
AUTORIA FEMININA NO JOGO ELOCUCIONAL NARRATIVO*

*Moema de Castro e Silva Olival***

RESUMO

A autora do ensaio procura demonstrar que, dentre algumas escritoras contemporâneas, recursos como a fala de um sujeito-homem, co-responsável pela enunciação e (no caso de Maria Helena Chein) o emprego constante do pronome *você*, através do qual a escritora dissimula, universalizando, na personagem-interlocutora, a sua condição feminina, são recursos que retratam busca criativa e renovada de técnicas mais competentes e excitantes como reflexo de uma mente andrógina. Sinais de conquista, e, não, de temor.

Maria Helena Chein, a escritora.

Três livros de contos: *Do olhar e do querer* – prêmio da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos – Goiânia, Ed. Oriente, 1974; *Joana e os três pecados* – Goiânia, CEGRAF (Ed. da UFG), 1983; *As moças do sobrado verde* – Goiânia, CERNE (Secretaria de Cultura e Desporto do Estado de Goiás), 1986.

Sobre sua obra, muitos já escreveram.

Nelly Alves de Almeida prefaciou o primeiro livro; Ático Villas Boas da Mota, o segundo; Heleno Godoy, o terceiro.

A primeira tece observações sobre a estrutura lingüística e acena para a cosmovisão que se depreende dos contos de Maria Helena.

O segundo, preocupado com as técnicas da estrutura narrativa dos contos, faz sobressair a versatilidade da escritora neste campo.

Quanto ao terceiro, enaltece-lhe a extrema habilidade em escamotear a realidade, afirmando:

As narrativas de Maria Helena Chein têm o poder de descobrir, criar, expondo as contradições sociais e as contradições da própria ficção, situando-se no limite

* Conferência pronunciada no IV Seminário da Literatura Goiana, realizado em Goiânia, de 11 a 13/11/92, promovido pelo Depto. de Letras da UFG.

** Professora Titular de Língua Portuguesa da UFG, onde leciona Crítica Estilística no Curso de Mestrado. Doutora em Letras Clássicas e Vernáculas.

sempre pleno de simplificação entre o real e a aparência.
(Prefácio)

A mim, restaria pouco a acrescentar, não fosse a obra de Maria Helena um rico manancial de promissoras sendas a serem percorridas, tais as possibilidades de leitura que oferece.

À primeira vista, marcaram-me as tendências de uma narradora complexa, o que já se entremostra na primeira obra: *Do olhar e do querer* (14 contos). Vejamos, por exemplo, o conto “Amanhã depois das oito”. Apresentando voz narradora aparente e ilusoriamente onisciente, dirige-se a um *tu* que, na verdade, é o sujeito da enunciação, mascarando um *eu* que sobrecarrega as funções de sujeito do enunciado. *tu, eu, você* que é professora do interior, que é membro de família conservadora, que ama, que inventa para a família que vai trabalhar em outra cidade, que alterna com o diário as explosões dos movimentos interiores da consciência – jogo dialético entre o certo e o errado – numa expressão ambígua que se reveste de possibilidade inesperadas, recriando níveis de leitura antes impensados, que prepara sua mala, que toma um carro para a grande viagem e que pára – quarteirões à frente – à porta do prédio de seu amante (pequena grande viagem – o ser humano e os apelos existenciais):

Dás o endereço ao motorista e o auto corre pelas ruas da grande cidade. Chegas. Procuras agitada o dinheiro no bolso. Pagas ao homem que te olha. O nervosismo quase te impede de andar. O prédio é moderno e imponente, nada parecido com os do bairro em que moras. Decide-te rápida e apertas a campainha. Já o gesto que te aflige. A porta se abre. Dizendo “Bom dia, Flávio”, entras no apartamento que agora será o teu mundo. (p. 56)

O texto expõe uma movimentação dinâmica do jogo elocucional, carreando ao vivo as chagas interiores e os percursos das grandes decisões. Tudo isto arquitetado à moda dos relatos policiais, da técnica do suspense, que se encontra como promissora senda a ser explorada na obra de Maria Helena. Ainda neste livro, depararemos com o mencionado recurso, no conto “Rodízio”.

Neste, principalmente, como também nos demais contos, acentuam-se as qualidades essenciais de um bom contista, apontadas por Wendel Santos na orelha do livro *Joana e os três pecados*, a saber: penetração e concisão.

A autora condensa a carga psicológica das personagens, com recursos de solilóquio (explosões interiores aparentemente disciplinadas, na verdade monólogos mascarados), em que, sem dúvida, o *tu* dissimula um *eu*, escondidos,

muitas vezes, nas linhas de um diário; afasta-se o narrador para libertar a personagem, nos seus meandros de emoção e sensibilidade.

Mas a voz narradora não é inoperante, como parece, ocasional ou ingênua. Pela intimidade e audácia com que pinta os sentimentos das personagens, alguma coisa se insinua: *ele, tu*, máscaras de um *eu*, de uma vontade que se dissimula, de um perfil de escritor(a) (feminino) que se impõe.

E por que a dissimulação? Talvez porque ser descrita seja menos forte do que descrever, porque apontar seja mais forte que ser apontada.

Assim, uma vontade se erige com, aparentemente, menos responsabilidade, menos culpa, mas, sempre, com inquebrantável determinação. Opiniões apressadas diriam tratar-se de voz narradora feminina, amaciando sua caminhada em busca de espaço próprio e de um *status* que sempre, tradicionalmente, privilegiou o masculino: o de narrador. Seria isto? Veremos no final.

O que, sem dúvida, se impõe é a presença desta vontade que se levanta prenhe de determinação: a de fazer da vida seu mote inspirador e de apreender-lhe todas as facetas de realização. Eis, aí, a célula germinal da escritora Maria Helena. Ela busca, nos fatos do cotidiano, as suas artimanhas, as suas causas nem sempre confessáveis. A dialética do ser, seus prismas surpreendentes, dissimulados em aparências aceitáveis e tranqüilas, parece ser esta sua temática predileta.

Cronista da vida, tal a displicência com que laça o cotidiano, a colcha de retalhos que o constitui, sabe imprimir-lhe surpreendente carga dramática. Agita o fato como a ponta do *iceberg* ao mesmo tempo que, numa escavação competente, numa visão arguta e sobretudo sensível e perspicaz, desvela mentes e corações, expostos através de complexa estrutura da voz narradora, como já principiei a expor.

Antes de desenvolver minhas observações sobre o condicionamento do jogo elocucional feminino em Maria Helena Chein, uma caminhada rápida sobre os três livros, estimulando o interesse pela leitura.

Ainda, em *Do olhar e do querer*, merece atenção especial “Agora, depois e antes”, com sua narrativa fragmentada, com sua trama amarrada pela atmosfera psicológica que a domina, pronunciada pela agudez de observação da voz narradora:

pensar, pensar, reviver os idos, tentar soluções e no fim deixar tudo como é. (p. 59)

.....
o olhar atravessando o guarda roupa, num encontro com o nada. (p. 59)

Sente-se como um caramujo vazio a escorregar por aí, enquanto a mãe mal sabia que havia parido um bicho inofensivo. E o pior de tudo, não é o bicho, mas o inofensivo. O que não rompe nem corrompe, tem medo, sossego e é indulgente. Consigo e com todos, jamais

sendo sua a última palavra. Um verdadeiro bicho a ir por aí, porque já não suporta o próprio canto. E que bicho? Uma lesma ou um galo? Um inofensivo, nada mais. (p. 60)

Este fragmento do monólogo interior (*ele* – disfarçando um *eu*) da personagem amalgama toda a temática.

A expressão interage em relação ao conteúdo.

A carga psicológica carreada na repetição da palavra *inofensivo* faz germinar a decodificação crítica do leitor, estimulando a centrar a atenção no lance existencial que pretende realçar.

Esta sua capacidade de artesã da linguagem – trama desvencilhando-se *da* e enrolando-se *na* expressão, e com densidade e intensidade de efeito, e que se entremostra no primeiro livro *Do olhar e do querer* – desabrocha, amadurecida, em *Joana e os três pecados*, o segundo livro: dinâmica integração – expressão conteúdo – em que a linguagem da obra atinge a sua plenitude, oferecendo eficiente panorama, retratado com extrema sensibilidade e agudeza de percepção, dos diferentes prismas do ser humano, notadamente quando este ser é apanhado no desgaste a que se submete quando se agrilhoa a situações sociais convencionais. O casamento, por exemplo.

Então aí, talvez traindo, ou melhor, revelando a sexualidade da voz narradora, temos exposta a sua riquíssima condição de observadora da condição da mulher, principalmente, em todas as complexas situações vivenciais com que ela pode conviver.

Veja “Rosa Rosália” uma verdadeira paródia de mérito real das condições de trabalho da mulher, nos processos de julgamento pelo homem (no caso, a avaliação de uma candidata ao cargo de secretária, num concurso de Banco):

Quando se inscreveu no concurso do Banco sabia que o lugar seria seu. Por quê? Ora, porque você era

inteligente

(bonita)

confiante

(sexy)

datilógrafa

(saudável)

Por quê? Ora, porque você possuía

boa cultura geral.

(dois seios maravilhosos)

ótima memória

(uma bunda deslumbrante)

O dom da comunicação

(um sexo, sobretudo). (p. 28)

Joana e os três pecados marca uma acentuada tendência para os contos de atmosfera psicológica, resultando em decodificação crítica dos valores convencionais.

Em “*Idéias encontradas num desencontro de dois ou cinco*”, a leitura existencial se prenuncia na simbologia de um nome que, gráfica e simbolicamente, a escritora fantasiou de nome próprio – Gema.

Este nome, com maiúscula, tem seu alcance sêmico locupletado pela referência, no correr de um utópico diálogo, do que anunciara:

Meu primeiro pedido será um ovo maior que você, com dois braços e uma boca. Oco. Nele estalarei os dedos a cada idéia brilhante, recitarei poemas para a cidade inteira e todos receberão ovos quando sentirem fome de pão e paz. (p. 36)

Gema, essência, cerne, núcleo existencial. Só da consciência deste núcleo, de sua posse, a verdade poderá aparecer.

... a palavra foi escolhida e é aí que espera instalar sua ponte para vir para fora e descobrir que um mais um podem ser dois. (p. 38)

O monólogo entranhado no suposto diálogo (voz narradora dirigindo-se a um *você*, quando na verdade se manifesta) já prepara a decodificação da leitura existencial:

*Não busque no pão a paz
a paz vem de si mesmo
enrolada em gritos e sussuros
espremida entre vísceras e latitudes
teimosa na dificuldade central
do pensamento.*

*Não busque a paz
a paz vem de si mesma
deixe que surja
das emaranhadas teias
construídas nos minutos
de seu dia.*

*Solte a idéia
Veja sua casa
e não a do outro.*

..... (p. 36)

A engenhosa intertextualidade do poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”¹ – no conto “As três mulheres do sabonete Araxá” revela o talento da escritora na busca de renovação criativa, de ludicidade, inclusive enfrentando airosoamente as facetas sofridas da vida da mulher, dando-lhe, através da explosão do grau de humanidade ali contida, uma “despreocupada” profundidade existencial. Sabe lidar com o pensamento ideogramático, numa atuação lúdica e dialética: concisão e desdobramento.

Chegamos. Quinto andar. O casal e mais três crianças nos receberam. Então aconteceu:

Brincadeiras

risos

correrias

biscoitos

sucos

E conversa entre nós, adultos:

feiras

automóveis

trânsito

poder executivo

liberdade

casamento

E aí paramos. Vida a dois. Choques e acertos, renúncia, frustrações, condicionamentos. (p. 42)

ou

Tropecei no cinzeiro cheio de tocos de cigarros, cinzas, palitos. Então vi como havíamos fumado. Deu-me uma vontade inconsolável de saber quantos cigarros nos enganaram. (p. 43)

Neste contexto, a indagação do poeta Bandeira

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?

parece fazer eco, em surdina, ao coro de desavenças, dúvidas e inquietações que as personagens do conto fazem ouvir.

Em “Pasquela”, a reiteração e finalmente o choque das imagens – passado *versus* presente – e o simbolismo de seus valores dirigem a vida das personagens.

Entre a Semana Santa que era uma Santa Semana – imagem da infância – com seu rico imaginário e a Semana Santa de hoje, de quatro dias, na visão pragmática da vida moderna, em que as orações são suplantadas pelo lazer, o choque se torna angustiante, e a Paixão se instala no coração e na mente do leitor; desloca-se das convicções herdadas pela cultura, para as reflexões geradas pela vida.

– Cena do passado:

Então me dei conta de que era Semana Santa, sexta-feira, o capeta solto no mundo, meu Deus, que arrepio o capeta solto. Por isso, minha mãe nos fazia comer jiló assado, de manhã, com café. (p. 52)

– Agora, o presente:

...Você se interrogava, me interrogava. Não é o capeta, lhe disse, apenas a perspectiva dos entraves. Ora, os entraves de todo dia, o seu desespero às seis horas da manhã, o correr para se digladiar e vencer. Maria, acenda as luzes que não enxergo bem, você falou. Ninguém enxerga bem. Todos precisam acender as luzes, as suas luzes, lamparinas, lampiões, velas ou lâmpadas. Importa que alumiem o ponto certo. Haverá sempre um ponto a ser descortinado, borboleta forçando o casulo, tentando a continuação do princípio, tentando os limites num vôo ou num queda. Importa acender as luzes. (p. 55)

Do choque de visões, a leitura existencial se faz clara na certeza da narradora: *procurem iluminar o ponto certo.*

– “Estratégias” é uma peça teatral. Um ato tragicômico em que ressoa o princípio da obra aberta: várias possíveis soluções para um ato de separação conjugal, várias encenações possíveis, em aberto...

As pretensões se elaboram no espaço da mente; em atmosfera psicológica, vemos desenrolar:

- Primeira cena - estratégia I
- Segunda cena - estratégia II
- Terceira cena - estratégia III

E depois, no cerrar da cortina, a cena final num lance dado pela personagem Aline, a esposa, a que acaba se revoltando. Sai-se das pretensões para a ação decisiva através de curto diálogo, em que não se nomeiam as personagens, em que explode, num final decisivo, a mágoa da mulher Aline, que se pretende

outra, por ser relegada anos a fio, que se faz sentir outra: Rita do Amaral Vergueiro, que se conscientiza de suas possibilidades:

Sou um pássaro, Tiago, quero voar, tenho asas... (p. 63)

As cenas se estruturam em monólogos, no correr dos quais um *ocê* – abrindo-se à visão universal da espécie – se insinua como agente na realização do desejo ao lado de um *ocês* (sugerido pela designação verbal de terceira pessoa do plural) –visão universal do leitor, do decodificador, do solidário nesta busca de realização. Atuante, mas inominado. (A designação verbal torna real número e pessoa, mas o sujeito é presença inominada, sugerindo a categoria, a espécie).

“Do sobreviver” é um conto-reportagem. Voz narradora masculina, é um *flash* da vida – diálogos traduzindo a labuta do cotidiano, no drama do dia-a-dia de uma pequena família entrevistada por jornalistas, testemunha viva da pressão econômica que esmaga os seres.

Este cotidiano é revelado em dupla face: a do entrevistador e a do entrevistado.

Do entrevistador, dirigindo-se quase simultaneamente a vários entrevistados, como uma metralhadora giratória a disparar suas observações concisas e ferinas sobre a labuta da vida. Ainda, enaltece e, ao mesmo tempo, desmistifica o trabalho do jornalista: a dignidade de um profissão *versus* a pequenez indigna e a vileza do fato a ser noticiado, mostrando a dificuldade de transfigurá-lo numa boa reportagem:

O jornal me encomenda um reportagem excelente, faça o melhor, fique com eles uns dias, documente, escute, indague e não se esqueça de boas fotos.

– Faça o melhor, sempre esse imperativo... Na verdade, a fórmula para vencer. Se exigem dele, ele também deve exigir de si... Muito embora fique a consciência de uma frustração sob o ponto de vista da dignidade humana: a impossibilidade de, pelo menos no momento, alterar a indignidade da realidade retratada.

Do entrevistado, sobressai a resignação contida e sofrida de sonhos irrealizáveis:

Ah, Senhor Deodoro, o quase não consegue, eu disse quase, dinheiro esticado e se se arreventa, plus, lá se foi o fim da semana na serra, não há dinheiro para a gasolina.

Crianças, acalmem-se, olhem o papai faz o que pode, vejam, o fio branco no seu cabelo preto, às vezes não dorme, porque pode não acabar mais... (p. 69)

Em *Joana e os três pecados* – conto que dá nome ao livro – vemos Joana, a psicopata. Três compulsões levantam a suspeita de um desequilíbrio mental: furar a garfos os pintinhos do quintal, fato ocorrido na infância; contar janelas (porque eram impassíveis, não se deslocavam e isto prendia sua atenção) e a última, talvez estágio de amadurecimento, compulsão de saber o que ocorria por trás das janelas – o que a levava a invadir apartamentos alheios, na necessidade de constatar vidas.

A técnica de trazer outras vozes (a de um moço conhecido que não recebe nome) para testemunhar sobre a personalidade de Joana, ajudando o médico a formalizar seu diagnóstico, como *flash* diverso de uma mesma realidade já referida, dignifica a elaboração estrutural do conto, revelando técnica cinematográfica, revelando a preocupação ideogramática moderna da multiplicação (desdobramentos) na concisão.

Ático Vilas Boas Mota, considerando a estrutura do conto, como de modelo circular, se pronuncia sobre a técnica dos depoimentos prestados por Maria das Graças (mãe de Joana) e por uma personagem indefinida chamada de Aquele:

Não me dê um nome... Não preciso dele. O mundo é todo nomeado, numerado, prefiro ser ignoto. (p. 84)

Diz o professor:

A indefinição do nome do co-responsável no processo de desintegração psicológica de Joana talvez indique uma indeterminação intencional: a responsabilidade recairia sobre a conjuntura de fatores. O conto termina com a retomada da fala de Joana que, finalmente, encerra o círculo narrativo, além de realimentar as referências de fixações mentais que fazem do foco narrativo uma denúncia ou um convite à compreensão humana. (Prefácio)

“Ressurreição” – complexa fabulação tecida de monólogos e um desfecho imprevisível, tipo suspense.

Em “Carnaval, minha glória”, o aparato dos monólogos delinea a estrutura do conto, às vezes simulando falas ao telefone o que não consegue esconder o discurso principal: a tremenda fragilidade dos sentimentos humanos. O que parece ser o baluarte emocional da personagem – seu amor pela avó – é desmistificado

quando, no diálogo final, a personagem, falando ao telefone com sua amiga Tida, menciona a morte súbita desta avó como algo corriqueiro que não consegue empanar a sua programação de carnaval, a sua, na verdade, grande paixão:

*Vovó, Tida, morreu à meia-noite.
O enterro será hoje, às quatro horas.
Não pode ir comigo? Claro, claro.
Não esqueça de confirmar com o nosso fotógrafo para amanhã,
no baile. (p. 107)*

E a sua filosofia de vida é destrinchada numa autodefinição, quando lhe perguntam se, por vezes, não chora:

Para que carregar toneladas de frustrações, gemer em fossa, fazer drama, quando o ato não dá mais que uma simples comédia? E não estou nunca sozinha, há sempre os substantivos me rodeando, se não há pessoas, tenho animais e coisas, porque as pessoas me integram e minha integridade é quase perfeita. (p. 106)

A visão da personagem propõe, como norma possível e passível, o princípio de que o que vale a vida é viver a paixão de momento, tornando-se, o resto, banalidades...

Em “Verdade plena”, a voz narradora, voz masculina, assume uma fala que se dissolve em monólogo, em simbiose com o leitor, num processo incrivelmente complexo do ato criador. Nele, explode a capacidade de retratar consciências e personalidades – numa das marcas de Maria Helena Chein, a escritora. A sutileza, concisão e profundidade de seus traços lembram os melhores momentos de Clarice Lispector.

Veja como, pela voz narradora, apreende-se a presença da viúva do morto, o que tinha duas, três mulheres para divertimentos e uma fixa. Aí, expressão e conteúdo íntima e dinamicamente se integram para criar a imagem proposta.

*Esta engordava, paria, arrumava, lavava, minguava. E sabia...
.....
Essa era a que não recebia, dava, não era, estava, não tinha, aguardava, nunca olhava, via, não podia, cedia. Era a que rodopiava sozinha em seu próprio mundo.
Enganava-se, julgando-se a escolhida.
E era. A eleita para agüentar.” (p. 112)*
.....

Essa era a minha mãe. (p. 113)

Em “Possibilidades”, a voz narradora interpela um *ocê* que dissimula um *eu* a se indagar, a se revirar.

*Você vira o dia na folhinha do terraço, vira o mês, vira o ano.
E resolve virar você mesmo.* (p. 124)

Mais uma vez, constata-se a capacidade de retratar estruturas mentais, personalidades complexas emergidas do ramerrão do cotidiano e, principalmente, o acordar destas consciências, o grau de saturação que as leva à revolta ou ao grito de independência.

Assim, resumiria o livro *Joana e os três pecados* como uma coletânea de contos ontológicos, resultantes da habilidade e arte de descrever almas e emoções, estruturas psíquicas e condições psicológicas. Estes traços se condensam em tal profundidade que o livro representa uma expressiva antologia das facetas do ser humano (principalmente da mulher) e, interessante, facetas extraídas no labor cotidiano, o que aproxima as personagens do leitor, colocando-os no mesmo nível.

A linguagem – expressão e conteúdo – assume uma carga dramática que se recarrega num léxico preciso, numa narração fragmentada, numa prolixidade de diálogos e monólogos (quase sempre máscaras da voz narradora), outra promissora senda a ser explorada nesta escritora.

Joana e os três pecados: um veemente panfleto do feminismo, sem dogmatismos, sem teorias, pinçando, ao vivo, o grau de saturação de um ser fragilizado (a mulher de preferência) o qual, pelas convenções sociais e trabalhistas, só agora emerge de uma condição secundária, de ser sofrido e manietado em seus desejos e sentimentos.

Joana e os três pecados: um tratado do ser, em suas condições psicológicas e emocionais. Um livro que se destaca pelas técnicas diversas, dinâmicas e modernas (veja o conto final “Desconcertos”) de expor a psiquê na trama da fabulação, como farol a iluminar a banalidade do fato narrado, do fato corriqueiro. Maria Helena Chein mostra-se uma grande analista da alma feminina.

Em seu terceiro e, até o momento, último livro, *As moças do sobrado verde*, Maria Helena prossegue, na sua linguagem moderna, sua proposta de investigadora das condições interiores do ser humano, de suas paixões, diluindo, um tanto, a condensada carga psicológica de sua investigação (ainda muito presente em “Sinal dos tempos”, por exemplo, ou, em “Ah, madame Laura!”), oferecendo narrativas mais detalhadas em fatos e circunstâncias exteriores, sem abandonar a condição de observadora de almas. Veja “Geni” ou “Revelação” ou “Nascente” ou “Gorda Canção de Amor”. Ação e clima quase se equilibrando.

Voltemos, agora, àquilo que chamei o ponto nodal da obra de Maria Helena: uma vontade narradora que se erige plena de determinação, no propósito de descortinar a prolixidade de prismas e a polifonia e sutileza de vozes do contexto mental, das estruturas psíquicas, principalmente a feminina, na sensorialidade da labuta diária do cotidiano.

Repito, a escritora se distingue como retratista da alma humana...

Numa complexidade de estratégias narrativas, o sujeito de enunciação mais freqüente é um *você* camaleônico cúmplice de um jogo elocucional (tu, ele, eu) a traduzir a ótica de uma voz narradora de mulher.

A questão do jogo elocucional feminino, tão bem abordado por Magda Shirley Carvalho Engelmann, em *O jogo elocucional feminino*,² levanta a questão da autoria feminina na elaboração da narração. Diz Magda, à p. 11:

Quando se examina uma narrativa de origem feminina cujo sujeito da enunciação é masculino, logo se percebe que está ocorrendo um duplo mascaramento da voz narrativa. Atrás dessa voz disfarçada – voz de homem – existe uma outra voz, que é real e é de mulher. Surge, então, como consequência, uma questão fundamental: por que essa mulher-autora prefere se ocultar atrás de um homem-narrador ou voz masculina?

Magda estuda a questão em cinco escritores modernos: Nathalie Sarraute em *Portrait d'un inconnu* (1948); Marguerite Yourcenar em *Memórias de Adriano* (1951); Nélide Piñon, em *A casa da paixão* (1972); Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977) e Marguerite Duras, em *Olhos azuis e cabelos pretos* (1986).

Não é bem o caso de Maria Helena. Em poucos contos, a escritora assume, como sujeito da enunciação, a voz masculina. Mas, talvez o que desperte atenção, na sua fala de autora, seja o uso quase constante do pronome *você*, através do qual dissimula, universalizando-se na personagem, a sua condição feminina no aguerrido lance que trava com os agentes de sua opressão na batalha da vida. Seria isto? Vejamos.

Aproveitamos alguns pontos básicos do trabalho de Magda, sempre mencionando o que dela recolhemos. À página 13, ela nos diz:

A escritura feminina contemporânea, examinada como um universo da escritora-mulher, pode ser, por conseguinte, considerada como uma busca de novo espaço de significância do discurso feminino (...)

Ela ainda se encontra no “entre-lugar” do discurso – expressão usada por Silviano Santiago – que a descentra como objeto exterior ao discurso e, ao mesmo tempo, marca-a numa situação de desejo ou de busca de identidade como sujeito significante.

Depois, à página 14, Magda fala daquilo que parece ser o ideal: a mente andrógina, questão já defendida por Coleridge e Virginia Woolf.

...voz que possa fazer crer que fala verdadeiramente, porque é capaz de falar no “feminino – masculinamente” – expressão com a qual Virginia Woolf reafirma o pensamento de Coleridge – que seria falar de modo andrógino, ou seja, sem que o sexo tenha consciência de si mesmo.

Ainda, com Virginia Woolf: “em cada um de nós presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino. E a mente andrógina, como foi a de Shakespeare, é a única naturalmente criativa, incandescente e indivisa.

Para Magda, portanto, a fala de um sujeito-homem na ficção feminina como co-responsável pela enunciação é um mascaramento.

Sim, admito que seja um mascaramento, aliás, um dos mascaramentos. Em Maria Helena, isto ocorre algumas vezes como nos contos de *Joana e os três pecados*: “Do sobreviver”, “Verdade Plena”; em *As moças do sobrado verde*, pode-se encontrar este fato em “De Amadeus a Afonsos” ou no conto que dá nome ao livro “As moças do sobrado verde”; em *Do olhar e do querer*, temos como exemplo o conto “Agora depois e antes”.

Mas, assim como o emprego constante do pronome *ocê*, o mascaramento, hoje, da voz feminina pelo emprego da masculina, parece-me fazer parte de um conjunto de recursos, visando a uma diversidade de técnicas, a uma busca de inovação excitante, de um novo prazer no desvelamento da leitura, mais, portanto, do que aquilo que Magda afirma à página 14:

Um querer-falar-diferente com o qual a mulher deseja se libertar dos esquemas tradicionais que a exilaram nas conchas irremediáveis de seu próprio sexo.

Penso que o recalque pela desvalorização da voz feminina, realidade durante séculos, não mais atormenta a escritora moderna que tende à conquista da mente andrógina.

Livre, criativa, consciente do alcance da sua fala, tão potente quanto a masculina, se iguala a esta voz na busca irrequieta e renovada de técnicas mais

competentes e excitantes para atingir a plenitude de sua mensagem. Um malabarismo competitivo?

Criatividade, eficiência e renovação seriam a preocupação comum às vozes masculina/feminina ou feminina/masculina, numa contextura andrógina para a plena decodificação de sua mensagem. Assim vejo a escritura de Maria Helena Chein.

Darcy França Denófrio em “De Penélope a Atalanta - o processo de individuação em Yeda Schmaltz”³ nos diz:

Analisando a evolução de Penélope, seguindo a sua trajetória na obra de Yeda, vamos constatar que ela realiza um trâmite que compreende uma evolução que, por sua vez, é o símbolo da evolução da mulher. Esse percurso é um longo caminho que vai de Penélope a Atalanta. Diríamos mesmo que seria uma narrativa em cuja linha de partida se viu Penélope timidamente empunhando um facho e, na linha de chegada, Atalanta com o pomo de ouro. (p. 10)

Darcy França Denófrio, aproveitando-se das teorias de Jung sobre o processo de individuação, analisa os poemas de *Alquimia de nós* e os contos de *Atalanta*, da poetisa e escritora Yeda Schmaltz, observando, na mencionada obra, a projeção da imagem da mulher em sua caminhada através dos tempos.

Lembra, à página 10 que, enquanto a Penélope do mito

apenas tece e destece a mortalha de Laertes, usando isto de estratégia contra os seus pretendentes,

a Penélope reconstituída por Yeda apresenta mais profundidade psicológica:

O meu nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade (p. 25.)

Atalanta aparece como

o arquétipo da mulher que completou o seu processo de individuação. (p. 15)

a saber, aquela que assimilando o *animus* e a *anima* atingiu o *self* (si própria).⁴

Lembrando Darcy que a noção de bissexualidade de todo o humano é uma intuição antiqüíssima (mito dos andróginos), conclui:

Isto nos parece muito significativo pois, de fato, só fechando o ciclo da individuação, a mulher é de fato uma mulher, e não uma larva ou uma crisálida. Assim, deixando entrever que a mulher já alcançou a reta de chegada de uma longa maratona – a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino da mente, que resulta no equilíbrio psíquico – Atalanta se mostra com uma agressividade calma:

*Mas ela não: senhoreou-se de tudo
uma força interior, uma agressividade mansa,
de uma resistência Imago. (p. 16)*

Este estudo, realizado por Darcy França Denófrío – poetisa e escritora – na obra da também poetisa e escritora Yeda Schmaltz, ambas vozes atuantes da condição de mulheres profissionais da Literatura Moderna, mostram a consciência amadurecida do jogo elocucional feminino, a cujo lado acrescentaria, agora, entre outras, Maria Helena Chein. Contam o sofrimento milenar da mulher, ainda heroína sofrida na batalha diária pela vida, porém, como escritoras, autoras de um jogo elocucional, transpiram a consciência aguçada de preço do resgate, da conquista insofismável de seus respectivos campos de trabalho, e a firmeza e “agressividade mansa” de posições alcançadas.

Num mundo onde tudo tem um nome próprio e um endereço, num espaço objetivo como menciona William H. Gass,⁵ um pronome *você*, universalizando a personagem e através dela o leitor, cada um de nós se sente atingido; reflete mais a necessidade de o escritor atingir o decodificador assegurando, num extraordinário recurso da função fática, a sua solidariedade. Um marco, pois.

Creio que, neste particular, o emprego quase constante do pronome *você* (voz narradora dirigindo-se à personagem) nos contos de Maria Helena Chein seja uma postura que se enquadra no jogo opcional dos escritores da ficção moderna intimista: o jogo da “escolha do olhar”, como nos diz Alfredo Bosi⁶:

Técnicas diferentes de composição e de estilo matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em flashes, como nas páginas urbanas de José Godoy Vieira; empostada nos ritmos da observação e da memória (contos de Lygia Fagundes Telles, romances de Josué Montello, de Antônio Olavo Pereira...); ou ainda pode tocar experiências novas de monólogo interior, da “escolha do olhar” como se dá nas páginas mais ousadas de Geraldo Ferraz, Samuel Ravett, Auran Dourado, Maria Alice Barroso, Lousada Filho, Osman Lins... (p. 441)

Comprovo, portanto, a minha intuição inicial de que a direção da voz narradora, em Maria Helena Chein, dirigindo-se a um *você* (universalizado) não me parece ocasional, sendo antes um mascaramento intencional desta mesma voz.

Se nos lembrarmos que, segundo Victor Manuel de Aguiar e Silva⁷

O acto da leitura só é possível quando o policódigo do emissor, tal como se manifesta no texto sob leitura e o policódigo do receptor, tal como se configura no decurso de um mesmo acto de leitura se intersectam mutuamente.

e que

utilizando a terminologia difundida pela crítica hermenêutica e pela estética da recepção de Jauss, podemos exprimir a mesma idéia dizendo que a leitura do texto literário se realiza quando ocorre a fusão de dois horizontes: o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto de leitura desse texto,

este receptor sendo

uma entidade semiótica que se constitui ao longo do tempo, modelada e replasmada no decurso de múltiplas leituras, estruturada pela aquisição de diversificados conhecimentos e pela fruição ou pelo sofrimento de multimodas experiências vitais⁸

então a natureza persistente, persuasiva e dialética da mensagem, tecida em torno da rebeldia da alma em posições inusitadas frente ao cotidiano e ao convencional, há de bater, em consonância com uma proposta criadora, com uma voz narradora prenhe de intenções e propostas redentoras.

Você é o que o *eu* deverá ser, ou, quem sabe, já é. *Você* é o anti-herói a expor as vicissitudes do convencional, questionáveis sempre.

Você é o herói ou o anti-herói.

Se o conceito de herói “está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade”⁹, se a nossa época se afirma pelo questionamento e reestruturação dos valores, então não é estranho que se pretenda mascarar a voz narradora, diluindo-a em estratégias várias como as mencionadas, ou monólogos e diálogos camaleônicos, para que se veicule a dialética proposta da ficção moderna.

ABSTRACT

Feminine authorship in the narrative elocutional game

In this essay, the author tries to demonstrate that, among some contemporary women writers, devices such as masculine narrator, co-responsible for the enunciation, or (in the case of Maria Helena Chein), the constant use of the *You* pronoun, through which the writer disguises, universalizing, in the second-person character her feminine condition, are devices that reflect new and creative search for more competent and exciting techniques reflecting an androgynous mind. Signs of conquest, not of fear.

NOTAS

- 1 - BANDEIRA, Manuel. In *Poesia completa e prosa*, p. 229.
- 2 - ENGELMANN, Magda Shirley Carvalho Junqueira, Dissertação de Mestrado.
- 3 - DENÓFRIO, Darcy França - "De Penélope a Atalanta: o processo de individuação em Yeda Schmaltz" *Signótica* n. 2, p. 10.
- 4 - JUNG, Carl Gustav, apud Darcy França Denófrío: op. cit. p. 16. Todas estas expressões correspondem aos diversos estágios de metamorfose sofridos pela mulher em sua evolução.
- 5 - GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*, p. 1974.
- 6 - BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura*, p. 441.
- 7 - AGUIAR E SILVA, Victor M. de, *Teoria Literária*, p. 306.
- 8 - AGUIAR E SILVA, Victor M. de, op. cit. p. 307.
- 9 - AGUIAR E SILVA, Victor M. de, op. cit. p. 668.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus da pesquisa: Chein, Maria Helena. *Do olhar e do querer*. Goiânia: Ed. Oriente, 1974. *Joana e os três pecados*. Goiânia: CEGRAF, - 1989. *As moças do sobrado verde*. Goiânia: Secretaria da Cultura e Desporto, 1986.

Outros

- BANDEIRA, Manuel. Balada das três mulheres do sabonete Araxá. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983. p. 229.
- ENGELMANN, Magda Shirley Carvalho Junqueira. *O jogo elocucional feminino*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística. Goiânia, 1991. (Universidade Federal de Goiás. Orientação Dr.ª Dulce Maria Viana Mindlin).
- DENÓFRIO, Darcy França. De Penélope a Atalanta: o processo de individuação em Yêda Schmaltz. *Signótica* (Revista do Mestrado em Letras e Linguística da UFG), Goiânia, v. 2, p. 1-24, jan./dez., 1990.
- GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1974
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria Literária*. 4. ed. Coimbra Livraria Almedina, 1982.