

UMA NOVA LITANIA, UMA NOVA LÍNGUA

A NEW LITANY, A NEW LANGUAGE

Luana dos Santos Claros
Graduada em Letras pela USP
luana.claro@alumni.usp.br

160

Resumo: Lançado em 2016 no Brasil e em 2013 em Portugal, “Ara”, de Ana Luísa Amaral, apresenta elementos contundentes sobre a condição feminina na sociedade contemporânea. Com o aporte de teóricas feministas, é possível aprofundar o estudo, a partir da obra de Ana Luísa Amaral, sobre a condição da mulher lésbica especificamente, de expressar - ou não - o seu amor abertamente. A esse elemento social associa-se o experimentalismo formal e o questionamento sobre os limites da linguagem e sobre sua relação com o poder instituído.

Palavras-chave: literatura contemporânea portuguesa; autoria feminina; Ana Luísa Amaral.

Abstract: Launched in 2016 in Brazil and in 2013 in Portugal, “Ara”, by Ana Luísa Amaral, presents powerful elements concerning the female condition in contemporary society. Along the contribution of feminist theorists, it is possible to deepen the study, based on the work of Ana Luísa Amaral, specifically on the condition of lesbian women, regarding the open expression - or not - of their love. This social element is associated with formal experimentalism and questions about the limits of language and its relationship with the instituted power.

Keywords: contemporary portuguese literature; female authorship; Ana Luísa Amaral.

Considerações iniciais

The sun is watery warm
our voices
seem too loud for this small yard
too tentative for women
so in love
Audre Lorde¹

¹ Excerto do poema “Walking our boundaries”, publicado em “The Black Unicorn” (1995).

Building the way

A experiência de leitura do romance *Ara*, de Ana Luísa Amaral, publicado em Portugal em 2013 e no Brasil em 2016, é de estranhamento. Na capa de ambas edições, a palavra “romance” desponta e, nas primeiras páginas, há a contraditória assertiva: “não sou romancista” (AMARAL, 2016, p. 9). O citado estranhamento é produzido pela forma do romance: fragmentário, inclui poemas, prosa, e até um diálogo entre duas vozes dissonantes sobre como começar a narrar. A obra, por meio desses artifícios, expõe seu processo de composição ao leitor, que é impelido a tentar entender a matéria que ali se mostra e por qual motivo ela se deixa entrever dessa determinada forma.

161

Desenvolvimento

A temática abordada pela obra é a do amor interdito entre duas mulheres, sendo elas casadas e mães. Na literatura, assim como nas artes em geral, o lesbianismo é retratado como um fetiche, uma sexualidade posta a serviço do prazer masculino. Há “o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual” (RICH, 1993, p. 26). O tratamento dado por Ana Luísa Amaral ao relacionamento entre as duas personagens difere radicalmente dessas representações masculinistas difundidas na arte. Essa diferenciação reflete-se, assim, na forma, e também na hesitação sobre como começar a narrativa, já que os modelos comumente disseminados, como afirma Rich (1993), reduzem o lesbianismo a uma sexualidade exótica e/ou perversa. O impasse enfrentado pela voz narradora é também entre a verdade, a memória como ela efetivamente é, e a ficção. A própria autora, quando questionada a respeito da função do artista, menciona essa questão:

TM: Nesse sentido, qual seria o papel do artista? O artista tem algum papel em uma sociedade como esta?

AL: Eu acho, eu acho que o artista terá algum papel. A arte é ter alguma função. Eu acho que essa função está, em primeiro lugar, em preservar memórias. Certas memórias. Não é preservar memórias no sentido nostálgico, por um passado impossível de recuperar. É, muitas vezes, até de preservar a memória do horror, porque é importante preservar a memórias das coisas que aconteceram e que não se deveriam nunca a repetir, não deveriam nunca tornar a acontecer. Embora, as coisas nunca aconteçam iguais. A história não se repete

Building the way

nunca. Terá outra função: preservar a memória não é incompatível com a beleza, que é algo que nós seres humanos precisamos. Portanto a arte tem uma função. (...)

TM: [Os artistas] Lidam com “objetos perigosos”.

AL: Exatamente, os objetos perigosos. Aquilo que a gente chama, de uma forma um bocadinho mais pomposa: o simbólico. Porque nós, seres humanos, precisamos do simbólico, que é a imaginação. Portanto a arte, quando eu falei em beleza, quando eu falei em simbólico, quando eu falei em imaginação, eu acho que é a arte. O artista cumpre um papel. Preservar memórias, transmitir ou emprestar aquilo que ele próprio recebeu do mundo e que tem a ver com a beleza, e que tem a ver com o inefável. Ou seja, aquilo que não é palpável e que, todavia, nos é absolutamente fulcral e essencial para existirmos enquanto seres humanos. Diz-se que o grande salto da evolução do Neandertal para o Cro-magnon terá sido esse... é possível ver nas campas, nos túmulos. Ou seja, quando são encontradas as primeiras flores. Portanto... (SILVA, 2017, p. 243-244)

162

Os elementos pontuados pela própria autora mostram-se fundamentais em *Ara*. A resposta encontrada pela voz narrativa ao final do seu impasse sintetiza a memória, como uma resistência, e a imaginação em relação àquilo que é inefável, porém profundamente essencial para a voz narrativa, para sua sobrevivência enquanto ser humano.

No início da obra, faz-se algumas afirmações, entre elas, a de que a voz narrativa não é romancista. A expressão íntima estaria ligada propriamente ao verso para essa voz e por esse motivo “nessas tentativas de narrar me saem, desgarrados, versos” (AMARAL, 2016, p. 9). O romance, por sua vez, é o espaço em que essa voz encontra dificuldade, em que é aterrorizada pela perspectiva de criar personagens densos e recriar outros locais e tempos. Este surge como o espaço em que predominam ruídos alheios, enquanto no poema predominam os ruídos dessa própria voz. Por fim, estabelece-se que a obra seja denominada apenas “textos”, sem rótulos ou categorias. Observa-se que a denominação de romance é atribuída por Maria Velho da Costa e não pela autora.

Assim, é possível perceber que surge uma distinção entre os dois gêneros: enquanto o poema é espaço de ternura e facilidade, o romance é o de dificuldade e medo. O poema é voltado para essa voz, enquanto o romance suscita outros ruídos para existir. A narrativa construída por Ana Luísa Amaral expõe esses dois extremos, contraditoriamente, misturados. Há de se observar, ainda, que a história contada é

Building the way

ruído próprio e ruído alheio; a condição mostrada é individual, mas também ocorre com outros indivíduos. A questão do nome das personagens, ou da falta dele, reforça a percepção de que as questões abordadas não são apenas condizentes ao indivíduo, mas coletivas. O título dado a essas afirmações é “Antes do resto”, informação relevante para quando se alcança o terceiro capítulo, de nome “Depois do resto”. Assim como o terceiro capítulo, o primeiro também é narrado em primeira pessoa.

163

Na sequência, há o segundo capítulo, “Japoneiras e túneis”, em que poemas surgem entrecortando a prosa. A personagem percorre um longo caminho de trem, enquanto relembra de sua infância. Embora tivesse vivido em outro lugar, ela é transportada para dentro de suas próprias memórias pela semelhança do cenário que encontra. O túnel que o trem atravessa surge como possível morte sucessiva, sem a possibilidade do renascimento que seria encontrar novamente a luz. As meninas que ela vislumbra lembram-na de sua própria figura e da Nau Catrineta, tradicional poema português.

As japoneiras mencionadas, ao fim do capítulo, revelam ser, na verdade, rosas vermelhas. A japoneira é mais conhecida como camélia, uma planta ornamental de origem asiática, que acredita-se ter sido introduzida na Europa por portugueses. Há, então, o engano: as flores que a personagem acreditava serem camélias eram, na verdade, rosas vermelhas, o que a faz perceber que, apesar das semelhanças, não era o mesmo cenário de sua memória. A narrativa não seria, assim, totalmente fiel à lembrança; o engano gerado pela confusão das flores é um momento de corte, o fim do capítulo.

Em “Depois do resto”, retoma-se a problemática do modo de narrar. A voz afirma lembrar algo de japoneiras, túneis, trens e divãs e que essas quatro imagens poderiam ser utilizadas como pontos cardeais, de orientação. Na sequência, formula quatro situações narrativas diferentes manipulando esses quatro elementos. No primeiro deles, a ação ocorreria no final da tarde, e a ideia era a de que alguém fizesse uma visita e para isso viajasse de trem, levando japoneiras ou rosas, dependendo a escolha de quem as levasse e de que as receberia. Passa-se pelo túnel, o renascimento ocorre, “solene, o milagre das flores” (AMARAL, 2016, p. 15). O divã está previsto nesse esquema narrativo, mas não se afirma mais do que isso. Além disso,

Building the way

As divagações possuem aura de sonhos e psicanálise, como em relatos feitos no divã, Freud é citado nominalmente, o que nos leva a pensar que consciente e inconsciente trabalham juntos na construção de uma narrativa, numa espécie de escrita metalinguística, recorrente na poesia de Ana Luísa Amaral. (WILLMER, 2016, p. 52)

Na segunda possibilidade, a ação ocorre à noite. As rosas seriam trazidas do Japão e a personagem sonha com elas deitada no divã e também com o que é nomeado como “palavra nova”. A personagem navega em um túnel por debaixo do mar, que foi descoberto pelos peixes de escamas brilhantes. A terceira possibilidade menciona uma troca de elementos: os que compõem histórias de contos de fadas, como carruagem, poço e lua cheia, pelo trem, pelo túnel e pelas japoneiras. A ação ocorreria de madrugada e resume-se principalmente ao desejo. Nessa possibilidade, em especial, menciona-se o padrão novo. Primeiro, observou-se a palavra nova, no segundo esquema narrativo e, no terceiro, um padrão narrativo novo, que não parecesse o das histórias de contos de fadas, no que aparenta ser uma consequência da existência da “palavra nova”, dada a sequência. A nova linguagem seria a premissa, assim, para que se crie, também, novos padrões.

Por fim, no quarto esquema narrativo o momento é o de luminosidade, meio dia, em que é possível enxergar os quatro elementos manipulados exatamente como eles são. Restam as japoneiras que, àquela luz, pareciam outras flores quase. O questionamento suscitado pelo capítulo é o de como narrar, contemplando todos os elementos necessários, importantes, e a questão do engano novamente surge quando há a menção à flor que, mesmo naquela luz tão nítida, era quase outra.

No quarto capítulo, “Espadas e alguns murmúrios”, novamente há a presença da primeira pessoa. Essa voz tece comentários sobre como nomear. Especificamente, fala-se de outra personagem, a quem a narradora dá permissão, acesso, com “dorida alegria”. As muitas possibilidades, o que ficou por ver, partem-se como partes da própria narradora. Quando a narradora permite a entrada da outra, é em “vezes de papel”, simbolizando a escrita. No momento em que isso ocorre, as milésimas partes da outra se reúnem formando um todo e cria-se um espaço para a narradora que é, justamente, o que causa a dorida alegria. Há o questionamento sobre essa sensação, se seria causada pelo fato de a ideia em si ser inenarrável em versos e, em narrativa, limitada e pobre. O que é mobilizado até então é, igualmente, a questão de como narrar, como versificar, o que está sendo contado.

Building the way

Há a questão também já mencionada sobre como nomear:

mais que os braços, gostava de ter feito/ coisa séria sobre eles e os outros, fazer nascer/ uma história infalível, verossímil -, em que ao/menos o ter tido os teus braços me servisse de/ apoio para o texto. e dar-te um nome, dar-me/ um nome, rebatizar as gentes das paisagens,/ reconverter a vida em mais que sonho, em/ mais que visão minha quando, naquele estado/ de semivigília, vendo-te à minha frente, às/ paisagens de dentro dou outra vez o nome que/tinham no real. (AMARAL, 2016, p. 17-18)

165

A outra, verdadeira, entretanto, ficou condenada a resguardos de papel, sem submergir com seu nome. O verso surge como moldável, enquanto a história em si surge intimamente conectada à vida e dela se alimenta. O que ela sabia não chegava a ser história, mas apenas murmúrio, o que cria a possibilidade de que o que é contado não chegou a acontecer de fato. Contudo, a forma versificada também não seria a adequada, já que havia uma conexão com o que poderia ser vida, realizável. O desejo íntimo dessa voz era o de que o leitor chegasse a imaginar que fosse uma história, para que ela pudesse arrancá-la da vida, momento em que o que é contado não se concretizou, e assim, recriá-la. Nessa nova versão, poderia estar com a pessoa amada, sem que houvesse algo resguardado e sem ser em tom de confissão. É possível perceber por esse capítulo que a narradora deseja fortemente uma ação que, aparentemente, foi interceptada antes que pudesse se concretizar e que a escrita surge para ela como uma oportunidade de permitir a entrada da outra, o ser amado.

O capítulo seguinte é constituído por um diálogo entre duas vozes designadas apenas como Voz 1 e Voz 2. A primeira delas insiste na dissonância que, em sua percepção está sempre ali e que não pode narrar o que não recorda, enquanto a segunda voz insiste em uma abordagem mais descritiva. Também insiste que a primeira voz invente, por mais que a verdade sempre esteja por trás desse tipo de invenção. Obedecendo aos pedidos da Voz 2, a Voz 1 discorre sobre o toque da mulher amada, afirma que suas mãos poderiam emergir da caixa de Pandora, associada normalmente aos males, mas de onde, a cada gesto, saíam sonhos. As duas vozes passam a descrever, sendo duas partes de um só elemento, e a segunda voz afirma que, finalmente, terminara o disfarce. A memória continuava a ser um fator importante na narrativa, seria impossível subtraí-la, mas o que antes tinha sido trágico poderia ser revisto, pela escrita, como feliz, romântico. A segunda voz então afirma

Building the way

que “se comece a história em nova voz de gente” (AMARAL, 2016, p. 27), já que o amor finalmente tomou o espaço e a totalidade da escrita, embora não fosse essa a memória exata dos acontecimentos. O impasse da primeira voz, que temia abandonar a memória infeliz, tinha se resolvido: era necessário recriar a história, dar a ela os caminhos desejados que não foram concretizados. Afirma, ao fim do capítulo: “(...) eu sei exatamente como começar” (AMARAL, 2016, p. 27).

166

O capítulo seguinte, de nome “Odisseia”, retrata o envio de uma carta, que cumpre seu destino de correspondência primeiramente pelas mãos de quem escreve e, depois, pelos olhos de quem lê. A aventura do retorno desperta as memórias de sua leitora. Depois, há o capítulo “Fragmentos (ou entre dois rios e muitas noites)”, em que a narradora, em primeira pessoa, lida com o material bruto de sua memória por meio da escrita. Entretanto, refere-se a ela mesma na terceira pessoa, distanciada, como se fosse uma personagem. A narradora coloca em prática, assim, a resolução oriunda da discussão entre as duas vozes dissonantes, de que a escrita há de ser um pouco memória, um pouco imaginação. Conta sobre sua infância, sobre o período escolar, que iniciou na região Sul. Depois, mudou-se para o Norte, onde não foi bem recebida pelos colegas de escola. Essas duas regiões são denominadas “rios” e a narradora afirma não encontrar seu lugar em nenhum dos dois lugares, habitando, assim, um entre-espacos, solitária. Pequenas lições durante os tempos infantis ensinaram a ela os limites entre o poder e a vontade. A escrita surge, para a personagem, como única escapatória, como o único remédio para momentos de angústia. A personagem lamenta, diz querer ser uma mulher “igual”, referindo-se aos prazeres do elogio familiar e do lar. Essa vontade é definida como uma “vontade de ser boa”, mostrando um julgamento ao que foge a esse estereótipo, ao que é considerado, por oposição, “ruim”.

O capítulo seguinte, “Irmãs”, possui uma estrutura diferenciada: é formado por “Memórias”, “Prólogo” e “Epílogo”, como se fosse uma narrativa dentro da própria narrativa. A disposição dessas partes estabelece que a memória é anterior à narrativa em si e está em confluência com os movimentos feitos nos capítulos anteriores a esse respeito. Na primeira parte, “Memórias”, há a presença do verso e da primeira pessoa. Lembrar exatamente os acontecimentos, nos dias certos, em ricos detalhes é, sobretudo, importante para a narradora, pois ela não voltará a ver a mulher amada. A ficcionalização da memória permanece no horizonte, mas a narradora necessita delas

Building the way

como fonte não só de sua escrita, mas para viver, sabendo que não encontrará mais a outra e, conseqüentemente, não produzirá outras memórias com ela: “Por isso é que preciso de lembrar coisas/ exatas, como aconteceu tudo; não só/ transpor depois na ficção recolhida, sou eu/ que te preciso e dos teus dias/ que me foram meus” (AMARAL, 2016, p. 45).

No “Prólogo”, a escrita retorna à terceira pessoa para retratar os sentimentos amorosos entre as duas personagens. Segundo Adrienne Rich (1993), uma das formas de reforçar a compulsoriedade da heterossexualidade é invisibilizar a existência do lesbianismo.² Tal medida é garantida pela socialização imposta à mulher ao nascimento, que a orienta para que, mais tarde, assuma apenas relacionamentos heterossexuais, que são tidos como a norma. Afirma-se que as mulheres são heterossexuais de modo inato, desconsiderando-se seu envoltório social e a hierarquia entre classes e, conseqüentemente, a existência de interesses implícitos nesse arranjo. Assim, “a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença, em parte porque tem sido tratada como algo excepcional, mais do que intrínseco.” (RICH, 1993, p. 35).

O que há a partir desse momento da narrativa de fato é o romance, sentimento afetivo, entre as personagens: “A palavra “romance” seria referente, portanto, à história de amor entre duas mulheres, amor sutil e quase platônico, visto que não se realiza fisicamente” (WILLMER, 2016, p. 53)³. Ao não se realizar fisicamente, o relacionamento retratado na narrativa contraria os modelos de sexualidade lésbica fetichizada, pornográfica. As personagens sequer conseguem reagir ao fato de estarem apaixonadas, ficam totalmente sem ação, evidenciando o quão invisibilizada era a possibilidade, impensável. A não-realização do romance entre as duas personagens tem como motivo a socialização voltada para a heterossexualidade e a reação negativa que o fato, socialmente, provocaria:

Eram as duas casadas, as duas tinham filhos e falavam sobre as vidas com uma certa timidez de desassossego. Amedrontadas do desejo comum, tanto como temiam o sentimento sem palavras; filhas como eram de pais e sociedades e céus onde estas coisas não devem ser ditas nem sonhadas. E contudo, o tempo todo que elas estiveram, o

² RICH, 1993, p. 34.

³ A conclusão a que chega Willmer (2016) dá-se a partir da fala de Ana Maria Domingues de Oliveira, na ocasião do lançamento do romance *Ara* em São Paulo.

pequeno amor esteve sempre também. Quando se separaram de madrugada, ela fez um movimento curto de ternura e beijou a outra como as mulheres fazem geralmente. E a outra abraçou-a um pouco muito forte, um bocadinho diferente de como costumam fazer as mulheres. Nada foi dito, então, mas ela sabia do pequeno amor, que ele andava ali à volta delas, à volta do ar como pequenas asas, modificando gestos. Tinham medo de se tocar, porque sabiam que seria um toque diferente. Neste tempo, como um gênesis, não podiam sequer confessar “Vou sentir a tua falta quando voltar ao meu país”, porque ambas reconheciam que não seria só falta, mas saudades da irmã na amante a haver. (AMARAL, 2016, p. 47-48)

Como mencionado pela narradora, as personagens eram filhas de pais, sociedade e céus que não permitiriam que o romance se concretizasse. A repressão daria-se em nível privado, por meio da família, representada pela figura do pai, em âmbito público, por meio da sociedade, e, por fim, pela religião.

“Ara”, palavra que dá título ao romance, segundo o dicionário *Michaelis online*, tem significado sagrado tanto para a religião cristã quanto para pagãos, e é definida, respectivamente, como “pedra sobre a qual o sacerdote estende o corporal e coloca o cálice e a hóstia, para celebrar a missa” e “lugar que era reservado aos sacrifícios; altar”. Em uma das passagens do “Prólogo”, a narrativa inicia-se da seguinte forma: “No princípio, era a chuva e a segura na boca, o coração apertado.” (AMARAL, 2016, p. 47), o que sugere um início propriamente dito e também relação com determinado texto bíblico, uma vez que inicia-se da mesma forma (“No princípio...”). O vocábulo “gênesis” também é citado frequentemente na narrativa, referindo-se a momentos compartilhados entre as duas personagens: “E assim chegaram outros tempos, um pouco depois do gênesis e longe do coro.” (AMARAL, 2016, p. 48), “E ela fechada na casa de banho a chorar um pouco, pensando em anos antes, na primeira história em que as três da manhã eram o gênesis de tudo” (AMARAL, 2016, p. 52). O livro bíblico que inicia-se com “No princípio” é, justamente, Gênesis. No referido livro bíblico, há o relato da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra. Sobre esse episódio é importante pontuar que

A expressão sodomia tem origem no latim a partir do relato bíblico do Gênesis. E foi até o século XIX a palavra mais utilizada para se referir aos atos sexuais considerados contra a natureza, ou seja, que não tivessem a finalidade de procriação e por isso eram entendidos como um pecado frente a Deus. (PAIM, 2014, p. 18)

Building the way

O sentimento nutrido pelas personagens da narrativa seria, religiosamente, classificado como sodomia. Porém, ao contrário do que o discurso bíblico e também a literatura comumente sugere, não há ato sexual ou lascívia. Os textos bíblicos são uma referência do narrar muito antiga, de grande influência no ocidente, e que colocam a relação lésbica como negativa, passível de punição. Já Ana Luísa Amaral, utilizando-se de referências que remetem ao texto bíblico, estabelece um relacionamento entre duas personagens que contradiz sua referência.

Na sequência, no “Epílogo”, o início se dá com versos e se localiza, temporalmente, alguns anos depois da época retratada no “Prólogo”. A voz poética afirma a possibilidade de um final feliz e o desejo de que esse fosse o desfecho. Na última estrofe, fantasia um reencontro em um lugar que ela considera inusitado, o Japão: “vindas de lugares extremos, / Alguns anos depois/ E o pequeno amor à sua volta ainda/ Vulneráveis ainda. E em silêncio” (AMARAL, 2016, p. 51). A vulnerabilidade é mencionada pela narradora também no “Prólogo”, como um elemento que a une a outra mulher.

Shulamith Firestone, no livro *A dialética do sexo* (1976), denomina as chamadas “classes sexuais” e afirma estarem elas “tão enraizadas, que se tornam invisíveis.” (FIRESTONE, 1976, p. 11). Segundo a autora, assim como a revolução socialista deveria ter como um de seus objetivos eliminar a distinção entre as classes sociais, a revolução feminista deveria ter como um de seus objetivos eliminar as classes sexuais. Assim, as diferenças biológicas não seriam mais utilizadas como pressuposto para a existência de um sistema hierárquico entre os gêneros, ao qual as mulheres, como classe, são submetidas aos homens.⁴ A argumentação da autora aborda diversos aspectos, inclusive o amor, que exigiria a vulnerabilidade mútua dos envolvidos como pressuposto para que nenhuma das partes seja prejudicada. O amor heterossexual apresenta-se como desigual em poder e pode, assim, tornar-se destrutivo, segundo essa lógica.⁵

⁴ “E, assim como a meta final da revolução socialista não era a eliminação do *privilégio* da classe econômica, mas também a própria *distinção* da classe econômica, assim também a meta final da revolução feminista deve ser, ao contrário da meta do primeiro movimento feminista, não apenas a eliminação do *privilégio* do homem, mas também da própria *distinção* sexual: as diferenças genitais não mais significariam culturalmente” (FIRESTONE, 1976, p. 21)

⁵ “Sugiro que o amor é, essencialmente, um fenômeno muito mais simples. Ele se torna complicado, corrompido, ou dificultado por um *equilíbrio desigual de poder*. Vimos que o amor requer uma vulnerabilidade mútua, ou se torna destrutivo. Os efeitos destrutivos do amor só ocorrem num contexto de desigualdade. (FIRESTONE, 1976, p. 151)

Building the way

Adrienne Rich, no ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (1993), mostra, a partir da leitura de Kathleen Gough, as formas pelas quais o poder masculino se manifesta nas sociedades arcaicas e contemporâneas. Entre elas, estão a negação da sexualidade das mulheres e o ato de forçá-las à sexualidade masculina.⁶ Conclui-se, a partir da leitura das duas teóricas, que a classe sexual masculina tem interesse em manter a classe sexual feminina em relacionamentos desiguais, na medida em que força mulheres à sexualidade masculina. O objetivo final deste arranjo seria o acesso aos seus corpos, a exploração de seu trabalho emocional, doméstico e quaisquer outros possíveis. Por essas questões, a menção da vulnerabilidade por parte da narradora é de relevância, já que era uma experiência diferente, embora os relacionamentos heterossexuais não sejam, necessariamente, destrutivos⁷. A ausência do agente dominante, masculino, cria uma nova dinâmica:

Numa relação iminente lésbica, as duas mulheres (em Ara) encontram-se diante da possibilidade de desenvolverem uma relação de mutualidade e, na ausência de um agente dominante, saem dos seus papéis pré-definidos, em busca do desconhecido e do indizível, para o qual as palavras corriqueiras não bastam (WILLMER, 2016, p. 56)

A narradora pouco fala de seu marido. Em uma das passagens do “Epílogo”, ela viaja para o Japão, pois ele fará um curso definido como “necessário” e, quando chegam ao hotel, há o ato sexual entre eles, ao qual a personagem responde de forma passiva, inerte:

A conversa, o costume, que nem merece honras de página ou de linhas. Foi bonita a chegada ao fim da tarde, o avião pousou realmente e os ouvidos dela uma vez mais. O costume. Como a chegada ao hotel, o desfazer das malas, a pequena ronda de reconhecimento tão

⁶ A lista completa de características do poder masculino é: 1) Ao negar a [própria] sexualidade das mulheres; 2) ou forçá-las [à sexualidade masculina]; 3) ao comandar ou explorar o trabalho delas a fim de controlar sua produção; 4) ao controlá-las ou roubá-las de suas crianças; 5) ao confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos; 6) ao utilizá-las como objetos em transações masculinas; 7) ao restringir sua criatividade e 8) ao retirá-las de amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade. (RICH, 1993, p. 23-25)

⁷ A análise feita por Firestone (1976) aborda a vulnerabilidade das relações no que tange ao gênero apenas. A autora analisou dialeticamente as teorias de Marx e Engels e também de Freud para abordar a questão da mulher na sociedade. Em sua obra, a autora também procurou analisar a questão racial, sem muito sucesso, como foi apontado por Davis (2016): “(...) Firestone sucumbe ao velho sofisma racista de culpar a vítima” (DAVIS, 2016, p. 185). Ressalta-se que existem outras estruturas de dominação e exploração, como a racial, por exemplo, que interferem tanto quanto o gênero na questão da vulnerabilidade e da desigualdade nos relacionamentos afetivos e em geral.

Building the way

do gosto dele e o fazerem amor como o costume. As lágrimas nos olhos dela, que ele não viu, porque tinha a cabeça no seu ombro e no silêncio escuro as lágrimas são cópias de pérolas pequenas. (AMARAL, 2016, p. 52)

Nos parágrafos seguintes, a narrativa mostra que a personagem fechou-se na casa de banho, ainda a chorar um pouco. Destaca-se, assim, a submissão da esposa em relação às vontades de seu marido.

171

Além disso, dois elementos também são importantes: o curso era necessário ao marido, não à esposa, que se vê na obrigação de acompanhá-lo. Os parágrafos seguintes revelam que a personagem gostaria de estar em outro lugar, porém, ela o acompanhou. A personagem não possui nome, bem como nenhuma das personagens do livro inteiro. O nome tornaria particulares suas existências. Entretanto, a situação vivenciada pelas personagens, de forma geral, é sugerida como comum por meio dessa generalização. As personagens não seriam, assim, nenhuma mulher em específico e qualquer mulher poderia ser uma das personagens da obra. A narrativa sugere, assim, que a questão não é particular, mas relativa à já mencionada classe sexual feminina. A heterossexualidade compulsória, como regime político, se aplica a todas as mulheres, sejam elas heterossexuais ou não; é parte do mecanismo patriarcal que as mulheres além de heterossexuais sejam também submissas às vontades de seus maridos. Além dessa possibilidade interpretativa, há a de que o nome das personagens é mantido em sigilo, assim como seus sentimentos, pois, naquela sociedade, eram condenáveis.

Neste capítulo também é revelado que, apesar de as personagens não terem se encontrado mais, trocavam cartas, o que se relaciona com um dos capítulos anteriores, “A odisseia”. Isso mostra que os acontecimentos, sejam eles do passado ou do presente da narradora, atravessam a história que ela está escrevendo, que envolve, necessariamente, a idealização de sua realidade. Quando escrevia uma carta no átrio do hotel no Japão à espera do marido, a personagem sobressalta-se ao encontrar a outra ali. Entretanto, mesmo nesse segundo encontro, conscientes de seus sentimentos, o desfecho foi o mesmo da primeira vez. Estavam elas em um terceiro país, uma terceira via, nem Norte e nem Sul, mas, mesmo assim, as ações não ocorreram da forma desejada.

No capítulo seguinte, assume novamente a primeira pessoa. Nele, “Coisas de rasgar”, o desejo entre as duas mulheres assume um tom político, pois a narradora

Building the way

reconhece que a outra não é exatamente contida, mas sim, reprimida; também reconhece que gostaria de gostar da outra apenas como amiga, que seria mais fácil e que, como seu desejo era violento, não poderia sequer ser amiga da outra enquanto o sentisse. A narradora espera que o tempo alivie sua urgência, mas espera, no fundo, que o tempo resolva os medos da outra, contraditoriamente, para que elas possam estar juntas. O título do capítulo remete à escrita novamente, uma vez que rasga-se papel; assim, existe a possibilidade também de o capítulo referir-se às cartas novamente. Em específico, ao que a narradora gostaria de dizer à outra, que poderia estar em uma das cartas que elas trocariam, mas que foi “rasgado” antes do envio, já que a outra não podia saber dos sentimentos expressos pela narradora.

Em “Em nova voz de gente”, penúltimo capítulo da obra, a narradora se confunde com a personagem criada novamente: “Que dirá, neste exato momento, o meu rosto? (Ou o rosto de quem narra?)” (AMARAL, 2016, p. 63). Neste momento da narrativa, a voz questiona a quem pertence o mundo, mencionando, assim, a questão do poder. Mais adiante, especifica-se esse elemento: nomear, ou deixar de nomear, tem relação com a quem pertence o mundo: “No que aprendi, tu não cabias. Nunca coubemos no que me ensinaram. Nunca me deram matéria verbal para falar de nós - por isso me confundo e falo do que sei há tantos anos. Desejando inventar palavras novas, formas novas, ao menos, de as juntar” (AMARAL, 2016, p. 65). Confirma-se então a confluência, também, entre o experimentalismo formal da obra e seu conteúdo: o amor que não tem sequer nome, que não é tradicional ou bem-aceito. A língua, com suas lacunas, significa, assim, politicamente.

Nesse mesmo capítulo, há uma passagem em que uma das personagens é levada por uma amiga a uma catedral. Neste lugar, ela lembra-se de sua crença quando menina jovem, e sai com lágrimas nos olhos. É uma ocasião natalina, e ela busca um lugar para chorar escondida. Seus questionamentos a levam a indagar-se sobre o verdadeiro significado da vergonha e a concluir que é necessário inventar uma nova litania, já que a que rege o mundo denomina como vergonhosos atos de amor. A personagem, assim, aborda a questão das mazelas do mundo, como a fome das crianças, a impotência perante a situação delas, e também menciona como vergonhosas as “obrigações da carne e cama, obrigações do resto” (AMARAL, 2016, p. 67), o que pode ser relacionado ao fato de ela seguir o que o casamento a impõe, já que são atos referidos como “obrigações”.

É nessa altura que reconheceremos a crítica da autora à hipocrisia do conservadorismo, político e moral, que aceita com naturalidade a fome de crianças, a guerra e a violência estatal enquanto censura o amor homossexual e questiona a liberdade, cerceando o corpo dos indivíduos e a autonomia das mulheres, fazendo com que se sintam obrigadas a aceitar os relacionamentos heterossexuais consentindo com a dominação masculina (WILLMER, 2016, p. 58)

O momento da personagem é de ruptura com o que lhe foi imposto e com o que ela mesma havia internalizado. É necessário inventar uma nova litania que desloque o sentido do que é sagrado, do que é sodomia e do que é o amor. Há a percepção por parte da personagem de que a língua não é neutra em relação à sociedade, a mesma que desloca os sentidos em nome de interesses patriarcais desde tempos remotos. Assim, há a necessidade de criar uma nova língua, já que “o sistema de papéis sexuais divide a experiência humana” (FIRESTONE, 1976, p. 191) e estaria, assim, a serviço de determinados interesses também.

No último capítulo do romance, “Ou seja, ara”, é dia de Ano-Novo “com maiúsculas, a querer dizer símbolo” (AMARAL, 2016), referindo-se ao fato de que, desde o momento em que a personagem se deu conta, no Natal, da natureza sagrada de seu sentimento, seria uma nova vida. Não há menção ao marido, só à filha, que assiste a televisão. A personagem menciona a ocorrência de uma capicua, momento em que é possível ler uma sequência de números nas duas ordens e ele permanecerá o mesmo: “Como uma capicua do avesso, ao contrário, a antiga pedra do lar. Ou seja, altar. Ou seja, com três letras, ara.” (AMARAL, 2016). A personagem sente, por fim, que está a inverter a ordem do lar, mas que, ao contrário das expectativas, o lar torna-se, assim, altar. Seu modo de viver, dali para frente, é legitimado, e a própria personagem não o vê como profanação ou sodomia, mas como uma existência genuína.

Adrienne Rich (1972), em “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, aborda a questão da autoria feminina em um momento de despertar para os problemas sociais, incluída nisso a questão feminina. As referências masculinas criaram os mais diversos problemas para mulheres que, por exemplo, retratam o amor pelos homens de forma muito diferente do que os homens retratam seu amor por mulheres. Segundo Rich (1972), a cultura masculina “has created problems for the

Building the way

woman writer: problems of contact with herself, problems of language and style, problems of energy and survival.” (RICH, 1972, p. 20).

Quanto à representação feminina nas obras masculinas, Rich (1972) afirma que

A lot is being said today about the influence that the myths and images of women have on all of us who are products of culture. I think it has been a peculiar confusion to the girl or woman who tries to write because she is peculiarly susceptible to language. She goes to poetry or fiction looking for her way of being in the world, since she too has been putting words and images together; she is looking eagerly for guides, maps possibilities; and over and over in the "words' masculine persuasive force" of literature she comes up against something that negates everything she is about: she meets the image of Woman in books written by men. She finds a terror and a dream, she finds a beautiful pale face, she finds La Belle Dame Sans Merci, she finds Juliet or Tess or Salome, but precisely what she does not find is that absorbed, drudging, puzzled, sometimes inspired creature, herself, who sits at a desk trying to put words together. (RICH, 1972, p. 21)

A autora afirma ter buscado as poetisas mulheres para ler em busca de uma orientação, mas que seu parâmetro também era masculino, então havia certa confusão, que aparecia igualmente em sua escrita, definida pela relação das figuras femininas com os homens. Após casar-se e ter três filhos antes dos trinta anos, Rich percebeu que algo em sua condição interferia em sua habilidade de imaginar e criar. A energia e tempo consumidos pela vida doméstica e de mãe eram enormes e, assim, impossibilitavam sua energia de criação (“energy of creation”). A autora aborda, então, sua própria trajetória em busca de escrever como mulher, embora lhe dissessem que a literatura deveria ser “universal”.

O movimento de revisão proposto por Rich (1972) é o de um exercício crítico de perceber como as representações perpetuam estereótipos que, por sua vez, são um dos muitos pilares de uma hierarquia que se manifesta concretamente no mundo. Em determinada passagem, afirma que “For writing is re-naming” (RICH, 1972, p. 23). Há a profunda noção, desconfiança, da linguagem em si, da forma como é utilizada tradicionalmente, por escritores e por aquelas que os tomam, muitas vezes inconscientemente, como parâmetro, como a própria autora confessa ter feito no início de sua carreira de escritora.

Considerações finais

Para abordar a condição feminina, é necessário renomear, deslocar, à luz da consciência promovida pelas últimas décadas, as palavras. Apesar dos avanços relatados por Rich (1972) e que possibilitaram sua leitura crítica da realidade e da literatura, as conquistas são ainda muito frágeis. Na sociedade contemporânea, a autonomia feminina ainda é vista como um problema; além disso, para a parcela das mulheres que se reconhecem lésbicas, o silenciamento e a violência é, também, muito concreto. Ana Luísa Amaral mostra, por meio da forma em *Ara*, que apenas a subversão dos padrões narrativos consolidados e a criação de uma “nova palavra” é capaz de contemplar o sentimento que a voz narradora tinha por outra mulher. Essa nova palavra seria indicativa de uma nova situação de mundo, em que as mulheres não seriam induzidas a uma sexualidade ou outra por mecanismos patriarcais, que existem para fazer a manutenção da hierarquia estrutural. É necessário não só renomear, mas permitir a nova voz de gente, criar uma nova língua, que não é nem Norte e nem Sul e reinventar o que significa vergonha, à luz da consciência crítica.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. *Ara*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

ARA. *Dicionário Michaelis online*, 6 de jun. 2020. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 6 de junho de 2020.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo*. Tradução de Vera Regina Rebello Terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

LORDE, Audre. *The Black Unicorn*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1995.

PAIM, Mariana Souza. *A noite tem mais luzes: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, tradução de Carlos Guilherme do Valle a partir do original “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. In: GELP, Barbara C. & GELP, Albert (editores). *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>

Building the way

RICH, Adrienne. *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. College English, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching, p. 18-30, 1972.

SILVA, Telma Maciel da. *Ana Luísa Amaral: Flores, símbolos e o que nos torna humanos*. Revista Estação Literária, Londrina, vol. 18, p. 237-244, maio 2017.

WILLMER, Rhea Silvia. *Vergonha é não amar, cartas de Ana Luísa Amaral*. Revista Desassossego, São Paulo, v. 8i, p. 50-60, 2016.