

A FIGURA TRÁGICA D'A NOIVA DO CATETE, DE SÉRGIO PORTO**André Rezende Benatti¹**

RESUMO: Tomando a representação da mulher na figura da Luci, assim como o conceito e caracterização do trágico criado na modernidade, esta proposta de comunicação tem como objetivo uma análise da narrativa “A Noiva do Catete”, de Sérgio Porto, presente no livro “As Cariocas”, sob a perspectiva dos estudos de gêneros e do trágico. Nesse segmento serão abordados aspectos da representação feminina na literatura e sociedade brasileiras, ligando-a ao conceito de tragédia na modernidade, assim como os aspectos que englobam o efeito trágico, por conta da construção das personagens, ambientações e temporalidade, na narrativa de Sérgio Porto, ressaltando que tal conceito, o do trágico, se articula necessariamente entre a teoria filosófica e a ficção, entre o homem e o mundo, pois, como ressaltaremos, sem o conflito não há o trágico e não há representação feminina que não seja conflituosa. Para tal análise, nos valeremos das concepções a respeito dos estudos do feminino na literatura, assim como sobre a representação do trágico.

PALAVRA-CHAVE: representação; feminino; trágico; modernidade.

THE TRAGIC FIGURE OF A NOIVA DO CATETE, BY SERGIO PORTO

ABSTRACT: Taking woman's representation in the figure of Luci, as well as the concept and characterization of the tragic created in modernity, this communication proposal has as main aim an analysis of the narrative "A noiva do Catete", of Sergio Porto, present in the book "As Cariocas", from the tragic and the gender studies perspective. In this segment, aspects of feminine representation in Brazilian society and literature will be discussed, linking it to the concept of tragedy in modernity, as well as the aspects that encompass the tragic effect, due to the construction of characters, ambientations and temporality in Sergio Porto narrative, contrasting that this concept, the tragic one, necessarily articulates between philosophical theory and fiction, between the man and the world, because, as we will highlight, without the conflict there is no tragic and there is no feminine representation which are not conflictuous. For this analysis, we will use the conceptions about the feminine studies in Literature, and the ones about the representation of tragic.

KEYWORDS: representation; feminine; tragic; Modernity.

A felicidade sempre iria ser clandestina para mim.

Clarice Lispector (1998, p. 12)

¹ Graduado em Letras/Espanhol, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS; Mestre em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS; Doutorando em Letras Neolatinas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Pesquisador do Núcleo de Estudos Historiográficos do Mato Grosso do Sul – NEHMS; Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul; e-mail: andre_benatti29@hotmail.com

Na narrativa de “A Noiva do Catete”, que se faz presente na obra “As Cariocas”, de Sérgio Porto (1923-1968), publicada um ano antes de sua morte, o autor deixou o célebre pseudônimo, Stanislaw Ponte Preta, de lado e assinou o livro com o próprio nome. “A Noiva do Catete” conta a história de Luci, garota carioca comum moradora da Rua do Catete, onde vive uma vida dual, de um lado Luci tem seus amantes, alguns dos quais lhe dão presentes, dinheiro e a visitam com frequência, também há aqueles amantes que são apenas casos esporádicos; por outro lado, Luci é a moça recatada, que vive com a tia e é noiva de Carlinhos, um corretor de seguros a quem ela considera seu futuro.

Nas seis histórias que compõem a obra “As Cariocas”, Porto tenta dar cores ao que o imaginário popular entendia como “a mulher carioca” – sensual, disponível, gaiata, solar, mas nunca deixando de lado as questões relativas à crítica social. “Para os homens, Luci morava com a tia, mas na verdade até já se acostumara à solidão. A tia era necessária para sua própria defesa. Dizia que morava com a tia e assim eles sentiam um certo recato, nunca iam procurá-la no apartamento.” (PORTO, 2010, p. 39). Confirmando, assim, o arquétipo da figura feminina da época; alguém frágil, incapacitada de viver sozinha e proteger a si própria. Demonstrando como a mulher era vista pela sociedade em seu cotidiano, alguém que deveria estar sombreada por outra pessoa.

Nesse mundo convencional, regido pelos homens, a mulher cria para si um universo de infinita riqueza: ouve o canto dos pássaros, o tique-taque do relógio, respira o perfume das árvores, da vida, das flores, da noite. A força e a aventura da vida estão ali. Essa doçura de viver, à qual só a mulher parece ter, por instantes, acesso, se destaca, sobre um fundo de violência, de um mundo absurdo em que as existências austeras são codificadas de maneira imutável. (MANNONI, 1999, p. 15)

No entanto, desde que se têm notícias no decorrer da história do Brasil, mas não aquela história que se aprende nas escolas, na qual parece haver somente homens, as mulheres têm, de alguma forma, imposto suas vontades, e escrever sobre tais vontades não se faz uma tarefa fácil, pois, durante quase todos os mais de 500 anos da história do Brasil, as mulheres permaneceram invisíveis, mera sombra em meio à sociedade patriarcal que desde os tempos coloniais vinha ditando as regras em terra luso-americanas.

Apenas a partir dos anos de 1980 é que elas e suas histórias começaram a se tornar alvo de nossos historiadores. Desta década em diante, podemos notar que há um crescente número de publicações, teses, dissertações, congressos e simpósios que tratam da mulher na sociedade brasileira em geral. No entanto, já antes desta época, havia alguns literatos, como Sérgio, que se voltavam para tais figuras sociais, como, por exemplo, na narrativa aqui analisada, “A Noiva do Catete”, que pertence ao livro “As Cariocas”. Neste, o autor explora diversos perfis de diferentes mulheres na sociedade carioca, e é de um destes perfis, o de “Luci Maria Simões. 24 anos. Solteira. Branca. Cabelos e olhos castanhos. Sinais particulares: nenhum. Carioca e bonitinha.” (PORTO, 2010, p. 37), que nos ateremos neste texto.

De acordo com Bonnici (2007), a história e evolução das mulheres na sociedade brasileira manifestam-se desde os primórdios do que vem a ser o Brasil. Começaram a manifestar-se desde o rechaço de muitas mulheres indígenas ao trabalho e às investidas sexuais dos europeus. Porém, durante o período que antecede a independência do país, assim como o que sucede tal época, mulheres negras, índias e brancas se viam impotentes diante do colonialismo patriarcal. Nesta época, mulheres eram tidas, e aí se englobam todas as classes de mulheres, como propriedades: primeiro do pai, que arranjava o casamento para a filha, como se fosse uma transação comercial; depois do marido, para a qual deveria ser uma boa esposa, dona de casa, parideira e mãe, sendo-lhe inútil ciência e cultura, para que a mesma não rebatesse a categoria de submissão característica de todas as mulheres da época.

À medida que as civilizações se desenvolveram, a partir dos contatos e das limitações das trocas, os sistemas de gênero – relações entre homens e mulheres, determinação de papéis e definições dos atributos de cada sexo – foram tomando forma também (STEARNS, 2007, p. 31).

É somente no ano de 1827 que surge no Brasil a primeira legislação relativa à educação de mulheres. A lei admitia meninas apenas para as escolas elementares, não para instituições de ensino mais adiantado. No entanto, a mulher vai paulatinamente ganhando seu espaço no meio social, e somente dez anos antes da proclamação da república, o Brasil abriu as portas de suas universidades para suas mulheres. Porém, as jovens que se iniciavam nos estudos universitários eram rechaçadas, ridicularizadas e desaprovadas socialmente.

As conquistas das mulheres foram ocorrendo aos poucos. Somente na Era Vargas as mulheres do Brasil tiveram direito ao voto. Já uma delegacia que defendesse seus direitos, direitos estes de qualquer ser humano, só surgiria no fim anos de 1980. Assim como seus direitos só vieram no século XX. E é neste século que Sérgio Porto surge para escrever, já no fim da vida e retirando a máscara de Stanislaw Ponte Preta, a história de dualidade de Luci, que o próprio Porto caracteriza “Sinais particulares: nenhum” (PORTO, 2010, p. 37). Uma mulher comum com uma vida dual que poderia ocorrer e que na verdade ocorre com todos. A vida que se tem por sobrevivência e a vida que se quer e que se tem por vontade própria, imposta a este gênero, a este feminino desde seus primórdios.

Construída dentro dos padrões que socialmente são próprios do feminino, a personagem central é mostrada de maneira a refletir tais aspectos. Na narrativa o apartamento de Luci se torna seu refúgio. Se, assim como afirma Bachelard, “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2008, p. 25), e com a ideia que temos da casa como um espaço fechado por paredes e, por isso, protegido, podemos pensar, com base nas projeções de Lacan (2011), que no interior dessas paredes existe um vazio, algo que foi, por alguma razão, isolado em seu interior, no interior da casa, uma pequena peça que guarda o vazio. É o vazio que guarda Luci em seu pequeno apartamento e que é um dos lugares essenciais habitados pelo feminino, o espaço vazio, o feminino visto como lacuna.

De acordo com Lacan (2011), a forma com que as sociedades criam determinados aspectos, em relação aos gêneros masculino e feminino, difere homens e mulheres, criando hierarquias de poder. Assim, o homem torna-se mais forte pela necessidade do enfrentamento em conjunto para a diminuição de riscos. Com a mulher ocorre o contrário: existe um enfrentamento solitário que ocorre por diversas razões, desde sociais até psíquicas, dentre elas, o patriarcado.

Sozinhas, as mulheres criam barreiras próprias para o enfrentamento do mundo que as cerca, erigindo o que Lacan (2011) chama de “paredes”, utilizadas para proteção própria. Luci faz das paredes de sua casa suas próprias “paredes” que a protegem do mundo de fora. Ainda de acordo com Lacan (2011), é em meio a essas paredes que o feminino se fará como tal, usando-as como válvula de escape para o vazio que as preenche. No entanto, é esta mesma válvula de escape que fará com que o feminino seja também o lugar do trágico, da salvação que condena.

Se na literatura há a criação de todo um sistema social específico no qual as ações se passam em um tempo construído/criado a partir de fatores externos, sociais, esses fatores desempenham um importante papel na estruturação da obra literária, portanto na própria criação das personagens refletidas do social de sua época, tais como Luci. Tadié afirma que:

A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção (TADIÉ, 1992, p. 163).

Porém, na obra de arte literária há uma sociedade que não é e nunca será a mesma sociedade que existe fora dela, pois, se há um objetivo da literatura este não é retratar a realidade empírica, e mesmo que o fosse não haveria meios para que se conseguisse com sucesso tal objetivo. O que há na obra literária é a construção um novo mundo capaz de refletir parcial e opacamente a sociedade externa, porém seguindo seus próprios padrões e estruturas narrativas. E é desta sociedade que desempenha algum papel na estrutura textual e que reflete em seus objetos de ação, ou seja, suas personagens, que nos ateremos ao analisar a narrativa de Sérgio Porto, como o autor internaliza e elege como estética narrativa a tragicidade feminina pertencente à sociedade externa ao objeto literário.

O que se tem de trágico, não somente na literatura de Sérgio Porto, mas também no panorama geral da literatura produzida especialmente a partir do século XX, é como um espelho da vida social do homem ao mesmo tempo vítima e algoz a serviço do capitalismo; das intolerâncias, marcas de um século (XX) que viveu boa parte de seu transcurso imerso entre a Primeira Guerra Mundial, a quebra financeira do final da década de 1920, a Segunda Guerra Mundial, seguida da Guerra Fria e da formação de regimes ditatoriais tanto de direita quanto de esquerda. Portanto, não há como desvincular o fator da tragédia da produção literária, visto como o aniquilamento pela salvação pode ser confirmado pelas sucessões de acontecimentos acima citados, cada um deles provocado pela ideia de salvação do que estava posto em suas épocas.

Trágico é o “conflito” que reina nos valores positivos e nos seus próprios portadores. ...No sentido mais marcante, há trágico... quando uma mesma força permite a uma coisa a realização de um valor altamente positivo (de si mesma ou de outra coisa), e no decorrer do processo de tal realização torna-

se a causa do aniquilamento dessa mesma coisa como portadora de valor. (SCHELER, *apud* SZONDI, 2004, p. 73)

A definição aristotélica da tragédia é de que ela se trata de uma imitação das características da vida humana, sobretudo das ações de seres humanos em meio às atividades humanas. Ainda de acordo com a *Poética* de Aristóteles, para gerar o medo e a clemência se faz preciso que o público se identifique com as situações apresentadas, ponderando que é também capaz de sofrer de um mal igual àquele, pois, assim como afirma Bornheim (2007, p. 71), “[...] um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico.”. Essa absorção sofrida pelo leitor aos fatos narrados é chamada por Aristóteles de *mimesis* e, esta, por sua vez e pela forma que se dá, implicaria a catarse, purgação dos sentimentos de terror/medo e compaixão/clemência por parte dos receptores da narrativa. Portanto, para Aristóteles, a tragédia se vale da verossimilhança para provocar sensações as mais diversas de terror e de clemência no leitor/espectador. Tal sensação é alcançada com o fim terrível que se destina à personagem trágica, punida por sua desmedida. Aqui o trágico está sempre ligado à tragédia.

Já na modernidade, o trágico deixa de pertencer à tragédia, que se esgota enquanto gênero, e passa a revelar-se em outras formas de expressão artística, em outras formas de estruturas literárias. Os conceitos de trágico na modernidade provêm das teorias filosóficas, mas também se relacionam com as teorias acerca das ficções, ou por ligar-se à tragédia enquanto gênero literário-teatral, ou pelo fato de o próprio gênero conter temas que alimentam a reflexão filosófica, mostrando assim uma dualidade em sua formação e conceito.

De acordo com Bornheim (2007), o trágico tem sua formação exatamente nesta bipolaridade de forças entre o homem e o que o cerca.

A polaridade dos pressupostos é uma exigência indispensável, é ela que torna viável a ação trágica. Por isso, Aristóteles, com muito acerto, se recusa a compreender a tragédia a partir simplesmente do homem, ponto no qual insiste muito. Num dos momentos mais importantes de sua *Poética*, diz ele: "A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação e de uma vida (...), pois os homens são tais ou quais segundo o seu caráter, mas são felizes ou infelizes segundo suas ações e suas experiências". De fato, não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade à qual nos referimos: o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que estes dois polos, de um

modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica. (BORNHEIM, 2007, p. 74)

É no momento final, no derradeiro último período exposto pelo narrador é que percebemos com total clareza a inserção do trágico feita por Porto em “A Noiva do Catete”: “Antes de dormir chorou um pouco.” (PORTO, 2010, p. 54), dentro da obra Luci, “Sinais particulares: nenhum.” (PORTO, 2010, p. 37), volta da casa de seu noivo e encontra um de seus amantes em sua casa, para o qual faz tudo como se fosse uma esposa e este a trata igualmente bem, no entanto, podemos presumir, pela fala última do narrador, acima citada - “Antes de dormir chorou um pouco.” (PORTO, 2010, p. 54) – certa tristeza por parte da personagem com o que lhe ocorre, com a mentira que vive, sendo para todos uma moça coberta pelo modelo padrão que lhe é imposto pela sociedade e que ao mesmo tempo se vê obrigada a mentir para poder sobreviver em seu presente e projetar algum futuro, vivendo assim em uma dupla vida na qual o recato e a sedução andam lado a lado.

Para Leyla Perrone-Moisés (1998), o ato da sedução está presente em toda e qualquer forma da vida e, portanto, na linguagem humana, “[...] o seduzido não está simplesmente entregue à fantasia neurótica. Há nele, antes de tudo, o desejo de entrar em outra linguagem, de sair daquele círculo em que está aprisionado [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 17). O ato de sedução se dá também dentro da literatura, já que esta é uma expressão humana de representação, e a forma como Luci é representada em “A Noiva do Catete” a deixa extremamente sedutora na medida em que esta cria uma fantasia própria em que vive com sua “tia”, mas que, ao mesmo tempo, recebe homens em seu apartamento, seduzindo-os para prover além de sua sobrevivência, pois ela recebe uma mesada, por exemplo, de um de seus amantes, seus anseios mais íntimos, seus desejos carnis também são mitigados.

Se, assim como afirma Funck (2003), na representação analítica feminina produzida por homens, a mulher é sempre idealizada dentro da construção cultural do desejo masculino que, “ao longo do desenvolvimento da sociedade patriarcal, passa a ser associada ao prazer masculino, o que faz com que o corpo feminino seja tradicionalmente narrado e representado como algo maleável, instrumental e descartável” (FUNCK, 2003, p.476), o que vemos dentro da narrativa de “A Noiva do Catete” é o inverso disso. O que Porto nos mostra é Luci usando o corpo de outros e o seu ao mesmo tempo, no entanto, é ela quem descarta o masculino e não

o contrário. O ser ativo é Luci, ela seduz os homens e os usa como veículo para que possa atingir seus objetivos.

De acordo com Lúcia Zolin,

Estudos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas sobre os alicerces da política, baseados nas relações de poder. Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. (ZOLIN, 2009, pp. 217-218)

Ordem esta que já pode ser vista interferida em “A Noiva do Catete”. Já não são os homens que coordenam as relações que têm com Luci, e, sim, ela que usa deles para seu próprio benefício. O sexo e a sedução são os poderes de Luci. O encontrar-se ou não com os homens fica a caráter e escolha dela.

O rapaz gaguejou umas desculpas, atraso de hora, fez ela prometer que telefonaria noutro dia e saiu. Luci rodeou o olhar em volta, procurando alguma coisa para fazer. Lembrou-se do gato, abriu a porta da cozinha e ele entrou miando no quarto. Ela seguiu-o e começou a arrumar a cama. De repente ficou parada, com um travesseiro nos braços e um sorriso nos lábios. Ele era um belo rapaz. Conheceu-o no Museu de Arte Moderna, durante uma exposição. Cismara com ele. Luci pensou de novo, como a examinar seu pensamento anterior. Era isso mesmo: cismara com ele. Conversaram um pouco, trocaram-se os respectivos números de telefone. Fora há uma semana. Ligou ontem, marcou o encontro. Sorriu de novo; não telefonaria mais para ele, nem atenderia seus telefonemas. Era melhor assim. (PORTO, 2010, p. 46)

Pelo fragmento, podemos notar que é de Luci e não do rapaz a decisão de não mais encontrar-se os dois. Diferente do que se tem sempre em relação à mulher que é inserida num contexto em que a fragiliza, do ponto de vista político e social, por meio dos papéis que ela sempre representou e que se espera dela de boa mãe, de boa esposa, de boa amante, Luci, em parte, toma as rédeas de sua própria existência ao criar meandros para que possa sobreviver fora do que lhe impõe a sociedade, mas mantendo ainda a representação que esta, a sociedade, exige dela. Luci mantém para todos a questão de viver com sua “tia”.

Em se tratando de análise e interpretação de uma obra literária, que é o objetivo de boa parte das pesquisas dos estudos de literatura, a questão de seus limites tem-se mostrado por demasiado dificultosa, bem como na teoria literária. “Não se pode fazer uma obra significar qualquer coisa: ela resiste e você tem de se esforçar para convencer os outros da pertinência de sua leitura.” (CULLER, 1999, p. 68). Confirmando a ideia de Culler, acreditamos que *pertinência* é a palavra-chave para os estudos literários, não importando se a análise/interpretação é mitigada ou extremada. E é essa pertinência, essa atribuição pertinente de valor que buscamos ao ler, nesta pesquisa, a obra de Sérgio Porto. Uma leitura que não soe como uma discrepância entre obra e teoria. Portanto, se faz necessário, e pertinente, que abordemos temas acerca das questões relativas à subalternidade.

Uma vez que a análise/interpretação de uma obra literária gira em torno do sentido, faz-se adequada a observação de Culler (1999):

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos quanto aquilo que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. Se devemos adotar algum princípio ou fórmula geral, poderíamos dizer que o sentido é determinado pelo contexto, já que o contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor e qualquer outra coisa que poderia ser concebivelmente relevante. Mas, se dizemos que o sentido está preso ao contexto, então devemos acrescentar que o contexto é ilimitado: não se pode determinar de antemão o que poderia contar como relevante, que a ampliação do contexto poderia conseguir alterar o que consideramos como o sentido de um texto. O sentido está preso ao contexto, mas o contexto é ilimitado. (1999, p. 70).

Logo, o que temos que fazer é delimitar o contexto para que haja sentido no que escrevemos, pois “[...] não conhecemos o sentido de uma obra literária da mesma maneira que conhecemos o sentido de *John is eager to please*² e, portanto, não podemos tomar o sentido como um dado mas temos que buscá-lo.” (CULLER, 1999, p. 65). Buscá-lo por meio de análises que sejam no mínimo coerentes.

Posto que o sentido é o que buscamos em uma obra literária, temos então o sentido da obra aqui analisada, a narrativa de “A Noiva do Catete”, de Sérgio Porto. Ao buscarmos o

²Tradução nossa: “John está ansioso por agradar”.

sentido para as atitudes da personagem Luci, podemos perceber que, durante a construção de Luci, o autor usa de uma característica que faz com que a personagem represente não apenas a si própria, mas a todas as mulheres de sua época, a já utilizada expressão “Sinais particulares: nenhum” (PORTO, 2010, p. 37), dá a Luci todo e qualquer caráter. Tendo como base a proposição de Candido (2002, p. 67) de que as personagens “[...] não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas [...]”, podemos pensar que Luci nasce para representar a fase de libertar-se da subalternidade que a mulher vive na década em que a narrativa foi escrita.

Gayatry Spivak (2010) utiliza o termo “subalterno” para se referir a grupos marginalizados, que não possuem voz ou representatividade, por conta de seu *status* social. Desse modo, quanto ao subalterno, Spivak defende que os que tentam reivindicar a subalternidade de fato estão incorporando outras formas de identificação ao discurso dominante. A possível maneira de colocar o subalterno para falar não é “dando-lhe voz”, ou falando por ele, mas permitindo espaços para que ele se expresse de forma espontânea. É o que a personagem Luci na narrativa de Porto faz, ela representa sua condição de silenciada e quebra tal paradigma, usando de sua própria condição para se sobressair e passar a exercer o poder sobre os outros.

Para Orlandi,

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental como não dizer. O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento. O silêncio como horizonte, como iminência do sentido (2007, pp.12-13).

Assim como afirma Bonnici (2007), o silêncio é uma tática do feminino que desvenda desejos e estados da mente, revelando a própria condição do feminino dentro da literatura e da cultura ocidental, condição esta de subalternidade. Spivak (2010) explica que graças à condição do silêncio, o subalterno precisa de um representante por sua própria condição de silenciado. Por um lado, tem-se a divisão entre a sociedade capitalista regida pelo colonialismo, no caso das Américas, e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem. Sobressai aí o questionamento instigante de Spivak: os subalternos podem falar? Pode o silenciado falar?

*Creo que el silencio en la escritura es algo presente en el modo de la ausencia. Surge a partir de la debilidad o la caída de ciertos rasgos propios del discurso comunicativo. En otros términos, el silencio como huella discursiva se hace presente en virtud de una carencia: la de algunos principios constitutivos del lenguaje convencional.*³ (MOURE, 1997, p. 134).

Logo, o silêncio é a forma discursiva que mais representa toda a formação do feminino. A constituição feminina está baseada nos princípios Lacan (2011) da construção de “paredes” protetoras que isolam as mulheres em um mundo solitário, onde o silêncio impera absoluto, e é por meio deste imperador que as mulheres, como a protagonista Luci, se comunicam, e também é nele que se refugiam.

*El silencio como presencia operativa: la falta que da lugar al deseo, el objeto perdido que ese deseo busca y que la palabra nombra a condición de ser sólo ropaje, manto, veladura. Salirse del lenguaje para hablar, para caer en el silencio que la palabra nombra, ausencia vehiculizada por la palabra que la engendra: punto de tensión y desfallecimiento a la vez, donde el lenguaje ostenta su máscara y señala el vacío que bordea.*⁴ (MOURE, 1997, p. 137).

Esse silêncio é no final da narrativa para que ela possa continuar a sobressair-se dele, em uma condição totalmente ambígua. Luci se silencia para que possa sobreviver.

Podemos perceber, à luz de Schiller, que:

A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. (SCHILLER, 2011, p. 55).

A violência a que Luci mesmo se impõe para que esta seja menor que a que sofreria caso expusesse sua vida como ela é, a leva a um estado de silenciamento, retirando-lhe, assim como expresso por Schiller (2011), seu *status* de ser humano, pois, ao sofrer a violência, ela é

³ Tradução nossa: “Creio que o silêncio na escritura é algo presente no modo da ausência. Surge a partir da debilidade ou da queda de certos recursos próprios do discurso comunicativo. Em outros termos, o silêncio como rastro discursivo se faz presente em virtude de uma carência: a de alguns princípios constitutivos da linguagem convencional.”

⁴ Tradução nossa: “O silêncio como presença operativa: a falta que dá lugar ao desejo, o objeto perdido que esse desejo busca e que a palavra nomeia a condição de ser só roupa, manto, velamento. Sair-se da linguagem para falar, para cair no silêncio que a palavra nomeia, ausência veiculada pela palavra que a engendra: ponto de tensão e desfalecimento ao mesmo tempo, onde a linguagem ostenta sua máscara e assinala o vazio que beira.”

obrigada a algo que vai contra sua vontade, o que anula o conceito de humano ou, pelo menos, o retorno a um estado que se assemelhe ao humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção “Os Pensadores”).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico. In.: _____. *O sentido e a máscara*. 3ª Edição. Trad. Jaime Ginzburg, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO; Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos, São Paulo: Beca Publicações Culturais, 1999.
- FUNCK, Susana Bornéo. O Jogo das Representações. In. BRANDÃO, Izabel, MUZART, Zahidé L. (ORG). *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed Mulheres, 2003.
- MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.
- MOURE, Clelia. *Hacia una arqueología del silencio*. In: PIÑA, Cristina (Org.). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORTO, Sérgio. A Noiva do Catete. In. _____ As Cariocas. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Org. Pedro Sússekind e Vladmir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. André Pereira, Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In.: BONNICI, Thomas. _____ (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

Recebido em 12/04/2015.

Aceito em 24/04/2015.