es hacer una análisis del perfil de el (des) discurso femenino dentro de una mirada pós-moderna cuanto la formación de la identidad de la mujer a partir de sus acciones destradicionalizadas de la práctica social patriarcal (BOURDIEU, 2017), tiendo como puntos de referencias los comportamientos de los personajes Rânia, del romance *Dos Hermanos* (2000) de Milton Hatoum y de el personaje No Nombrada

del cuento *Cuerpo Intero* (1994) de Maria Lúcia Medeiros. Con base en la teoría de Castells (1999), Chodorow (1979), Cucho (2002), Zolin (2009), Bourdieu (2017) y Foucault (1999) a respeito de las relaciones de poder falocéntricas; la respeito de pós-modernidade, los presupuestos de Danto (2006); sobre la modernidad en la literatura paraense Nunes (1979) dentre otros, para comprobar las ideas, em ese texto, defendidas que en la actualidad, la mujer presenta una

desconstrucción del papel atribuído a ella en las sociedades patriarcales a lo lejos de la História, y reconstruir una identificación ha vuelto para describir su propio valor, comportamiento y caracterización femenistas.

PALABRAS-LLAVE:

Mujer. Identidad. Pós-modernidad.

1 Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC da Universidade da Amazônia. (UNAMA). Bolsista Prosup/CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA). cris.mesquita28@hotmail.com

2 Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC da Universidade da Amazônia (UNAMA). Bolsista Prosup/ Capes. Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE - IFPA) e do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA). Professor do Instituto Federal

do Pará - Campus Belém (IFPA). wellingsonreis@uol.com.br

3 Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Líder do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA). Professor titular da Universidade da Amazônia (UNAMA). zevone@superig.com.br

NOTAS INTRODUTÓRIAS

A mulher carregou consigo a negação de seus direitos no decorrer da sociedade androcêntrica marcada pela divisão de classes trabalhistas e sexuais (BOURDIEU, 2017), que a renegou e lhe atribuiu à categoria de inferior diante da figura da virilidade masculina. No entanto, embora essa conjuntura social criada para ela, na marginalização falocêntrica, ainda exista, hoje, na pós-modernidade, muitas delas se manifestaram e resistem a esse discurso pré-estabelecido para elas.

Por meio da desconstrução desse discurso falocêntrico, elas buscam o reconhecimento da diferença alicerçado nos preceitos de individualização que consideram a política do lugar e os conhecimentos situados de aspectos culturais específicos das mulheres, responsáveis pela formação da condição ontológica do exercício da liberdade feminina, agregada ao que Foucault (1999) chamou de problema de subjetividade, o qual resultaria no cuidado de si, como um mecanismo ou dispositivo capaz de estabelecer um discurso de (des) poder nas relações sexuais, permitindo a mulher a modificar sua realidade histórica, como uma prática de resistência, levando-a a modificar sua realidade social, uma vez que “a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável. Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno.” (BEUAVOIR, 2007, p. 13).

Assim, dentre as diversas maneiras da mulher apresentar resistência diante dessa situação, pode ser constatada pela nova forma de comportamento social assumido por ela, levando em consideração seu próprio valor e crença, preenchendo as próprias lacunas nas suas necessidades sexuais e sociais (FOUCAULT, 1999), mudando sua postura nessa sociedade que no decorrer da História vem atribuindo-lhes perfis patriarcais, apagando a identidade feminina, pela valorização d perpetuação da identidade masculina (BOURDIEU, 2017).

Não obstante, não se pode mais conceber a mulher, nestes primeiros tempos do século XXI, o papel voltado para o lar, filhos e/ou família de outrora. Com as mudanças do sistema de produção e dos novos atores sociais inseridos na sociedade contemporânea pelo sistema capitalismo, é notório e fundamental o aparecimento no novo perfil trabalhista e social: a mulher.

Desse modo, assim como a sociedade, as manifestações artísticas foram inovadas pelos novos reflexos sociais atribuídos a mulher. E a Literatura, dentre as artes, não deixou de lhe reservar novas páginas a esta nova identidade conquistada pela mulher.

E, é sobre esta nova visão identitária que se vai esmiuçar ao longo dos tópicos seguintes, em especial, a postura de duas grandes mulheres, resultado do trabalho intelectual e criativo de dois grandes autores de expressão amazônica, um de Manaus: Milton Hautom e outra de Belém do Pará: Maria Lúcia Medeiros.

PEQUENOS RELATOS DOS ESCRITORES DO NORTE

Milton Hautom é um dos maiores nomes da Literatura Brasileira hoje. Começou a publicar suas obras a partir de 1989. Seus textos são caracterizados por uma linguagem enxuta, enredo descritivista e neorrealista que, muitas vezes, associa-se à escrita mestra de Machado de Assis. Suas obras ambientam-se em paisagens do/no Amazonas, em várias histórias, até mesmo de forma autobiográfica.

Outra grande representação das páginas da Literatura de expressão Amazônica foi a escritora paraense Maria Lúcia Medeiros, ou simplesmente Lucinha. Sua obra é rica em detalhes e cuidados com as palavras, formas e enredos; os quais despertam a sensação de não ter fim. A escritora cria e recria as obsessões, perplexidades, os tempos e os espaços do homem moderno. Em suas narrativas nada é casual: um quarto de hora, óculos, gritos, sussurros, chuvas, trovoadas, agulhas, lápis, ruídos, enfim, os mínimos

detalhes são suficientes para a autora sugerir, deixando o sentido quase sempre latente. A ficcionista estreou no cenário literário em 1985, com a publicação de *Corpo inteiro*, conto presente na coletânea *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*, organizada por Fanny Abramovich, publicada pela Summus.

Lucinha e Hatoum foram contemporâneos e suas produções artísticas estão associadas a esse momento estético. Dois Irmãos, por exemplo, tem-se um escritor contemporâneo, alinhado aos pensamentos de ruptura do escritor moderno, também essas ideias estão presentes de forma decorrente no livro de contos *Zeus ou a Menina e os Óculos de Maria Lúcia Medeiros*. O “moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até 1960” (DANTO, 2006, p. 13), no entanto, apesar de não terem escrito nessa época, os escritores aqui estudados ainda trazem traços do modernismo, por apresentar:

uma nova linguagem, o ajustamento da expressão à sensibilidade da época [...] o uso consciente da literatura como um instrumento de revolta social [...] o advento de um novo sentido da mimese que se exprime como impossibilidade de copiar uma realidade de múltipla, fugidia e mutável.” (NUNES, 1979, p.23).

Hatoum se aproxima mais da chamada 2ª geração (marcadamente pelas características da era neorrealista). Já Maria Lúcia Medeiros, aproximaria-se mais da chamada 3ª geração, por ter uma narrativa mais ligada ao psicológico, com uma reflexão das realidades vividas por suas personagens, fazendo com que o leitor se desligue do tempo e do espaço; e mergulhe na realidade vivenciada pelas personagens nas histórias, é o que acontece, por exemplo, com as duas mulheres selecionadas para este estudo. Tanto Rânia, em *Hatoum*, quanto *Menina Não Nomeada* em Medeiros, seduzem o leitor ao enveredar a leitura por caminhos contrários à identidade que se propaga de

forma constante em relação à identidade feminina.

A DESTRADICIONALIZAÇÃO DA MULHER EM HATOUM

A mulher apresenta um comportamento flexível a mudanças. Ela se adapta a sua realidade social de forma mais imediata que o homem, isso porque “a personalidade feminina chega a se definir em relação e conexão com outra pessoa, mais do que a personalidade masculina.” (CHODOROW, 1979, p. 66), e são menos individualizadas do que os homens, elas possuem limites do ego mais flexíveis. “Além disso, as consequências de dependência são manipuladas e vivenciadas diferentemente por homens e mulheres.” (CHODOROW, 1979, p. 66).

É o que se percebe no comportamento da mulher descrita em Hatoum, em função de um dos gêmeos Omar, o caçula, principalmente Rânia que se deixa envolver na obsessão que a mãe, Zana, tem pelo caçula. Mesmo ela sendo a única filha mulher do casal: Zana e Halim, seu comportamento vai se distanciando do esperado para uma mulher.

Rânia no romance assume literalmente a postura da mulher moderna quanto aos aspectos amorosos e trabalhistas, por mais que ela esteja inserida em um perfil de família tradicional libanesa. Suas ações se distanciam da conveniência social de uma sociedade patriarcal, que criou para a mulher um perfil moldado aos costumes sociais domésticos, em que a mulher assumiu “durante todas as épocas anteriores à contemporânea o perfil de domesticação “por conveniência e não por causa da necessidade biológica, usualmente pensa-se que as mães e as mulheres em geral” (CHODOROW, 1979, p. 68). Tais características voltadas à mulher tradicional foram desconsideradas por Hatoum ao construir essa personalidade.

Ao longo do enredo do romance, percebe-se que Rânia se comporta como uma mulher voltada ao estereótipo de seu tempo. Nesta concepção, analisa-se a trajetória de Rânia

como a das personagens no decorrer do desenvolvimento dos romances literários, perfeitamente como um espelho do tempo e da sociedade em que viveram. Elas são microcosmos que revelam o cotidiano, os costumes as mentalidades, a estrutura social dos diversos brasis.

Corroborando com essa ideia, pode-se inferir que Rânia reflete a imagem de seu tempo. Vive em uma Manaus impregnada pelos valores da Ditadura Militar, e com início da industrialização da cidade, marcadamente caracterizada por uma urbanização tardia, oriunda dos resquícios da época áurea do Período da Borracha, apontada como um período de modernidade periférica e de uma presença do capitalismo impreciso e periférico segundo Castro (2010).

Apesar desta herança econômica decadente, Manaus se desenvolveu e aos poucos sua Zona Franca povoada por comércios gerenciados, sobretudo, por estrangeiros, dentre eles, a família libanesa, a qual Hatoum descreveu em seu romance. Financeiramente, a mesma vivia da loja que Halim (o pai) tinha no centro de Manaus. Com o passar dos anos, somadas as crises entre os dois irmãos gêmeos, o distanciamento sexual e companheirismo da mulher, os desgostos contemplados pelos fracassos de Omar, o gêmeo caçula; a desunião, a intriga dos mesmos levou o patriarca a abandonar a loja. Quem assumiu os negócios da família foi Rânia.

Rânia dirigiu a reforma da loja. [...] Mandava e desmandava, cuidava do caixa, do estoque e das dívidas dos caloteiros. Acabou de vez com a venda a fiado. [...] Publicou anúncios nos jornais e nas estações de rádio, mandou imprimir folhetos de propaganda. Fez uma promoção de mercadorias e torrou o encalhe, as coisas velhas, de um outro tempo. Ela acreditava na moda, e reverenciou a moda do momento. (HATOUM, 2000, p. 130).

Ela tinha o perfil inovador atribuído às mulheres da contemporaneidade,

diferentemente das outras mulheres no próprio romance em estudo, que ainda, reencarnavam o perfil social patriarcal, voltado ao pensamento masculino, assim descrito “na medida em que todas as sociedades a vida das mulheres tende a ser mais privada e doméstica e a dos homens mais pública e social.” (CHODOROW, 1979, p. 71), Rânia se identifica fora desta classificação das sociedades passadas.

Ainda vale ressaltar nos estudo da autora que o papel da mulher também muda de acordo com sua valorização econômica “as mulheres adquirem status e prestígio à medida em que envelhecem [...] as mulheres podem ser contribuintes importantes para o apoio econômico familiar” (CHODOROW, 1979.p. 86). Por este motivo, Rânia assume dentro da família uma posição de respeito por exercer este papel de trabalhadora e mantenedora econômica do lar e não sofre cobranças familiares como casar e ter filhos por parte de Zana e Halim, seus pais, embora sendo a única filha do casal de uma família oriunda de valores tradicionais, como a libanesa. Interessante notar também que o próprio pai reconhece e admira a postura da filha perante a loja: “Coitada de minha filha. Está se matando para sustentar aquele parasita” (HATOUM, 2000, p. 187); ou mesmo da mãe que indaga a filha para casar, mas age com brincadeiras e vê na reação da moça naturalidade.

Perdeste um rapagão, querida. Estás jogando a sorte pela janela.” Rânia reagia com raiva: “A senhora sabe... Não era esse que eu queria. Nunca me senti atraída por nenhum desses idiotas que passam por aqui.” O que para a mãe era um golpe de sorte, para ela não passava de um prazer que durava três músicas ou quinze minutos. (HATOUM, 2000, p. 98).

Outro aspecto na postura de Rânia é a sua tendência em direção a sua própria valorização pessoal, embora presa psicologicamente, em alguns valores sociais. Em Dois Irmãos, a família de

Rânia se centraliza na disputa entre os irmãos gêmeos Yaqub e Omar, por este motivo, ao criá-la como uma mulher de personalidade forte e independente, Hatoum atribuiu-lhe a liberdade para formar sua própria identidade, uma vez que a própria família estava ocupada e empenhada em criar uma posição e identidade para um dos gêmeos: Omar. Observa-se que Rânia se preocupa mais com sua autoafirmação identitária que seu papel social, haja vista que “identidade são fontes mais importantes de significado do que papéis sociais, por causa do processo de autoconstrução e individualização que envolvem.” (CASTELLS, 1999, p. 23).

Ao assumir o controle administrativo e estético da loja, Rânia dá seus primeiros passos a uma desvinculação do papel social construído para a mulher no decorrer da sociedade. A filha de Halim não se vê em nenhum momento do enredo do romance, como uma mulher que herdaria o ritual doméstico exercido por Zana, sua mãe, ou Domingas, a empregada, filha adotiva do casal, as outras mulheres da história de Dois Irmãos.

A personagem de Rânia incorpora as deliberações feministas ocorridas nos Estados Unidos da América no final dos anos de 1960 e depois na Europa no início da década de 1970, difundindo-se pelo mundo inteiro nas duas décadas seguintes. Cronologicamente, estas datas coincidem com o tempo incidente da narrativa de Dois Irmãos, comprovadas na passagem “Na primeira semana de janeiro de 1964, Laval passou em casa para conversar com Omar.” (HATOUM, 2000, p.185).

Naquele momento histórico, especialmente, as mulheres estavam de forma mais congruente a lutarem por sua identidade, como se observa na afirmação em relação ao movimento feminista:

Esse movimento criado discursivamente é a entidade que inspira ativistas do movimento perante a qual se sentem responsáveis... E é uma responsabilidade que se manifesta pela identidade... Exige

que se considere o coletivo como uma identidade meritória, e a cada pessoa, individualmente, como parte dessa identidade. Identidades feministas costumam ser adquiridas, não concedidas. Hoje, as identidades feministas são criadas e fortalecidas quando as feministas se unem, agem em conjunto e lêem o que as outras feministas escrevem. (MANSBRIDGE apud CASTELLS, 1999, p. 211).

Verifica-se que Hatoum retratou o movimento histórico, na caracterização de uma personagem secundária no romance, mas que não passou de forma despercebida pelo leitor.

Outro viés constatado na formação da identidade feminista de Rânia quanto ao seu comportamento, diz respeito à questão da sexualidade. A filha de Halim, assim como os pais e os irmãos têm uma vida sexual aberta, sem estar vinculada aos padrões, valores ou pudores. Não há amor relacionado ao sexo em relação à Rânia, há apenas a apologia do prazer. Isso pode ser comprovado na narrativa de forma mais precisa, quando Rânia tem uma relação sexual com Nael, filho de Domingas e um dos gêmeos, em um momento casual e descompromissado, depois que o rapaz a ajuda na limpeza da loja.

Mas também é notório perceber, o descaso e o desinteresse de Rânia por Nael depois da cena. Não há por parte dela um desejo sedutor e latente que a faz procurá-lo novamente. Ela encara a situação como um acontecido efêmero. Bem diferente das demais personagens, mulheres da história da Literatura, de outras épocas literárias que veriam no sexo algo relacionado ao sentimento amoroso.

A MENINA QUE VIROU MULHER

O movimento feminista surgiu em um momento em que outros movimentos de liberação lutavam para denunciar as diversas formas de opressão que

existiam, esse movimento iniciou as discussões acerca da condição social da mulher em várias áreas do conhecimento, principalmente, a História, Sociologia e Antropologia.

A Literatura também foi fortemente influenciada pelas ideias deste movimento, fazendo com que novos olhares sobre as obras e sobre os autores fossem buscados, principalmente as leituras e interpretações dos textos, esse fenômeno na literatura recebeu o nome de crítica feminista, a comprovação de “que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativa.” (ZOLIN, 2009, p. 217).

Deste movimento, surgem e se revisita, então, escritores e escritoras as que se inserem no mundo literário, criando narrativas ricas em personagens femininas, conscientes do seu estado de dependência e submissão à ideologia patriarcal, mas desejosas de se libertarem, de se expressarem, de romperem o silêncio que tanto as oprimem,

[...] personagens femininas tradicionalmente construídas como submissas, dependentes econômica e psicologicamente do homem, reduplicando o estereótipo patriarcal, passam, paulatinamente, a ser engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade e como capazes de empreender mudanças em relação a este estado de objetificação. Ou, de outro lado, passam a ser inseridas em contextos que, de alguma forma, trazem à baila discussões acerca dessa problemática. (ZOLIN, 2009, p.222).

Assim, as vozes femininas na literatura começam a desmitificar o silêncio, com a publicação de obras e textos de alto valor literário, que denunciam as opressões e submissão da mulher, ou até mesmo revelam a mulher que busca conhecer

a si mesma, para assim conhecer o seu espaço na sociedade, a mulher passa a ser representada através de personagens que retratam a sua própria experiência de ser mulher.

No entanto, essas vozes não emergiram de uma maneira tão rápida e simples, elas emergem diante de uma luta entre os sujeitos, Foucault (1995) evidencia que o pensamento é formulado por ideologias mistificadoras. Sendo assim, ele percebe que a identidade é um processo construído em meio a confrontações de toda a ordem, com representações contraditórias existentes na sociedade, existindo sempre uma que se impõem para formar uma ilusão de unidade do sujeito. No entanto, para Foucault (1995) o sujeito não é uma marionete das instâncias superiores, pois ele resiste às identidades pré-determinada.

Já Cuche (2002) mostra que a mulher é exatamente esse ser que teve que lutar contra essas instâncias superiores, para assim marcar o seu lugar como grupo, exaltando sua identidade real na sociedade, principalmente distinguindo e diferenciando da identidade masculina, mostrando que a identidade feminina não só é distinta da identidade masculina, como também da própria identidade feminina criada pelo olhar masculino, que durante muito tempo vigorou na sociedade.

Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (CUCHE, 2002, p.177).

Desse modo, Maria Lúcia Medeiros irá representar essa identidade feminina, no conto *Corpo Inteiro*, na qual um narrador onisciente e externo conta em dois

momentos a descoberta de uma menina que se torna mulher, ao descobrir seu corpo por meio de toques e carícias em si mesma, essa vontade de conhecer o seu próprio corpo nasce da excitação da leitura de histórias eróticas, que leva a personagem a conhecer seu próprio corpo.

Maria Lúcia Medeiros irá demonstrar neste conto, uma menina na fase da puberdade, momento em que a mulher está em transição para conhecer a si mesma e ao próprio corpo, onde a mulher para se descobrir mulher começa a experimentar as sensações sexuais. Entretanto, o olhar feminino de Maria Lúcia faz com que essa descoberta seja descrita de uma maneira descritiva, minimalista e poética, para marcar a transição para essa menina, que se torna mulher, como se observa no trecho:

Respiração forte, ofegante, a menina se aproxima e se afasta e brinca com a imagem no espelho maior; corpo inteiro e febril que ela mesma acaricia, meio tensa, meio tonta, dente branco cravado no lábio que sangra, o corpo oferecido ao sol se pondo, coxas abertas para a noite, fundo gemido, a mão abandonada e tremula. (MEDEIROS, 1994, p. 18 - 19).

As descrições e construções da autora são primorosas, que exaltam esse momento de transição que a personagem está vivenciando, primeiramente ela é descrita como “menina”, marca de inocência, no entanto é uma “menina” que está se conhecendo e se transformando, por isso ela está em frente de um espelho, para que ela aceite seu próprio corpo; esse momento não é de todo tranquilo para a personagem, que se encontra “tensa” diante da ação, porém que em momento nenhum faz com que ela pare.

Em contraponto a “tensão”, encontra-se o “prazer” marcado pelos dentes cravados nos lábios, os “lábios” são ambíguos, pois não se sabe quais os lábios que sangram, ou até mesmo os dois lábios da mulher sangram, os lábios acabam por tornar-se

símbolo de prazer e gozo que essa mulher moderna busca.

Ao que Lipovetsky (2000) irá fazer ao analisar os conflitos entre homem e mulher na modernidade comenta que:

O feminino permanece ancorado, principalmente na valorização estética do corpo. O masculino apoia-se na posição social, no prestígio, no dinheiro, na notoriedade (...) Cada um num tabuleiro de jogadas complexas, perde e ganha conforme a habilidade para mover as peças. Todos, porém buscam o mesmo objetivo: gozar. (LIPOVETSKY, 2000, p.10).

Neste momento, a autora desconstrói um paradigma que durante muito tempo vigorou na sociedade machista, de que a mulher não poderia conhecer o seu próprio corpo, que o corpo feminino era um corpo puro, dedicado a procriação, onde durante muito tempo nem o homem, nem a mulher deveriam conhecer em detalhes, quando na verdade o corpo feminino, assim como o feminino são corpos que buscam o gozo.

É interessante perceber que na primeira parte do conto, a personagem se sente segura dentro do seu quarto, e, é exatamente nesta segurança que ela se conhece e se transforma, o quarto é como se fosse um ambiente livre de represálias ou de desconfianças, tanto que na primeira parte da narrativa em momento algum percebemos na própria escrita da autora alguma palavra de recriminação ou de censura ao ato praticado pela protagonista do conto.

Até mesmo a passagem bíblica utilizada como epígrafe para o conto não é na verdade uma censura, “A alma que queima como fogo ardente não se apagará antes de ter devorado alguma coisa. O homem que abusa do seu próprio corpo não terá sossego enquanto não acender uma fogueira.” (ECLESIASTICOS 23: 22 – 23), é quase um convite para que a personagem encontre o calor do seu corpo.

Já a segunda parte do conto mostra uma protagonista espantada e trêmula, com medo de tudo e de todos, a personagem deixa a luz e passa a estar rodeada pela escuridão, o medo que ela sente aparece mais a frente, o medo é de Deus.

E entre o medo das ruas e o medo da noite devorando esquinas mal iluminadas, agonizavas no teu próprio medo de estar logo diante do Pai, semblante de fúria nos olhos amarelos emergindo da noite e, fosforescente, te indagar, te aviltar, te ameaçar. (MEDEIROS, 1994, p. 21).

A figura de Deus passa a ser uma figura que traz medo e terror para a personagem, já que se sente culpada pelos seus atos, e pensa que a sua ação de se masturbar é um pecado, e por isso deve ser punida por Deus, essa visão acaba por ser uma visão que castra a liberdade feminina, pois a noção de pecado não deixa que a mulher seja livre.

Esse pensamento é reafirmado ao final do conto, quando utilizando outra passagem de Eclesiásticos: “Foi pela mulher que começou o pecado. E é por causa dela que todos morreremos” (ECLESIASTICOS, 25: 33), tem-se a confirmação do pensamento machista que vigora na sociedade, pois a mulher se torna o ser do pecado, aquela que levará o homem ao pecado e que levará todos a morte.

No entanto, apesar desse impedimento para a construção da identidade feminina desta personagem, a autora faz questão de ressaltar no seu conto que a mulher deve resistir a essas barreiras, pois a personagem se sente culpada sim, porém, o narrador nos diz que ela deseja reviver aquelas sensações, quando estiver novamente na segurança do seu quarto.

Maria Lúcia Medeiros, é uma autora modernista que mostra que ser mulher, mesmo na sociedade atual não é fácil, e que a mulher para se ver como mulher, deve ultrapassar todas as dificuldades e barreiras, sejam elas sociais ou religiosas, para se conhecer e assim marcar o seu

papel como mulher na sociedade.

NOTAS CONCLUSIVAS

Ao final desta análise, percebe-se que tanto Hautom, quanto Medeiros conseguiram abordar a complexa identidade feminina e apontar um (des) discurso do papel da mulher presente no mundo pós-moderno, mostrando que o ideal de mulher submissa e caseira, que não se conhece como mulher está totalmente inserido nas necessidades da sociedade patriarcal, que reserva aos sujeitos femininos o lugar da passividade e invisibilidade, lugar esse que a mulher já não ocupa na pós-modernidade.

Viu-se que os autores constroem narrativas que expressaram o conflito que essas mulheres sofrem, sem fazer qualquer tipo de panfletagem simplista. Valendo-se do discurso engajado da Literatura, eles conseguem desmitificar uma representação hegemônica das mulheres e inserir preocupações dos sujeitos femininos por meio das ações de suas personagens.

Além disso, por mais distintas que sejam as duas personagens, elas representam uma nova visão da figura feminina, conhecedoras de si, e que buscam sair daquele lugar pré-estabelecido para a mulher, inclusive superando pressões sociais fortes, tanto da família quanto da religião.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Vol. II. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *A Cidade*

Sebastiana. Era da Borracha, Memória e melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade. Belém, Edições do autor, 2010.

CHODOROW, Nancy. *Estrutura Familiar e Personalidade Feminina*. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. Trad. Cila Anker e Raquel Gorenstein. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1979. (pp. 65, 90).

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2002.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A.G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert. Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo. Cia das Letras, 2000.

LIPOVESTSKY, Gilles. *Sedução, publicidade e pós-modernidade*. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre. n. 12. Junho 2000.

MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os óculos*. 2. ed. Belém: Maria Lúcia Medeiros, 1994.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.