

Medo e relações de gênero em uma narrativa fantástica de Maria

Teresa Horta

Ana Paula dos Santos Martins (FFLCH-USP/CNPq) *
anasanmartins@usp.br

RESUMO: Rosemary Jackson, em “Lo ‘oculto’ de la cultura”, afirma que entrar no território do fantástico significa substituir a familiaridade, a comodidade pelo estranho, pelo misterioso. O caráter subversivo do fantástico estaria ligado à representação do que é excluído da ordem cultural dominante, aspirando à dissolução de uma outra ordem, opressiva. No conto *Lídia*, de Maria Teresa Horta, acompanhamos as transformações que ocorrem com a protagonista que, progressivamente, é transformada em um ser alado, tal qual um pássaro, aproximando-se cada vez mais do universo telúrico e afastando-se dos ditames comportamentais apregoados pela ordem patriarcal. O medo que ela sente diante das modificações ocorridas em seu corpo, especialmente onde se formarão suas asas, promove o deslocamento dessa personagem de uma situação de passividade e desconforto para uma nova realidade. Lídia, encerrada no espaço doméstico, ocupa uma posição de submissão ao marido, à qual seu corpo passa a reagir, com um desejo de liberdade que aparentemente a desumaniza. Se em um primeiro momento a personagem sente medo de suas mudanças físicas e comportamentais que modificam radicalmente sua vida, posteriormente ela vencerá o temor de ser aprisionada pelo marido e pelas autoridades médicas em um sanatório, ao voar pela janela em direção a uma vida plena, ligada às suas raízes naturais. Diante do que foi exposto, o objetivo desta comunicação é analisar como a constituição do medo na narrativa fantástica em questão leva a uma releitura das relações de gênero, destacando a presença emudecida e silenciada do outro, da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: medo; fantástico; relações de gênero; discurso patriarcal.

Maria Teresa Horta tem sido reconhecida por sua vasta obra literária, composta de poemas, contos, crônicas, novelas e romances, mas é especialmente lembrada como coautora, juntamente com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, das *Novas Cartas Portuguesas*, livro que revolucionou a literatura portuguesa na década de 1970 e encontrou ecos fora de seu país pela inovação formal e temática, pelo teor de denúncia que realiza sobre a condição de subalternidade da mulher portuguesa e pela transgressão que representa ao discutir ideais subversivos de conduta da mulher frente à sociedade portuguesa, em que vicejam resquícios da ordem patriarcal. Nesta comunicação, apresentarei uma breve análise do conto “Lídia”, que congrega, de certo modo, algumas características formais e temáticas dessa escritora já evidentes em *Novas Cartas Portuguesas* e a quem também a crítica parece continuar a temer por suas posições políticas e estéticas. O objetivo deste trabalho é analisar como a constituição do medo na

narrativa fantástica em questão leva a uma releitura das relações de gênero, destacando a presença emudecida e silenciada do outro, da mulher¹.

No conto em questão, acompanhamos as transformações que ocorrem com a protagonista Lídia, uma mulher que, progressivamente, é transformada em um ser alado, tal qual um pássaro. Esse processo se inicia com um leve ardor na região das omoplatas, seguido posteriormente pela sensação de sede e por um forte estado febril, que persiste por vários dias. A febre aumenta e vem acompanhada de medo e bagas de suor, pulsos latejantes, braços dormentes/ausentes; seu rosto toma feições diferentes, com o afastamento de seus olhos, os malarres tornam-se salientes e seus olhos quase perdem a cor e não lembram em nada o tom azul profundo das hortênsias da Ilha dos Açores, onde a protagonista vivera na infância e cuja lembrança fora registrada em uma foto. Progressivamente, as manchas iniciais tornam-se maiores e sobre elas nasce uma penugem áspera e doce. O corpo de Lídia passa a exalar um cheiro característico do universo telúrico: cheiro de rio, de animal, de erva seca, de terra molhada.

Por meio das observações do esposo ou das sensações de Lídia, apresentadas por um narrador onisciente intruso, o leitor vai compondo o cenário da transformação da protagonista que, aos poucos, adota um comportamento mais próximo ao dos animais: deixa de usar copos e passa a beber água na torneira; como uma ave, debica e decepa as frutas que se encontram na cozinha e não toca nos pães e ovos trazidos pelo marido todos os dias; faz suas fezes no chão; permite que sua menstruação corra livre; passa o dia a alisar e a lambar o corpo; a dormir no espaldar da cama, aninhada. A protagonista começa a acordar aos sobressaltos, sempre com o raiar do dia e a sentar-se ou deitar-se no parapeito da janela, com as pernas encolhidas, procurando o frescor da madrugada para lhe acalmar o estado febril ou a luz da manhã. Nesse universo difuso, passa a se masturbar exaustivamente e a observar-se constantemente no espelho para ver as manchas e a leve penugem surgidas, esquecendo-se de seu próprio corpo e quase totalmente do medo que a acompanhava, ao perceber que esse processo a prepara para uma nova vida. Diante da ameaça de ser privada de liberdade e ser rotulada como louca, ela, com as asas que lhe cresceram nas costas, voa pela janela, deixando para trás o esposo e os enfermeiros que a levariam ao sanatório.

Todorov afirma que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV: 2003, p.41) para sua existência. David Roas, por sua vez, estabelece que o medo constitui um efeito fundamental do fantástico e

acredita que o termo ‘inquietude’ traduz, de modo singular, a reação experimentada por personagens e leitor frente “a possibilidade efetiva do sobrenatural diante da ideia de que o irreal pode irromper no real” (ROAS: 2014, p.59), e não um medo físico ou a intenção de provocar um susto no leitor. É interessante notar que o medo sentido pela protagonista, despertado pelo aparecimento das manchas em suas costas, está intimamente ligado à memória. Em um primeiro momento, essa sensação de inquietude faz Lídia “sem querer entender bem porque tinha medo” (HORTA: 2014, p. 10) lembrar-se de sua mãe.

A figura do rio é uma das metáforas tradicionais do tempo. Segundo a mitologia clássica, o rio do esquecimento, Lete, é apresentado como aquele que corre ao lado da fonte de Mnemósine, cujas águas tinham de ser bebidas por seus consulentes para terem acesso à revelação. Por outro lado, as águas de Lete deveriam ser ingeridas pelas almas que tornariam a viver em um novo corpo. Considerando a concomitante existência da lembrança e do esquecimento, sugeridas pelas águas míticas de Lete e Mnemósine, pode-se dizer que a tarefa de reconstruir o passado a partir da memória evoca voluntária ou involuntariamente memórias individuais e sociais, representações do presente e do passado, em constante diálogo. No conto em questão, o narrador traz à tona a lembrança do sofrimento da figura materna da protagonista, que vomitara um fluxo contínuo de sangue quando Lídia ainda era pequena. A associação que a protagonista faz entre a mãe e sua própria imagem ao espelho, contemplando a manchas rosadas em suas costas, explica o medo da personagem, indicando que os corpos de ambas reagiram, cada qual a seu modo, a uma vida asfíxiante. Nos raros momentos de lucidez que a dominam frente ao torpor e à ferocidade com que seu tempo se perdia, Lídia pressente e percebe a necessidade “de pôr termo àquele percurso de dor e medo” que gradativamente se tornam menores, à medida que a protagonista “mergulha mais fundo na penumbra de si mesma” (HORTA: 2014, p. 27). Nesse processo de autoconhecimento, ela entende o perigo de ser aprisionada, ao ouvir o médico que a atendera dizer ao esposo que teria de ser internada. Na noite seguinte a essa conversa, Lídia tem um sonho, o qual, deslocando e condensando lembranças da infância e desejo de mudança, permite que a personagem experimente a sensação de liberdade que seu voo lhe proporcionará, funcionando como o elemento catalisador da nova vida à qual ela deverá lançar-se sem medo. Nesse sonho, Lídia sente o ar fresco tomando conta de seu corpo no céu azul, mata a sede e a fome em uma mata; ela, então, recupera a memória afetada durante seu processo de metamorfose, renunciando a necessidade de libertação do medo ao se apropriar do espaço natural, que remete ao do paraíso perdido na infância, expresso na imagem da foto em que estava entre

as hortênsias azuis da Ilha dos Açores, sorrindo para os pais à sua frente, com os olhos da mesma cor dos de sua mãe; ou a revisitação, naquele mesmo sonho, das rosas carnudas do jardim do avô, perto do qual corria um rio – e mais, uma vez, é possível notar à associação da figura do rio como metáfora da passagem do tempo, como disse anteriormente. Esse recurso de volta ao passado, aliás, é tradicionalmente adotado pela mulher escritora. Segundo Elódia Xavier,

O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca de uma identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais (XAVIER: 1991, p. 13)

E esse resgate da memória, em tom revisionista, trará à tona o que está oculto para a protagonista, encorajando-a a levar a cabo suas próprias decisões. O temor inicial que a protagonista sentia promove, portanto, seu deslocamento de uma situação de passividade e desconforto para uma nova realidade, permitindo que ela vença outro medo, entendido como o ‘já conhecido’, por uma possível semelhança com a experiência vivida pela mãe ser repetida, como fica sugerido no conto: o de ser aprisionada em um sanatório. Ela, então, voa pela janela em direção a uma vida plena.

É interessante notar que, à medida que Lídia vai sofrendo alterações físicas e comportamentais, sua relação com o marido deteriora-se. O narrador revela, de maneira sutil, que Lídia não compartilhara com o esposo aquela primeira impressão nas costas, “uma espécie de arranhar por dentro” (HORTA: 2014, p.10). Essa observação tão simples ganha relevo ao indicar, paulatinamente, que às mudanças que vão correndo no corpo de Lídia correspondem a uma transformação de seu comportamento em relação ao esposo e à ordem instaurada no ambiente doméstico. Aos poucos, o contato com o corpo do esposo passa a ficar insuportável e ela se sente nauseada. Percebe, então, que as janelas fechadas da casa “pareceram-lhe por momentos terem grades” (HORTA: 2014, p.13), como uma gaiola ou um sanatório, e sente-se asfixiada, imagem que metaforicamente, dá os indícios da relação desse casal. Como lembra Bachelard,

o ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara uma saída. (...) parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar (BACHELARD: 2001, p. 13).

Lídia, encerrada no espaço doméstico, em sua concha-casulo, ocupa uma posição de submissão ao marido, à qual seu corpo passa a reagir, com um desejo de liberdade que aparentemente a desumaniza. No primeiro dia em que os sintomas começaram, o esposo

chegou para jantar e encontrou a casa escura e gelada; no dia seguinte, ela não fez o jantar e emitiu um grito estridente e modulado, tal qual um pássaro acuado, quando ele se deitara ao seu lado. Seu posicionamento diante da metamorfose de Lúdia revela, portanto, total falta de cumplicidade e de companheirismo de sua parte, para quem não interessa saber o que realmente aflige a esposa. Sua aproximação só ocorre quando ele é movido pelo desejo do corpo de Lúdia, que de atraente passa progressivamente a lhe provocar nojo. Como o outro, o silenciado, ela passa a ser identificada pelo esposo com o desconhecido, provocando-lhe igualmente medo, ao qual também reage. Mas ele sente um medo diferente do da esposa: medo de que a ordem previamente estabelecida esmoreça, diante da tácita recusa da protagonista em continuar a aceitar um ‘destino de mulher’, como esposa e dona de casa exemplar.

Ao passar na sala reparou que ela deixara de se preocupar com a casa, o pó começava a tomar altura nos móveis, a sujidade na alcatifa. Só os cinzeiros estavam estranhamente limpos. Nesse momento apercebeu-se de que Lúdia não voltara a fumar (HORTA: 2014, p. 21).

Para Rosemary Jackson, em “Lo ‘oculto’ de la cultura”, o fantástico é considerado tanto como uma forma de ‘linguagem do inconsciente’ quanto como uma forma de “oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (CESERANI: 2006, p. 62). Trata-se, pois, segundo autora, de que “(...) las fantasías imaginan la posibilidad de una transformación cultural radical, a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo ‘real’ y sus unidades” (JACKSON: 2001, p. 149). No caso desse conto, a realidade posta em xeque é a vivida pela mulher, que se percebe confinada no ambiente doméstico, metaforizado na sugestiva imagem da gaiola, espaço encerrado por grades, tal qual Lúdia compreende a casa onde mora. Ela é representante, portanto, do discurso da alteridade, da diferença, que se traduz, para o esposo, em algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade (ROAS: 2001, p. 160). Nesse sentido, o efeito da irrupção do sobrenatural na realidade cotidiana – a metamorfose da personagem e seu voo inusitado -, o choque entre o real e o inexplicável obriga o leitor a duvidar daquilo que consideramos como realidade, ou seja, a normalidade do discurso patriarcal dominante.

Para Roas, o que caracteriza o fantástico contemporâneo, também conhecido por ‘neofantástico’ por alguns teóricos,

é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível

anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional (ROAS: 2014, p. 67).

Assim, para David Roas, entrar no território do fantástico significa substituir a familiaridade, a comodidade pelo estranho, pelo misterioso. O caráter subversivo do fantástico estaria ligado à representação do que é excluído da ordem cultural dominante, aspirando à dissolução de uma outra ordem, opressiva. No conto em questão, Lídia, com seu comportamento selvagem e imprevisível, representa a ruptura, o desafio, a insurreição; precisa ser enjaulada, domesticada, amarrada, pois oferece perigo, com seu desejo incontável. Nesse sentido, é importante destacar o caráter simbólico das asas que surgem no corpo da personagem, conquistadas após um processo um tanto arriscado: como símbolo do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), as asas também estão associadas à espiritualidade, ao impulso de transcendência da condição humana. Elas podem indicar, “(...) com a sublimação, uma liberação e uma vitória: convêm aos heróis que matam os monstros, os animais *fabulosos, ferozes* ou *repugnantes*” (CHEVALIER e GHEERBRANT: 2015, p.91). Em “Lídia”, a protagonista liberta-se de um terrível jugo, transcendendo sua própria condição e livrando-se de uma relação conjugal opressora, expressa na figura repugnante que o esposo gradativamente assume.

Segundo Roas (2014, p. 61), a presença do medo no fantástico costuma levar à morte, à loucura ou à condenação do protagonista, o que, neste conto, não chega a se efetivar, mas consiste na proposta do esposo, no temor do antagonista. O esposo age em total consonância com o discurso patriarcal e busca soluções tradicionais para restabelecer o antigo ordenamento das coisas, como chamar um médico, representante do grupo que historicamente interpretou os comportamentos femininos destoantes daqueles considerados desejáveis e/ou aceitáveis como sintomas de loucura ou histeria, como é o caso de Lídia, segundo esse ponto de vista.

Em algumas entrevistas, Maria Teresa Horta chama a atenção para o fato de que, de modo geral, a crítica não tem dado a devida importância ou não tem notado a presença de seres alados em sua ficção, de modo particular, às mulheres aladas. *Azul Cobalto* tem, como epígrafe, uma frase de Hélène Cixous que dá uma pista ao leitor sobre a função das asas que as personagens femininas de Maria Teresa Horta, como Lídia ou Renata, do conto “Com a mão firme e doce”, recebem em seus textos: “Voar, é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar”. É essa tarefa que Lídia receberá ao final do conto, após enfrentar o estranhamento e o medo diante de sua nova condição de mulher em plenitude.

Maria Teresa parece entender que a mulher continua sendo um elemento insólito e incompreensível e, por essa razão, caracteriza o verdadeiro espaço da mulher como o local da livre movimentação, associado à natureza, à desordem, à inquietação, que permite a Lídia olhar para dentro de si mesma, abandonando o universo das aparências. A repressão desse espaço feminino, desejada pelo marido, fundamenta a sobrevivência e o êxito do sistema patriarcal, que, no conto, é representado pelo medo vencido pela protagonista. A escritora, aqui, reinscreve a personagem feminina em um espaço que lhe confere total liberdade e que lhe garante uma identidade autônoma, em que o poder masculino sobre o outro, o excluído da cultura, o feminino, é destituído. Dessa maneira, Maria Teresa Horta dando literalmente asas a Lídia, permite que esta resista à apropriação pelo masculino, confirmando, assim, a existência de outros modos de representação da realidade, propiciada, aqui, pelo fantástico que se caracteriza por delinear o que não é dito ou observado na cultura e, por essa razão, busca o que está perdido ou ausente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva et al. 27ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- HORTA, Maria Teresa. Lídia. In: _____. *Azul cobalto*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- JACKSON, Rosie. “Lo ‘oculto’ de la cultura. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico – aproximações teóricas*. Trad. Julián Fucks. 1ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- _____. (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- TODOROV, Tveztan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: _____ (org.) *Tudo no feminino - a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

* O presente trabalho foi realizado com apoio de uma bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

¹ Utilizo aqui a versão mais recente publicada no Brasil em 2014, que integra a antologia intitulada *Azul cobalto*, publicada pela Oficina Raquel, Rio de Janeiro.