

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS DO
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS**

FABIANE LEMOS

A FISIOLÓGIA DO CONTO: UMA LEITURA DE *MULHER EXPLÍCITA*

**TRÊS LAGOAS-MS
AGOSTO/2023**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS DO
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS

FABIANE LEMOS

A FISILOGIA DO CONTO: UMA LEITURA DE *MULHER EXPLÍCITA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como recurso parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

TRÊS LAGOAS-MS
AGOSTO/2023

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários do Campus de Três Lagoas

Fabiane Lemos

A FISILOGIA DO CONTO: UMA LEITURA DE *MULHER EXPLÍCITA*

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Presidente: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues CPTL/UFMS

Membro Externo: Prof.^a Dr.^a Cleusa Rios Pinheiro Passos USP

Membro Externo: Prof. Dr. Felipe Gonçalves Figueira Ines/RJ

Membro Interno: Prof.^a Dr.^a Kelcilene Grácia Rodrigues CPTL/UFMS

Membro Interno: Prof.^a Dr.^a Amaya Obata Mourino de Almeida Prado CPTL/UFMS

Membro Interno Suplente: Prof.^a Dr.^a Natália Tano Portela UFMS/CPTL

Membro Interno Suplente: Prof. Dr. Marcos Dorneles UFMS/CPAq

Membro Externo Suplente: Prof. Dr. André Dias UFF

Três Lagoas-MS
Agosto/2023

Vejo a literatura em outra dimensão, com carne, ossos, vísceras, coração e alma.

Alciene Ribeiro Leite

A Deus, que, por meio de seu Santo Espírito, inspirou homens comuns – pescadores, cobradores de impostos – a escreverem os maiores e melhores contos sobre os ensinamentos, experiências e vitórias de seu filho Jesus.

Sua temática tem tocado milhares de gerações e perduram até os nossos dias, tamanho seu tom de maravilhas e seu efeito restaurador na vida de todo ser humano.

São contos - como o da mulher do fluxo de sangue, uma de minhas histórias preferidas do Novo Testamento, por mostrar uma mulher que não desistiu de seu sonho, em meio a tantos obstáculos sociais e culturais de sua época, que revelam sua arte de encantar e trazer esperança a corações ansiosos por uma mensagem que chega até a alma; cumprindo, dessa forma, todos os requisitos para um bom conto: possui tom, temática e, acima de tudo, seu epílogo é forte, porque muda a vida de pessoas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem, exclusivamente, dedico esta pesquisa. Único digno de louvor e adoração. Sei que não escolhe os capacitados, mas capacita os escolhidos.

Ao meu marido Elvio, por ser um homem tão generoso e compreensivo, refletindo a imagem de Deus, que com amor tem me curado das angústias em meio aos meus estudos;

Às minhas filhas Júlia e Lívia, os maiores presentes que Deus me deu;

À minha irmã Silvia, sempre braço forte, pronta a ajudar-me nas situações mais difíceis;

À minha mãe por ter me ensinado princípios e valores cristãos. Por ter sido sempre o exemplo de uma mulher forte, que, mesmo diante de tantas dificuldades, seguiu amando e servindo sua família;

Ao meu pai, *in memoriam*, pois sei que teria muito orgulho de mim;

Ao meu orientador professor Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, por ter me conduzido em minha pesquisa de forma tão segura. Obrigada pela oportunidade de ter sido sua orientanda, é motivo de muito orgulho pra mim;

À professora Dra. Cleusa Rios P. Passos, pela generosidade em ter aceitado participar de minha banca, suas observações foram valiosíssimas para minha pesquisa;

À professora Dra. Kelcilene, pelos grandes ensinamentos durante as aulas, e pela leitura atenta de meu trabalho;

Ao professor Dr. Felipe Figueira, pela leitura e observações sobre meu trabalho;

Ao professor Dr. Marcos Dornelles pelas observações sobre meu trabalho;

A todos os professores do PPG-Letras, pelo aprendizado.

A Camila Torres, pessoa maravilhosa que tive a honra de conhecer nas aulas do doutorado;

Ao Rodrigo Andrade, pelas dicas; por ter debatido minha pesquisa;

À Natália Tano, pela generosidade, por ajudar-me tantas vezes com dicas e empréstimos;

À minha diretora Sandra Canisso, pela compreensão e apoio durante meus estudos;

À minha nova escola, Joaquim Marques de Souza, porque sei que já me esperam com tanto carinho e expectativas por me terem no quadro de professores;

A todos os professores de escola pública que ousam ir além dos quatro paredes da sala de aula, e decidem ser mais capacitados, contribuindo para tornar a educação pública melhor;

A todos os meus alunos, porque são a razão de todo meu estudo. Que eu possa ser a cada dia uma professora melhor e mais preparada para guiá-los pelo caminho do conhecimento;

A todos que contribuíram, meu muito obrigada!

LEMOS, Fabiane. A fisiologia do conto: uma leitura de *Mulher explícita*. Três Lagoas, MS, 2023, 156 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – PPG – Letras, UFMS. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a elaboração de uma nova metodologia de leitura de contos, apoiando-se na metáfora da fisiologia do corpo humano, a partir da leitura de *Mulher explícita* (2019), de Alciene Ribeiro Leite. Assim, tendo como base um ecletismo teórico, nos valem dos estudos de diversos campos do saber, como a Linguística, a Filosofia, a Psicologia Analítica, a Mitologia, a Metodologia de Rodrigues (2020), além dos pressupostos teóricos sobre a Teoria do Conto, para o desenvolvimento de cinco planos narrativos, denominados: Epidérmico, Dérmico, Hipodérmico, *Kardiá*, e Cerebral. Os contos escolhidos para análise são, na ordem em que estão no livro, “Independência e morte”, “Noturno”, “Alforria para as hortênsias” e “Tela em branco”, que, juntos, além de apresentarem a proposta poética de Alciene sobre a condição feminina, também são exemplares como modelo para análise por meio dos cinco planos narrativos desta pesquisa. O trabalho mostra-se inédito, à medida que desconhecemos pesquisas que atribuam novas classificações para a produção contística atual, em especial à de Alciene Ribeiro Leite.

Palavras-chave: Cinco planos narrativos; Fisiologia do conto; Teoria do conto; *Mulher explícita*; Alciene Ribeiro Leite.

ABSTRACT

Abstract: This work aims to develop a new methodology for reading short stories, based on the metaphor of the physiology of the human body, based on the reading of *Mulher Explícita* (2019), by Alciene Ribeiro Leite. Thus, based on theoretical eclecticism, we make use of studies from different fields of knowledge, such as Linguistics, Philosophy, Analytical Psychology, Mythology, Rodrigues Methodology (2020), in addition to the theoretical assumptions about the Theory of the Short Story, for the development of five narrative planes, called: Epidérmico, Dérmico, Hipodérmico, Kardiá, and Cerebral. The short stories chosen for analysis are, in the order in which they appear in the book, “Independência e morte”, “Noturno”, “Alforria para as hortênsias”, and “Tela em Branco”, which together, in addition to presenting Alciene's poetic proposal about the female condition, are also exemplary as a model for analysis through the five narrative planes of this research. The research is unprecedented, as we are unaware of works that attribute new classifications to current short story production, especially by Alciene Ribeiro Leite.

Keywords: Five narrative planes; Physiology of the tale; Story theory; *Mulher explícita*; Alciene Ribeiro Leite.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo desarrollar una nueva metodología para la lectura de cuentos, basada en la metáfora de la fisiología del cuerpo humano, a partir de la lectura de *Mulher Explícita* (2019), de Alciene Ribeiro Leite. Así, con base en el eclecticismo teórico, hacemos uso de estudios de diferentes campos del saber, como Lingüística, Filosofía, Psicología Analítica, Mitología, Metodología Rodrigues (2020), además de los presupuestos teóricos sobre la Teoría del Cuento, para el desarrollo de cinco planos narrativos, denominados: Epidérmico, Dérmico, Hipodérmico, Kardiá, Cerebral. Los cuentos elegidos para el análisis son, en el orden en que aparecen en el libro, “Independência e morte”, “Noturno”, “Alforria para as hortênsias” y “Tela em Branco”, que en conjunto, además de presentar La propuesta poética de Alciene sobre la condición femenina, son también ejemplares como modelo de análisis a través de los cinco planos narrativos de esta investigación. La investigación es inédita, ya que desconocemos trabajos que atribuyan nuevas clasificaciones a la producción cuentística actual, especialmente de Alciene Ribeiro Leite.

Palabras clave: Cinco planos narrativos; Fisiología del cuento; Teoría de la historia; *Mulher explícita*; Alciene Ribeiro Leite.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação da construção teórica sobre o iceberg	37
Figura 2 – Capa do livro <i>Alciene Ribeiro</i> (Literatura e Vida 2)	45
Figura 3 – Sistemas fisiológicos do corpo humano e sua integração	47
Figura 4 – Três camadas da pele: epiderme, derme e hipoderme	48
Figura 5 – Imagem exemplificando as camadas da epiderme	49
Figura 6 – Imagem de folículo piloso	53
Figura 7 – Quadro <i>As senhoritas de Avignon</i> , de Pablo Picasso	60
Figura 8 – Imagem contendo as três camadas tegumentares	61
Figura 9 – Pintura <i>Independência ou Morte</i> , 1888, óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm, Pedro Américo	64
Figura 10 – Imagem do sistema circulatório	66
Figura 11 – Representação do sistema circulatório sistemático e pulmonar	67
Figura 12 – Imagem da obra <i>Garota em frente ao espelho</i> , de Pablo Picasso	71
Figura 13 – Imagem da obra <i>Narciso</i> , pintura de Caravaggio	72
Figura 14 – Imagem representando um casebre	79
Figura 15 – Representação do momento em que ocorre a sinapse entre as células neurais	82
Figura 16 – Representação do sistema nervoso central e periférico	83
Figura 17 – Planta <i>Hydrangea</i> – <i>Hydrangea macrophylla</i> –, conhecida como hortênsia	87
Figura 18 – Imagem da personagem Mulher Maravilha	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Perspectiva representada pelos órgãos e sistemas	47
Quadro 2 – Representação do declínio da protagonista do conto “Independência e morte”	50
Quadro 3 – Exemplo de texto bulbo-imagético	53
Quadro 4 – Exemplo de texto bulbo-sebáceo	53
Quadro 5 – Notícia sobre o feminicídio no Brasil	54
Quadro 6 – Leituras bulbo-sebáceas presentes no corpo textual de “Independência e morte”	55
Quadro 7 – Leituras bulbo-imagéticas presentes no corpo textual de “Independência e morte”	55
Quadro 8 – As bulbo-imagens da fragilidade da personagem feminina de “Independência e morte”	56
Quadro 9 – As bulbo-imagens que recobrem os bulbo-sebáceos da dominação sofrida pela protagonista de “Independência e morte”	57
Quadro 10 – O bulbo-sebáceo “liberdade” de “Independência e morte”	58
Quadro 11 – Rota dos sentimentos e das emoções levados às partes do conto “Independência e morte”	67
Quadro 12 – Poema “A casa”, de Adélia Prado	80
Quadro 13 – Leituras bulbo-sebáceas desenvolvidas no conto “Alforria para as hortênsias”	88
Quadro 14 – Bulbo-sebáceo “liberdade” no conto “Noturno”	98
Quadro 15 – As bulbo-imagens presentes em “Noturno”	98
Quadro 16 – Organograma das bulbo-imagens que recobrem o bulbo-sebáceo “abandono”	99
Quadro 17 – Poética de Alciene sobre o feminino e as bulbo-imagens correspondentes	100
Quadro 18 – As leituras bulbo-sebáceas encontradas no conto “Tela em branco”	107
Quadro 19 – Ordem dos estados afetivos da protagonista de “Tela em branco”, em sua fase juvenil	113

LISTA DE ABREVIACÕES

CPTL	Campus de Três Lagoas
GPLV	Grupo de Pesquisa Literatura e Vida
PPG	Programa de Pós-Graduação
Proletras	Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Letras
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO	19
2.1	Um mapeamento sobre o conto: das origens à contemporaneidade	19
2.2	Os finais fortes em contos de Edgar Allan Poe	21
2.3	Os novos rumos da produção literária em fins do século XIX: a produção contística de Anton Pavlovitch Tchekhov	23
2.3.1	A explosão tchekhoviana do tom menor em “Um homem célebre”	28
2.3.2	A produção literária no século XIX: trilhando os caminhos do conto em Poe, Machado e Tchekhov	29
2.4	Alguns apontamentos sobre o conceito de epifania em James Joyce	30
2.5	Dois construções teóricas sobre o conto no século XX	35
2.5.1	O mais importante está abaixo do iceberg: as construções contísticas de Ernest Hemingway	35
2.5.2	A teorização sobre o conto a partir das duas teses de Ricardo Piglia	38
3	A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA LEITURA DE CONTOS NO SÉCULO XXI	40
3.1	A construção dos cinco planos em contos de Alciene Ribeiro Leite: a busca de um novo modelo teórico-metodológico	42
3.2	A função do corpo como metáfora na análise de contos	46
3.2.1	A camada tegumentar do conto: descobrindo a pele	47
3.2.1.1	<i>A camada externa do conto: conhecendo o plano epidérmico</i>	48
3.2.1.2	<i>Os folículos e bulbos do conto: conhecendo o plano dérmico</i>	51
3.2.1.3	<i>A renovação das bulbo-imagens em Mulher explícita: entre cubos e poliedros</i>	59
3.2.1.4	<i>O tecido conectivo do conto: conhecendo a hipoderme</i>	60
3.2.2	A bomba propulsora das emoções: conhecendo o plano <i>Kardiá</i>	65
3.2.3	As conexões sinápticas do conto: conhecendo o plano cerebral	81
4	ANÁLISE DE CONTOS DE MULHER EXPLÍCITA	85
4.1	Uma leitura de “Alforria para as hortênsias”	85
4.1.1	A epiderme do conto	87
4.1.2	A derme do conto	90
4.1.3	A hipoderme do conto	91
4.1.4	Os comandos cerebrais do conto	95
4.2	Uma leitura de “Noturno”	95

4.2.1	A epiderme do conto	96
4.2.2	A derme do conto	98
4.2.3	A hipoderme do conto	101
4.2.4	O plano <i>Kardiá</i>	101
4.2.5	Os comandos cerebrais do conto	104
4.3	Uma leitura de “Tela em branco”	104
4.3.1	A epiderme do conto	105
4.3.2	A derme do conto	106
4.3.3	A hipoderme do conto	111
4.3.4	O plano <i>Kardiá</i>	111
4.3.5	Os comandos cerebrais do conto	120
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	124
	APÊNDICE – VOCABULÁRIO FISIOLÓGICO DOS CONTOS DE <i>MULHER EXPLÍCITA</i>	133
	ANEXO – OS CONTOS DE ALCIENE RIBEIRO LEITE ANALISADOS	135

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da maior parte do registro histórico, os seres humanos têm mostrado interesse na compreensão de como os seus corpos funcionam. Escritos antigos das civilizações egípcia, indiana e chinesa já descreviam as tentativas de médicos para tratar diversas doenças e tentar restabelecer a saúde. Embora alguns medicamentos antigos, como o estrume de camelo e o pó de chifre de carneiro, possam parecer bizarros, outros ainda são utilizados atualmente, como sanguessugas ou princípios ativos derivados de plantas medicinais. O modo de utilização desses tratamentos tem mudado ao longo dos séculos, à medida que fomos aprendendo cada vez mais sobre o corpo humano. Nunca houve uma época tão emocionante para a fisiologia. Fisiologia é o estudo do funcionamento normal de um organismo e de suas partes, incluindo todos os processos físicos e químicos. O termo fisiologia significa literalmente ‘conhecimento da natureza’. Aristóteles (384-322 a. C.) utilizou a palavra em um sentido amplo para descrever o funcionamento de todos os seres vivos, não apenas do corpo humano. Entretanto, Hipócrates (460-377 a. C.), considerado o pai da medicina, utilizou a palavra fisiologia com o sentido de ‘o poder de cura da natureza’ e, depois disso, o campo tornou-se intimamente associado à medicina. No século XVI, na Europa, a fisiologia foi formalizada como o estudo das funções vitais do corpo humano. Atualmente, no entanto, o termo voltou a ser utilizado para se referir ao estudo dos animais e das plantas. Hoje, nos beneficiamos de séculos de trabalho desenvolvido pelos fisiologistas, os quais construíram uma base sólida de conhecimento sobre o funcionamento do corpo humano.

Dee Unglaub Silverthorn (2017)

Tendo por metáfora a fisiologia do corpo humano, esta pesquisa apresenta uma nova metodologia de leitura desse organismo vivo chamado conto. Para isso, nos propusemos trazer uma proposta inovadora, a partir de um ecletismo teórico, no qual fizemos uso de diversos estudos de diferentes áreas do conhecimento, a saber: a Linguística, a Teoria Literária, a Filosofia, a Psicologia Analítica, a própria Teoria sobre o Conto, além dos estudos sobre Fisiologia Humana.

O motivo pelo qual esta pesquisa surgiu deve-se a uma proposta de escrita de um artigo como trabalho final da disciplina sobre Teorias do Conto, ministrada pelo prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, no ano de 2020; pela segunda vez, pois já havia feito como aluna especial no fim de 2018. Com ela, surgiu o desafio de analisar o conto “Noturno”, de Alciene Ribeiro Leite, presente no livro *Mulher explícita*, lançado em 2019; narrativa densa, cheia de representações de diversas vozes e fantasmas femininos, começamos a análise, mas parecia que utilizar somente a proposta de Piglia (2004), as duas teses sobre o conto, e o *iceberg*, de Hemingway, não logravam, sozinhos, em esgotar a leitura da narrativa. Parecia que ainda havia ficado algo para trás.

Assim, em reunião com o professor da disciplina, hoje meu orientador, conversávamos sobre a existência de camadas na narrativa “Noturno”, a princípio dizíamos que pareciam

duas camadas, sendo uma delas um revestimento poético, apesar dessa disposição à investigação de uma nova forma de ler contos de Alciene, o trabalho sobre as camadas ficou estagnado, já que, inicialmente, não era o objeto de minha pesquisa, como já discorremos no memorial desta tese.

Tempos depois, com a troca de nossa pesquisa, demos início aos estudos sobre as camadas em contos de Alciene. O trabalho começou com duas camadas; hoje, ficamos em cinco planos narrativos, não mais camadas, para a leitura de *Mulher explícita*.

Com isso, entendemos que foi a partir do fascínio pela leitura de contos, surgido durante as aulas de Teorias do Conto, que nos levou a procurar novas formas de ler esse “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (Cortázar, 2008, p. 149).

Dessa forma, visualizamos, nas funções fisiológicas do corpo humano, a grande sustentação para nossa pesquisa; partimos dos principais sistemas do corpo humano, o tegumentar, o circulatório e o neural, para desenvolver nossa proposta, em conjunto com as teorias de diversos campos do saber, como já explicado.

No próxima seção deste trabalho, intitulado “Algumas considerações sobre o conto: das origens à contemporaneidade”, o leitor encontrará uma breve exposição das teorias sobre o conto, a partir dos estudos de Edgar Allan Poe (2019), Anton Pavlovitch Tchekhov (2002), Ricardo Piglia (2004) e Ernest Hemingway (2011).

Já na terceira seção, “O corpo e o conto: uma leitura fisiológica de *Mulher explícita*”, apresentamos o corpus desta pesquisa, a obra *Mulher explícita*, e sua autora Alciene Ribeiro Leite (2019), seguidos de um roteiro da imensa quantidade de trabalhos sobre a autora, todos elaborados pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Vida – GPLV –, liberado pelo professor Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues. Em seguida, teremos a subseção “Uma leitura fisiológica do conto ‘Independência e morte’: construindo uma nova taxonomia”, no qual apresentaremos a criação de nossos cinco planos, tendo como modelo de análise o conto que abre a obra, o “Independência e morte”.

Na seção, intitulada “Uma leitura de contos de *Mulher explícita* por meio de cinco planos narrativos”, temos as análises dos contos “Noturno”, “Alforria para as hortênsias” e, por último, “Tela em branco”. Escolhemos esses contos porque acreditamos que, juntos, elaboram a própria poética sobre o feminino de Alciene Ribeiro Leite, além de serem exemplares como representantes do conjunto de histórias de *Mulher explícita*.

Por último, nas considerações finais, o leitor encontrará quais foram os resultados obtidos a partir da pesquisa sobre os cinco planos narrativos, os avanços e quais são os leitores que pretendemos atingir com nosso trabalho para que possam se beneficiar deste material como uma nova forma para leitura de contos.

2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO

O homem é feito de histórias. Desde tempos remotos, elas são responsáveis por conferir sentido à sua vida; das mais antigas, aquelas registradas em paredes de cavernas, ou das que ouvimos de nossos avós, sobre mistérios e assombrações, até as que contamos em sala de aula sempre que os alunos começam a conversar – o “era uma vez nunca falha”¹, todas foram, e a maioria ainda é até os dias de hoje, tão necessárias ao ser humano, porque têm a capacidade de “[...] confirmar a humanidade do homem” (Candido, 2002, p. 81).

Para Luzia de Maria (1992), “[...] o conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos” (Maria, 1992, p. 8). Com isso, é notável como essa necessidade de contar histórias atravessou gerações, seja para aplacar a solidão, seja como ensinamento de bons costumes atrelados a histórias folclóricas.

Certo é, segundo Luzia de Maria (1992), que o conto foi deixando sua forma mais oral, atrelada como “[...] forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações” (Maria, 1992, p. 10) para se conceituar como apto a uma forma mais culta, mais elaborada, “[...] escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor” (Maria, 1992, p. 10).

Assim, o conto pode vir matizado de produções coletivas, tais como os contos folclóricos e/ou por produções individuais pinceladas com requintes artísticos. Nesse sentido, aquelas, modeladas em uma forma estrutural semelhante, são dotadas de um alto valor quanto à mensagem repassada; a última possui aspectos mais inovadores e individuais; por isso, de difícil definição (Maria, 1992).

2.1 Um mapeamento sobre o conto: das origens à contemporaneidade

¹ Como professora eu não poderia deixar de ser contadora de histórias. Elas fazem parte de minha trajetória, constroem pontes entre meus alunos e mim, pois, segundo Girardello (2014), “[...] os momentos em que se contam histórias nas salas de aula são como clareiras num bosque, lugares de encontro e de luz”, e, assim, após formarem o círculo ao fundo, “[...] com os olhos arregalados e risadinhas, as crianças se aconchegam e escutam a voz da moça de *jeans* ou vestido florido – a professora”; dessa forma, elas “[...] entram na história que ela conta, quase fecham os olhos, feito estátuas. Mas ao contrário do que parece, elas não estão nem um pouquinho paradas: cavalgam um corcel veloz, ocupadíssimas com aventura muito longe dali” (Girardello, 2014, p. 9).

Contar histórias sempre foi uma necessidade do homem. Mesmo em eras primitivas, os acontecimentos importantes eram registrados por meio de desenhos, que há muito nos revelam histórias desses primeiros habitantes; o que, para Cabrera Infante (2001), pode também ser considerado o tempo dos primeiros contos.

O autor ainda diverte seu leitor ao dizer que “[...] o conto é tão antigo quanto o homem”, e completa: “Talvez até mais, pois podem muito bem ter existido primatas ancestrais que contavam contos feitos inteiramente de grunhidos, que são a origem da linguagem humana: um grunhido, bom; dois grunhidos, melhor; três grunhidos já são uma frase” (Cabrera Infante, 2001, n.p).

Brincadeiras à parte, Cabrera Infante (2001), em seu “Uma história do conto”, faz um breve passeio pelo surgimento do conto, trazendo um panorama, segundo o autor, “[...] mais geográfico do que histórico” (Cabrera Infante, 2001, n.p); para ele, o conto está em todos os lugares: em épocas remotas – pensemos nos homens primitivos –; na mitologia, tanto em “As metamorfoses”, da *Odisseia*, “poema feito de contos”, quanto nos fragmentos de *Satyricon*.

Continuando a explanação de Cabrera Infante (2001), na Idade Média, o conto toma nova aparência, com os versos do romance; nas sagas do rei Artur; no romance de Tristão e Isolda. É do Oriente, segundo o autor, que vai apontar para a mais rica manifestação desse período, representado pelas histórias das *Mil e uma noites*, contadas por Sherazade, “[...] autor coletivo com voz de mulher” (Cabrera Infante, 2001, n.p). Essa obra irá influenciar grandemente autores como Chaucer, em seu *Contos de Canterbury*; Boccaccio, em *Decamerão*, que, por sua vez, irá influenciar as produções de Cervantes, em suas *Novelas exemplares*.

Entrando no século XIX, Cabrera Infante (2001) parte para os contos extraordinários de Edgar Allan Poe, afirmando que o contista é o responsável pelo surgimento da literatura policial. Após citar os epígonos de Poe, Cabrera Infante (2001) parte para a Inglaterra e menciona sobre a importância de Rudyard Kipling, “[...] talvez o maior contista inglês de todos os tempos” (Cabrera Infante, 2001, n.p). Depois, seguindo para a França, com as obras primas de Maupassant; em seguida, para a Rússia, com Tchekhov e seus seguidores.

No início do século XX, segundo Cabrera Infante (2001), teremos as publicações dos contos em língua inglesa de James Joyce, sendo a narrativa “Os mortos” considerada como “[...] uma peça acabada em si mesma, de uma prosa milagrosamente extraordinária” (Cabrera Infante, 2001, n.p). Nesse mesmo período, a originalidade explode em textos de Franz Kafka, “[...] inventor da fábula com moral teológica, ou seja, metafísica” (Cabrera Infante, 2001, n.p); além disso, “[...] sua influência se faz sentir em muitos escritores judeus, como Isaac

Bashevis Singer, ou genuinamente gentílicos como Milan Kundera” (Cabrera Infante, 2001, n.p).

Mais tarde, Cabrera Infante (2001) nos faz lembrar de autores como Sherwood Anderson, Faulkner, Hemingway, “[...] mais contista que romancista: um artista que renovou a prosa moderna americana com seus diálogos sofisticados para conversar com primitivos. [...]” (Cabrera Infante, 2001, n.p) e, por fim, Scott Fitzgerald: “Todos eles eram contistas respeitáveis, mas, à exceção de Hemingway, o cultivo do romance ocultou essa qualidade” (Cabrera Infante, 2001, n.p).

Chegamos ao século XXI com o conto vestido de nova roupagem; passadas suas formas messiânicas típicas dos anos 1970, entramos numa geração de escritores que adquiriram o estilo próprio de narrar. Nessa esteira, Alciene passa a ser uma representante das inovações artísticas advindas no quartel do século XX, a partir dos escritos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, principais escritores desse período. Entremeios a este século, ela adquire nova forma de escrita, voltando o olhar, em seu *Mulher explícita*, à mulher em todas as suas facetas: a amante, a revolucionária, a mãe, a esposa, entre tantas outras figuras sociais.

2.2 Os finais fortes em contos de Edgar Allan Poe

Mestre da literatura de suspense, Edgar Allan Poe teorizou sobre sua própria produção poética ao delinear suas técnicas utilizadas na elaboração do poema “O corvo” (2019)². Em sua Filosofia da composição, o autor definiu, também, as próprias características do conto, em especial do enredo, ao lançar mão de sua técnica criativa.

Para Poe (2019), a construção do conto deve começar pelo fim, pois, somente assim, “[...] podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, de causação, fazendo com que os incidentes, e em particular o tom em cada momento, contribuam para o desenvolvimento da intenção.” (Poe, 2019, p. 57-58). A busca pela intensidade deve fazer com que o escritor elimine tudo o que não seja estritamente necessário à elaboração do tecido da narrativa, proporcionando, assim, um grau maior de intensidade; nas palavras de Cortázar (2008), “[...] o que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias

² Em *A filosofia da composição*, publicada em 1845, Edgar Allan Poe aponta para o processo de criação de seu poema “O corvo”.

ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite. [...]” (Cortázar, 2008, p. 157).

Ainda segundo Poe (2019), a necessidade de limite na produção do conto é de extrema importância, pois, somente assim, não se perde o efeito que se deseja manter no leitor.

Se uma obra literária é longa demais para ser lida numa única sentada, somos obrigados a abrir mão do efeito, cuja importância é imensa, causado pela unidade de impressão – pois se duas sessões de leitura se fizerem necessárias, os assuntos do mundo intervirão, e a impressão de totalidade será destruída por completo (Poe, 2019, p. 60).

Esse efeito presente nos contos de enredo é resultado da eliminação de elementos desnecessários em meio à trama, pois lembremos que o escritor não possui o tempo a seu favor, não pode agir cumulativamente, como no romance; deve, portanto, “[...] impactar o leitor e não lhe dar tempo de retomar o fôlego, porque o fim se instaurou – dados seus limites – ou porque seu grande trunfo está, com frequência, na surpresa final que delimita o processo de reinvenção da realidade e põe a nu certos movimentos próprios do ser [...]” (Passos, 2001, p. 69).

Um exemplo de conto bastante conhecido é “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles (2018), texto muito representativo do modelo de Poe (2019); a história retrata um reencontro entre antigos namorados, Ricardo e Raquel, em um lugar bastante incomum: um cemitério abandonado.

No decorrer da história, a narrativa mantém o efeito de terror a partir das descrições do espaço.

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furiosos pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte (Telles, 2018, p. 115).

A história secreta³ vai sendo construída, sob um alto grau de intensidade, para revelar, no fim, a vingança de Ricardo por seu amor não correspondido. Deste modo, os elementos presentes no conto combinam-se entre si a fim de criar um alto grau de intensidade, produzindo, nas palavras de Cortázar (2008, p. 151), um *knock-out* no leitor.

³ Para Piglia (2004), todo conto possui duas histórias, sendo a segunda a chave para a compreensão da narrativa.

No fim do conto, revelada a história secreta, observamos aterrorizados a cena em que Raquel é aprisionada por Ricardo num mausoléu, confirmando o típico e extraordinário desfecho de um conto aos moldes do mestre do terror.

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado (Telles, 2018, p. 118).

Com fins surpreendentes, os contos de enredo prendem o leitor do começo ao fim, resultado de uma produção matematicamente calculada na escolha do efeito e, também, da projeção e primazia do epílogo. Esse é o grandioso efeito de Poe.

2.3 Os novos rumos da produção literária em fins do século XIX: a produção contística de Anton Pavlovitch Tchekhov

Na outra ponta, temos Anton Pavlovitch Tchekhov, ou apenas Tchekhov, como mais o conhecemos, que foi um escritor russo que soube trazer para sua escrita uma nova forma de enxergar a realidade, renovando, com isso, tudo o que era produzido nos meios literários até aquele momento, confirmando, nas palavras de Nabokov, (2021) sua essência: “Aquele que prefere Dostoiévski ou Gorki a Tchekhov nunca será capaz de aprender a essência da literatura e da vida russas – e, o que é bem mais importante, a essência da arte literária universal” (Nabokov, 2021, p. 310).

Pertencendo ao século XIX, Tchekhov não escreveu nenhum tipo de texto teórico, ao contrário de Poe, sobre sua produção contística. Apesar disso, por meio de seu vasto epistolário – diálogos com o irmão, com os amigos e com o editor Suvórin –, conseguimos caminhos sobre sua poética.

Essa possibilidade de acesso a suas correspondências traduzidas para o português, em conjunto, de uma análise sobre sua poética, é graças ao trabalho da pesquisadora Sophia Angelides⁴.

⁴ Sophia Angelides foi professora de Língua e Literatura Russas da USP. Sua obra prima é resultado de sua Tese de Doutorado, centrada em escolhas de cartas e fragmentos que apresentam a poética do autor russo. Segundo informa Boris Schnaiderman, em prefácio ao livro de Angelides, o livro *A. P. Tchekhov: cartas para uma poética* “[...] é resultado de toda uma vida de trabalho, inteiramente dedicada ao tema escolhido”, além disso, há nele “[...] uma introdução bem informativa e, no fecho do livro, um ensaio crítico muito lúcido, no qual parece uma leitura pessoal das cartas e são discutidas as diferentes posições da crítica em relação a Tchekhov” (Schnaiderman, 1995, p. 11-13).

É importante salientar que o epistolário tchekhoviano traduzido por Angelides data até o início da década de 1890, “[...] quando ele formalizou, na correspondência, os princípios de sua poética” (Schneiderman, 1995, p. 12). Complementar à escolha da autora, utilizaremos, também, a tradução realizada por Bernardini e Andrade (2002), pautada nas trocas de correspondências entre Tchekhov e Suvórin, além de outro livro, também de Angelides, que apresenta as trocas entre o russo e seu amigo Gorki⁵.

Segundo informa Angelides (1995, p. 21), os primeiros contos publicados por Tchekhov tinham uma veia mais humorística, sempre assinados com o pseudônimo de Tchekhonté, eram produções que ajudavam no sustento da família do jovem estudante de medicina.

As dificuldades enfrentadas pelo jovem médico não foram descartadas como motivo de observações que serão encontradas posteriormente na produção de seus contos, conforme atesta Nabokov (2021):

Ele estudou medicina e, após se formar na universidade de Moscou, serviu como assistente do médico distrital numa pequena cidadezinha de província. Foi lá que começou a acumular sua imensa riqueza de observações sutis sobre os camponeses que iam ao hospital em busca de ajuda médica, sobre os oficiais do Exército (pois um batalhão de artilharia tinha seu quartel na cidadezinha – vocês encontrarão algum desses militares em *As três irmãs*) e sobre aqueles inúmeros personagens típicos da Rússia provincial de seu tempo por ele recriados mais tarde em seus contos (Nabokov, 2021, p. 298).

Nesse sentido, o divisor de águas para elevar a produção contística de Tchekhov, deslocando o foco para uma nova e marcante produção literária, está em uma carta que recebeu de Dmitry V. Grigorovitch, autor de grande influência em São Petersburgo. Foram vários conselhos dados ao contista russo, dentre eles, o de “[...] não usar pseudônimos, um recurso utilizado por quem não se prezava suficientemente, abandonar os trabalhos apressados, feitos por encomenda, poupar-se para a realização de algo mais elaborado” (Angelides, 1995, p. 22), o que poderia resultar em “[...] um prêmio literário e prestígio. [...]” (Angelides, 1995, p. 22).

Para Laffitte (1993), a carta de Grigorovitch causa uma profunda reflexão em Tchekhov, que passa a ter seu nome reconhecido por um grande escritor. Além disso, a correspondência “[...] provoca-lhe um choque moral considerável” (Laffitte, 1993, p. 73), ainda mais que “[...] o força a se questionar, a definir sua atitude profunda em relação ao

⁵ O livro *Cartas e literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki*, de Sophia Angelides, foi publicado postumamente e é resultado de sua pesquisa de mestrado.

violino de Ingres⁶, a encantadora ‘amante’ que até então tem sido para ele a literatura” (Laffitte, 1993, p. 73).

A partir disso, teremos um Tchekhov mais atento às inovações que demarcavam uma nova forma russa de narrar breves histórias. Mesmo em sua fase mais jovem, sob o pseudônimo de Tchekhonté, ele já apontava o caminho para as futuras modificações na escrita de contos: “São visíveis duas tendências, nitidamente marcadas por uma formação científica: a objetividade e veracidade na representação literária” (Angelides, 1995, p. 39).

Contudo, é a partir desse amadurecimento, com mais força em 1886, que Tchekhov passa a delinear a construção de sua poética. Como aponta Angelides (1995), as minúcias sobre a produção tchekhoviana estão elaboradas em uma carta enviada ao irmão Aleksandr, em 10 de maio de 1886, transcrita logo abaixo:

[...] ‘A cidade do Futuro’ é um tema esplêndido, tanto pela sua novidade quanto pelo interesse. Acho que, se você não tiver preguiça, escreverá algo bastante bom, mas só o diabo sabe como você é preguiçoso! ‘A Cidade do Futuro’ só se tornará uma obra de arte nas seguintes condições:

1. ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica;
2. objetividade total;
3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos;
4. brevidade extrema;
5. ousadia e originalidade – fuja dos chavões;
6. sinceridade.

Na minha opinião, as descrições da natureza devem ser à *propos*. Lugares-comuns do tipo: ‘O sol poente, ao se banhar nas ondas do mar que escurecia, inundava de ouro-rubro’ e assim por diante, ‘as andorinhas voando sobre a superfície da água, chilreavam alegremente’ – tais lugares-comuns devem ser abandonados.

Nas descrições da natureza, é necessário se apegar a detalhes minúsculos, agrupando-os de tal forma que, após a leitura, quando se fechar os olhos, surja um quadro. Por exemplo, você obterá uma noite de luar se escrever que, no açude do moinho, um caco de garrafa quebrada cintilava como uma estrelinha, e a sombra negra de um cão, ou de um lobo, pôs-se a rodar como uma bola, etc. A natureza surgirá com vida se você não tiver objeção a comparar seus fenômenos com as ações humanas, etc.

Na esfera psicológica, também os detalhes. Que Deus te proteja dos lugares-comuns. É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das ações das personagens. Como centro de gravidade, deve haver duas: ele e ela...

Escrevo isto para você como um leitor que tem um determinado gosto. Escrevo também, para que você, ao escrever, não se sintá só. A solidão, no trabalho criativo, é uma coisa penosa. É melhor uma crítica ruim do que nada... Não é assim? [...] (Angelides, 1995, p. 52-53).

Assim, a carta “[...] dá a impressão de conter fundamentalmente seu programa estético, sugerindo que, em 1889, ou seja, quando ele começa a sair do anonimato [...], já possui uma concepção definida de seus procedimentos narrativos” (Angelides, 1995, p. 39).

⁶ Com essa expressão, Laffitte (1993) sugere que naquele momento a literatura deixou de ser vista por Tchekhov como um *hobby*, algo para passar o tempo.

Para o contista, a grandeza do narrar estava nas coisas simples, “[...] o cotidiano com a sua filosofia, a sua poesia, tinha de irromper na literatura” (Schnaiderman, 2014, p. 337) e, assim, “[...] os grandes temas estão [...] nas pequenas coisas, nos episódios que parecem sem importância” (Schnaiderman, 2014, p. 337).

Por acreditar que não cabia ao escritor dar respostas aos problemas enfrentados pela sociedade russa de sua época, Tchekhov sofreu muitas críticas de seus pares pela falta de posição ideológica em seus contos. Nessa época, “[...] o panorama literário do país é dominado, sobretudo pelos densos e volumosos romances de carregadas implicações políticas, filosóficas, sociais e morais [...]” (Perpétuo, 2021, p. 7).

Para Tchekhov, sua arte estava além de uma mera propaganda ideológica, pelo contrário, “[...] em vez de fazer do personagem o instrumento para dar uma lição, [...] Tchekhov nos oferece um ser humano vivo sem se importar com mensagens políticas ou tradições literárias” (Nabokov, 2021, p. 303-304).

Em algumas de suas cartas podemos perceber o que pensava Tchekhov sobre sua decisão de não se manifestar politicamente. Bernardini e Andrade (2002), em traduções à correspondência entre o contista e o poderoso editor do jornal *Nóvoie Vriémia*, Aleksei Serguéievitch Suvórin, apresentam a reação do escritor e seu posicionamento:

Sem dúvida, a política é uma coisa que interessa e apaixona. Leis imutáveis ela não oferece, mente quase sempre, mas no que se refere ao toma lá dá cá e aos macetes de esperteza é inesgotável e fornece um bom material. Eu até me ocuparia com isso de bom grado e recomendaria o mesmo a Aleksei Alekséievitch, que sente comichão pela coisa. Mas não é pecado você demonstrar indiferença (Bernardini; Andrade, 2002, p. 147).

Tchekhov negava qualquer uso de sua escrita para impor valores sociais, culturais e políticos a uma sociedade russa acostumada a uma literatura de combate. E isto fazia parte de sua própria poética, era uma construção consciente do autor.

Segundo Figueiredo (2011, p. 7), “[...] os leitores russos se haviam acostumado a tomar os escritores como campeões de credos políticos e religiosos mas, no caso de Tchekhov, esbarravam em textos obstinadamente inconclusivos”. Seus contos, com desfechos relativizados e sem grandes enredos e sem finais marcantes, desafiavam o leitor russo e a crítica literária em fins do século XIX.

Com isso, suas inovações soavam como um total disparate; porém, quando firma sua “liberdade de artista” (Angelides, 1995, p. 30), reconhecido inclusive por seu amigo, o escritor Gorki, conhecido por ser totalmente participante deste tipo de literatura que era

reprovada por Tchekhov, passa a ser reconhecido por aquele que mudou os rumos da produção de contos e, também do teatro, na Rússia, fazendo uma “[...] revolução nas letras russas”, feita em “[...] surdina, com luvas de pelica” (Perpétuo, 2021, p. 8).

A literatura russa nunca mais foi a mesma após os contos de Tchekhov; depois dele, “[...] o conto curto passou a ter uma nova dimensão interior; a sua capacidade de apontar o sentido profundo mesmo de acontecimentos na aparência banais criou uma nova exigência para este gênero” (Schnaiderman, 2014, p. 7).

Assim, o escritor russo sinaliza as grandes transformações na poética do conto no século XX e passa a ser o porta-voz da modernidade, sendo responsável por influenciar grandemente escritores como Virginia Woolf e Katherine Mansfield.

Sua produção literária faz um caminho contrário ao que vinha sendo produzido até então. Fugindo de uma narrativa com grandes eventos, nesse sentido, afasta-se cada vez mais do “[...] acontecimento extraordinário, tal como o conto de Poe” (Gotlib, 1990, p. 46).

Ao localizar suas personagens e temas significativos nas situações mais cotidianas e medíocres; ao construir histórias em que aparentemente nada acontece, Tchekhov se constitui numa espécie de antípoda de Poe, apesar de, do ponto de vista técnico, cultivar também a concisão, o que entretanto parece servir a propósitos e visões de mundos diferentes (Pontieri, 2001, p. 95).

Com isso, Tchekhov abriu novos caminhos para a escrita de contos, com temática simples e prosaica; os pontos mais altos em suas narrativas estão em locais inesperados, levando o próprio autor a pensar sobre a inexistência de fábula em seus textos.

Sem dar ênfase à fábula, àquilo que acontece – Tchekhov chegou a crer que ela poderia estar mesmo ausente –, pontuou de outro modo o discurso narrativo, fazendo recair o acento em pontos inesperados do material, que acabava revalorizado pelo novo procedimento artístico. E revalorizado não por qualquer subjetividade edulcorada ou força retórica, mas pela economia de meios e a tensão das pequenas coisas acionadas com simplicidade, objetividade e concisão; pela descrição veraz, feita com uns poucos detalhes sugestivos; pela criação da atmosfera adequada; pela atenuação do fio causal do enredo e de sua abertura às ambiguidades da ‘vida tal como ela é na realidade’, com a mistura completa do profundo e do superficial, do grandioso e do insignificante, do trágico e do cômico (Arrigucci Jr., 1996, p. 4).

Um exemplo memorável de sua inovação está na escrita do conto “Angústia”. Nele, observamos o processo de construção desse sentimento presente no título; vai sendo delineado aos poucos, na medida em que o protagonista Iona Potapov tenta relatar aos passageiros de seu trenó a morte do filho. Apesar dos esforços, ninguém lhe dá ouvidos.

Por fim, só resta à personagem contar sua história a seu rocim: “- Assim é, irmão, minha eguinha... Não existe mais Kuzmá Iônitch... Foi-se para outro mundo... Morreu assim, por nada...” (Tchekhov, 2002, p. 138), e conduz a narrativa para a iluminação de uma cena em que homem e animal se tornam iguais: “Agora, vamos dizer, você tem um potrinho, que é teu filho... E, de repente, esse mesmo potrinho vai para outro mundo... Dá pena, não é verdade?” (Tchekhov, 2002, p. 138).

A atmosfera presente na miserável história do cocheiro Iona Potapov mantém a explosão dada a todo conto significativo, pois “[...] quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar, 2008, p. 152-153).

Nas palavras de Angelides, Tchekhov “[...] pertence àquela linhagem de escritores que imprimiram novos rumos à literatura, mais especificamente ao conto e à dramaturgia” (Angelides, 1995, 15), rompendo, dessa forma, com as antigas formas de narrativas curtas, pois “[...] o conto tchekhoviano não admite adornos, rendilhados, acessórios” (Pólvora, 1996, p. 349-350).

2.3.1 A explosão tchekhoviana do tom menor em “Um homem célebre”

Em “Um homem célebre” temos uma história aparentemente simples, com acontecimentos, à primeira vista, sem grande importância, e sem surpresas na sorte do protagonista.

A publicação do conto data de 1883, surgindo como uma notável criação de Machado de Assis na arte de produzir contos que apresentam uma trama em que aparentemente nada acontece; alguns anos depois, Tchekhov estabelecerá sua estética de contos denominados de atmosfera, “[...] principalmente entre os anos de 1886 e 1890” (Angelides, 1995, p. 15). Apesar de não ter recebido influências do autor russo, Machado de Assis construiu uma poética própria para a elaboração de seus contos, e, em “Um homem célebre”, evidencia sua grandiosidade como contista. Assim, a partir dessa estética de “atmosfera”, o conto passa a ser livre “[...] de um de seus fundamentos mais sólidos: o acontecimento” (Gotlib, 1990, p. 46). A essência já não estará mais nos efeitos provocados pelos grandes finais; estes, na verdade, se tornam sem grande valor na maioria das narrativas do autor russo, mas sim no desenrolar da trama, no que acontece durante a história.

2.3.2 A produção literária no século XIX: trilhando os caminhos do conto em Poe, Machado e Tchekhov

Nesse sentido, podemos dizer que Machado de Assis antecipa a modernidade no Brasil ao utilizar a forma do conto que seria, mais tarde, utilizada por autores do século XX. A partir disso, ao pensar em sua narrativa de “Um homem célebre”, podemos depreender que a noção de história sem um grande final é exemplarmente elaborada pelo autor realista, porque trata de questões existenciais que não são resolvidas, como a busca pela imortalidade por meio da composição de músicas clássicas.

Pestana era um compositor muito famoso por escrever polcas, suas produções atingiam grandes públicos populares e, apesar de seu enorme sucesso, o que queria mesmo era compor música clássica, que ficasse marcada na eternidade, assim como fizeram Beethoven, Mozart, entre outros.

Suas composições ficavam conhecidas em um curto espaço de tempo, acentuando ainda mais sua fama de compositor de polcas. Sempre que requisitavam que tocasse alguma de suas músicas, a princípio encarava como um demérito, mas acabava por ceder ao pedido.

Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular. - Diga, minha senhora. - É que nos toque agora aquela sua polca Não bula comigo, nhonhô. Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo (Assis, 2007, p. 417-418).

Sua própria aparência o associava ao universo da música clássica, já que usava “[...] sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo raspado” (Assis, 2007, p. 418); dessa forma, foi com muito custo que Sinhazinha Mota acreditou ser ele o mesmo compositor Pestana.

Seu refúgio era a sala dos fundos de sua velha casa. Neste local, pendiam das paredes quadros com retratos de “[...] compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados” (Assis, 2007, p. 419), e que eram “[...] todos encaixilhados e de diferentes tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja” (Assis, 2007, p. 419).

Diante dessas figuras eruditas, Pestana buscava inspiração na tentativa de conseguir compor música clássica, mas diante de todas os esforços, quando muito, começava a tocar as letras eruditas que já estavam gravadas em sua mente, ou, em outros momentos, quando acreditava ter iniciado incansavelmente uma obstinada criação, ao fim, não passava de mais uma de suas muitas polcas.

Durante o desenrolar da narrativa, surge, no leitor, a grande expectativa de um rompante, um *insight* que levaria Pestana a compor sua grande e tão esperada música clássica, contudo não é o que acontece. Tratando-se de conto de atmosfera, a narrativa não traz alento ao leitor, o esperado não surge, restando ao compositor de polcas somente a morte, que o deixaria de “[...] bem com os homens e mal consigo mesmo” (Assis, 2007, p. 425). Agora, discorreremos sobre as mudanças ocorridas no conto a partir do conceito de epifania trazido por James Joyce.

2.4 Alguns apontamentos sobre o conceito de epifania em James Joyce

Nesta etapa, exporemos o conceito de epifania na obra de James Joyce, apoiado nos estudos de Vizioli (1991), Tomaz Tadeu (2018), Natali (2018) e Nunes (1989).

A princípio, a palavra epifania pode ser entendida em seu percurso pré-helenístico, helenístico e na era de Cristo. No primeiro momento, designava a exterioridade dos objetos, em seguida, passou a remeter à aparição dos deuses aos humanos, e, por fim, a revelação de Cristo, presente nas escrituras bíblicas (Tadeu, 2018, p. 113-114).

Na esteira do século XX, James Joyce assenta o termo epifania como designação de uma revelação trivial e, a partir da criação da obra *Stephen Hero*, na tradução para o português *Stephen Herói*, ele cria seu projeto literário, ou teoria estética.

Para Natali (2018, p. 129), “[...] ler as Epifanias de James Joyce implica lidar com o paradoxo, a ironia e a ambivalência”, já que, em muitas de suas construções frasísticas entrecortadas, há um exacerbado sentido e diversas direções a serem descortinadas pelo leitor.

É em meio à sua obra literária que Joyce define o conceito de epifania. Partindo do exemplo utilizado por Tadeu (2018), transcrevemos a passagem em que a personagem Stephen, de *Stephen Herói*, estabelece o termo:

Passava pela Eccles Street numa tardinha, uma tardinha nebulosa, com todos esses pensamentos dançando a dança do desassossego em seu cérebro, quando um incidente trivial fez com que se pusesse a compor alguns ardentes versos que ele intitulou uma ‘Vilanela da tentadora’. Uma jovem dama estava de pé nos degraus de uma daquelas casas de tijolo marrom que parecem ser a própria encarnação da paralisia irlandesa. Um jovem cavalheiro estava recostado no gradil enferrujado da área. Stephen, ao passar por ali em sua andança, ouviu o seguinte fragmento de conversa do qual recebeu uma impressão aguda o bastante para afligir muito seriamente sua sensibilidade.

A jovem dama (discretamente arrastando as palavras): Ah sim... Eu estava na... ca... pela...

O jovem cavalheiro (inaudível): Eu... (de novo, inaudível) Eu...

A jovem dama (suavemente): Oh... mas você é... mui... to... mal... va... do...

Essa trivialidade fez com que cogitasse juntar muitos desses momentos num livro de epifanias. Por epifania ele queria dizer uma manifestação espiritual súbita, fosse na vulgaridade da fala ou do gesto ou numa situação memorável da própria mente. Acreditava que incumbia ao homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, assegurando-se de que elas se reportassem aos mais delicados e evanescentes dos momentos. Disse a Cranly que o relógio do edifício do Ballast Office era capaz de uma epifania. Cranly examinou o inescrutável mostrador do Ballast Office com um semblante não menos inescrutável:

- Sim, disse Stephen. Vou passar por ele uma vez atrás da outra, aludir a ele, me referir a ele, olhá-lo de relance. É apenas um item do catálogo do mobiliário de rua de Dublin. Então de repente eu o vejo e de repente sei o que ele é: epifania.

- O quê?

- Imagine minhas olhadelas àquele relógio como os tateios de um olho espiritual que busca ajustar sua visão a um foco exato. No momento em que o foco é atingido o objeto é epifanizado. É apenas nessa epifania que descubro a terceira e suprema qualidade do belo.

- É mesmo? Disse Cranly distraidamente.

- Nenhuma teoria estética, insistiu Stephen sem dar trégua, tem qualquer valor se investigada com o auxílio da lanterna da tradição. O que simbolizamos em preto o chinês pode simbolizar em amarelo: cada um tem a própria tradição. A beleza grega ri da beleza copta e o índio americano zomba de ambas. É quase impossível reconciliar todas as tradições, ao passo que não é, de forma alguma, impossível encontrar a justificação de cada forma de beleza que alguma vez foi adorada sobre a terra pelo exame do mecanismo de apreensão estética, esteja ele revestido de vermelho, branco, amarelo ou preto. Não temos qualquer razão para pensar que o chinês tem um sistema diferente de digestão do que temos, embora nossas dietas sejam bastante dissimilares. A faculdade apreensiva deve ser escrutinada em ação.

- Sim . . .

- Você sabe o que Tomás de Aquino diz: As três coisas indispensáveis do belo são integridade, [ou seja,] uma totalidade, simetria e radiância. Alguma dia vou desenvolver essa frase para chegar a um tratado. Considere o desempenho de sua própria mente quando confrontada com qualquer objeto, hipoteticamente belo. Sua mente, para compreender esse objeto, divide o universo inteiro em duas partes, o objeto e o vazio que não é o objeto. Para apreendê-lo se deve separá-lo de tudo mais: e então se percebe que ele é uma coisa integral, que é uma coisa. Reconhece-se sua integridade. Não é mesmo?

- E depois?

- Esta é a primeira qualidade do belo: ele é declarado numa simples e súbita síntese da faculdade que apreende. E depois? Depois, a análise. A mente considera o objeto no todo e em suas partes, em reação a si mesmo e aos outros objetos, examina o equilíbrio entre suas partes, contempla a forma do objeto, percorre cada recanto da estrutura. A mente reconhece que o objeto é, no sentido estrito da palavra, uma coisa, uma entidade definitivamente constituída. Compreende?

Vamos voltar, disse Cranly.

Tinham chegado à esquina da Grafton Street e, como a calçada estava cheia de gente, eles deram a volta em direção ao norte. Cranly estava propenso a observar as fanfarrices de um bêbado que tinha sido expulso de um bar na Suffolk Street mas Stephen pegou-o sumariamente pelo braço e o tirou dali.

- Agora quanto à terceira qualidade. Por um bom tempo não conseguia compreender o que Tomás de Aquino queria dizer. Ele usa um termo figurativo (algo incomum nele) mas eu decifrei. Claritas é quidditas. Após a análise que descobre a segunda qualidade, a mente faz a única síntese logicamente possível e descobre a terceira qualidade. É o momento que chamo de epifania. Primeiro reconhecemos que o objeto é uma coisa integral, depois reconhecemos que ele é uma estrutura complexa organizada, na verdade, uma coisa: finalmente, quando a relação entre as partes está refinada, quando as partes estão ajustadas ao ponto especial, reconhecemos que ele é aquela coisa que é. Sua alma, sua quiddidade, salta em nós desde o revestimento de sua aparência. A alma do mais comum dos objetos, a estrutura que é assim ajustada, nos parece radiante. O objeto atinge sua epifania.

Tendo concluído seu argumento, Stephen seguiu em silêncio. Sentia a hostilidade de Cranly e acusava-se de ter barateado as imagens eternas do belo. Pela primeira vez, além disso, sentiu-se levemente sem jeito na companhia do amigo e, para restaurar o clima de irreverente familiaridade, deu uma olhada no relógio do edifício do Ballast Office e sorriu:

- Ele ainda não epifanizou, disse.

Cranly baixou impassivelmente os olhos na direção do rio e ficou quieto por alguns minutos, durante os quais o intérprete da nova estética repetiu desde o início sua teoria para si mesmo. Um relógio do outro lado do rio soou as horas e ao mesmo tempo os lábios finos de Cranly se abriram para falar:

- Pergunto-me, disse . . .

- O quê?

Cranly continuou a olhar na direção da voz do Liffey feito um homem em transe. Stephen esperou que a frase terminasse e então disse de novo ‘O quê?’. Cranly então virou-se subitamente e disse com flagrante ênfase:

- Será que aquele maldito navio, o Sea-Queen, vai zarpar algum dia? (Tadeu, 2018, p. 120-123, citando Stephen Hero).

É em meio aos diálogos entre as personagens Cranly e Stephen que o escritor irlandês estabelece, em seu tempo, uma nova estética literária, alicerçada na interpretação da filosofia escolástica de Tomás de Aquino. Para ele, é somente a partir de uma revelação que poderemos contemplar o belo, chegando, desse modo, à emoção estética pela “[...] desejada catarse partindo da fiel imitação da realidade” (Vizioli, 1991, p. 30).

Voltando ao exemplo acima, é com base no momento em que Stephen vê o real, ao observar a existência do relógio, que busca transfigurá-lo, trazendo, assim, novos sentidos, levando ao pressuposto aristotélico de catarse. E, apesar das construções muitas vezes caóticas das epifanias, sua “[...] aparente ausência de sentido está ligada a um excesso semântico, a uma superabundância de referências díspares (e ocultas)” (Natali, 2018, p. 129).

Dessa maneira, é em meio à trivialidade cotidiana que as epifanias vão surgindo nas narrativas de Joyce e, em conjunto, apontam para o surgimento de um novo projeto literário iniciado pelo autor no início do século XX, prefigurando seu caráter moderno.

Nessa esteira, também está a produção literária de Clarice Lispector. Suas personagens – tomemos como exemplo a protagonista do conto “Amor” – passam por momentos epifânicos, muitas vezes pela representação de uma crise interior, ilustrando “[...] uma ruptura da personagem com o mundo” (Nunes, 1989, p. 84).

Contudo, a epifania existente em Clarice assume nova postura, já que suas personagens não assumem novas atitudes diante da transfiguração provocada por uma revelação. Ao estar em face de seus conflitos existenciais, aflorados pela visualização do cego, Ana passa a sentir náusea pela revelação do que estava latente em seus interior, mas impedido em sua vida simples e trivial.

Domina-a essa sensação de náusea quando atravessa o Jardim Botânico para chegar à casa. Ali, em ação nas árvores silenciosas, desencadeia-se algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê estender-se sobre o mundo inteiro (Nunes, 1989, p. 85).

Apesar disso, a personagem de Clarice não consegue romper com sua realidade extática, já que “[...] depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax” (Nunes, 1989, p. 86); portanto, sem grandes mudanças na protagonista.

A partir da obra de James Joyce, o termo “epifania” passou a ser ressignificado, uma vez que abandonou o conceito original para se transformar em recurso narrativo no âmbito do texto literário. Alicerçado nos princípios da filosofia escolástica de Tomás de Aquino, Joyce estabelece as três fases da epifania: a percepção do objeto, a consciência da harmonia das partes do objeto e, por fim, sua revelação (Vizioli, 1991, p. 28).

Nascimento (2016) resume a explicação de James Joyce no que toca às três fases da epifania da seguinte forma:

O objeto artístico, belo por natureza, é algo apreensível, destacável e irradiante, como se fosse algo que possa ser distinto dos demais, perceptível como tal, mas que não possa ser contido em uma explicação tangível. A partir do momento em que o apreciador desse objeto é impactado involuntariamente, ele percebe que sua vida não precisa ser a mesma, e ocorre a epifania (Nascimento, 2016, p. 37-38).

Esses momentos aparentemente triviais causam, de alguma forma, mudanças de posturas, sejam externas ou internas, nas personagens. Ademais, a epifania é “[...] um momento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é fugaz, é também pleno de percepção e de lucidez, resultando em uma possível resolução de um problema humano” (Nascimento, 2016, p. 40).

Como exemplo sobre como a epifania pode ser transformadora ou não, citaremos brevemente alguns acontecimentos importantes dos contos “Eveline”, de Joyce, e “Amor”, de Clarice Lispector.

No conto do autor irlandês, já no início da narrativa, a protagonista encontra-se sentada à janela, encostada à cortina e sentindo o cheiro do cretone empoeirado; está com duas folhas de papel nas mãos para escrever cartas de despedida ao irmão Harry e ao pai, pois planejava fugir com Frank para Buenos Aires. É nesse momento que Eveline tem uma epifania, e, por meio do fluxo de consciência, começamos a visualizar as lembranças de seus momentos da infância, as brincadeiras na rua com amigos e irmãos, momentos em família, a doença da mãe e seu pedido para que cuide da casa até conseguir o emprego, as dificuldades que enfrenta para cuidar da família, tudo passou a ser visto com um novo olhar.

O pai estava ficando velho ultimamente, ela percebia; ia sentir saudade dela. Às vezes ele sabia ser bem simpático. Não muito tempo antes, quando ela passou um dia de cama, ele leu uma história de fantasmas para ela e preparou torradas para ela na lareira. Num outro dia, quando a mãe ainda estava viva, eles todos foram para um piquenique no morro de Howth. Ela lembrava que o pai tinha posto a touca da mãe para fazer as crianças rirem (Joyce, 2018, p. 47).

A epifania em Eveline é guiada pelas três fases fundamentais para sua concretude, já que, após observar seu mundo (objeto), representado pela casa e pelas relações familiares, ela passa a contemplar esses momentos diante da possibilidade de não mais vê-los e, por último, tem uma revelação.

As consequências dessa revelação são apresentados no fim do conto quando Eveline decide não ir embora com Frank: “Não! Não! Não! Era impossível. As mãos dela se agarravam alucinadas ao ferro. Do meio dos mares ela soltou um grito de angústia!” (Joyce, 2018, p. 48).

Já no conto “Amor”, de Clarice Lispector, temos uma narrativa centrada na epifania da protagonista Ana. Dona de casa empenhada na satisfação de marido e filhos, ela mantém uma vida tranquila, sem muitos conflitos, até que um dia, ao voltar para casa em um bonde, depara-se com um cego mascando chiclete: “Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (Lispector, 2016, p. 21).

É a partir do encontro com o cego que haverá uma suspensão da personagem Ana com o mundo, desenvolvida em meio a uma crise interior e concretizada pela sensação de náusea que surge em sua boca, que havia cuidado tanto para que ela não explodisse.

Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea (Lispector, 2016, p. 23).

Após o momento epifânico, vivenciado pelo encontro com o cego, a narrativa vai sendo delineada com o estado de êxtase da protagonista, pois “[...] desencadeia-se algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, vê estender-se sobre o mundo inteiro” (Nunes, 1989, p. 85).

A epifania surge no conto de Clarice Lispector como um descortinamento de suas personagens diante do mundo, desmascarando sua existência.

É um instante existencial, em quem as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa-se se apreendida pela palavra. Esse momento privilegiado não precisa ser excepcional ou chocante; basta que seja revelador, definitivo, determinante (Sá, 1993, p. 165).

Seguindo as fases da epifania joyceana, no conto “Amor”, há a percepção do objeto, representado pela figura do cego, a contemplação, a fragmentariedade da vida e a revelação de uma problemática existencial da personagem.

Contudo, apesar da revelação existencial ocorrida com a protagonista, “[...] a situação que se desagregou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à anormalidade entre os braços do marido” (Nunes, 1989, p. 86).

2.5 Duas construções teóricas sobre o conto no século XX

Vimos que o conto estabeleceu suas bases como gênero literário a partir do século XIX; anteriormente a esse período, este tipo de narrativa possuía um alcance mais geral, revestido por fortes tradições orais.

Com o passar do tempo, algumas teorizações a respeito do conto foram surgindo, como os princípios encontrados por Poe, em “A filosofia da composição”, o conto aos moldes de Tchekhov, com finais em “tom menor”, o *iceberg*, de Hemingway (2011), as duas teses sobre o conto de Piglia (2004).

No Brasil, ainda no século XIX, tivemos um grande contista que soube manejar as técnicas elaboradas por Poe e Tchekhov; nesse sentido, criou contos com epílogo forte, como “A causa secreta”, e aqueles em que aparentemente nada acontece, como “Missa do galo”.

2.5.1 O mais importante está abaixo do iceberg: as construções contísticas de Ernest Hemingway

Os textos de Hemingway são permeados pelas aventuras que ele próprio viveu: são caçadas na África, lutas de boxe, esqui, touradas, pescarias, muitos amores, Paris e guerras... O repórter foi aos poucos dando lado ao grande literato que estava em construção, e Paris foi, com certeza, o ponto de virada para o seu desenvolvimento.

Nas palavras de Otto Maria Carpeaux (2005),

[...] Ernest Hemingway foi, talvez, o escritor mais típico de uma época em que a alta literatura de vanguarda e dos intelectuais e a leitura das grandes massas estão nitidamente separadas. Quem lê Joyce não lê... E o Vento Levou e vice-versa. Mas

Hemingway atravessou com aparente facilidade essa barreira. É esta a glória de Hemingway. E é preciso explicá-la (Carpeaux, 2005, p. 848).

O norte-americano foi capaz de criar um estilo próprio, dando ao conto novos rumos, sempre com a máxima de que o escritor tem o papel de dizer a verdade. Basta ler algumas de suas histórias para perceber quanto a vida do homem e do artista estão interligadas, ao ponto em que Burgess (1990) arrisca-se a dizer que “[...] foi a fusão do artista sensível e original com o musculoso homem de ação que transformou Ernest Hemingway num dos maiores mitos internacionais do século XX” (Burgess, 1990, p. 7).

De fato, as influências que recebeu solidificaram sua forma de escrever; o trabalho como repórter trouxe a ele o sentido de economia daquilo que é realmente necessário. Nisto, Carpeaux (2005) menciona que o fato do contista ter sido repórter do *Kansas City Star*, jornal provinciano, foi “[...] a verdadeira escola de Hemingway, onde aprendeu a linguagem concisa e factual escrevendo breves reportagens sobre crimes, desastres, teatro e exposições [...]” (Carpeaux, 2005, p. 849), além disso “[...] o contato com criminosos desastrados e artistas ensinou-lhe a amplitude de possibilidades neste mundo” (Carpeaux, 2005, p. 849).

A mudança para Paris contribuiu em significativos aprendizados, colocando-o bem próximo daquele ambiente propício da alta literatura da época. Conselho muito valioso, conforme lembra Nazario (1988), dado por Pound foi o de retirar “[...] da linguagem literária qualquer excesso de retórica”. Com isso, Hemingway passa a entender que “[...] a literatura teria que ser eficaz, austera, sem qualquer rasgo emocional” (Nazario, 1988, p. 9), dessa forma teria a brevidade como “uma das marcas mais notáveis de um estilo que primava pelo laconismo” (Nazario, 1988, p. 9).

Em seu extenso trabalho sobre a vida de Hemingway, Baker (1971) relata sobre o interesse do escritor na produção de contos. É importante salientar que as histórias curtas foram a porta de entrada para a criação de seus romances. Foram nelas que selou sua imperiosa arte de ficção pautada naquilo que é essencial na história, e que o mais importante não se conta. O biógrafo relata que

[...] o seu interesse principal concentrava-se nas estórias curtas, impressionistas, em que cada palavra devia se revestir de um valor próprio e valer também pelo seu efeito sobre todas as outras. Era um progresso árduo e moroso. Seus cadernos azuis de apontamentos estavam repletos de falsas partidas, cortes e aditamentos nas entrelinhas. Seus objetivos eram concentração e clareza (Baker, 1971, p. 103).

A ideia dos sentidos submersos em suas histórias já estava sendo traçada pelo ficcionista, e, mais consciente e maduro na escrita, Hemingway (2011), escritor estabelecido

na primeira metade do século XX, elabora sua construção teórica centrada na ideia do *iceberg* (Figura 1).

Figura 1 – Representação da construção teórica sobre o *iceberg*



Fonte: A mente é maravilhosa (2016a)

Em entrevista concedida à *Paris Review*, Hemingway (2011) afirma: “Sempre escrevo a partir do princípio do *iceberg*. Há sete oitavos submersos, para cada parte que aparece. Qualquer coisa que você conhece pode ser eliminada, e isso só reforça seu *iceberg*” (Hemingway, 2011, p. 86). É a partir deste princípio que o escritor americano guiará a construção de seus contos e romances, sendo, por isso, tão aclamado por diversos tipos de leitores: aqueles que o lerão superficialmente, sem profundidade; e os grandes intelectuais, que submergirão à procura de significados mais profundos.

Para Rodrigues (2020), “[...] seu estilo seco e telegráfico marca de modo profundo uma das vertentes mais densas e afortunadas da prosa romanesca do século XX” (Rodrigues, 2020, p. 1), apresentando na superfície de seu *iceberg* apenas o necessário, esquivando-se na economia de palavras; contudo, no profundo, instala um colossal ritmo de imagens, símbolos. Sobre isto, Baker (1974) afirma:

A dignidade de movimento de um *iceberg*, disse Hemingway certa vez, ‘é devido ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água’. Seus contos são enganadores, um pouco à maneira de um *iceberg*. As áreas visíveis brilham com as duras luzes fatuais do naturalista. A estrutura de suporte, submersa e invisível, na sua maior parte, exceto para o explorador paciente, é construída com um tipo diferente de precisão – o do poeta-simbolista. Uma vez que tenha a consciência daquilo que Hemingway está fazendo nas partes de sua obra que se encontram abaixo da superfície, o leitor poderá encontrar símbolos operando em todos os lugares e numa série de belas cristalizações, suficientemente compactas e flutuantes para poder carregar um peso considerável (Baker, 1974, p. 134).

O escritor fixa na primeira metade do século XX uma nova postura para leitura de sua narrativa, servindo como alicerce à análise de outros escritores. Os símbolos configuram na obra de Hemingway com maestria, com mãos de escultor, que talha a madeira até encontrar a forma certa. Nisso está sua excelência, pois “[...] o verdadeiro segredo da sua capacidade de sobrevivência como uma força literária estava no tempo que ele passava sozinho esculpindo a língua inglesa num instrumento de precisão” (Baker, 1974, p. 33), com a exatidão de “[...] um bisturi para a vivisseção da natureza e do homem” (Baker, 1974, p. 33).

Definitivamente, Hemingway é o escritor que marcou a primeira metade do século XX; sua construção teórica, a partir do princípio do *iceberg*, consolidou uma narrativa pautada no que não é dito. O que não é mencionado ao leitor torna-se o mais importante, é a “linguagem despida”, mencionada por Nazario (1988), que torna o americano um dos maiores contistas e romancistas de sua época, ele destruiu “[...] uma linguagem tradicional para construir sobre seus escombros outra linguagem, nova e dinâmica” (Nazario, 1988, p. 23).

2.5.2 A teorização sobre o conto a partir das duas teses de Ricardo Piglia

Entremeio ao século XX, após o conceito sobre *iceberg*, de Hemingway (2011), surge uma nova teoria sobre o conto: as “Teses sobre o conto”, do escritor e teórico Ricardo Piglia (2004).

Para Piglia (2004), os contos possuem uma “cisão”; a palavra mencionada pelo argentino também adquire o sentido de uma “ruptura”, “divisão” ou “separação” que acontece dentro da própria história. Nesse sentido, para ele, quando um contista escreve uma história, ele a elabora de forma consciente da existência de duas histórias dentro de sua narrativa.

Com isso, Piglia (2004) define em sua primeira tese que “[...] todo conto conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Pensando nas histórias de epílogos fortes, denominadas narrativas de enredo, como as de Poe, o fim sempre será surpreendente, já que a segunda história fora construída em segredo, surgindo apenas no fim, trazendo o inesperado para o leitor.

Já nas narrativas de Tchekhov, com sua estrutura de atmosfera, a segunda história não surpreende, pois não parte da noção de final forte, mas sim em “pianíssimo”⁷. É o que ocorre no conto “Angústia”, já mencionado em tópico dedicado ao seu autor; o leitor passa toda a

⁷ Expressão usada por Tchekhov (2002) em carta enviada a seu irmão.

leitura da história esperando o momento em que chegará alguém para ser receptivo com a dor do cocheiro pela perda de seu filho, contudo não é o que ocorre. Seu fim é inesperado, não veio, nem virá ninguém para ouvir Iona Potapov.

Sua segunda tese apresenta a construção da trama narrativa do conto. Para o autor “[...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (Piglia, 2004, p. 91).

3 A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA LEITURA DE CONTOS NO SÉCULO XXI

No primeiro quartel do XX, a Semana de Arte Moderna inutilizou as velhas formas usadas no preparo da ficção literária, reinventando novos modelos para a literatura brasileira; escritores com a missão de renovar conceitos já retrógrados lançaram-se na busca de um novo ideal de arte, tendo como fim as inovações advindas das vanguardas artísticas europeias.

Segundo Carneiro (2005), havia um projeto bem definido nas gerações de 1920 e 1930. Existia um inimigo declarado, uma batalha a ser vencida: “O gosto aristocrático, a mesmice burguesa, para os modernistas da Semana; o atraso político, a opressão, as desigualdades sociais, no caso da geração seguinte” (Carneiro, 2005, p. 14). A ideia de uma literatura como missão também percorreu as décadas seguintes, na busca de um inimigo.

Combatendo burgueses ou coronéis, a verdade é que houve combate. Havia um inimigo e ele tinha um rosto. Como tinha um rosto o adversário dos concretistas, nos anos 50/60: o atraso representado pela poesia da geração de 45. A Bossa Nova, na música, também sabia o que tinha pela frente quando se propôs a desbancar a tradição da voz empostada e dos versos dramáticos dos cantores de rádio, como também o sabia o Cinema Novo, pintando com as cores do inimigo o cinema americano e os desmandos políticos nacionais. Foram todos eles movimentos povoados pelo desejo de impor a novidade, de romper estruturas, de instaurar a supremacia de um novo imaginário (Carneiro, 2005, p. 15).

Seguindo a linha de uma literatura de combate, chegamos à década de 1970, período em que ocorreu uma grande explosão do conto no Brasil (Oliveira, 2013, p. 15). São escritores que faziam de sua arte “[...] libelos revolucionários, sob uma estratégia pouco sutil de disfarce ficcional” (Carneiro, 2005, p. 15).

Segundo Moriconi (2009),

[...] os anos 70 marcam um momento de apogeu do conto no Brasil. [...] Intensificam-se ímpetos revolucionários e dilaceramentos pessoais, agora num contexto de violência política e social até então inédito no país. O conto afirma-se como instrumento adequado para expressar artisticamente o ritmo nervoso e convulsivo desta década passional. Entra na moda um novo e carinhoso retrato do escritor, o ‘contista mineiro’, descendente legítimo das gerações de Carlos Drummond, Fernando Sabino e Otto Lara Resende. Diante do consumismo e da internacionalização em que mergulha a classe média, a arte do conto busca trazer à tona o outro lado – o lado violento e obscuro da realidade. O contista brasileiro dos anos 70 quer desafinar o coro dos contentes (Moriconi, 2009, p. 281).

Na década de 1990 surge uma nova geração de contistas; escritores com novas temáticas, novos rumos, apontando para uma nova forma de conceber o conto, não sendo

epígonos de seus antecessores, mas autores renovados por uma nova escrita. Esta geração aprendeu “[...] com os mestres a desenhar caminhos já abertos, e abriram, por sua conta e risco, as próprias picadas” (Oliveira, 2013, p. 8); além disso, “[...] no quesito originalidade os contistas da Geração 90 não deixam nada a desejar quando comparados aos veteranos [...]” (Oliveira, 2013, p. 8).

Quanto à geração de 1990, Oliveira (2013) atesta sobre o surgimento dessa nova forma de escrita do conto; são autores que deixaram de lado a máquina de escrever e passam, doravante, a se valer do uso da tecnologia, representada pelo computador.

Contudo, segundo Oliveira (2013), não é possível falar da geração de 1990 sem mencionar sua antecessora, a geração de 1970. Nesse período, houve “[...] a primeira grande explosão do conto no Brasil” (Oliveira, 2013, p. 7); momento este em que houve uma luta ideológica manifestada na literatura, bandeiras eram levantadas.

Assim, a nova geração de contistas,

[...] longe da máquina de escrever – do homem na lua, do Brasil tricampeão de futebol, do fim dos Beatles, da derrota dos EUA na Guerra do Vietnã, da morte na prisão do jornalista Vladimir Herzog, da posse de Figueiredo (no Brasil) e de Margareth Thatcher (na Inglaterra), do auge da Guerra Fria, da eleição do socialista Mitterrand para a presidência da França e, enfim, longe do boom do conto brasileiro – mas colados no computador – na queda do Muro de Berlim, no fim da Guerra Fria e do comunismo, na volta dos Beatles, no apogeu e na queda de Collor, na popularização do *personal computer*, da internet e do e-mail, no Brasil tetracampeão mundial de futebol, na globalização, na clonagem da ovelha Dolly, no mapeamento do genoma humano –, os novos contistas mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam (Oliveira, 2013, p. 8).

Entrementes ao século XXI, tendo em vista, nas palavras de Carneiro (2005, p. 32), que “[...] falar do presente é tarefa delicada”, chega até nós uma literatura que prenuncia um novo tempo, que tem a marca de acontecimentos importantes pelo mundo. Dentre eles, destacamos: os ataques terroristas em 11 de setembro às torres gêmeas, representação de poder norte-americano; a invasão dos Estados Unidos ao Iraque, em 2003; o nascimento das redes sociais – *Facebook* (2004), *YouTube* (2005), *Twitter* (2006), *Instagram* (2010), *Snapchat* (2011), *Tik Tok* (2016); Angela Merkel é eleita chanceler alemã, primeira mulher a ocupar este cargo na Alemanha; Barack Obama é eleito presidente dos Estados Unidos, em 2008; a Primavera Árabe, em 2010; em 2010 e 2014, Dilma Rousseff é a primeira mulher a governar o Brasil; em 2011, a captura e execução de Bin Laden, terrorista responsável pelo ataque às torres gêmeas; a pandemia do Coronavírus, em 2020.

Dessa forma, a produção contística deste século é marcada pela instabilidade, pelas incertezas e, segundo alerta Flávio Carneiro (2005), “[...] se conviver com a incerteza pode

nos levar ao caos, também pode nos livrar da ilusão de que há verdades absolutas e de que todo gesto humano deve ser devidamente catalogado, depois de dissecado plenamente” (Carneiro, 2005, p. 33). Com isso, entendemos que a produção deste século não passa imune aos acontecimentos que são contemporâneos a ele; além disso, vivem em harmonia com diversas posições ideológicas.

Flávio Carneiro (2005), em seu livro *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, alude a um ideal presente na ficção de escritores no início deste século:

Estudar a produção ficcional no Brasil que entra pelo século XXI implica saber que a ficção produzida atualmente pelos escritores mais experientes se alimenta da mesma fonte em que bebem os iniciantes: a linguagem da televisão, da publicidade, do cinema, da Internet, ou da própria tradição literária, não só a brasileira. Além disso, os novos partem para revisão crítica dos que os precederam, propondo uma reescritura cada vez mais presente em nossa produção atual (Carneiro, 2005, p. 34).

Nesse sentido, a prosa de Alciene, escritora presente e atuante neste século, aguça um novo olhar para a questão da mulher, em seu *Mulher explícita*, lançado em 2019, com reedição de alguns contos escritos anteriormente e, também, com histórias novas, alusivas a este momento; combatente contra o universo patriarcal, com narrativas primorosas sobre mulheres mães, amantes, adolescentes, idosas, escrevendo 23 histórias em linguagem que prenunciam o mundo cibernético.

3.1 A construção dos cinco planos em contos de Alciene Ribeiro Leite: a busca de um novo modelo teórico-metodológico

Este trabalho é inovador como forma de ler o conto publicado no século XXI. São cinco planos que, em conjunto, revelam os sentidos presentes na prosa aguda e telegráfica de Alciene Ribeiro Leite.

As construções teóricas serão apresentadas a partir da leitura de “Independência e morte”, que compõe o livro de contos *Mulher explícita*, de Alciene Ribeiro Leite, publicado em 2019, pela Editora Pangeia, com organização de Rauer Ribeiro Rodrigues.

Para a elaboração dos cinco planos, partimos do ecletismo, com elaboração de taxonomia própria, que objetiva completar lacunas teóricas que faltavam para a análise de contos contemporâneos. Não pretendemos desenvolver um panorama didático de cada corrente utilizada, mas, em tempo propício, elas serão apontadas e estarão elencadas nos referenciais.

Diante de tudo o que já foi teorizado sobre o conto, apontado neste trabalho, constatamos que a hodierna produção escrita do conto requer um novo instrumental analítico e epistemológico, com metodologias que ajudem na leitura de produções de contistas contemporâneos, como a da mineira Alciene Ribeiro Leite.

A escritora mineira Alciene Ribeiro Leite, uma “ilustre quase desconhecida”, nas palavras de Franjotti (2019), possui uma vasta produção literária dividida entre romances, contos, poesia, biografia, títulos infantojuvenis, e livros espiritualistas⁸. Partindo pela temática feminina, *Mulher explícita* possui vinte e três contos, sendo alguns inéditos e outros republicados; a obra é objeto de várias pesquisas atuais, a partir das mais variadas epistemes. A autora conta com diversas pesquisas e publicações na academia, além dos trabalhos divulgados pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Vida – GPLV⁹.

Dentre as várias publicações do grupo sobre a produção de Alciene Ribeiro Leite, estão a Dissertação de Maria do Socorro P. S. Rodrigues do Carmo, de 2018, intitulada *A esperança é um doce: Filho de pinguço no acervo de Alciene Ribeiro Leite*. Nela, a pesquisadora classifica, cataloga, descreve e organiza parte do acervo literário de Alciene Ribeiro Leite, acervo que está na UFMS de Três Lagoas, além de analisar a novela *Filho de pinguço* a partir da teoria da narrativa.

Seguindo a lista, temos a tese de doutorado de Maisa Barbosa da Silva Cordeiro, intitulada *Feminismo e gênero: a literatura juvenil escrita por mulheres (1979-1984)*, em que há a análise da obra de Alciene *O mágico de olho verde*, de 1984, a partir do conjugação entre a crítica literária feminista e a crítica literária juvenil, lançando seu olhar para o papel social do feminino.

De Natália Tano Portela temos a dissertação de mestrado intitulada *Três faces da mulher em contos de Alciene Ribeiro*, defendida em 2018, na qual analisa, sob a ótica da teoria do conto e da teoria feminista, padrões em personagens femininas de Alciene, que partem de um percurso de socialização, internalização de comportamentos, até o surgimento de uma nova visão de mundo a partir da necessidade de liberdade. Em 2023, a pesquisadora defendeu a tese intitulada *Do corpo objeto ao corpo livre: uma leitura feminista de Alciene Ribeiro Leite* em que analisa a produção contística de Alciene Ribeiro Leite entre 1977 a 2019, com um recorte de duas fases distintas na produção da autora – a primeira, entre 1970 a

⁸ As informações sobre a autora estão no posfácio do livro *Mulher explícita*, assinado por Rauer Ribeiro Rodrigues (2019).

⁹ Mais informações sobre o GPLV (2020) podem ser encontradas no endereço eletrônico: <http://gpliteraturaevida.blogspot.com/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

1990; a segunda, entre 2000 a 2010 – a partir dos pressupostos de Hemingway (2011), Piglia (2004) e da teoria feminista centrada em Simone de Beauvoir.

De Karina de Fátima Gomes temos a tese *Literatura e mercado: uma leitura de 3 novelas infantojuvenis de Alciene Ribeiro – unidade e diversidade*. O trabalho, defendido em 2019, analisa as obras *Filho de pinguço* (1983); *O mágico do olho verde* (1984) e, por último, *Drácula tupiniquim* (1989), atrelado à compreensão do projeto estético de Alciene Ribeiro Leite.

Outras pesquisas sobre a obra de Alciene ainda estão em fase de elaboração, como a dissertação de Dayse Galvão Souza, intitulada provisoriamente de *Desejo: uma leitura do feminino em Alciene Ribeiro*, trabalho em que analisa nos vinte e três contos de *Mulher explícita* a presença do desejo. Para isso, ilumina a pesquisa com teoria psicanalítica a partir dos escritos marcusianos e de Marilena Chauí, além da teoria da narrativa.

Voltada para a leitura literária na escola, a pesquisa de Karina Torres, intitulada *Itinerários de leitura literária: a construção de um currículo literária na e para além da sala de aula*, objetiva propiciar mecanismos que fortaleçam a prática da leitura literária para os anos finais do Ensino Fundamental em escola pública do estado de São Paulo. Para isso, pretende elaborar um currículo literário voltado para a leitura e análise de gêneros literários a partir da produção de escritores canônicos e contemporâneos, destacando, em especial, a obra de Alciene Ribeiro Leite.

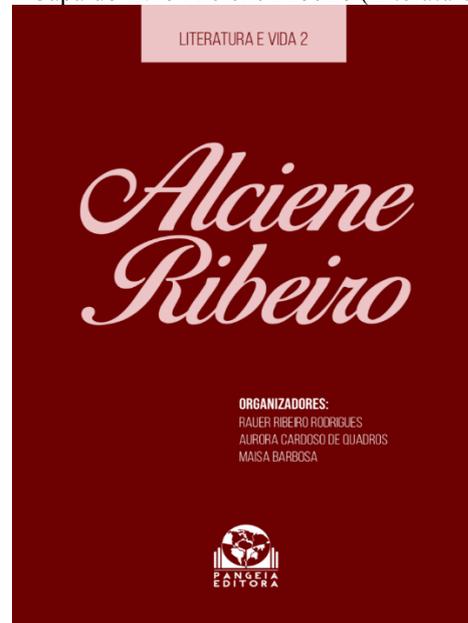
Já o trabalho de Maisa Cristina Santos, intitulado *O corpo jurídico da mulher: violência psicoemocional em contos de Alciene Ribeiro*, parte da vertente jurídica para analisar os contos de *Mulher explícita*, de Alciene Ribeiro Leite, buscando demonstrar as várias formas de violência contra a mulher, previstas em leis, destacando as agressões psicoemocionais.

A pesquisa de doutorado de Amanda Lamônica, intitulada *A estética do turbilhão: um aspecto do modo de narrar de Alciene Ribeiro Leite*, elabora uma teoria estética chamada “turbilhão” como um modo de narrar característico de Alciene Ribeiro Leite. Para isso, seu *corpus* concentra-se nas narrativas *O mágico de olho verde*, e *Filho de pinguço*, ambas voltadas ao público infantojuvenil, e em *Mulher explícita*. Nesta última, a doutoranda se debruça sobre a análise do conto “Pensar axilas”, centrada nos estudos da linguagem, da dialogicidade e da teoria da narrativa.

Por último, voltado para a pesquisa em sala de aula, Talita Mendes da Silva desenvolve um trabalho, pelo Profletras, com leitura de contos de Alciene Ribeiro Leite a partir do método recepcional, centrado nos estudos de Bordini e Aguiar.

Além disso, o GPLV lançou em 2019 a coleção Literatura e Vida¹⁰, publicada pela editora Pangeia; dentre os livros, está a obra dedicada a estudos sobre Alciene Ribeiro Leite (Figura 2).

Figura 2 – Capa do livro Alciene Ribeiro (Literatura e Vida 2)



Fonte: GPLV (2020)

Nessa seara, ainda teremos, no ano de 2023, a edição de mais um livro dedicado à análise das obras de Alciene, *A voz da mulher: Alciene Ribeiro Leite*; nele, apresentaremos uma importante análise sobre o conto “Independência e morte”, intitulada *As cinco camadas em conto de Alciene Ribeiro: uma análise de Independência e morte*. Ademais, mais duas obras da autora, *Mulher plural* e *Mulher & cia.*, fechando a trilogia com *Mulher explícita*, serão publicadas ainda neste ano de 2023.

O nosso trabalho vem completar o arcabouço de estudos sobre a obra de Alciene Ribeiro Leite, além de contribuir para o estudo do conto a partir de um material teórico próprio, subsidiando futuras pesquisas.

As teorias existentes sobre o conto, estabelecidas nos séculos XIX e XX, são importantes como forma de análise de textos curtos, porém partimos da ideia de que sozinhas não são suficientes em algumas produções escritas em nosso tempo, como em *Mulher explícita*. Segundo Rodrigues (2019), “[...] os efeitos de sentido construídos nos contos de *Mulher explícita* atuam na escrita da autora em polissemia de significados que se enredam, se

¹⁰ Os cinco livros da coleção Literatura e Vida são: 1 *E agora, José?*; 2 *Alciene Ribeiro Leite*; 3 *Luiz Vilela*; 4 *Matéria vertente: Verbo e discurso*; 5 *Mulher, gênero, erotismo*. Para mais informações, acessar: <http://gpliteraturaevida.blogspot.com/2019/12/gplv-lanca-colecao-com-cinco-livros.html>.

contrapõem, se justapõem e se amplificam”, além disso, “esse dissonante, inédito e inesperado modo de narrar criado e construído por Alciene Ribeiro Leite se apropria e subverte tudo o que as antiquadas teorias do conto do século XIX e XX propunham” (Rodrigues, 2019).

Em *Mulher explícita* temos temáticas contemporâneas – como o feminicídio e a emancipação feminina –, trazendo novos modos de narrar, que em sua escrita “[...] as mulheres sempre são abordadas em riquezas e complexidade, enquanto os homens, em contraposição, são sempre planos e previsíveis” (Franjotti, 2019, p. 158-159). Assim como os princípios estéticos se modificam, também são necessárias novas ferramentas teóricas para a análise de contos, que não são contemplados, em sua totalidade, pelas teorias passadas.

3.2 A função do corpo como metáfora na análise de contos

Na criação de nossa taxonomia – no APÊNDICE desta pesquisa, pode ser encontrado o vocabulário fisiológico dos contos de *Mulher explícita* –, pautamos pelo uso de metáforas relacionadas às funções do corpo humano; em sua arquitetura – tecidos, coração e cérebro –, emergem semelhanças funcionais que correspondem, em seus respectivos graus de relevância, às semelhanças na construção das funções das taxonomias para análise dos contos de Alciene Ribeiro Leite.

Colocando de lado as teorias passadas, como métodos de análise de contos, caminhamos para a construção de uma nova epistemologia, por meio de diferentes campos da ciência, tais como a semiótica, a filosofia, a fenomenologia e a psicologia analítica.

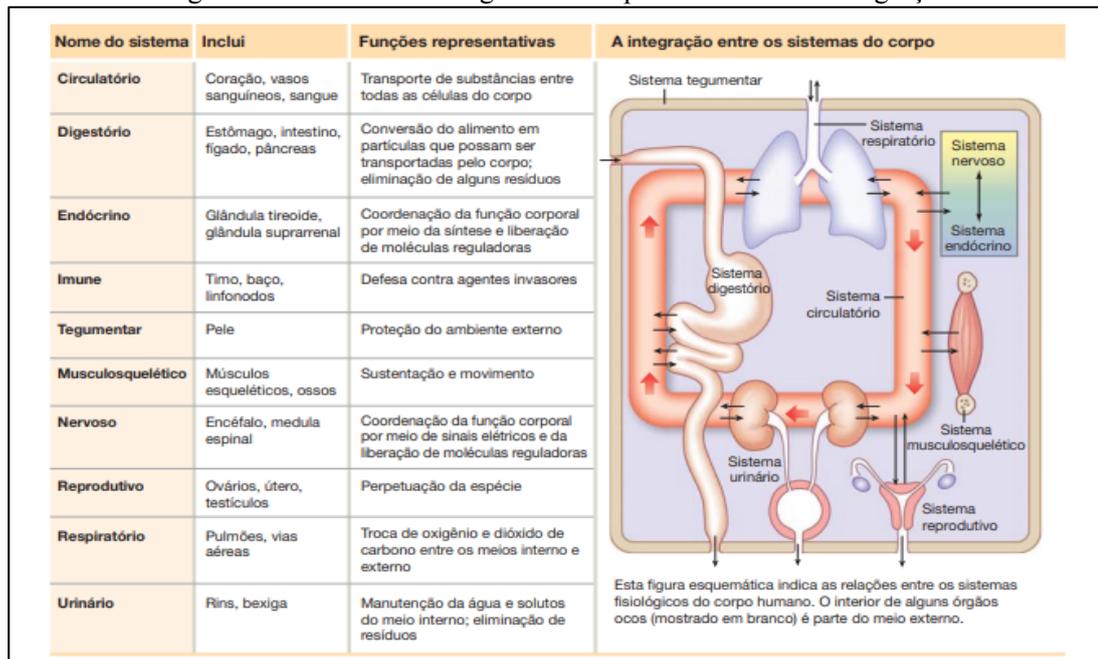
O corpo humano é nossa grande metáfora na elaboração de nossos planos. Partindo de uma visão funcional e fisiológica, ancorados em estudos referenciais sobre fisiologia humana (Figura 3), desenvolvemos nossos conceitos de acordo com a função de cada órgão, em uma microperspectiva, representado pelos órgãos, até a macroperspectiva, responsável pelos sistemas, como no Quadro 1 a seguir:

Quadro 1 – Perspectiva representada pelos órgãos e sistemas

Órgão	Sistema
Pele	Tegumentar
Coração	Circulatório
Cérebro	Nervoso

Fonte: elaborado pela autora

Figura 3 – Sistemas fisiológicos do corpo humano e sua integração



Fonte: Silverthorn (2017)

3.2.1 A camada tegumentar do conto: descobrindo a pele

A pele, em conjunto com seus anexos, formam o sistema tegumentar; considerado o maior órgão do corpo humano, apesar de sua fina espessura, dentro dela acontecem diversos processos fisiológicos¹¹ responsáveis pelo equilíbrio do corpo.

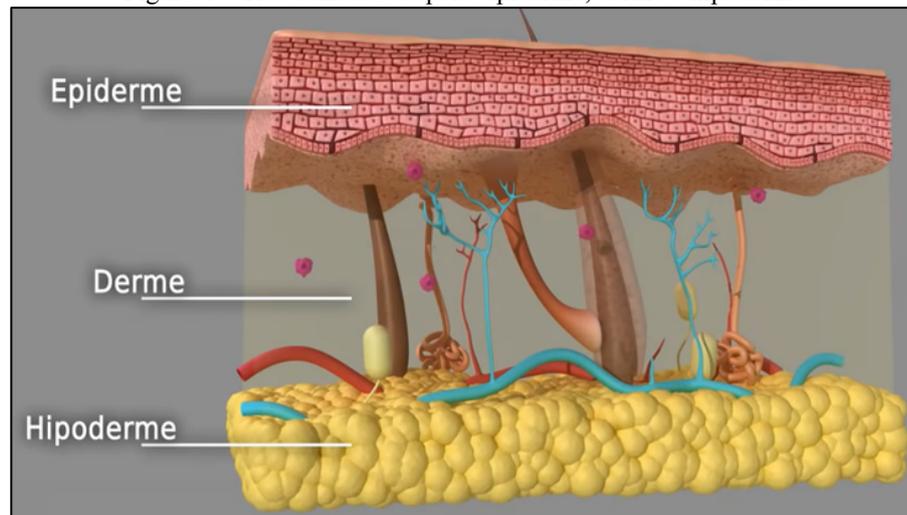
Dentre suas funções, elencamos a de “proteção física”, atuando como uma barreira a agentes externos; “hidrorregulação”, protegendo o corpo da desidratação e da absorção de água quando submerso; “termorregulação”, atuando na regulação da temperatura; “absorção cutânea”, limitando o que pode ser penetrado na pele; “síntese”, sobre as transformações ocorridas para a transformação em vitamina D; “sensibilidade”, ligada à SNP, por meio de

¹¹ Segundo o Dicionário Médico, fisiologia é “[...] a parte da biologia que tem por objetivo o estudo das funções normais dos diferentes órgãos e aparelhos e das transformações que ocorrem por todo o corpo durante as suas atividades”. Disponível em: <https://www.xn--dicionariomdico-0gb6k.com/fisiologia.html>. Acesso em: 11 jan. 2023.

receptores que reproduzem estímulos como o de dor; e, por último, a “comunicação”, intermediando as relações sociais (Van de Graaff, 2003, p. 112-114).

Todas essas funções mesclam-se em três camadas, cada uma com uma tarefa específica; são elas: epiderme, derme, e hipoderme.

Figura 4 – Três camadas da pele: epiderme, derme e hipoderme



Fonte: Noviderm (2023)

Assim como podemos visualizar na Figura 4 acima, a pele é composta de três camadas, cada uma desempenhando uma função a fim de proporcionar equilíbrio ao corpo humano; da mesma forma, nossos três primeiros planos revestem os sentidos do conto, apresentando, de forma equivalente, os mesmos processos fisiológicos desse órgão. Vamos a eles!

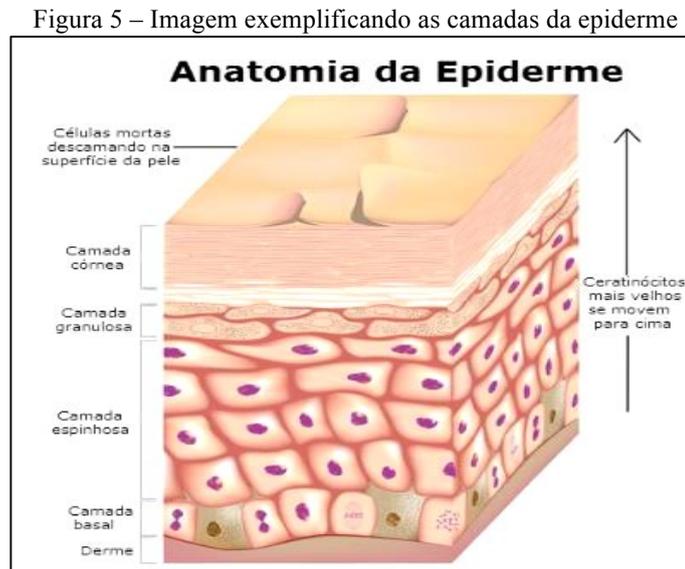
3.2.1.1 A camada externa do conto: conhecendo o plano epidérmico

A pele é nosso primeiro contato com o mundo, nela são registradas todas as nossas experiências de vida. Ela também atua como nossa primeira barreira protetora, “[...] como as fronteiras de uma civilização, a pele é um bastião, local onde se travam escaramuças, e em que invasores encontram a resistência; é nossa primeira e última linha de defesa” (Montagu, 1988, p. 25).

Esse revestimento é formado por tecido epitelial, que tem como função proteger o meio interno do corpo e regular a troca de materiais tanto internamente quanto externamente (Silverthorn, 2017, p. 76). Por conseguinte, como característica desse epitélio, a epiderme é

composta por quatro camadas estratificadas de células achatadas: a camada basal, a espinhosa, a granulosa e a córnea.

Na Figura 5 abaixo podemos perceber essa grande disposição de camadas que formam a epiderme:



Fonte: Magalhães (s.d)

É na camada basal da epiderme do conto que acontecem as mitoses narrativas, momento em que as unidades estruturais e funcionais das narrativas, formadas por personagens, narrador, espaço, tempo e enredo, vão se unindo e formando novas combinações de sentidos cada vez mais consistentes, chegando ao topo firmes e queratinizadas. Nelas, germinam os sentidos mais estruturais do conto, criando um movimento vertical que vai da base ao topo. Nesse constante movimento orgânico, junções vão sendo formadas, combinações, repetições, detalhes, a cujas particularidades o leitor deverá ser sensível, fazendo uma minuciosa análise.

Segundo Rodrigues (2020, n.p), nessa etapa de leitura do conto, há chaves a serem observadas, tais como “[...] a sutil nomeação das personagens, um espaço exótico, um tempo verbal inesperado em uma ou outra passagem, uma manipulação na ordem temporal, o modo como o enredo é estruturado, a alternância entre sumário e cena” (Rodrigues, 2020, n.p), além disso, “[...] a linguagem (coloquial, formal, poética, etc.), enfim, qualquer aspecto que mereça ou que o leitor selecione – porque lhe chamou particular atenção, nos textos ficcionais ou nos textos em geral – para expor com maior detalhe e acuidade” (Rodrigues, 2020, n.p).

Ao chegarem à camada córnea, composta por “[...] 25 a 30 camadas de células achatadas semelhantes a escamas” (Van de Graaff, 2003, p. 108), observamos a presença do

lumen nos contos de Alciene. Ele é a finalização desse movimento de dentro pra fora da epiderme do conto, pequenos fragmentos que chegam até a superfície e que surgem como um leve balanço de minúsculas partículas queratinizados que, ao se desprenderem, propiciam um intenso brilho ao conto.

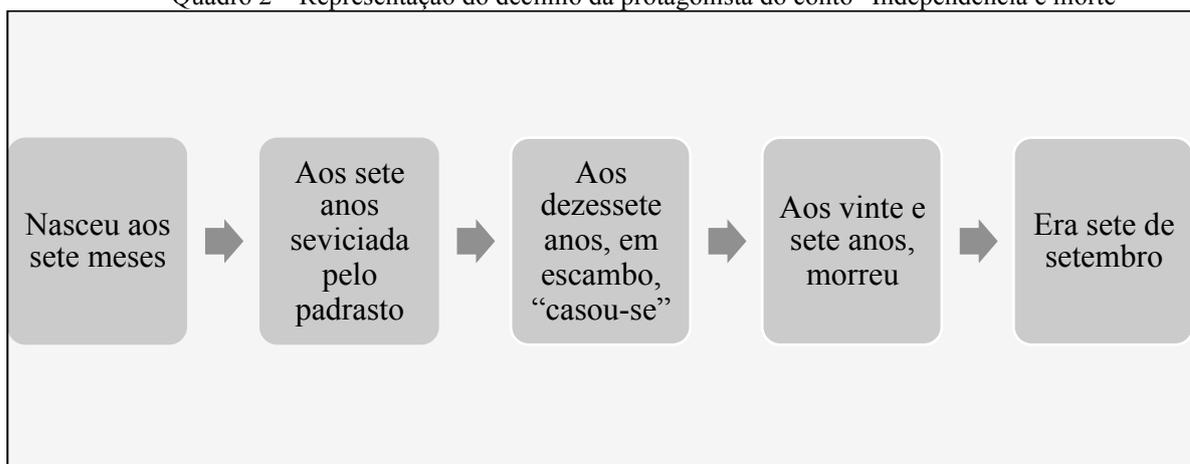
Esse despregar de pequenos filamentos assemelha-se ao “[...] fato de que a narrativa tenha se desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso” (Cortázar, 2008, p. 229), momento em que as histórias de Alciene ganham vida própria e passam a ter novos donos: os leitores.

O conto “Independência e morte” é o marco desse grande processo de movimento orgânico na obra de Alciene; em seu processo fisiológico, o conto é algo vivo, e a literatura, como os seres vivos, pulsam em histórias que refletem a vida. O corpo humano reflete nesta pesquisa o grande sentido da homeostasia do conto, cada célula, tecido, órgão e sistema funcionando para que o texto literário mantenha seus processos metabólicos em perfeita harmonia.

Em seu processo germinativo, na epiderme do conto, podemos observar, na leitura de “Independência e morte”, uma linha em constante declínio, o valor negativo vai conduzindo a narrativa até o grito sufocado do Sete de Setembro.

Em termos de representação, podemos configurar da seguinte forma o declínio da protagonista do conto:

Quadro 2 – Representação do declínio da protagonista do conto “Independência e morte”



Fonte: da própria autora

As setas representadas no Quadro 2 acima revelam o aspecto de queda presente na história: a personagem já nasce em declínio, sufocada – e assim morrerá. Temos uma

narrativa de queda, de abismo. O espaço é tensivo, como se apertasse a personagem, que já nasce oprimida, asfixiada e continua sendo assim durante todo o texto, não há apaziguamento.

O espaço também aponta para a origem das personagens: enquanto a protagonista nasce em casebre nos ermos da Farinha Podre, o homem nasce na capital. Além disso, a ambientação também evidencia o sofrimento da protagonista, pois enquanto ela vive em um ambiente seco “era julho: frio, seco, áspero”, o homem surge como aquele que é “vivido nos sete mares” (Leite, 2019, p. 9); portanto, em abundância.

A narrativa surge como um grande círculo, a personagem mulher nasce com o cordão umbilical preso ao pescoço e, ao fim da narrativa, morre com o cordão do sutiã amarrado ao pescoço. Seu próprio nascimento atua como uma prolepse no texto, evidenciando o seu fim trágico.

O fato de ter nascido ao sete meses é revelador de sua fragilidade. Assim como um bebê prematuro que ainda não adquiriu anticorpos para se defender das infecções, a protagonista de Alciene também não possui formas de defesa contra os maus tratos que agem contra ela, seja na figura do padrasto ou do marido.

Contudo, por ser uma personagem redonda, sua complexidade a levará para uma nova postura diante das situações em que vive, dos abusos, da dominação diante de um casamento sem amor. Ela buscará sua liberdade, mesmo a um preço tão caro.

3.2.1.2 Os folículos e bulbos do conto: conhecendo o plano dérmico

A derme está localizada logo abaixo da epiderme, sendo composta por duas camadas: a primeira denominada papilar; a segunda, reticular. Esta última camada é rica em elasticidade, podendo ser caracterizada como uma grande malha de fibras, além disso é altamente vascularizada, repleta de terminações nervosas.

Segundo Ody e Norris (2020), essa camada pode ser considerada como uma fábrica, pois como é altamente metabólica “as células e estruturas da região fabricam muitos produtos característicos da pele: cabelos e unhas, sebo, e suor [...]” (Ody; Norris, 2020, p. 80). Também conhecidos como anexos da pele, esses elementos, em especial os pelos, após receberem os nutrientes, percorrem por todos os tecidos acima dele até chegarem à superfície do conto, queratinizados.

Por causa da grande quantidade de capilares, estreitos vasos sanguíneos responsáveis pela troca de substâncias entre o sangue e os tecidos, é abundante a quantidade de nutrientes na camada reticular. Nela, por meio dessa nutrição originada pelos filamentos finais das

artérias e veias, brotam os anexos da pele, ou anexos cutâneos, importantes elementos que atuam como transportadores narrativos, irão eclodir acima, na camada protetora, dando maior solidez e enriquecendo ainda mais o revestimento do conto.

Na base de cada folículo presente na derme, existe um pequeno bulbo, de aspecto como o de taça invertida, que atua em nosso plano como centro de produção imagético-capilar. Nele há grande atividade celular com diversas funções, como desenvolvimento e crescimento do pelo, além da coloração natural destas hastes.

São nos folículos pilosos que são fabricadas as imagens-foliculares, que se estendem até a camada epidérmica para, só então, se queratinizarem, tornando-se concretos. As hastes dão o efeito de realidade, palpável ao conto, representando o mundo. Junto dessa haste, surge um elemento incolor, invisível, abstrato em sua essência, que contribui para que o anexo não enfraqueça, o sebo-folicular.

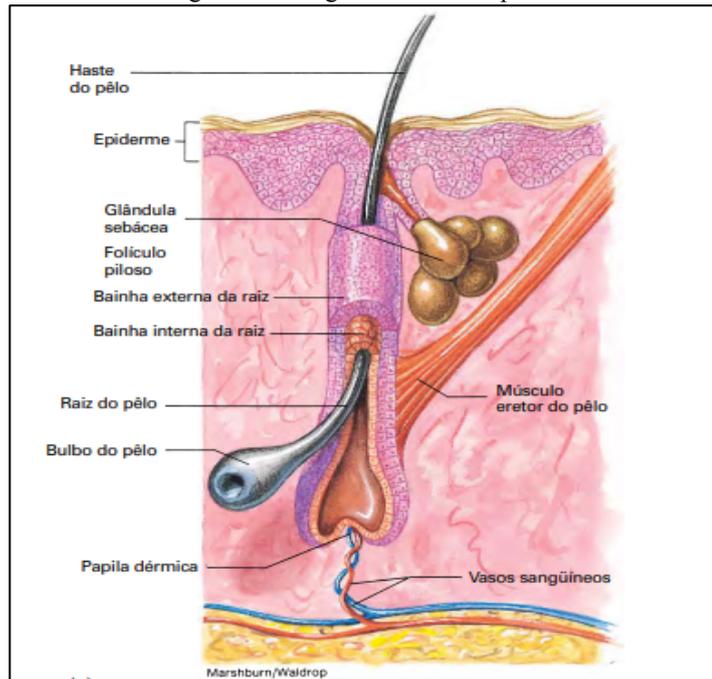
As imagens-foliculares tornam-se concretas quando se afastam de seu bulbo gerador, pois, como se distanciam dos nutrientes advindos dos pequenos vasos sanguíneos, acabam ficando visíveis ao leitor. Junto a elas estão as glândulas sebáceas, responsáveis pela produção de uma secreção oleosa, depositada nas hastes do pelo e que acompanham o seu desenvolvimento. Como essa secreção não possui pigmentação, acaba por ser uma abstração do corpo contístico, com a função de explicar o corpo do conto, em outras palavras, explicar o mundo¹².

Em determinadas regiões do corpo do conto podemos perceber abundância de folículos-imagem; já em outras, permanecem os folículos sebáceos; porém, um não invalida a presença do outro.

Na Figura 6 abaixo podemos visualizar o folículo piloso e a glândula sebácea bem do lado do pelo.

¹² Para a construção dos planos Dérmico, Hipodérmico e parte do *Kardiá*, fizemos uso de diversos estudos, dentre eles estão: Barros (1990; 2001; 2005; 2021); Bertrand (2003); Fiorin (1991; 1999; 2000; 2007; 2016; 2019); Greimas (2014; 2017); Greimas e Courtés (2021); Greimas e Fontanille (1993); Magalhães (2016); Savioli e Fiorin, (1997; 2004); Tatit (2008).

Figura 6 – Imagem de folículo piloso



Fonte: Van de Graaff (2003)

Recapitulando: o folículo piloso produz as imagens, que, ao crescerem, chegam à camada de revestimento concretizadas a partir da queratinização. Já as glândulas sebáceas produzem uma substância incolor que reveste as hastes do pelo e o revestimento da pele. Estas explicam o mundo, aquelas representam o mundo¹³. (Savioli; Fiorin, 1997, p. 72).

Para tornar mais claros os conceitos elaborados no plano dérmico, apresentaremos dois textos ilustrativos no Quadro 3 e Quadro 4 abaixo:

Quadro 3 – Exemplo de texto bulbo-imagético

Texto A

Um asno, vítima da fome e da sede, depois de longa caminhada, encontrou um campo de viçoso feno ao lado do qual corria um regato de límpidas águas. Consumido pela fome e pela sede, começou a hesitar, não sabendo se antes comia do feno e depois bebia da água ou se antes saciava a sede e depois aplacava a fome. Assim, perdido na indecisão, morreu de fome e de sede. (Fábula de Buridan, filósofo da Idade Média)

Fonte: Savioli e Fiorin (1997)

Quadro 4 – Exemplo de texto bulbo-sebáceo

Texto B

¹³ As expressões explicar e representar o mundo foram elaboradas a partir da ideia de Savioli e Fiorin em *Para entender o texto: leitura e redação* (1997).

Um indivíduo, colocado diante de dois objetos igualmente desejados, pode ficar de tal forma indeciso que acaba por perder a ambos.

Fonte: Savioli e Fiorin (1997)

Os textos acima exemplificam, de forma didática, as diferenças entre textos bulbo-imagéticos e textos bulbo-sebáceos. O primeiro texto é queratinizado, já que faz uso de expressões do mundo real para associar suas ideias, tais como “asno, campo, feno, regato, águas, etc.”, já o segundo é abstrato, pois é a camada impermeabilizante do pelo e da pele, com a função de explicar o corpo-conto, trata sobre o assunto referente à “[...] conduta humana: indivíduo, objetos igualmente desejados, indeciso” (Savioli; Fiorin, 1997, p. 71).

Partindo para o campo de nossa análise, o conto “Independência e morte”, traremos outros dois exemplos, o primeiro uma notícia de jornal¹⁴ e o segundo, um fragmento do referido conto de Alciene. Iniciaremos, primeiramente, com a notícia do Quadro 5 a seguir:

Quadro 5 – Notícia sobre o feminicídio no Brasil

O Brasil registrou em 2017 o assassinato de 4,9 mil mulheres, segundo o Atlas da Violência divulgado nesta quarta-feira (5). Esse é o maior número registrado desde 2007 e mostra que cerca de 13 mulheres foram assassinadas por dia ao longo do ano em todo o país. O número representa um aumento de 30,7% nos últimos 10 anos e de 6,3% em relação a 2016. O estudo mostra ainda que 28,5% das vítimas foram mortas em casa e 52% por armas de fogo. Os dados foram compilados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), com base nos dados oficiais do Sistema de Informações Sobre Mortalidade, do Ministério da Saúde.

Fonte: Kadanus (2019)

No corpo textual acima, temos a presença dos bulbos-sebáceos, conteúdos abstratos que lubrificam o texto, revestidos de elementos que explicam o mundo. Eles predominam no texto, orientam o leitor, por meio de números, atestando um grande aumento no assassinato de mulheres em 2017, tendo como base comparativa o ano de 2007.

¹⁴ A notícia foi trabalhada em projeto realizado com alunos do terceiro ano de escola pública estadual, em conjunto com o conto “Ave Maria das Graças Santos”, presente em *Mulher explícita*, de Alciene Ribeiro Leite, e, depois, publicada em formato de artigo no IV Conil, da Universidade Federal do Maranhão, em 2021, com minha autoria e a de Rodrigues. GARCIA, Fabiane Lemos de Freitas; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Relato de um projeto de leitura em sala de aula com alunos do ensino médio a partir do conto “Ave Maria das Graças Santos”, de Alciene Ribeiro. In: IV Congresso Internacional de Letras. *Anais*. Bacabal, jun. 2021. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows10/Downloads/ANAIS 2021 versão 25 08 \(4\).pdf](file:///C:/Users/Windows10/Downloads/ANAIS%202021%20versão%2025%2008%20(4).pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

O referido texto procura “[...] explicar os fatos e as coisas do mundo, buscam classificar, ordenar e interpretar a realidade” (Savioli; Fiorin, 1997, p. 72); apresenta valores abstratos como “violência”, “morte” e “vida”. Sua predominância bulbo-sebácea não retira a possibilidade da existência de bulbo-imagens.

Também encontramos no texto a presença de bulbo-imagens tais como: “Atlas da Violência”, “armas de fogo”, “Fórum Brasileiro de Segurança Pública”, “Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada”, “Sistema de Informações sobre Mortalidade” e “Ministério da Saúde”; todas formando um discurso coerente, seguindo uma linha semântica. Em “Independência e morte” encontramos o bulbo-sebáceo “feminicídio”, tratado de forma abstrata e com roupagem bulbo-imagética. Abaixo, no Quadro 6, listamos todas as leituras bulbo-sebáceas presentes no corpo textual do conto “Independência e morte”:

Quadro 6 – Leituras bulbo-sebáceas presentes no corpo textual de “Independência e morte”

a) Tema da desigualdade social;
b) Tema socioeconômico, assim como nas antigas relações entre colônia e metrópole, a dependência financeira da mulher pelo homem;
c) Tema da dominação masculina, sendo reservado à mulher o papel de guardião do lar;

Fonte: da própria autora

Já as leituras bulbo-imagéticas, teremos as seguintes no Quadro 7:

Quadro 7 – Leituras bulbo-imagéticas presentes no corpo textual de “Independência e morte”

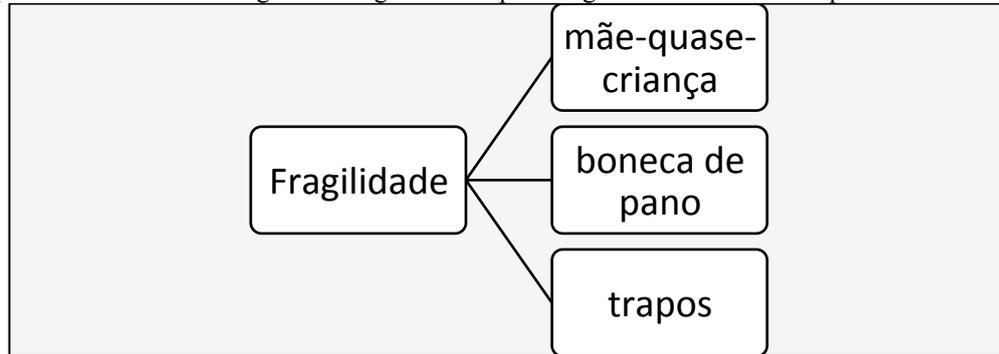
Morte	Vida
Cordão umbilical	Sete
Mãe-quase-criança	Mala
Casebre	Livros
Farinha Podre	Cadernos
Boneca de pano	
Trapos	
Padrasto	
Homem de posses	
Capital	
Sete mares	
Boneca	
Homem	
Noiva	
Sutiã	
Closet	
Sobrado	

Fonte: da própria autora

As bulbo-imagens acima são responsáveis por trazer concretude para o assunto sobre o feminicídio, agindo como simulacro do mundo, estão presentes no texto para assegurar ao leitor que a história é real, assim como tudo à sua volta.

No conto de Alciene, temos um conjunto de bulbos-imagens que organizam os sentidos do texto, recobrando os bulbos-sebáceos sobre o feminicídio. Para dar uma maior visibilidade àquelas, dispomos as palavras em organogramas, seguidas de nossa análise.

Quadro 8 – As bulbo-imagens da fragilidade da personagem feminina de “Independência e morte”



Fonte: da própria autora

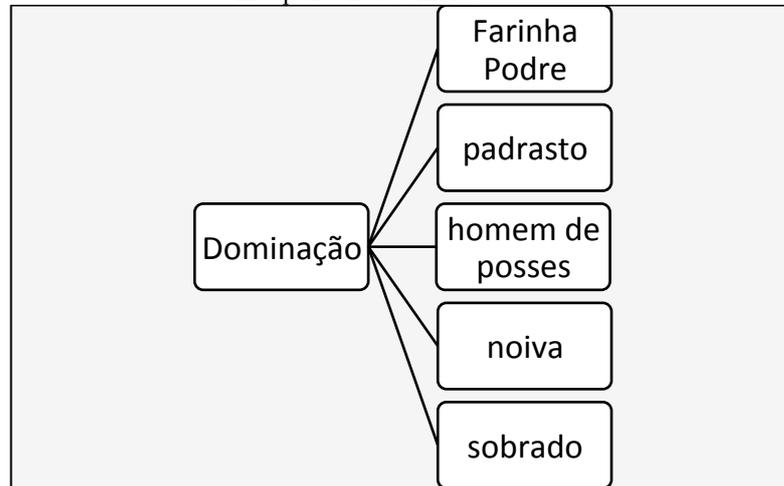
No Quadro 8 acima, as bulbo-imagens “mãe-quase-criança”, “boneca de pano” e “trapos” são reveladoras da fragilidade da personagem feminina. Em conjunto, apresentam a relação abstrata desenvolvida no âmbito das trocas de valores sociais entre homens e mulheres.

A própria geração anterior da protagonista já era vítima das desigualdades sociais, como confirma a expressão “mãe-quase-criança”. Esse substantivo, agora composto, além de evidenciar uma denúncia social, ainda aponta para a fragilidade da própria mãe da protagonista. Alciene faz surgir uma nova palavra em nossa língua, que, em sua composição, une substantivo, advérbio e adjetivo, criando uma nova classe de mulheres, aquelas que dão à luz na condição de “quase-criança”, mais próxima à infância que à adolescência, segundo o advérbio de intensidade.

As outras duas bulbo-imagens, “boneca de pano” e “trapos”, mostram a fragilidade da protagonista do conto. Nascida aos sete meses, a mulher é moldada – assim como uma boneca de pano, em seu processo de fabricação – muitas vezes caseiramente, por um destino social já imposto antes de seu nascimento. Os “trapos”, tecido ou roupas muito velhas, indiciam as condições miseráveis dessa família, além de designar um adjetivo para as próprias personagens – mãe e filha – como sinônimo de escória social.

Abaixo, no Quadro 9, estão relacionadas as bulbo-imagens que recobrem os bulbo-sebáceos da dominação sofrida pela protagonista.

Quadro 9 – As bulbo-imagens que recobrem os bulbo-sebáceos da dominação sofrida pela protagonista de “Independência e morte”



Fonte: da própria autora

Os bulbo-sebáceos atrelados à dominação estão presente em todo o texto; para concretizá-los, surgem diversos bulbos-imagens. Discorreremos sobre eles em ordem e à medida que aparecem na trama.

A bulbo-imagem “Farinha Podre” é a primeira a surgir no texto. Nela, observamos um dado histórico sobre essa região hoje conhecida como Triângulo Mineiro. Segundo Silva (2022),

[...] o curioso nome ‘Sertão da Farinha Podre’ era o antigo nome da Região do Triângulo Mineiro. O nome, Sertão da Farinha Podre, segundo a tradição oral, se popularizou quando da chegada de bandeirantes, que adentraram no sertão em busca de ouro e diamantes. Tinham como prática, plantar alimentos pelo caminho e muitas vezes, enterrar, para consumirem em suas idas e vindas. Enterraram um grande suprimento de alimentos, principalmente farinha, mas quando desenterraram, encontraram os alimentos e toda a farinha já podres. Daí passaram a chamar o lugar de Sertão da Farinha Podre, tendo o nome se popularizado, tanto por moradores, e efetivado pelo poder público da época (Silva, 2022, n.p).

Apesar do nome singular, Farinha Podre representa local de riquezas, de tesouros escondidos. É neste local, em um casebre, que um homem “vivido nos sete mares”, assim como outrora os bandeirantes, entrará para conseguir uma troca, mais conhecida por escambo, para adquirir uma mulher como prêmio.

Outras figuras importantes na construção das bulbo-imagens no conto são o “padrasto” e o “marido”. O primeiro só aparece uma vez na trama : “Entre sete e dezessete anos,

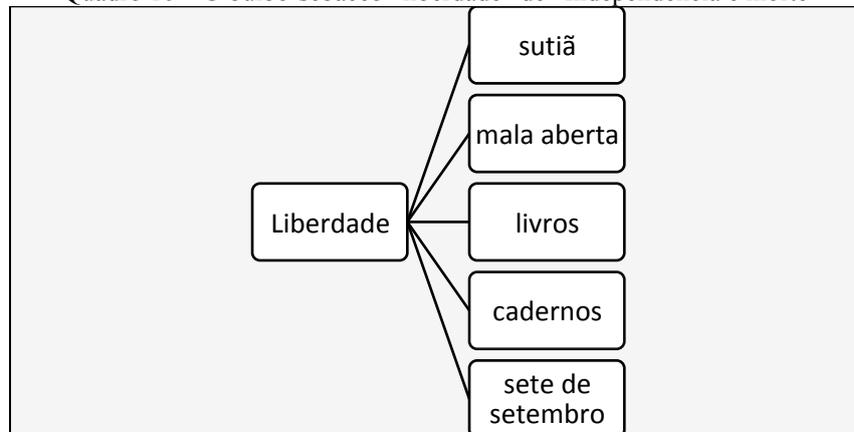
seviciada pelo padrasto” (Leite, 2019, p. 9), porém é por meio dele que a protagonista terá sua primeira espera – dez anos – na tentativa de ser livre, já que é seviciada entre sete e dezessete anos.

A palavra “seviciar”, segundo o dicionário Aulete Digital (2022), representa “[...] prática da crueldade física e psíquica; espancamento; tortura; maus-tratos” (Aulete Digital, 2022); temos, assim, uma mulher abusada fisicamente, psicologicamente e emocionalmente. Diferente dos contos de fadas, em que o casamento surge como uma libertação das opressões de madrastas cruéis, aqui surge como mantenedora da espera da protagonista por liberdade. Alciene utiliza a ideia do enredo dos contos de fadas.

A bulbo-imagem “sobrado” reveste as desigualdades sociais presentes na história. Além disso, se por um lado, há ascensão quando a personagem passa a viver uma vida aparentemente mais abastada com um homem de posses, por outro lado, irrompe sua queda.

Na verdade, a protagonista de Alciene já está em declínio desde quando vem ao mundo, pois nasce com o cordão umbilical amarrado ao pescoço.

Quadro 10 – O bulbo-sebáceo “liberdade” de “Independência e morte”



Fonte: da própria autora

Percorreremos, agora, o bulbo-sebáceo “liberdade”. Para isso, algumas bulbo-imagens são muito importantes, tais como o “sutiã”, a “mala aberta”, os “livros”, os “cadernos” e o “sete de setembro” do Quadro 10 acima.

As bulbos-imagens “mala aberta”, “livros” e “cadernos” são o indício de uma nova postura da protagonista para buscar sua liberdade: a mala aberta representa partida, momento em que a personagem de Alciene decide ir embora; os livros e cadernos configuram uma nova postura de vida, a busca por ideais, antes deixados de lado diante de uma vida de opressão por parte do padrasto e do marido.

A bulbo-imagem “sutiã” representa o símbolo da emancipação feminina¹⁵, e é justamente ele que irá calá-la; e, por último, o “Sete de Setembro” surge como imagem da própria independência do Brasil; contudo, limitada e representativa de homens brancos como Dom Pedro I.

3.2.1.3 A renovação das bulbo-imagens em *Mulher explícita: entre cubos e poliedros*

A pesquisa de mestrado de Natália Tano (2019) inicia um estudo sobre as várias faces das personagens femininas na obra de Alciene Ribeiro Leite. A partir disso, a pesquisadora elenca três vertentes encontradas na produção alciana: a menina, a mulher domesticada e a mulher com certo grau de liberdade (Tano, 2019, p. 75).

Neste segundo plano fisiológico do conto-dérmico, observamos, a partir da ideia do centro produtor de imagens, o folículo piloso, que Alciene não só escreve partindo do poliedro em suas personagens, mas também com olhar cubista.

As bulbo-imagens na produção de Alciene lançam um novo olhar para a produção contística neste século, ela pinta suas histórias assim como outrora pintaram os cubistas. Partindo de um olhar múltiplo para a mulher, ela faz um movimento de geometrização feminina a fim de mostrar todas as suas faces: mãe, esposa, amante, etc. Nisso, compactuamos com a ideia do poliedro, pesquisado por Tano (2019), e vamos além, acreditamos que Alciene possui um corpo literário fragmentado, suas personagens são focalizadas por vários ângulos, sua obra chega a ter a plasticidade tão trabalhada na arte cubista. Suas personagens femininas explícitas são modeladas a toques de pincel, retratando a mulher de todos os lados, por meio do olhar poético da autora.

Assim como outrora fizera Picasso em seus quadros, a autora de *Mulher explícita* também retratou a fragmentação e a geometrização em sua escrita. Abaixo – na Figura 7 – há uma das obras mais importantes do pintor cubista.

¹⁵ Nosso recorte de pesquisa não abarcará as teorias sobre o feminismo; para tanto, sugerimos as leituras de alguns pesquisadores do grupo GPLV (2020) sobre a temática: Natália Tano Portela (2018; 2022) e Maisa Barbosa da Silva Cordeiro (2019).

Figura 7 – Quadro *As senhoritas de Avignon*, de Pablo Picasso



Fonte: Cavalcante (2015)

Em *As senhoritas de Avignon*, Picasso retratou figuras femininas a partir de “[...] um novo enfoque do problema da representação dos volumes tridimensionais numa superfície plana, [...] é como se Picasso tivesse andado 180 graus ao redor do modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem” (Cavalcante, 2015, n.p).

Dessa forma, o diferencial de Alciene, neste século XXI, é a forma como a autora retrata suas protagonistas, expõe todas as suas faces, elevando-as a patamares maiores que os cubistas, já que, mais do que usar formas geométricas, pinta um quadro com tintas de denúncia.

3.2.1.4 O tecido conectivo do conto: conhecendo a hipoderme

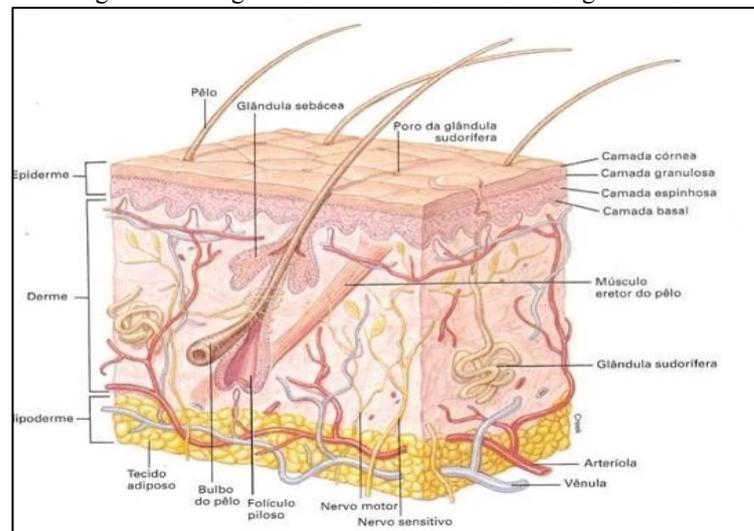
A terceira camada nos contos de Alciene atua como uma verdadeira trama tegumentar, unindo os primeiros planos – dérmico e epidérmico – aos dois últimos – *Kardiá* e cerebral – cooperando para uma perfeita homeostase contística-corporal.

Segundo o anatomista Van de Graaff (2003), a hipoderme¹⁶ “[...] liga a pele aos órgãos do corpo e está constituída principalmente de tecido frouxo e de células adiposas entrelaçadas

¹⁶ Nosso recorte de pesquisa não abarcará as teorias sobre o feminismo; para tanto, sugerimos as leituras de alguns pesquisadores do grupo GPLV (2020) sobre a temática: Natália Tano Portela (2018; 2022) e Maisa Barbosa da Silva Cordeiro (2019).

com vasos sanguíneos” (Van de Graaff, 2003, p. 112). Na imagem da Figura 8 abaixo, podemos visualizar bem essa junção entre células e tubulações.

Figura 8 – Imagem contendo as três camadas tegumentares



Fonte: Van de Graaff (2003)

A palavra hipoderme tem sua origem, segundo o Dicionário Etimológico Médico, do grego *hypo* (abaixo), e *derma* (pele). Em nossa metodologia de leitura, essa camada funciona como uma sustentação estrutural nos contos de Alciene, ligando epiderme e derme aos planos *Kardiá* e cerebral, fazendo seu conteúdo fixar em todo o corpo contístico.

A conexão existente nos contos de Alciene é mantida por uma rede de coalescência, são contrários que se completam formando uma visão humanística da autora.

Segundo o Dicionário Aulete Digital (2022), a palavra “coalescência” significa “[...] aderência ou união ou ligação de partes que se achavam separadas”, ou ainda “fusão, aglutinação” (Aulete Digital, 2022). Transposto para nosso terceiro plano, a palavra surge nos contos de Alciene como a ideia central da narrativa, revelada por sentidos opostos que se unem para formar um processo literário humanizador.

A contista busca a coesão perfeita entre elementos opostos, palavras que juntas têm o poder de criar no leitor uma visão de mundo libertária. Quando, por exemplo, Alciene faz uso do *nexum derme* “vida” e “morte”, no conto “Independência e morte”, os elementos se tornam conceitos em constante movimento do corpo textual, já que impregnam todo a trama, fortalecendo os valores presentes no texto.

Para dar a ideia de vida abundante, é necessário compará-la à morte, já que só sabemos o sentido do primeiro em oposição ao segundo. Nos evangelhos sagrados, a ideia de

viver para Cristo está seguida de morte para o mundo terreno; Cristo precisou morrer em seu corpo terreno para dar vida eterna a todos os que creem.

Ainda sobre a narrativa bíblica na epístola aos romanos, o apóstolo Paulo fortalece e faz uso do *nexum derme* – vida *versus* morte – ao mencionar sobre o que receberemos junto de Cristo: “Pois o salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna em Cristo Jesus, nosso Senhor” (Bíblia Ilustrada Anote, p. 853). Dessa forma, só podemos compreender a vida, dom de Deus, por meio da morte, salário do pecado; a construção de um *nexum derme* faz com que todo o texto, sagrado ou não, seja sustentado por seu sentido oposto.

Em toda a obra *Mulher explícita* encontramos um *nexum derme*, vida *versus* morte, recobrando amplamente todas as histórias das protagonistas de Alciene. Seja a morte emocional, seja o rompimento de uma relação, a dor da solidão, a dor de ser a outra, o abandono na área sexual, o fim da inocência da adolescência e a própria morte física; e a vida, como o desabrochar para o amor, o descobrir-se autossuficiente, o reencontro com a liberdade emocional, etc.

Além disso, cada história carrega seu próprio *nexum derme*, explorando determinado aspecto que se sobressai na narrativa alciana, como por exemplo o conto “Vinte anos de Amélia”. Neste, alicerçado no *nexum derme* liberdade *versus* opressão, temos uma mulher que, ao fim de sua festa em comemoração aos vinte anos de casamento, começa a fazer uma retrospectiva de tudo o que tinha vivido, infidelidades do marido, uma vida dedicada integralmente ao lar e que, após seu último gole de bebida, decide se libertar e viver uma nova vida.

Seu hoje.
O pássaro bateu asas no peito.
No gole seguinte, um gosto de descoberta. Dos limites restritos aos seus passos, da supérflua peça que se tornara. Agora, com criados, um adorno fora de moda.
Nada mais conta, senão o pacto com a consciência.
Abriu a porta e ganhou a rua (Leite, 2019, p. 190).

É a partir da coalescência de oposições, representada pelo *nexum derme*, que Alciene vai tecendo a grande tela hipodérmica de seus contos, a partir de contrários, para retirar a essência da vida. Em entrevista concedida à editora Pangeia, Alciene deixa claro essa grade coalescência presente em sua obra ao afirmar que “[...] o cotidiano feminino é de dor e glória” (Bortolato, 2022, n.p).

Em outra entrevista, também pela editora Pangeia, ao ser questionada se ainda há outras faces de mulheres que ainda não foram retratadas em seu *Mulher explícita*, a autora responde:

Sim, o ser humano é algo fascinante, e a mulher, por suas características pessoais, oferece ‘ene’ possibilidades de exploração literária. Por mais que a cantem em verso e prosa, nunca esgotarão o tema. Além disso, é longeva, e tem experiências de natureza vária por um período mais dilatado do que o homem. Daí vivenciar matizes e nuances de permeio com o bom e o belo, o sonho e a ilusão, a decepção e o complexo, o engano e a humilhação, a incompreensão e o preconceito, o abuso e a violência, a opressão e a brutalidade, etc. (Editora Pangeia, 2019, n.p).

Como podemos observar acima, a ideia de coalescência regula e ordena os sentidos dos contos de Alciene, como pequenas células que se unem, a partir de uma mesma função, para formar um tecido corporal, o *nexum derme* apresenta dois caminhos que são percorridos no texto e, a partir de sua fusão, apresentam uma visão panorâmica autoral sobre o universo feminino.

Há no conto uma confluência dos elementos presentes na história que interagem a partir dessa oposição, que vão sendo divididos em blocos, em elementos que corroboram o valor “vida” e o valor “morte”. Cada elemento é destacado a partir daquilo que lhe é contrário; assim, no conto “Independência e morte”, só concebemos o valor de liberdade feminina a partir da ideia de morte, centrada no próprio conceito de escravidão, segundo Alciene.

O conto “Independência e morte” é a chave para o entendimento da obra *Mulher explícita*, a costela de Adão, que dará origem a todas as outras histórias, sendo por isso o texto de abertura. É justamente essa narrativa que vai costurando o *nexum derme* “vida versus morte” em todas as outras histórias, apresentando em cada uma delas tonalidades diversas, que, ao fim, formam um grande e intenso mosaico sobre a mulher.

Em “Independência e morte”, a morte impregna toda a trama, acompanha a personagem desde o início da narrativa, a luta acontece ainda dentro do ventre: “[...] aos sete meses de gestação nasceu – sem chorar, o toque do cordão umbilical no pescoço, acalanto uterino” (Leite, 2019, p. 9).

Nos três parágrafos seguintes, a morte representa os desafios enfrentados pela personagem diante de todos os obstáculos que lhe são impostos: nasceu de sete meses, filha de uma “mãe-quase-criança”, a miséria, os abusos pelo padrasto e dada em casamento por escambo (Leite, 2019, p. 9).

Já nos dois últimos parágrafos, observamos que o elemento morte vai tomando uma nova tonalidade, assumindo um matiz de redenção da protagonista; como em sentido de queda, espaço e tempo vão levando o desenrolar da narrativa para o fim trágico, mas libertador: “Era julho: frio, seco, áspero. Entre sete e dezessete anos, seviciada pelo padrasto. Aos dezessete anos ‘casou-se’. [...] Aos vinte e sete anos morreu. [...] Só ela e o homem no closet do sobrado” (Leite, 2019, p. 9). Para a protagonista, viver é martírio; a morte, redenção.

Os elementos vida *versus* morte também apontam para o retrato histórico-social do Brasil, o grito dado há 200 anos¹⁷ por D. Pedro I. Uma representação sobre esse período, a obra de Pedro Américo “Independência ou morte” surge como uma idealização construída sobre a Independência do Brasil, em 1822, com ideais nacionalistas; a pintura, mais conhecida como “O grito de Independência”, constrói elementos grandiosos, como as roupas formais, a espada, D. Pedro I ao centro e elevado, os cavalos imponentes, a masculinidade.

Abaixo (Figura 9), dispomos a pintura de Pedro Américo, óleo em tela, com 7,60 m x 4,51 m, que está no Museu Paulista da USP.

Figura 9 – Pintura *Independência ou Morte*, 1888, óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm, Pedro Américo



Fonte: Martins (2019)

Na obra de Pedro Américo, temos o retrato da Independência do Brasil a partir da figura de um homem branco, elitizado, abastado e monárquico, perpetuando o elemento “vida”; já no conto de Alciene, temos um anti-herói representado pela figura de uma mulher,

¹⁷ Neste ano de 2023, aos sete de setembro, o Brasil completará 201 anos de sua independência.

pobre, sem nome, nascida em local ermo, sem voz, presa a relações de domínio, corroboradas pelo elemento “morte”.

Dessa forma, o *nexum derme* “vida versus morte” está presente em todo os planos fisiológicos do conto de Alciene, transformando sua rica camada adiposa em energia para todo o corpo contístico, atuando dessa forma no controle metabólico¹⁸ narrativo. O tecido adiposo do qual o plano hipodérmico é formado isola os elementos mais gerais do corpo narrativo para conectá-lo às outras camadas do conto.

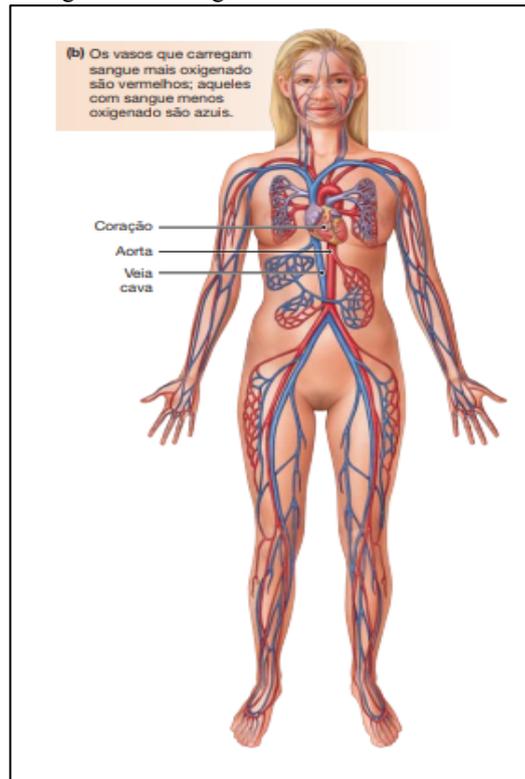
3.2.2 A bomba propulsora das emoções: conhecendo o plano *Kardiá*

Nosso quarto plano corresponde a uma das áreas mais vitais do corpo humano, o coração. Órgão altamente complexo, o músculo responsável por levar o sangue a todas as partes do corpo está inserido em um conjunto maior denominado sistema circulatório.

É no sistema circulatório, representado na Figura 10 abaixo, composto por diversos “[...] tubos (vasos sanguíneos) cheios de líquido (sangue), conectados a uma bomba (o coração)” (Silverthorn, 2017, p. 436), que o coração cumpre sua função propulsora, levando substâncias essenciais à constituição narrativa; *motus* e imagens adâmicas vão sendo bombeados por todo o conto.

¹⁸ Segundo o Dicionário Aulete Digital (2022), metabolismo é o conjunto de transformações químicas e biológicas que produzem a energia necessária ao funcionamento de um organismo.

Figura 10 – Imagem do sistema circulatório



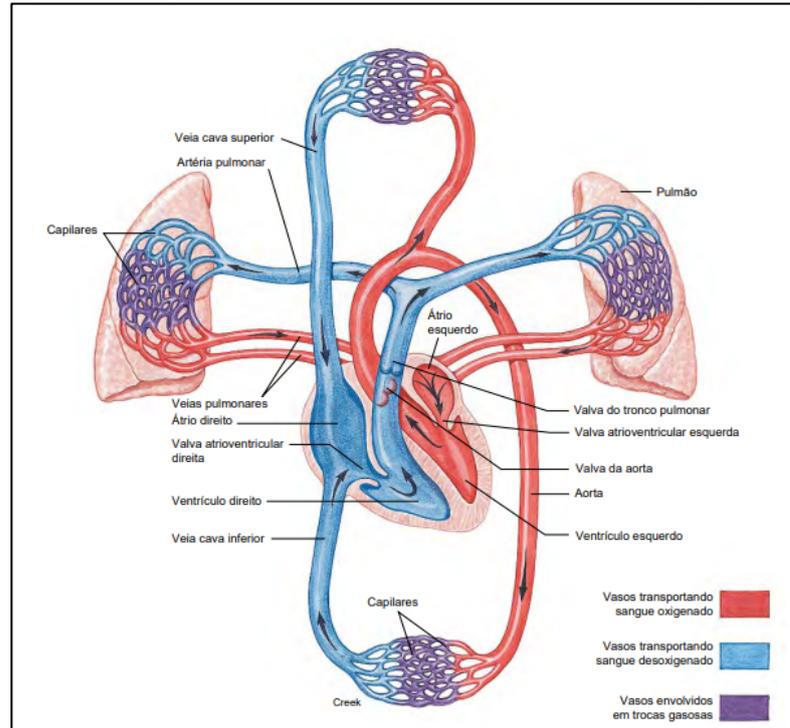
Fonte: Silverthorn (2017)

O primeiro elemento, *motus*, simboliza o movimento do sangue oxigenado após sua passagem pelos pulmões, sendo redistribuído a todas as partes do corpo-conto. Esse processo faz parte da chamada circulação sistêmica, sendo um dos movimentos vivos e orgânicos que faz surgir uma explosão de estados afetivos nas personagens. Sobre esse tipo de circulação, Tortora e Nielsen (2013) afirmam:

A circulação sistêmica inclui todas as artérias e arteríolas que levam sangue oxigenado do ventrículo esquerdo para os capilares sistêmicos, mais as veias e as vênulas que retornam o sangue desoxigenado para o átrio direito após fluir pelos órgãos do corpo. O sangue que deixa a aorta e flui pelas artérias sistêmicas tem coloração vermelho viva. À medida que se movimentam pelos capilares, perde um pouco de oxigênio e capta dióxido de carbono, de modo que o sangue nas veias sistêmicas tem uma coloração vermelho escura (Tortora; Nielsen, 2013, p. 531).

A coloração presente no *motus*, um vermelho escuro, simboliza vida, líquido que é levado pelos tubos e capilares até chegar às personagens do corpo-conto, momento em o organismo contístico recebe os nutrientes e o oxigênio para a sua homeostasia. Abaixo, podemos visualizar na Figura 11 o momento em que o sangue desoxigenado, em azul, passa pelos pulmões até chegar ao coração, já abastecido de oxigênio, seguindo para a outras partes da narrativa.

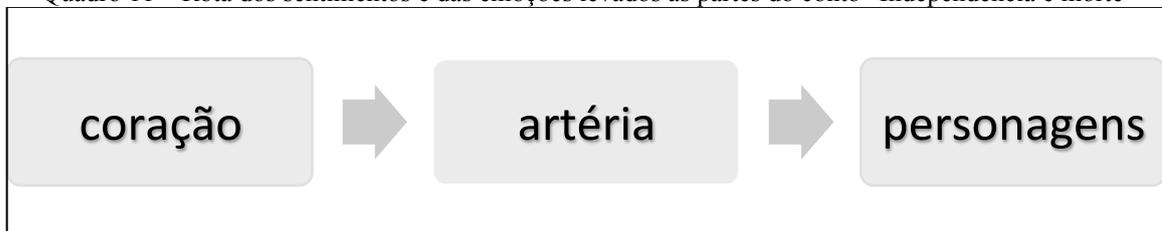
Figura 11 – Representação do sistema circulatório sistemático e pulmonar



Fonte: Van de Graaff (2003)

Como vias de transporte, esses elementos são conduzidos a todo o conto, nutrindo as relações entre as personagens da narrativa, atribuindo-lhes sentimentos como ódio, inveja, amor, medo, entre tantos outros estados afetivos. Considerado o coração do texto, “[...] a usina de força do corpo” (Silverthorn, 2017, p. 443), o *motus* segue a seguinte rota do Quadro 11:

Quadro 11 – Rota dos sentimentos e das emoções levados às partes do conto “Independência e morte”



Fonte: da própria autora

Pela grande explosão ocorrida nessa bomba cardíaca, sentimentos e emoções são levados para todas as partes do conto. Nesses estreitos tubos corre o líquido da alma humana, comunicando de célula a célula os estados afetivos das personagens.

Dessa forma, analisar o *motus* nos faz descobrir os efeitos de sentidos que essa descarga de emoções proporciona na construção do texto, sendo determinante para os rumos

da trama, já que desvela o que afeta o interior das personagens, nutrindo o conto ao trazer à tona a dimensão subjetiva de suas relações. Assim, o coração bombeia e distribui o *motus* para o grande corpo narrativo de Alciene, percorrendo artérias, veias e vasos do conto, recuperando todo o trajeto dos estados afetivos das personagens.

Atrelado à ideia de movimento orgânico realizado pela bomba propulsora das emoções, o coração projeta estados afetivos, enriquecidos e nutridos, transportando-os por redes tubulares, até seu destino final: as personagens. Com isso, “arranjos” vão sendo formados a partir de desejos, necessidades, mudanças, compreensão em relação a modificações, entre outros, modelando os estados afetivos de cada personagem.

Dessa forma, de acordo com a duração dos movimentos dos estados afetivos das personagens, teremos duas vertentes: *motus facilis* (movimento simples), e *motus durabilis* (movimento de duração). Ambos se originam dos “arranjos” de desejos das personagens, de acordo com o curso desses sentimentos: o primeiro representa um movimento que termina assim que o desejo é ou não satisfeito, por isso dizemos que possuem uma curta duração, não há desdobramentos em outros estados emocionais, como por exemplo a alegria. Já o segundo está ligado aos desejos que projetam o desdobramento de outros desejos, um sentimento leva a outro, como por exemplo a vingança; nela, primeiramente a personagem sente-se frustrada por algo que não foi cumprido por parte de outrem.

Em “Independência e morte”, encontramos a presença de dois *motus* narrativos que envolvem a protagonista e seu marido, representado, respectivamente, pela insegurança e pela cólera.

O *motus* narrativo que cobre a trajetória da protagonista é o *motus facilis* insegurança. Segundo o dicionário Aulete Digital (2022), insegurança é a “[...] falta de segurança, de proteção adequada; periculosidade; sensação de não estar seguro; sensação de estar desamparado” (Aulete Digital, 2022); nessa condição, temos um movimento de expectativa em seus relacionamentos não correspondidos. Com isso, ela permanece durante toda a narrativa aguardando o mover afetivo de outros para a retirar de sua condição miserável.

Dessa forma, teremos três relações intersubjetivas da protagonista com personagens importantes na história: a mãe, o padrasto e o marido, todas sustentadas pelo sentimento de insegurança. É interessante notar como esse estado de espírito interfere na construção da personagem alciana, já que somente no fim da história, a partir da ausência do *motus* segurança, é que ela surge como uma heroína, pois compreende que não haverá ninguém que lhe traga esse valor. É o movimento constante de queda arquitetado na narrativa que, paradoxalmente, propiciará o movimento de grandiosidade da luta contra o feminicídio.

Durante toda a narrativa, a protagonista de “Independência e morte” deseja viver, sua luta por esse valor inicia no próprio ventre da mãe-quase-criança; porque, ao nascer com o cordão umbilical amarrado ao pescoço, não consegue receber os elementos necessários vindos pela corrente sanguínea, como o alimento e o oxigênio. Além disso, o *motus* insegurança é o tempo todo respaldado pela mãe, já que entendemos que não há nenhum movimento para rompê-lo de sua condição de seviciada pelo padrasto.

Após ser dada em escambo, a protagonista espera um movimento de segurança por parte de seu marido: “Homem de posses, quarenta e sete anos, nascido na capital, vivido nos sete mares” (Leite, 2019, p. 9). Contudo, ao perceber que seu *motus* não poderia ser modificado pelo companheiro, decide transformá-lo; para isso, decide buscar sua própria segurança a partir dos estudos e de uma vida independente; é nesse momento que o marido decide puni-la com a morte.

O conto “Independência e morte” é uma narrativa de queda, de abismo. Nela, o espaço é tenso, apertado, sufocante, tanto para a protagonista quanto para o leitor. A protagonista já nasce oprimida, asfíxiada¹⁹ e continua sendo durante o texto. Enfim, a tensão da história não é apaziguadora.

Já o *motus* que move o homem é a cólera. Segundo o dicionário Aulete Digital (2022), cólera é um “[...] sentimento violento de alguém em reação ao que o revolta, ofende, prejudica, indigna, etc.” (Aulete Digital, 2022). Como *motus durabilis*, a cólera é passível de algumas evoluções, apresentadas no decorrer deste plano.

Para chegarmos a esse *motus* cólera é preciso compreendermos que esse sentimento advém de outros moveres ocorridos anteriormente. Sabemos que esse sentimento não surge sozinho, mas sim por meio de algo que não foi realizado. Como outro exemplo, podemos pensar na personagem Ricardo, de Lygia Fagundes Telles (2018), em seu conto “Venha ver o pôr do sol”, em que o *motus* vingança é *durabilis* porque não pode surgir sem nenhum movimento anterior, vem acompanhado de um sentimento não correspondido.

É importante frisar que o *motus* advém de um movimento sistêmico orgânico, percorrendo todo o texto literário para levar vida ao conto; suas personagens são nutridas por esse líquido oxigenado liberado pela grande circulação em um movimento contínuo.

Consoante a isso, o *motus durabilis* cólera se movimenta dentro do texto literário, por meio da personagem marido, como resultado de um sentimento anterior não correspondido. É a partir dessa evolução de emoções que surge a cena final da trama: a morte da protagonista.

¹⁹ A asfíxia pode ser causada pelo bloqueio da passagem de ar que passa pelo próprio cordão umbilical. Nele a criança recebe oxigênio e nutrientes do corpo da mãe.

O marido é apresentado pelo narrador como alguém que deveria acolher a protagonista de sua vida miserável e permeada de abusos, porém não é isso o que acontece. Ao decidir ir embora, a protagonista de “Independência e morte” faz movimentar em seu marido o sentimento de frustração e decepção, fazendo surgir o *motus* vingança. Este, fundado em um sentimento de honra ferida, para outro *motus*, a cólera. A partir desse conjunto de estados de espírito, o homem pune a mulher com a morte.

Entendemos que os *motus* analisados no conto “Independência e morte” formam uma grande rede, movimentando em seus condutos o líquido dos afetos humanos, aquilo que impulsiona as personagens. Nesse entrelaçamento, cada *motus* vai agregando outro, de todas as partes do conto, formando um grande circuito fechado.

Ainda na composição do plano *Kardiá*, existe um outro tipo de elemento transportado pelas tubulações do conto: as imagens adâmicas. Elas vêm de todas as partes do corpo-conto, que, pelo processo fisiológico da circulação, saem dos capilares, movendo-se de pequenas veias para tubos cada vez maiores, até desembocarem no lado direito do coração. Por um processo denominado trocas imagéticas, são levadas aos pulmões do conto e, ao receberem animação – vida – por meio do oxigênio liberado, alcançam a magnitude de imagens processadas, que passam novamente pelo coração, agora do lado esquerdo, para serem ricamente bombeadas ao corpo textual.

Essas manifestações vindas do exterior do conto agem como um amadurecimento das personagens, direcionando-as, quando bem assimiladas, a um crescimento individual. São esses processos que passaremos a descrever agora.

O *speculum anima*²⁰ opera na narrativa como um reflexo da própria personagem, é o momento em que seu inconsciente pessoal lhe é revelado. Atuando como a imagem obscura das personagens, o *speculum anima* é necessário para que as protagonistas de Alciene cresçam em seu processo de amadurecimento interior.

O espelho evidencia o lado mais obscuro e íntimo das protagonistas de Alciene, faz conhecer o lado sombrio de suas personalidades. O sentido revelador do espelho é um tema muito encontrado na literatura e nas artes como fonte de análise interior.

Abaixo (Figura 12), na obra de Pablo Picasso, *Garota em frente ao espelho*, de 1932, observamos uma mulher contemplando a imagens de seu eu mais profundo. É a partir do olhar para si que ela passa a internalizar conteúdos que outrora estavam escondidos.

²⁰ A partir desta parte do plano *Kardiá*, para sua elaboração, fizemos uso das seguintes obras: Bachelard (1993); Junito Brandão (2015); Luis Alberto Brandão (2013); Bulfinch (2003); Ceia (2022); Cherubim (1989); Chevalier e Gheerbrant (2019); Coleman (2021); Henderson (2016); Homero (2011); Jacobi (2016); Jung (1986; 2013; 2014; 2016); Knox (2011); Meletínski (2019); Merleau-Ponty (2018); Voz Franz (2016).

Figura 12 – Imagem da obra *Garota em frente ao espelho*, de Pablo Picasso



Fonte: Arte e Blog (2016)

A obra cubista *Garota em frente ao espelho* apresenta uma mulher que observa uma imagem diferente de si mesma, confrontando seu eu no espelho. A imagem refletida revela a própria alma da menina; duas mulheres estão em conflito: a externa, representando a imagem construída na sociedade, observada por todos; e a interna, visível apenas para ela mesma, configurando seus medos, angústias, frustrações. Desse modo, pautada pela imagem fragmentada, tipicamente cubista, a obra representa o outro lado da mulher, seus defeitos, aquilo que de forma inconsciente não é aceitável pelo consciente.

Já no mito sobre Narciso encontramos a ideia do espelho como fonte de amor próprio; um jovem belo e atraente “[...] apaixonou-se de tal maneira pela própria imagem, que acabou se suicidando” (Brandão, 2014, p. 441). Abaixo, na representação feita por Caravaggio (Figura 13), podemos observar a fixação do olhar para o belo causada pelo espelho d’água. Em seu reflexo, a obscuridade é representada por um elevado ego, que o leva à morte.

Figura 13 – Imagem da obra *Narciso*, pintura de Caravaggio



Fonte: Martins (2019)

O espelho reflete “[...] a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 393); da mesma forma, nos contos de *Mulher explícita*, quando bem assimilado, o *speculum anima* proporciona um equilíbrio emocional em suas protagonistas, auxiliando em seu processo de crescimento psíquico.

O *speculum anima* representa também uma forma mais genérica do inconsciente feminino manipulado por Alciene, evidenciando comportamentos grupais agregados às mulheres em geral. Ao lermos seu *Mulher explícita*, enxergamos uma essência comum a todas as suas protagonistas, determinada por fatores psíquicos presentes de forma coletiva.

Em “Independência e morte” podemos perceber um processo de crescimento psíquico na protagonista em seu percurso, atribuído a uma personalidade mais amadurecida, pois ela entende que terá que se sacrificar para conseguir sua liberdade, tornando esse processo real – já que o compreende.

O *speculum anima* constitui uma das pontes para esse processo de amadurecimento psíquico, representando aspectos desconhecidos que pertencem à esfera do inconsciente. No conto “Independência e morte”, ele surge na figura de uma boneca.

Esse elemento presente duas vezes na narrativa – “boneca de pano e trapos no chão de terra batida” e “presente dele, a noiva sobraçou a boneca” (Leite, 2019, p. 9) – revela a fragilidade dessa personagem. Seu *speculum anima* atua em seu inconsciente como um sinal. É indício de que algo precisa ser mudado, pois “[...] quando o inconsciente de início se manifesta de forma negativa ou positiva, depois de algum tempo surge a necessidade de

readaptar de uma melhor forma a atitude consciente aos fatores inconscientes (Von Franz, 2016, p. 222)”; continua a autora, “[...] aceitando o que parece ser uma ‘crítica’ do inconsciente” (Von Franz, 2016, p. 222).

Desse modo, o *speculum anima* da protagonista aponta sua fragilidade, revela que algo deve ser mudado; à personagem é necessário adquirir força, contrária à representação do objeto boneca. Entendemos que o *speculum anima* foi compreendido pela personagem do conto, trazendo uma nova postura e o amadurecimento diante das adversidades de sua vida.

Ainda sobre o processo de amadurecimento psíquico das protagonistas de Alciene, temos também o elemento *homo fraction*, a fração homem do inconsciente feminino. Ele é responsável por gerar determinação na busca de uma nova vida, sendo, dessa forma, o elemento revelador da alma feminina.

No conto “Independência e morte”, temos duas figuras masculinas que são reflexos do *homo fraction* da protagonista: o padrasto e o marido. Estes configuram o lado masculino na mulher e está presente em sua psique feminina. O primeiro, o padrasto, simbolizando alguém que deveria acolhê-la de um suposto abandono pelo pai, passa a sevirá-la dos sete aos dezessete anos.

Essa figura, altamente influenciadora na vida da protagonista, é responsável em sua formação como criança e adolescente. Como seu *homo fraction* produz uma relação entre o inconsciente e o consciente da mulher, a relação entre pai e filha é capital para o desenvolvimento deste elemento.

Torna-se necessário, portanto, que o *homo fraction* seja desenvolvido de forma saudável, o que não acontece no conto de Alciene, pelo contrário, temos uma menina que será abusada e torturada pela figura que não acolhe, mas sevirá.

A espera de dez anos por liberdade também se repetirá em relação ao marido da protagonista, já que percebemos uma projeção de seu relacionamento com a figura do padrasto.

Como não tem uma projeção de seu *homo fraction* bem desenvolvido, devido à ausência dessa figura masculina representada pelo pai e pelo padrasto, a personagem acaba sucumbindo a uma nova forma de abuso, a servidão de um casamento infeliz, já que acaba projetando essa falta sob a forma de dependência emocional no companheiro. Este, ao recebê-la como sua mulher, dá a ela uma boneca como representação simbólica de autoridade da figura paterna.

Com isso, ao *homo fraction* da protagonista é dado vida. Como esse elemento influencia a relação do indivíduo com o mundo exterior, essa figura masculina atuará fazendo com que as atitudes da protagonista sejam seu reflexo.

Contudo, o *homo fraction* também pode ter uma atitude positiva, caso a mulher dê uma atenção de forma consciente aos problemas gerados por ele, podendo corresponder de forma afirmativa, trazendo-lhe as qualidades intrínsecas ao homem, como a coragem, por exemplo.

A partir disso, a protagonista de Alciene passa a compreender e tomar consciência dos processos e das projeções de seu *homo fraction*, apoderando nela a personificação de um espírito de coragem para buscar sua liberdade.

Outro elemento importante nesse caminho percorrido pelas protagonistas de *Mulher explícita* rumo ao seu amadurecimento psíquico é o *femina heros*, a heroína feminina. Aqui a idealização do herói, típica nos contos folclóricos, na figura de homens imbuídos de salvar princesas, não acontece; pelo contrário, o herói é a própria mulher. As protagonistas de Alciene, destituídas de poderes e elementos mágicos, enfrentam diversas provas em sua jornada – viuvez, abandono, violência simbólica e física, traição, entre outros, recebendo uma marca e/ou estigma, nas lições proppianas (Propp, 1984), porém sem finais felizes. Dessa forma, compreender o *femina heros* em *Mulher explícita* é muito importante como forma de compreender os caminhos – jornadas – realizados pelas protagonistas de Alciene, que têm por objetivo final a luta pela causa feminina.

Em “Independência e morte”, o *femina heros* aparece na figura de uma heroína, pautada pela desconstrução da imagem de Penélope e do anti-herói, representado pelo retorno de Odisseu, ambos personagens na obra *Odisseia*, de Homero (2011).

Essas duas personagens homéricas passam a ter uma nova vestimenta, são recobertas de elementos contemporâneos, diferentes dos padrões culturais e sociais presentes na obra homérica, criada, provavelmente, entre os séculos IX e VII a. C.

É a partir dessa nova roupagem do herói que guiaremos as figuras de Penélope e Odisseu às personagens do conto de Alciene. Para observarmos mais de perto a atuação da temática do *femina heros* abaixo, descreveremos um pouco sobre essa personagem homérica a partir dos estudos de Bulfinch (2003):

Penélope é outra dessas heroínas míticas, cuja beleza é mais do caráter e da conduta que do corpo. Era filha de Icário, um príncipe espartano. Ulisses, Rei de Ítaca, pediu-a em casamento e conquistou-a, entre todos os competidores. Quando chegou o momento em que a jovem esposa deveria deixar a casa paterna, Icário, não tolerando a ideia de separar-se da filha, tentou persuadi-la a permanecer ao seu lado

e não acompanhar o marido a Ítaca. Ulisses deixou a Penélope o critério da escolha e ela, em vez de responder, baixou o véu sob o rosto. Icário não insistiu, mas, quando ela partiu, levantou uma estátua do Pudor no lugar onde se haviam separado. Ulisses e Penélope não haviam gozado sua união por mais de um ano, quando tiveram de interrompê-la, em virtude dos acontecimentos que levaram Ulisses à Guerra de Troia. Durante sua longa ausência, e quando era duvidoso que ele vivesse, e muito improvável que regressasse, Penélope foi importunada por inúmeros pretendentes, dos quais parecia não poder livrar-se senão escolhendo um deles para esposo. Penélope, contudo, lançou mão de todos os artifícios para ganhar tempo, ainda esperançosa no regresso de Ulisses. Um desses artifícios foi o de alegar que estava empenhada em tecer uma tela para o dossel funerário de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se em fazer sua escolha entre os pretendentes quando a obra estivesse pronta. Durante o dia, trabalhava nela, mas, à noite, desfazia o trabalho feito. É a famosa tela de Penélope, que passou a ser uma expressão proverbial, para designar qualquer coisa que está sempre sendo feita, mas não se acaba de fazer (Bulfinch, 2003, p. 222-223).

A imagem de Penélope é constante na narrativa de Alciene, percorrendo toda a obra. A arte da capa do livro intitulada “O manto de Penélope”, em referência à mortalha que a personagem fazia enquanto esperava Odisseu, é o primeiro indício do *femina heros* presente na obra. Ele surge como uma linha invisível e vai costurando todas as histórias de *Mulher explícita*, despertando um novo olhar cultural para a temática sobre o feminino.

Assim, no conto “Independência e morte” não há como negar os esquemas estruturais pautados na obra de Homero (2011). É sob o prisma de Penélope que o conto mantém a ligação com sua principal temática feminina, o *femina heros*.

Segundo Junito Brandão (2014), a figura de Penélope “[...] é retratada na Odisseia como símbolo perfeito de fidelidade conjugal” (Brandão, 2014, p. 498), mantendo uma “[...] lealdade absoluta ao herói, ausente durante vinte anos” (Brandão, 2014, p. 498). A protagonista de Alciene, assim como Penélope, também está em constante espera: dez anos para ficar livre dos abusos físicos e psicológicos de um padrasto e mais dez anos de um casamento infeliz, no qual foi dada como objeto de troca.

Contudo, ao contrário da personagem homérica, a protagonista de Alciene atualiza essa espera, já que não há nenhum herói para a salvar, como nos contos folclóricos; pelo contrário, é a própria mulher que vai lutar “contra o dragão”, ao romper com o ciclo de espera e decidir buscar sua liberdade. Alciene dá dignidade à sua personagem feminina.

Na outra ponta, o homem “vivido nos sete mares” surge como representação da figura de Odisseu, Ulisses em latim, personagem que dá título à obra de Homero (2011). A história desse herói homérico é marcada por muitas aventuras, daí seu nome em grego *Odisseia* significar “[...] uma longa jornada cheia de aventuras e eventos inesperados” (Knox, 2011, p. 7). Após a guerra de Troia, dez anos no total, Odisseu tenta voltar para sua ilha Ítaca, mas é impedido por Poseidon, que o lança perdido ao mar. Com isso, o herói passa mais dez anos

longe de casa, preso por divindades e belas mulheres que o tomam como amante. Por fim, por intermédio de Atena, o herói consegue retornar à sua ilha e dá cabo aos pretendentes de sua esposa Penélope.

A trajetória desse herói atua no conto de Alciene como uma espécie de matriz, atualizando as atitudes de seu anti-herói, criando uma nova postura para essa personagem de acordo com sua realidade histórico-social.

Tanto em “Independência e morte” quanto em *Odisseia* temos dois homens que são marcados por aventuras pelos “sete mares”; contudo, no conto a volta do homem não é marcada de esperança, pelo contrário, ele atua na vida da protagonista como aquele que irá puni-la.

A figura do *femina heros* também traz para a narrativa de Alciene a representação da luta do caos e do cosmos, simbolizado pela liberdade *versus* morte, entre a heroína mulher e o anti-herói homem; o primeiro está associado à violência contra a mulher; o segundo, à instituição da ordem social pelo fim dessa violência.

Essa luta cósmica resulta “[...] na obtenção (frequentemente a partir do mundo ctônico ou celestial) de objetos culturais ou naturais” (Meletínski, 2019, p. 42). A partir daí, temos uma heroína que busca obter seu objeto cultural, sua liberdade, e é reconhecida nela a “[...] encarnação da autodefesa coletiva” (Meletínski, 2019, p. 42), representada pela emancipação feminina. Ela luta pela causa feminina. Seu objeto cultural não é outro senão o direito de ser mulher.

Essa busca heroica está associada, desde o próprio nascimento da protagonista, à sua luta pela vida ainda no ventre da mãe, estendendo-se à sua sobrevivência em meio ao caos da pobreza, aos abusos de seu padrasto, figura “demoníaca” presente na história.

A protagonista de Alciene vive o papel daqueles heróis “[...] bastante próximos dos deuses e pertencentes à categoria dos que ‘morrem e ressuscitam’ (ou que desaparecem e reaparecem), cujas narrativas estão estritamente ligadas aos cultos da fertilidade e ao ressurgir primaveril da natureza. [...]” (Meletínski, 2019, p. 54). Seu nascimento está marcado pela estação da estiagem, datado pelo inverno – “Era julho: frio, seco, áspero” (Leite, 2019, p. 9) – e, após esse período, culminado por sua morte, a protagonista ressurgiu como as flores da primavera, com seu perfume, trazendo vida e renovo para um novo olhar social para a mulher.

O *femina heros* em “Independência e morte”, assim como o herói mitológico, passa por uma morte temporária, porém ressurgiu na primavera como um renovo, um eco que soa em cada canto na sociedade.

Contudo, da mesma forma como vem a primavera e o verão, a mulher em “Independência e morte” ressurgue, estampada em jornais, revistas, está nos sons das rádios, nas imagens televisivas, trazendo um tilintar que fere os ouvidos de nossa sociedade. Sua luta pelos direitos femininos reatualiza o totem presente nas histórias mitológicas.

Outro elemento que chega pelos condutos do sistema circulatório até o coração do conto é o *femina cosmos*, a representação cosmológica da mulher no seu *hic et nunc*, no seu aqui e agora. Há sempre uma presença da casa ancestral feminina nas personagens de Alciene Ribeiro Leite – daí a força dessas mulheres diante das tragédias que as abatem em um mundo desigual.

Esse cosmo nos contos de Alciene está representado pela figura da casa. Um de seus significados, segundo o dicionário Aulete Digital (2022), é “[...] local onde se vive; lar” (Aulete Digital, 2022); e, por sua vez, o sentido da palavra “lar” está associado à palavra fogo: “Lugar da cozinha onde se acende o fogo; lareira”, ou ainda “Ninho de aves” (Aulete Digital, 2022). É nesse local de proteção contra as intempéries externas que a mulher, representada nos contos de Alciene, procura se encontrar no mundo; seu espaço, de valor cosmológico, traduz-se na tentativa de ordenar a imagem inconsciente do caos primordial.

Nesse sentido, a casa revela a alma das protagonistas de *Mulher explícita*, que buscam, incessantemente, voltar à origem da casa perfeita, lugar de plenitude, quando outrora o homem vivia no propósito da criação, sem mácula, em sua total harmonia na alma, no corpo e no espírito.

O Éden, na visão cristã, pode ser uma perspectiva sobre essa casa ancestral feminina, representando a harmonia interior, a imagem da primeira habitação, lugar simbolizado pela perfeição e pelo equilíbrio.

Após a separação do jardim, o homem alimenta um constante desejo de voltar à imagem de sua primeira casa, lugar de paz e comunhão. Com isso, ao tentar reconectar-se com seu espaço primitivo, as personagens de Alciene buscam ordenar seu caos interior, fazendo com que sua casa ganhe vida, revelando o interior das próprias protagonistas de *Mulher explícita*.

Essa visão de eternidade da vida é peculiar em outros textos de Alciene, como por exemplo o conto “Lagarta gente boa”, também presente em *Mulher explícita*. Nele temos uma mulher que, após observar a metamorfose em uma lagarta, compreende a passagem da vida, “[...] a vida, que muda, se renova e nunca morre” (Leite, 2019, p. 120).

Partindo para a análise do *femina cosmos* em “Independência e morte”, o espaço é um casebre localizado “[...] nos ermos da Farinha Podre” (Leite, 2019, p. 9), local do nascimento

da protagonista. Ali, a casa é altamente hostil, não cumpre sua função de habitar, ancorada no desejo de acolhimento e proteção. Não há nesse local o sentido primitivo de casa; pelo contrário, o casebre representa o primeiro indício de morte; verticalmente, podemos considerá-lo como porão, pelo fato de estar sustentado em chão de terra batida, sem azulejos.

Os espaços e os ambientes vão construindo a trajetória da protagonista, em cada um deles o *femina cosmos* evidencia seu olhar diante do mundo e de si mesmo. Em sua primeira casa, o casebre, temos uma mulher aprisionada na condição de miséria, tanto social quanto cultural, intelectual e afetivamente; além disso, configura moeda de troca, reiterando as relações colônia *versus* metrópole, em que o homem “dos sete mares” nascido na capital configura a metrópole; e ela, a colônia.

Nessa relação de poder, no conto de Alciene, a mulher recebe do homem uma boneca, com a qual dormia na cama de casal, lembrando as ninharias que eram dadas aos índios, à época do descobrimento do Brasil, em troca de bens, como pedras preciosas e pau-brasil. Já a mulher daria em troca sua vida, seu cosmos, por força do escambo, como escrava.

Nesse ínterim, antes de ser dada como moeda de troca, a protagonista vive sua angústia cósmica no espaço do casebre pelo tempo que passou seviciada pelo padrasto. Nesse local, seu cosmos ia sendo construído em meio ao medo, à dor física, à dor emocional, e ao abandono.

A casa não a defende, não luta por sua moradora; pelos seus cantos escuros, observa a menina, aos sete anos, ser abusada pelo padrasto; por dez anos, a casa compactuará com o malfeitor, indiferente a choros e gritos. Telhado e aberturas deixarão entrar a seqidão, tanto física quanto emocional, para dentro do casebre (Figura 14), que já não é mais simplesmente um espaço físico, constitui-se como centro opressor feminino.

Figura 14 – Imagem representando um casebre



Fonte: Cavalcante (2015)

Aludindo ao sentido primitivo de casa, não a vemos mais simplesmente como espaço físico e/ou objeto, mas sim sua essência primeira, seu sentido de centro do universo. Esse fundamento cosmológico da função de habitar está em constante declínio nos espaços em “Independência e morte”; a protagonista nasce em uma casa que não lhe acolhe, é hostil. Seu nascimento acontece no “[...] chão de terra batida” (Leite, 2019, p. 9), em meio a trapos, juntamente com uma boneca, que pode representar também a infância de sua mãe, já que o texto declara que ela era “mãe-quase-criança”²¹.

No que tange ao sobrado, local em que a protagonista de “Independência e morte” vai morar após se “casar” aos dezessete anos de idade, temos um espaço que também não representa a moradia primitiva, não há frutas a serem colhidas; pelo contrário, ainda são colhidos espinhos, dissonando espaço e alma. Porém, diferente do casebre, será a partir do andar de cima da casa que essa mulher observará sua realidade, buscando organizar seu caos interior, e decide partir em busca de seu paraíso; entretanto, é impedida pelo homem que, exigindo direito de posse, decide matá-la, assegurando sua própria honra.

No conto, a casa surge como primeiro universo da protagonista de Alciene; nesse local, são construídas suas impressões sobre o mundo, que atuam como reflexo de seu

²¹ Aqui, a justaposição dos substantivos “mãe” e “criança”, além do advérbio “quase”, formam uma palavra composta para expressar uma certa naturalização, como um lugar comum de meninas que estão saindo da fase infantil, mas ainda não estão na adolescência, que se tornam mães. Sem deixar a boneca, essas meninas, em sua grande maioria com uma vida de pobreza, vão fazer repercutir em seus filhos sua própria trajetória.

interior, ditando suas relações com o universo. “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do universo, ela é a imagem do universo” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 196).

A despeito da estação gelada em que a protagonista se encontra – “Era julho: frio, seco, áspero” (Leite, 2019, p. 9) –, as casas em que vive não têm a função acolhedora. O inverno não fica somente lá fora, mas invade o interior da casa, das personagens ao seu redor, trazendo aridez nas relações sociais; para isso, não há cobertores que possam acolhê-la da frieza humana. O inverno é hostil para ela.

Ao contrário dessa hostilidade dos espaços e ambientes em “Independência e morte”, logo abaixo temos um exemplo de casa que possui uma função de habitar, “[...] como condição essencial da existência humana, anterior, portanto, a toda arquitetura: habitar é habitar o mundo, ser no mundo, existir” (Longhinotti Felipe, 2010, p. 301). Ao relembrarmos a casa em que vivemos os sonhos, ela ressurge a partir de novos sonhos, assim como ocorre com o eu-lírico do poema “A casa” (Quadro 12)²², de Adélia Prado (1993).

Quadro 12 – Poema “A casa”, de Adélia Prado

<p>Uma ocasião, meu pai pintou a casa toda de alaranjado brilhante. Por muito tempo moramos numa casa, como ele mesmo dizia, constantemente amanhecendo.</p>
--

Fonte: Prado (1993)

As memórias sobre a casa, refletidas no poema impressionista de Adélia Prado (1993), apresentam uma fonte de devaneio, tendo como centro a casa da infância. É o passado tentando ser revivido por meio de outro devaneio. Nesse sentido, a cor “alaranjado brilhante” remete ao próprio nascer do sol, trazendo expectativas, sonhos; era um ambiente feliz. Há um desejo por parte do eu-lírico de voltar a um espaço de vida, de alegria, luz, em que a casa, como um ser animado, acordava. O poema de Adélia Prado (1993) reafirma a casa como a primeiro espaço feliz.

Já em “Independência e morte” não temos espaços felizes, como no poema acima; pelo contrário, aqui a mulher é destituída de seu valor cósmico, desprotegida das intemperanças externas representadas pela estiagem e pelo frio dos relacionamentos humanos. Os espaços não atuam como abrigos para a protagonista, em meio a uma estação fria e seca como o inverno; a casa não luta, não a protege, não atua como seu primeiro universo, está em constante desconstrução, um caos.

²² PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 36.

Em “Independência e morte”, a casa representa o estado de alma da protagonista; o casebre, mesmo estando sob o signo da simplicidade, não traz a essência de um ninho, mas antes, por possuir o chão de terra batida, compará-lo-emos a um porão, evidenciando o estado sombrio e irracional em que a mulher permanece; já o sobrado, onde impera a racionalidade e a clareza, temos o espaço no qual a mulher passa a compreender sua condição no mundo; os livros representam a busca por sua independência; já a mala aberta, a busca por sua casa primitiva.

3.2.3 As conexões sinápticas do conto: conhecendo o plano cerebral

Os contos de *Mulher explícita* possuem um centro motor denominado cérebro, sistema altamente complexo que, em conjunto com a medula espinal, forma o sistema nervoso central (SNC), e todos os nervos que saem dele e da medula espinal constituem o sistema nervoso periférico (SNP), responsável por entrar em contato com todos os outros órgãos do corpo narrativo, enviando e recebendo informações por meio de impulsos nervosos.

Nessa etapa fisiológica do conto, temos mensageiros responsáveis por “[...] responder a estímulos físicos e químicos, conduzir impulsos e liberar reguladores químicos específicos” (Silverthorn, 2017, p. 227), atuando como responsáveis, com suas interconexões, para dar comandos a todos os outros planos. Nessa grande rede de comunicação do conto, há a presença de um elemento essencial, propagador das mensagens a todas as partes do corpo contístico, chamados de *neural nuntius*, responsáveis pelo envio de mensagens para “[...] receber e responder a ocorrências em nossos ambientes interno e externo” (Van de Graaff, 2003, p. 345), levando informações por meio de estímulos.

Cabe a essa grande rede neural receber informações de todas as partes do conto, atribuindo sentido para, em seguida, elaborar uma resposta de acordo com o estímulo obtido. Em *Mulher explícita* todo seu organismo vivo, representado pelos vinte e três contos, enviam os *neural nuntius* a cada narrativa, atribuindo a visão de mundo de Alciene, que vai tomando forma a partir de escolhas lexicais, escolha de narrador, do espaço, etc.

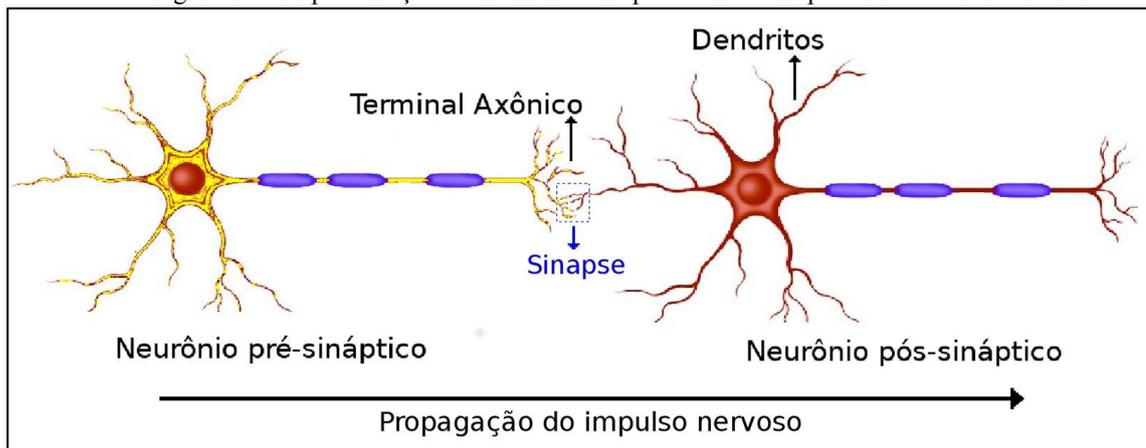
O cérebro do conto é responsável por atribuir uma ideia geral, uma cosmovisão a todas as partes do conto. Com as mensagens levadas pelos *neural nuntius*, temos uma visão macrotextual, como as peças que vão sendo encaixadas, todas sustentando uma única ideia: a defesa da mulher; passamos a compreender o corpo do texto por meio das escolhas narrativas, tais como o uso do objeto sutiã, com o qual sufocará o grito de independência da protagonista, o uso da oposição casebre *versus* sobrado, a utilização do vocábulo “escambo”, em vez de

“venda”, a aparição constante do numeral sete, o tempo de espera da protagonista – 20 anos no total, em referência à história de Penélope –, elementos que destacam a fragilidade feminina, como a imagem da boneca, a representação da força feminina por meio dos livros e da mala, etc.

A partir daí, a visão de liberdade vai impregnando toda a narrativa, estímulos são rapidamente levados pelos *neural nuntius*, criando uma grande rede de conexões, fazendo com que o centro neural do conto elabore respostas necessárias, como exemplificado acima.

Dessa forma, com as ligações sinápticas, representadas na Figura 15 abaixo, o plano cerebral vai levando valores, ideologias a todas as outras partes do corpo do conto. Suas sinapses vão formando uma grande rede de informações, que são propagadas em forma de visão de mundo, referente ao seu meio externo, para a trama da narrativa.

Figura 15 – Representação do momento em que ocorre a sinapse entre as células neurais



Fonte: Flores (2020)

Revelando as ideologias presentes nos contos, o plano cerebral apresenta uma visão de mundo, o “[...] modo pelo qual o(a) autor(a) do texto sob investigação compreende a sociedade no seu *hic et nunc*” (Rodrigues, 2020, n.p); em outras palavras, sua cosmovisão.

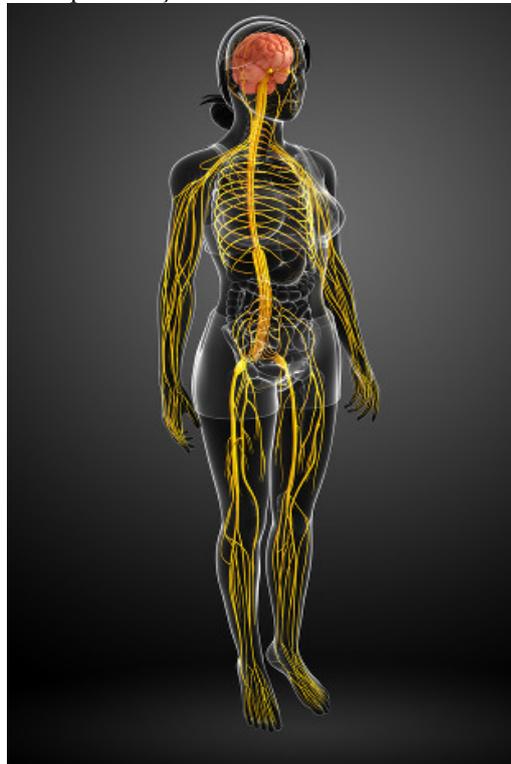
Nesse sentido, Santos (2018), conceitua cosmovisão como um “[...] grande panorama geral do mundo” (Santos, 2018, p. 123). Para este autor, o termo pode ser apresentado como o que dá “[...] soma geral dos conhecimentos, os filósofos organizaram, sistematicamente ou não, uma perspectiva geral do mundo, uma espécie de panorama geral de todo o conhecimento, formando uma totalidade de visão, uma coordenação de opiniões entrelaçadas entre si” (Santos, 2018, p. 123).

Outro ponto importante que Santos (2018) menciona é sobre o fato de que, além das cosmovisões advindas da ciência e da filosofia, há muitas outras, tais como as “[...] determinadas pela psicologia, pela raça, pela classe social, pela cultura histórica, bem como as

fornecidas pela biologia, pela matemática, pela física” (Santos, 2018, p. 124); assim, “[...] do ponto de vista que se coloca, o intérprete do mundo, quer indivíduo, quer grupo social, casta, estamento, procura ele dar uma interpretação do mundo coordenada pela sua especialidade ou perspectiva (Santos, 2018, p. 124).

Na imagem da Figura 16 abaixo, destacamos a grande rede de comunicações formada pelo sistema nervoso; ressaltamos o cérebro como o centro onde a ação acontece; por meio de neurônios receptores de entrada e saída, informações são repassadas a todo o corpo do texto, processando informações pela eletricidade.

Figura 16 – Representação do sistema nervoso central e periférico



Fonte: Biologia Net (2023)

O plano se dá no nível de criação de uma consciência nova do mundo. Nessa etapa, o leitor começa a recompor a arquitetura ideológica criada pelo autor ao se valer de todas as etapas já trilhadas pelo conjunto metodológico. E passa, então, a apreender a visão de mundo do autor, o “[...] modo pelo qual o(a) autor(a) do texto sob investigação compreende a sociedade no seu *hic et nunc*” (Rodrigues, 2020, n.p).

Ao analisar o conto “Independência e morte” pelo plano cerebral, constatamos uma visão libertária, que atua como uma denúncia social e nisto está assentado, principalmente quando observamos a produção em conjunto com a trajetória da escritora: formada em

história, foi militante estudantil, liderou grêmio, fundou grupo de teatro amador, dirigiu e editou jornais, etc. (Rodrigues, 2019, p. 198-199).

Para a autora, o fim da monarquia ainda não aconteceu; pelo contrário, agora possui outro matiz, presente nas relações entre homem e mulher. Esta ainda vive sob a égide absolutista, tendo sua autonomia restringida pelo domínio de um monarca, apresentada pela possessão. Alciene busca a verdadeira independência feminina, assim expõe de forma “explícita” suas personagens para, em seguida, dignificá-las, dando voz a elas. O conto “Independência e morte” é embrião de *Mulher explícita*, pois abre a obra atuando como a própria voz da autora. É o que o leitor encontrará no livro: o olhar para a dignidade feminina.

4 ANÁLISE DE CONTOS DE *MULHER EXPLÍCITA*

Nesta seção da pesquisa, faremos as análises dos contos de Alciene Ribeiro Leite, em sua obra *Mulher explícita* (2019), sendo eles “Alforria para as hortênsias”; “Noturno”; “Tela em branco”, que se encontram integralmente, juntamente com o conto “Independência e morte”, no ANEXO, ao fim deste nosso trabalho.

4.1 Uma leitura de “Alforria para as hortênsias”

O conto “Alforria para as hortênsias” foi escrito entre 1985 e 1986, em Belo Horizonte²³. Narrado em terceira pessoa, o conto apresenta a história de Hortênsia, que, cinco anos após a morte de seu esposo Bernardo, inicia um processo de descoberta de si e da vida: “Ausente de si anos a fio, reaprende o gosto de ocupar o próprio corpo” (Leite, 2019, p. 154).

Com pinceladas poéticas, Alciene detalha para seu leitor os refúgios de uma mulher decidida a gozar sua vida como recompensa por anos de dedicação ao marido e aos filhos. Dessa forma, decide viver em uma nova casa, longe de tudo e de todos, já que agora compreendia que era “[...] substantivo feminino, a mulher enfim se sabe” (Leite, 2019, p. 154).

Escrito *in ultimas res*, a narrativa inicia com a protagonista Hortênsia já na sua nova casa, sentindo o cheiro dos novos rumos de sua vida.

O cheiro de tinta fresca ultrapassa os limites do bom senso, invade estômago e intestino de Hortênsia e, em posse consentida, rompe tecidos, derma, conjuntivo, adiposo. Ela inala o aroma até o alvéolo mais fundo, deixando-se embalar na vertigem. Tonteira fiadora do novo rumo de seus passos. De fora pra dentro, a alma renovada a pincel, caiu-se de branco e azul – persianas às janelas (Leite, 2019, p. 153).

Diferente de outros tempos, agora o espaço da casa é acolhedor para Hortênsia, indicia os novos rumos em sua vida e atua na protagonista como evidência de seu próprio interior: “De fora para dentro, a alma renovada a pincel” (Leite, 2019, p. 153). Dessa forma, o espaço influencia a personagem Hortênsia, confirmando sua libertação dos papéis cumpridos ao longo de sua vida, “[...] espaços ampliados” (Leite, 2019, p. 153).

A ambientação atua de forma acolhedora, as cores da casa, branco e azul, corroboram para a sensação de bem-estar da protagonista diante da mudança em seu destino de mulher: o

²³ Segundo posfácio presente no livro *Mulher explícita*, escrito por Rodrigues (2019).

branco representando o desejo de começar algo novo; e o azul, a cura e tranquilidade emocional.

Além disso, por meio de personificação, a ambientação vai concretizando a ideia de cumplicidade com a moradora da nova casa, em sua nova condição de liberdade: “O portão diz em azul – seja bem-vinda. Saúdam-na tons de verde, rosa e violeta nos canteiros. Ela bebe os cumprimentos aos haustos de prazer. [...]” (Leite, 2019, p. 154).

O espaço casa e a personagem Hortênsia são, em muitos momentos, um só elemento da narrativa; por meio da casa “nova e intacta”, a protagonista renova-se (Leite, 2019, p. 154). Com isso, a ambientação “reflexa”, segundo Lins (1976), vai sendo notada e absorvida pela protagonista, numa união entre desejo e realização interior.

Em “Alforria para as hortênsias”, encontramos muitas personagens planas, como os filhos, o neto, Bernardo, a sociedade; elas são elaboradas diante do desejo de serem servidas pela mãe, avó, esposa e mulher. Suas atitudes são bem previsíveis: querem ser servidas. Na outra ponta, temos Hortênsia, personagem complexa, redonda, que busca quebrar o ciclo de uma servidão, pautada em uma “ditadura doméstica”; entende que agora é “[...] substantivo feminino, a mulher enfim se sabe” (Leite, 2019, p. 154).

O tempo da diegese está ligado à morte do marido de Hortênsia, 5 anos; período em que cultivou o luto em seu jardim interior, com suas flores “[...] como as flores do ornamento no despropósito de abóbada da catedral” (Leite, 2019, p. 156). Nesse sentido, o tempo de florescer configura-se como o tempo da narrativa, é o momento em que a protagonista percebe a si mesma em constante floração, exemplificado no momento em que planeja comprar “[...] mudas da flor de seu nome” (Leite, 2019, p. 154).

O conto vai sendo construído por intermédio de um narrador descentrado, a partir dos conceitos presentes em Ginzburg (2012), compreendido como “[...] um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (Ginzburg, 2012, p. 201). A partir da negação da imagem de uma mulher presa a uma “ditadura doméstica” (Leite, 2019, p. 154), o narrador vai elaborando uma visão libertadora; com toques precisos de um pintor, tece, dessa forma, diversas figuras da protagonista-mulher, envolta em molduras opostas, como, por exemplo, o conto de fadas e a escravidão.

Com efeito, ora a protagonista está em seu “reino, majestade”; em outros momentos, “[...] aos quatro cantos da senzala” (Leite, 2019, p. 157). Pautando-se por uma visão renovadora, o foco narrativo está direcionado a partir de uma identificação com a personagem feminina e suas lutas, diante de uma sociedade machista. Em alguns momentos, temos a tomada de voz do narrador: “Quer o que, Hortênsia Primeira, você pediu a maioria de ser.

Não olhe para trás, a Górgone vigia para imobilizá-la em pedra. Então o salto cai no vácuo, tomo, não arremesso” (Leite, 2019, p. 160).

O narrador coloca-se em posição central da narrativa, compartilhando das dores e conquistas de Hortênsia; seu discurso dá voz a uma personagem anteriormente “[...] condenada à mudez” (Ginzburg, 2012, p. 203).

Diante do êxtase do novo lar, a protagonista observa o jardim e percebe que ainda precisa de “[...] mudas de flor de seu nome” (Ribeiro, 2019, p. 154). Símbolo de coragem e determinação (Aur, 2018), as hortênsias só florescem entre os meses de setembro e fevereiro; assim, como a história se passa no mês de maio, a protagonista deseja esse renovo, o desabrochar para uma nova vida, ela “[...] desertara de si aos quarenta e sete anos. Aos cinquenta e dois, dança valsa de debutante em torno do próprio eixo, tonta de libertação. Mais de meio século, e ela se abre, botão” (Leite, 2019, p. 158).

A ideia de florescer é constante no conto e, além da flor estar no nome da protagonista, é utilizado no título como substantivo comum, representando as diversas mulheres que, assim como ela, insurgem no desejo de burlar normas sociais para buscar uma vida mais livre.

Nesse ínterim, o nome Bernardo, esposo de Hortênsia, surge como aquele que tem força e destreza: “Isso acontece pois o nome Bernardo é formado pela junção dos elementos germânicos *ber*, que quer dizer ‘urso’, e *hart*, que significa ‘forte’. Por extensão, ele possui o significado de ‘forte como um urso’” (Dicionário de Nomes Próprios, 2023, n.p). Contudo, na narrativa, a força do homem se extingue e, em seu lugar, nasce uma flor chamada hortênsia, representada na Figura 17. Com variadas tonalidades, a depender a acidez do solo, ela vai colorir o novo reino de Hortênsia Primeira, mulher alforriada por tempo de serviço e que ainda sabe florescer, “[...] ainda se lembra como fazê-lo” (Leite, 2019, p. 154).

Figura 17 – Planta *Hydrangea* – *Hydrangea macrophylla* –, conhecida como hortênsia



Fonte: Alves (2020)

4.1.1 A epiderme do conto

Em “Alforria para as hortênsias” temos o bulbo-sebáceo “violência simbólica” contra a mulher, realizada pela família e pela sociedade, que a define no papel de guardiã do lar.

Encontramos no conto importantes leituras bulbo-sebáceas desenvolvidas no decorrer do texto. No Quadro 13 abaixo, estão organizadas de acordo como aparecem no texto:

Quadro 13 – Leituras bulbo-sebáceas desenvolvidas no conto “Alforria para as hortênsias”

<ul style="list-style-type: none"> * Ditadura; * Escravidão; * Independência; * Emancipação feminina;

Fonte: da própria autora

O bulbo-sebáceo “emancipação feminina” é recorrente na obra de Alciene; em “Alforria para as hortênsias”, temos algumas figuras que remetem às histórias folclóricas, tais como “reino”, “palácio”, “majestade”, “Hortênsia Primeira” e “decreto único”, reinventando a posição da mulher nessas histórias tão enraizadas na sociedade. Alciene lança um novo olhar à tradição, revela em sua personagem uma mulher que, na sua fragilidade causada pela dor do luto, consegue forças para mudar os rumos de sua vida.

No conto de Alciene não há uma jovem princesa; temos, sim, uma mulher madura que, no auge de seus 52 anos, começa a ser feliz, tendo estado “ausente de si anos a fio” e, agora, “[...] reaprende o gosto de ocupar o próprio corpo” (Leite, 2019, p. 154). Em meio a essa reelaboração das histórias folclóricas feita por Alciene, Hortênsia reinventa seu próprio destino, realizado por decreto instituído por ela mesma.

A busca pela liberdade feminina surge a partir do bulbo-sebáceo “independência”, concretizado pelas bulbo-imagens “grito de independência”, “alforria”, “quarenta e sete”; este último, além de ser uma característica presente nos 23 contos que compõem *Mulher explícita*, a referência ao número 7 também traz ao leitor a sensação de realidade. Já o “sutiã”, como símbolo do feminismo, encontra-se “afrouxado”, indício de que a mulher lutou e conquistou sua independência e, naquele momento, restava a ela descansar.

As bulbo-imagens “carro zero” e “casa” concretizam a independência financeira de Hortênsia. Outro efeito provocado por algumas bulbo-imagens é a de sinestesia; entre elas estão: “caiou-se de branco e azul”, “tons de verde, rosa e violeta”, “batuta”, “mulher-sonata” e “valsa de debutante”.

No início do conto, encontramos o sentido do olfato como elemento de sensação dos novos rumos tomados na vida de Hortênsia: “O cheiro de tinta fresca ultrapassa os limites do bom senso, invade estômago e intestino de Hortênsia. [...]” (Leite, 2019, p. 153). As bulbo-imagens cromáticas elaboram a cor da liberdade: o azul “[...] é a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 107); além disso, “[...] aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as [...] entrar no azul é um pouco fazer como Alice a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 107).

Ainda nessa esteira, encontramos em “Alforria para as hortênsias” a menção aos tons de verde, rosa e violeta. Estas cores cumprimentam a protagonista ao entrar em sua nova casa: “Saúdam-na tons de verde, rosa e violeta nos canteiros” (Leite, 2019, p. 154).

Personificadas, as cores desempenham papel fundamental na narrativa; o verde alude ao retorno da primavera “[...] depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 939). O rosa lembrando a delicadeza feminina²⁴; e o violeta, a luta feminina por direitos iguais.

Já as bulbo-imagens musicais norteiam as sensações de Hortênsia diante da conquista de sua nova casa. Esta traz “outro ar, outro chão, outros sons” (Leite, 2019, p. 155), com isso, sua liberdade vai sendo construída a toques harmoniosos, e, com “batuta a punho, Hortênsia se rege com o talento de uma virtuose, mulher-sonata em deleite de noiva prometida” (Leite, 2019, p. 155).

Essas bulbo-imagens destacam a força e a coragem de Hortênsia, que, por ser regida com o talento de uma virtuose, ela levanta a bandeira da independência feminina como ninguém. Além disso, a bulbo-imagem “sonata” tem como principal característica “[...] provocar grandes contrastes através de variações de tons e temas, causando sensação de dramaticidade às composições” (Harmonia Produções, 2022, n.p); assim, Hortênsia, mulher-sonata, dança em outro ritmo, sua melodia diz respeito a não seguir padrões sociais, e sim seus desejos, como uma missão.

²⁴ Para Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 783-788), a cada primavera, famosa por sua beleza, sua forma e perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no Ocidente. Corresponde, no conjunto, ao que o lótus é na Ásia, um e outro estando muito próximos do símbolo da roda. Esta, por sua vez, simboliza ciclos, reinícios, as renovações.

O bulbo-sebáceo “escravidão” está recoberto no conto por meio das bulbo-imagens “casa-sede”, “senzala”, “serva”, “casa senhorial” e “eito”, que, em conjunto, retratam as relações sociais entre Hortênsia, sua família e a sociedade. Por meio de bulbo-imagens colonizadoras, Alciene retrata a vida de opressão vivida por sua personagem feminina; durante cinco anos de luto, Hortênsia vivencia seu mais duro período de escravidão.

O bulbo-sebáceo “período ditatorial” está presente em “Alforria para as hortênsias” por meio de bulbo-imagens que representam a opressão vivida por Hortênsia diante de regras sociais que não deseja mais cumprir, verdadeiramente uma “ditadura doméstica”. Tais deveres tentam lhe impor papéis como “rainha do lar”, “flores de ornamento”, “matriarca outorgada”; além disso, ditam locais, datas e objetos associados à sua imagem, como “cozinha”, “dia das mães”, “aventil”.

Todos esses papéis são cumpridos por Hortênsia até determinado momento de sua vida, período em que “[...] desertara de si aos quarenta e sete anos” (Leite, 2019, p. 158), porém, aos cinquenta e dois, ela rompe com essa ditadura, abrindo-se, “botão” (Leite, 2019, p. 158).

Ainda sobre o bulbo-sebáceo “opressão ditatorial” temos no conto as bulbo-imagens “revolta amordaçada”, “fortim depredado”, “anarquista” e, também, as bulbo-imagens sinestésicas “campainha”, “telefone” e “amoníaco”. Elas retratam os protestos da protagonista diante da violação de sua privacidade. A família, sem se lembrar de sua alforria, vai passar o domingo, dia das mães, na casa de Hortênsia: filhos, genros, neto, cachorro, todos reivindicando a volta da guardiã do lar.

De volta às funções do lar, Hortênsia vai à cozinha preparar “[...] iguarias que só mesmo mãe, seja maio, carnaval, finados ou natal” (Leite, 2019, p. 161) sabe fazer. Seu último lugar de resistência, o quarto, é atacado por um “anarquista”, “[...] tão recém-nascido e já no domínio do cinismo” (Leite, 2019, p. 162). Nessa guerra, Hortênsia compreende que ainda há muito a lutar.

4.1.2 A derme do conto

A terceira camada nos contos de Alciene atua como uma verdadeira trama tegumentar, lingando o revestimento do conto às camadas mais profundas, sustentando todos os planos por meio de uma rede de coalescência.

Nessa grande fusão teremos, em “Alforria para as hortênsias”, o *nexum derme* liberdade *versus* opressão, que juntos apresentam o centro da narrativa, trazendo uma visão libertária feminina.

Assim, teremos o elemento “opressão”, representado pela “ditadura doméstica” (Leite, 2019, p. 154) vivida por Hortênsia, pautada em servir a todos: marido, filhos, sociedade. Já o elemento “liberdade”, ao contrário, surge a partir do momento em que a protagonista se liberta, já que fora alforriada por tempo de serviço.

Dessa forma, o *nexum derme* liberdade *versus* opressão está enraizado em todo o conto “Alforria para as hortênsias”, fortalecendo e modelando a estrutura do texto.

4.1.3 A hipoderme do conto

Em “Alforria para as hortênsias” temos o *motus* analisado no conto, que é definido por uma expectativa; Hortênsia leva cinco anos para poder ser alforriada por ela própria. Ela quer ser livre e acredita que pode atingir tal fim; o fato de guardar as alianças no cofre indica que ela decidiu abandonar o luto, sentimento de tristeza pela perda de Bernardo: “Alianças no cofre, divorcia-se das digitais do adeus, e arquiva o luto. Cinco anos é tempo demais para chorar um morto” (Leite, 2019, p. 156).

Hortênsia espera que sua família dê a ela o direito de liberdade, de morar sozinha, já que passou muitos anos de sua vida cumprindo seu papel social de mãe. Contudo, sua família, representada por filhos já adultos, noras, genros e netos, não permite; contrariamente, buscam mantê-la sob seu domínio.

A contragosto da família, Hortênsia “[...] estica o cordão umbilical a fronteiras desusadas, afrouxa a ditadura doméstica. Passou procuração para ir e vir com as próprias pernas” (Leite, 2019, p. 153-154) e, como resultado, uma mulher, uma casa e a liberdade constroem feitos poéticos para uma alma feminina.

Recompondo as etapas dos *motus* no texto, teremos, primeiramente, o sentimento de insatisfação, definido, segundo o dicionário Aulete Digital (2022), como a “[...] falta de satisfação; sentimento de descontentamento, decepção, contrariedade, desprazer causado por algo ou alguém” (Aulete Digital, 2022, n.p). Após a morte do marido, Hortênsia inicia sua trajetória pautada no luto, os parentes “[...] julgam-na debulhada em choro sobre fotografias” (Leite, 2019, p. 157).

Hortênsia aguarda durante cinco anos para ser livre, ser independente. Espera que sua família lhe conceda esse direito; como isso não ocorre, instala-se o *motus durabilis*, de descontentamento.

Dessa forma, ao perceber que sua satisfação só poderá ser alcançada por decisão própria, ela resolve dar alforria a si mesma. Temos então um encadeamento de sentimentos: da insatisfação, ela passa à satisfação.

A partir desse novo *motus durabilis*, satisfação, a história começa a apresentar uma nova mulher, feliz diante de um vislumbre do novo futuro, uma nova vida aguarda Hortênsia:

Ousa iniciativas, estica o cordão umbilical a fronteiras desusadas, afrouxa a ditadura doméstica. Passou procuração para ir e vir com as próprias pernas.[...] Substantivo feminino, a mulher enfim se sabe. Apossa-se dela, pessoa, ao grito de independência, queixo empinado. O portão diz em azul – seja bem-vinda. Saúdam-na tons de verde, rosa e violeta nos canteiros. Ela bebe os cumprimentos aos hautos de prazer, convalescente de gozos atrofiados, bem aventurada, graças a Deus. E planeja, ainda se lembra como fazê-lo: amanhã mesmo compra mudas da for de seu nome. Aqui, a casa. Nova e intacta. Só faltam hortênsias no jardim. Aqui, a mulher. Renovando-se. Na fronteira da inteireza (Leite, 2019, p. 153-154).

Contudo, diante da visita de filhos e netos, em pleno domingo, ao reino de Hortênsia, um novo *motus durabilis*, a revolta, acompanhará a protagonista, já que viu seu novo mundo ruir com um batalhão familiar que “[...] atropela resposta mal articulada, as ideias ainda no lusco-fusco do sono. Menino, cachorro e gente em vistoria da casa senhorial, rebaixada a senzala outra vez, senão a oito” (Leite, 2019, p. 161). Hortênsia nunca conseguirá ser livre, porque foi estabelecida para ela uma função social: zelar e cuidar dos filhos. À mãe, resta catar “[...] as sobras do domingo, dia das mães, e espera, torcendo o avental, que se deem ao respeito” (Leite, 2019, p. 162).

Sobre as imagens adâmicas e suas trocas imagéticas no coração do conto, temos, em “Alforria para as hortênsias”, o elemento “flores de ornamento”, que representa o *speculum anima* de Hortênsia, parte inconsciente de sua personalidade. É durante a realização de uma missa numa catedral para celebrar a memória de Bernardo que surge a parte obscura de Hortênsia. O narrador anuncia:

Murcha como as flores de ornamento no despropósito de abóbada da catedral, exagero de alturas, Hortênsia flagrou a impaciência dos convidados da morbidez também.

- Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

- Para sempre seja louvado!

A sentença dita em meia volta, volver (Leite, 2019, p. 156).

Atuando de forma positiva, o *speculum anima* contribui para a nova postura de Hortênsia; ela entende que deve florescer, ir além da vida pautada nos cuidados com o lar e com os filhos e já não será mais um enfeite, e sim uma mulher livre. Hortênsia terá voz.

Sobre o processo de amadurecimento da protagonista de “Tela em branco”, visualizamos em Bernardo o *homo fraction*, fração homem do inconsciente feminino de Hortênsia.

Entendemos que é somente após a morte de Bernardo que surge uma nova fase na vida de Hortênsia. Junto do marido, ela enterra simbolicamente sua antiga forma de ver a vida. A partir disso, “[...] divorcia-se das digitais do adeus” (Leite, 2019, p. 155-156) e segue seu caminho numa vida de liberdade, pois seu *homo fraction* atribuiu coragem a Hortênsia, tornando-se seu amigo interior. Dessa forma, passa a compreender e tomar consciência dos processos e das projeções de seu *homo fraction*, apoderando dela a personificação de um espírito de coragem para buscar a liberdade.

O *femina heros* é desenvolvido em “Alforria para as hortênsias”, primeiramente, pela partida do herói: “Recusara carona para o espanto arregalado nos olhos da família. Ousa iniciativas, estica o cordão umbilical a fronteiras desusadas, afrouxa a ditadura doméstica. Passou procuração para ir e vir com as próprias pernas” (Leite, 2019, p. 153-154). Hortênsia, em sua busca por liberdade, representa a defesa contra as forças do mal, na figura de uma sociedade que estabelece rótulos para a mulher. Assim, na batalha entre caos e cosmos, ela alcança e conquista seu objeto cultural: sua liberdade.

Para isso, após o recebimento de seu objeto cultural, representado pela conquista da nova casa, a heroína ainda deverá passar, em seu processo de amadurecimento, por provações para ser reconhecida a sua honra. Sua batalha acontece dentro do próprio espaço, com o “[...] duplo tocar estridente, campainha e telefone,” (Leite, 2019, p. 160) e a chegada de filhos, noras e netos em seu reino.

É a partir do “Feliz dia das mães” que a heroína se vê novamente diante de novo caos, na naturalização do injusto papel da mulher como guardiã do lar, fugindo da proposta inicial: a celebração da paz.

Segundo a revista *Marie Claire* (2017), a ativista Julia Ward Howe foi a responsável pela criação do “Dia das Mães”, quarenta e cinco anos antes de sua oficialização, e “[...] tinha como objetivo na época dedicar um dia à paz em homenagem às mães que perderam os seus filhos e maridos durante a Guerra Civil dos Estados Unidos” (Marie Claire, 2017, n.p). Assim, em “Alforria para as hortênsias”, a protagonista deverá ordenar o sentido dessa data, não mais no papel que a família esperava, daquela que “[...] arrasta pés e indignação calada à

cozinha, em iguarias que só mesmo mãe, seja maio, carnaval, finados ou natal” (Leite, 2019, p. 161), e sim em celebração à paz social para seu papel como mulher.

Outro ponto importante sobre o desenvolvimento do *femina heros* em “Alforria para as hortênsias” é também a associação, a partir de uma nova roupagem, que Alciene trouxe para a *Odisseia*, de Homero (2011). Associado à imagem de Ulisses, surge Bernardo, que, assim como o herói homérico, embarca em uma longa viagem, porém sem volta, estabelecendo para Hortênsia o título de “Matriarca outorgada”. Contudo, diferente de Penélope, ela decide romper com o tempo de espera, reaprendendo “[...] o gosto de ocupar o próprio corpo” (Leite, 2019, p. 154).

Outro elemento resultante das trocas imagéticas do conto é o *femina cosmos*, a representação da mulher em seu *hic et nunc*. Nele, estão contidas as imagens primordiais da habitação feminina, buscando a completude da personagem Hortênsia com sua casa primitiva.

Podemos dizer que há dois microcosmos presentes em “Alforria para as hortênsias”: a casa em que morava com Bernardo e os filhos, e a nova casa, em que passou a morar sozinha. A primeira é hostil, não acolhe, representa um lugar de opressão, fechado, em que “[...] tranca-se, e espera o habite-se da alforria aos quatro cantos” (Leite, 2019, p. 157).

Já a nova casa é caracterizada de forma sinestésica. Hortênsia não apenas observa, mas sente seu cheiro, os espaços são ampliados, o ambiente é acolhedor e as flores compactuam com o interior da protagonista. Casa e mulher tornam-se uma só: “Aqui, a casa. Nova e intacta. [...] Aqui, a mulher. Renovando-se. Na fronteira da inteireza (Leite, 2019, p. 154).

A nova casa representa o desejo de voltar à casa primordial como forma de ordenar o caos inicial. Assim, em determinado momento da narrativa, a protagonista diz: “Só faltam hortênsias no jardim” (Leite, 2019, p. 154), em alusão ao primeiro jardim existente no mundo, o Éden. Neste local imperava a paz entre o homem e a natureza, em que não havia dor nem sofrimento.

O jardim da nova casa de Hortênsia representa essa busca inconsciente pela harmonia em seu interior, tentando, dessa forma, voltar ao lugar perfeito, depois da queda do homem, como forma de ordenar seu caos interior.

É na antiga casa que o *femina cosmos* se configura em caos, representado pela morte de Bernardo; dessa forma, ela passa a ser “[...] matriarca outorgada pela deserção de Bernardo” (Leite, 2019, p. 157). Aprisionada em suas dores, e entre uma visita ou outra, “[...] Hortênsia em obrigada e volte outro dia, me dará prazer, delega à filha o caos da casa. Deserta das atenções e se unge mulher abdicada da condição de serva (Leite, 2019, p. 157). Neste

espaço, o fundamento cosmológico da função do habitar está em constante derrocada, porque foi estabelecido a Hortênsia o papel social de rainha do lar.

Dessa forma, o *femina cosmos* da antiga casa evidencia o caos interior de Hortênsia, sendo, portanto, opressor; sua volta ao novo jardim esconde ecos de primitividade, pela busca de abrigo e alimento para a alma. Neste local havia, ainda, a constante proteção do criador, que visitava o homem todos os dias, no pôr do sol, completando-o, enquanto criatura, espaço e alma estavam em perfeita harmonia.

4.1.4 Os comandos cerebrais do conto

Em “Alforria para as hortênsias”, os *neural nuntius* são responsáveis por levar a cosmovisão de Alciene a todas as partes do corpo-conto. Como arautos, eles são porta-vozes da liberdade feminina, respaldando mulheres-Hortênsia, que, tendo cumprido todos os papéis sociais impostos pela família e sociedade – mãe, mulher, amante, chefe de família –, decide viver um novo recomeço para sua vida.

A alforria conquistada não foi dada por outrem, mas por ela própria. Segundo o dicionário Aulete Digital (2022), alforriar é: “Liberdade dada ao escravo por seu senhor ou por autoridade (esp. mediante documento oficial)” (Aulete Digital, 2022, n.p) e, também, de forma figurativa, “[...] libertação, liberação de alguma obrigação; liberdade” (Aulete Digital, 2022, n.p). Para Alciene, é necessário, ainda hoje, alforriar as hortênsias. Sejam elas das cores azul, rosa ou violeta, que juntas representam a “[...] união de minúsculas florzinhas, que em conjunto se tornam grandiosas e exuberantes” (Aur, 2018, n.p).

As hortênsias também passam por períodos de estiagem, em que não vemos suas exuberantes flores; mas, entre o início do verão e do inverno, elas vivem seus dias de floração. De acordo com o que é preparado em seu solo, elas podem ser de diversas cores, anunciando “[...] que onde existe união e harmonia, há abundância!” (Aur, 2018, n.p).

Assim, pautada por uma visão libertadora da mulher, Alciene é uma ressignificadora de hortênsias, atribuindo a elas dignidade, tirando-as de sua função meramente decorativa. Em seu conto, o lugar feminino é honrado. E um viva às hortênsias!

4.2 Uma leitura de “Noturno”

Em “Noturno”, o movimento orgânico do *lumen* surge a partir do espaço e da ambientação, que ganham grande relevo, sendo o fio condutor da trama, refletindo o estado de

espírito das personagens, que, em conjunto, evidenciam um possível destino já traçado para uma mulher que, mesmo amando, abandona uma união traçada pela traição, que a deixa com “[...] o viço meio crestado do jardim” (Leite, 2019, p. 121).

No conto, a função social da mulher, representada pela submissão e pelo servilismo no relacionamento amoroso, é elaborada na medida em que o próprio ambiente reaviva essa simbologia, na busca por uma verossimilhança com o real; na narrativa, é a personagem feminina que deve zelar para que haja brilho em seu relacionamento.

Dessa forma, a partir da importância que o espaço adquire como revelador para o desenlace da história, apresenta uma atmosfera densa e perturbante, a natureza e os objetos passam a ter vida própria graças a uma ambientação dissimulada, em que, dos “[...] atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 1976, p. 84).

Dimas (1985) faz a seguinte síntese, de forma bem didática, em relação às diferenças entre espaço e ambientação:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevistado em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (Dimas, 1985, p. 20).

Podemos pensar em uma ambientação que coaduna com a personagem feminina, que, em alguns momentos, reflete seu estado de espírito. Há uma identificação entre a mulher e o jardim, ambos se encontram com “o viço meio crestado”, representando o sofrimento por “[...] ausência prematura” (Leite, 2019, p. 121) do amado.

4.2.1 A epiderme do conto

Alciene prima pelo uso da personificação e transforma a cidade, o entardecer, o sol, o semáforo, o porta-retratos, a lua, em efeito poético e, ao mesmo tempo, soturno. A utilização desse recurso da linguagem faz surgir vida na cena aparentemente comum. Além disso, a movimentação levará ao efeito final, como se os elementos presentes no enredo, em conjunto, confabulassem para o seu fim.

Nesse sentido, a ambientação acompanha a ação na narrativa, alertando para os rumos do enredo de acordo com as sensações da personagem: “Atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 1976, p. 84). O ambiente vai preparando, abrindo caminhos e preparando o leitor para a cena final.

Trilado de grilos. Do cintilante azul-profundo desprende-se estrela em queda no escuro. Solidária, a lua se enche de claridade, redonda. Vira-latas marcham para lugar nenhum. Tosses, praguejar. Choro de criança. Um grito longe. O vento penteia árvores – e ao carro de escapamento aberto escapa a poesia (Leite, 2019, p. 122-123).

A partir de atos da personagem, como pequenas peças de um grandioso mosaico, a ambientação vai dando indícios, em meio a um emaranhado de descrições poéticas, de que a autora constrói poesia com a descrição objetiva do cenário, que arrematarão a cena final, como em: “A mulher se benze, e toca relíquia na parede – espingarda calibre 44, a um passo da ferrugem” (Leite, 2019, p. 122), seguida, dois parágrafos depois, da personificação do porta-retratos, que “[...] sorri à cabeceira de casal” (Leite, 2019, p. 122), evidenciando um relacionamento amoroso vivido no abandono, na frustração, haja vista que o homem não está ali, já que deixa a “[...] fronha virgem” (Leite, 2019, p. 122).

Em determinado momento, há menção a uma estrela em queda no escuro, acompanhada de duas imagens: “Nuvem encobre o luar, sombras difusas” (Leite, 2019, p. 123), além de: “Lâmpada queimada no poste” (Leite, 2019, p. 123), que prenunciam a tensão que ocorre na sequência da narrativa. Abre-se o clímax: um homem, provavelmente o marido, tenta entrar na casa e, ao perceber a porta e as janelas trancadas e a recusa da mulher em abrir, reage: “Batida insistente na janela gasta, exclamação. Voz indignada clama por respeito, e o murmúrio, que se pretende persuasivo, debocha, ameaça, força a madeira. Um tiro ecoa na noite” (Leite, 2019, p. 123).

Em “Noturno”, o ambiente vai envolvendo de maneira sutil as personagens; e de forma implícita, é responsável por apresentar uma atmosfera densa e perturbante. É na mais alta noite que surge o momento de maior tensão, um tiro de dentro de uma casa rompe o espaço privado e, em direção ao público, acerta o homem que forçava a entrada.

Após o tiro, o ambiente repercute o acontecimento em: “O sol se anuncia vermelho” (Leite, 2019, p. 123), fazendo menção ao sangue derramado, cessando para sempre um relacionamento – o movimento da morte do homem tem contrapartida poética no cenário, que

descreve o fato corriqueiro do fim das madrugadas: “Calou-se o dueto dos galos” (Leite, 2019, p. 123).

O tempo do discurso é delimitado pelos recursos de personificação presentes na narrativa. É por meio deles que a história caminha de forma linear para o momento final do conto: a madrugada.

Sob tal aspecto, o conto está dividido em quatro momentos, entardecer: “A cidade de despe do dia” (Leite, 2019, p. 121), “A cidade boceja” (Leite, 2019, p. 121); madrugada: “Alta noite” (Leite, 2019, p. 122); e o amanhecer: “A cidade espreguiça” (Leite, 2019, p. 123). Temos, assim, um fim de sábado e uma manhã do domingo, na qual “[...] o sino convida para a missa” (Leite, 2019, p. 123).

Como um mosaico, o narrador vai integrando os acontecimentos de caráter realista, nessa grande pintura poética, evidenciando cada vez mais o *lumen* do conto. Nesse momento, a natureza e os objetos passam a ter vida própria; eis mais um momento do conto que exemplifica tal aspecto: “Embalado pela sinfonia dos pássaros, o entardecer se espria em fulgores na abóbada celeste. Vulgares decibéis intimidam-se, e o vozerio se recolhe em reverência ao crepúsculo” (Leite, 2019, p. 121).

4.2.2 A derme do conto

Em “Noturno” temos o bulbo-sebáceo “liberdade” (Quadro 14), que se desdobra nas seguintes leituras:

Quadro 14 – Bulbo-sebáceo “liberdade” no conto “Noturno”

- | |
|--|
| <p>a) Abandono</p> <p>b) Poética de Alciene sobre o feminino</p> |
|--|

Fonte: da própria autora

No Quadro 15 abaixo, listamos as bulbo-imagens presentes em “Noturno”; em seguida, apresentaremos os efeitos de sentido produzidos na leitura do conto.

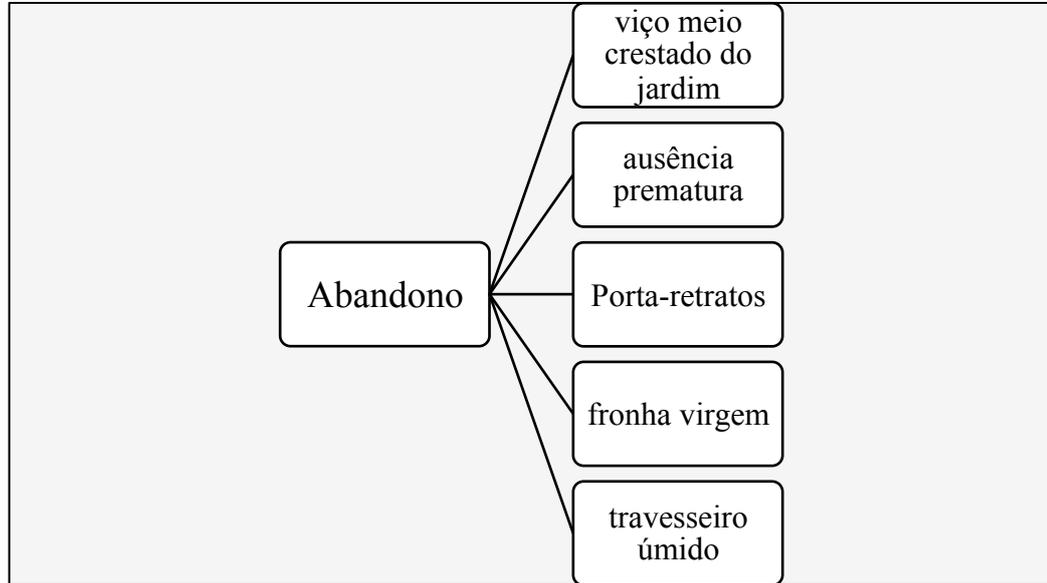
Quadro 15 – As bulbo-imagens presentes em “Noturno”

<p>“viço meio crestado do jardim”, “ausência prematura”, “porta-retratos”, “fronha virgem”, “travesseiro úmido”, “travesseiro úmido”, “Angelus”, “galo”, “noturno”, “dia – noite”.</p>
--

Fonte: da própria autora

Na sequência, no Quadro 16, dispomos em organograma as bulbo-imagens que recobrem o bulbo-sebáceo “abandono”, seguidas de suas análises.

Quadro 16 – Organograma das bulbo-imagens que recobrem o bulbo-sebáceo “abandono”



Fonte: da própria autora

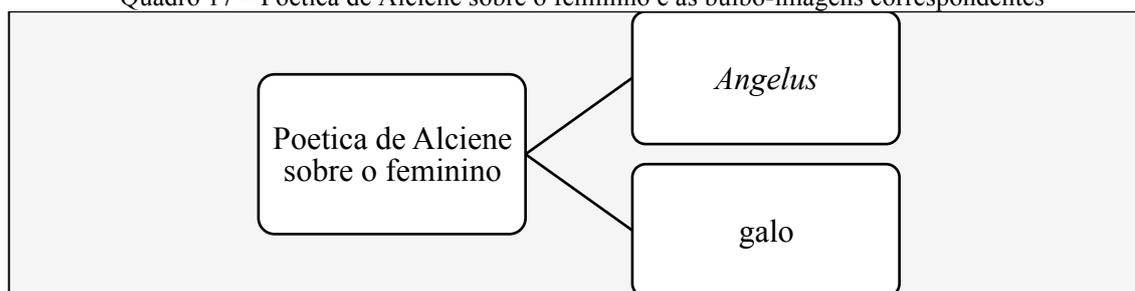
As bulbo-imagens “viço meio crestado do jardim”, “ausência prematura”, “porta-retratos”, “fronha virgem” e “travesseiro úmido” apontam para o sentimento de abandono da protagonista em relação a um homem que amava.

Quando “[...] alisa o outro travesseiro, fronha virgem” (Leite, 2019, p. 122), entendemos que seu homem, marido ou namorado, já não dorme mais naquela cama, concretizando o abandono. Além disso, parágrafos depois, o narrador menciona que a “[...] arma de cabo lustrado guarda o sono da mulher no travesseiro úmido” (Leite, 2019, p. 123), umedecido de choro.

Ao comparar-se ao viço meio crestado do jardim, a mulher compreende seu sofrimento em meio ao abandono de seu homem. Em casa, em que outrora o jardim era perfeito, em que guardava um amor, agora só há lembranças em porta-retratos.

No Quadro 17 abaixo, dispomos a poética de Alciene sobre o feminino e as bulbo-imagens correspondentes.

Quadro 17 – Poética de Alciene sobre o feminino e as bulbo-imagens correspondentes



Fonte: da própria autora

A bulbo-imagem “*Angelus*”, presente na expressão “[...] um sino badala a hora do *Angelus*” (Leite, 2019, p. 121), nome dado à oração sobre a expectativa do nascimento de Cristo quando a Virgem Maria “[...] disse sim a Deus quando o Anjo Gabriel (o próprio ‘*Angelus*’, ou anjo, que dá nome à oração) lhe anunciou que Deus a convidava para ser a mãe de Jesus” (Aleteia Brasil, 2015, n.p).

Assim, em referência a “*Angelus*”, além do sentido de horário ao fim do dia: “A cidade boceja” (Leite, 2019, p. 121), temos a continuação da poética de Alciene sobre o feminino. Ao fazer menção a esse nome, temos o indício de que a redenção de suas personagens está próxima, porque, no momento, há a notícia do nascimento do salvador, que ainda passará pelos processos humanos de crescimento e amadurecimento, até chegar à idade para se entregar, redimindo toda a humanidade.

Outra bulbo-imagem que também se refere à poética de Alciene é “galo”. No conto, a palavra é mencionada três vezes, assim como nos evangelhos de Mateus (26, 69-75), Marcos (14, 66-72), Lucas (22, 54-62), e João (15-18, 25-27), no Novo Testamento, das Escrituras Sagradas.

Quando Jesus, filho de Deus, foi traído no jardim do Getsêmani e levado à casa de Caifás, sumo sacerdote, e, posteriormente, a Pilatos, Pedro, com medo de sofrer represálias por ser seguidor de Cristo, o negou três vezes; e, assim, o galo cantou, como Jesus havia predito.

Já com a palavra “noturno”, sinônimo de escuridão, temos a gênese do caos inicial feminino: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia, a escuridão cobria a águas profundas, e o Espírito de Deus se movia sobre a superfície das águas. Então Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz” (Gênesis, 2021, p. 13). Compreendemos que, nas Escrituras Sagradas, quando o Criador fazia separação entre luz e trevas, havia uma gestação de sua criação; foi a partir das “trevas” que a beleza foi gerada, que ela veio a existir.

A gênese da criação poética de Alciene sobre o feminino é gerada na escuridão, em meio ao caos; pois, no olho do furacão, a autora concebe uma nova categoria de protagonistas, mulheres corajosas, como a de “Noturno”, que, mesmo amando, decide romper com seu Getsêmani, mostrando ao seu traidor sua nova posição, de “[...] agilidade do poleiro” (Leite, 2019, p. 123).

“Noite” e “dia” são bulbo-imagens que têm por objetivo apresentar ao leitor duas grande visões de Alciene: durante a noite, no noturno, é o que as mulheres vivenciam, o medo, a solidão, o abandono; já o dia evidencia a realidade, como a sociedade vê essa mulher; no conto, apenas uma merecedora de punições, no fim, “[...] o rabeção leva o cadáver, o policial algema a mulher” (Leite, 2019, p. 124). Portanto, essa mulher ainda está sob alguma autoridade, presa – algemada.

Entendemos que o conto “Noturno” é arauto da redenção das personagens femininas em *Mulher explícita*, redenção que acontecerá apenas em seu último conto: “Tela em branco”.

4.2.3 A hipoderme do conto

Em “Noturno”, a camada hipodérmica do conto está sustentada pelo *nexum derme* vida *versus* morte, responsável por costurar toda a narrativa, com suas redes e filamentos, fazendo uma perfeita homeostasia para o bom funcionamento do conto.

O elemento “vida” surge no conto quando “[...] a cidade se despe do dia” (Leite, 2019, p. 121), paradoxalmente, é em meio à noite que a protagonista mantém esse valor, como indício de intimidade, no acolhimento de sua casa; já “morte” aparece quando “[...] a cidade espreguiça” (Leite, 2019, p. 123). É à luz do dia, momento em que os notívagos, que mesmo observando o papel da mulher, não são capazes de enxergar sua condição de fragilidade diante de tantas desigualdades. Por isso, não houve respostas à pergunta: “Quem morreu?” (Leite, 2019, p. 123), e a mulher continua presa a algemas sociais.

4.2.4 O plano *Kardiá*

Em “Noturno”, espaço e ambientação são elementos fundamentais para o desenvolvimento da narrativa; em conjunto, constroem uma história de amor, medo e morte.

No início, temos a mulher voltando para casa, provavelmente após um dia de trabalho; todo seu percurso vai sendo criado pela descrição do espaço: “A cidade se despe do dia.

Passos cansados retornam. Embalado pela sinfonia dos pássaros, o entardecer se espria em fulgores na abóbada celeste. [...]” (Leite, 2019, p. 121).

Por regar “[...] ausência prematura” (Leite, 2019, p. 121), entendemos que o *motus durabilis* “tristeza” define o sentimento da protagonista no início da trama, porque a expressão “regar” está associada ao ato de chorar e, em “ausência prematura”, a um amor que se acabou antes do tempo.

É por meio das descrições do espaço e da ambientação que enxergamos o relacionamento das duas personagens; de início, o jardim reflete o interior da mulher, “viço meio crestado”; em ambos não há mais flores, estão “murchas, esturricadas, queimadas pelo sol” (Aulete Digital, 2022, n.p); depois, compreendemos que houve a união entre a protagonista e o homem, refletida no “porta-retratos” que “[...] sorri à cabeceira de cama de casal” (Leite, 2019, p. 122).

Com o rompimento do relacionamento, a protagonista desenvolve o *motus durabilis* “tristeza”; mesmo amando, sabe que não pode continuar em um relacionamento opressor; contudo, à noite, insone, “[...] alisa o outro travesseiro, fronha virgem” (Leite, 2019, p. 122).

Do *motus* “tristeza”, surge um novo movimento: o “medo”. O medo é definido como um “[...] sentimento inquietante que se tem diante de perigo ou ameaça” (Aulete Digital, 2022, n.p); é com este sentimento que a “[...] mulher se benze, e toca relíquia na parede – espingarda calibre 44, a um passo da ferrugem” (Leite, 2019, p. 122).

Conforme a noite vai se estendendo, o *motus* “medo” vai crescendo, até se transformar em “terror”, sentimento gerado por um “[...] estado de pavor, de medo intenso” (Aulete Digital, 2022, n.p). É na madrugada que o homem, após ter invadido a casa da ex-companheira, mantém a “[...] batida insistente na janela gasta” (Leite, 2019, p. 122) e, após ameaças, deboches e tentar forçar a madeira, “[...] um tiro ecoa na noite” (Leite, 2019, p. 123).

Diferentemente de “Independência e morte”, aqui o feminicídio não aconteceu; a mulher impede seu algoz de fazer com que ela, diante de tantos números, fosse mais uma.

Já o *motus* que move o homem é a “vingança”, “[...] castigo, pena, punição” (Aulete Digital, 2022, n.p); como *motus durabilis*, a vingança é o sentimento nutrido pelo desejo de fazer com que o objeto da vingança repare o dano causado.

Com isso, entendemos que para chegar ao sentimento de vingança, primeiramente, houve uma frustração anterior. Em muitos casos, homens mantêm pela companheira um sentimento de posse, subjugando-a como sua propriedade particular; assim, após a separação, em casos que têm como consequência a morte da mulher, justificam-se pela “defesa da

honra”. Stacciarini (2017), em entrevista à professora de antropologia Lia Zanotta, da Universidade de Brasília (UnB), relata que

[...] há uma cultura de os homens acharem que as mulheres estão sempre disponíveis em uma relação afetiva. Por isso, o sentimento de posse, controle e autoconfiança masculina se torna latente. O homem quer mostrar que é o máximo. O masculino é concebido como se a mulher precisasse dar todo prestígio a ele e que o obedecesse. Nesses casos, elas são colocadas como subordinadas e a vontade do homem precisa prevalecer (Stacciarini, 2017, n.p).

É a partir do *motus durabilis* “vingança” que o homem vai à casa da protagonista, exigindo, segundo a cultura machista, o que é dele por direito. Contudo, ao sentir que fora vencido, pelo tiro que ecoa na noite, há uma mudança de movimento de seu *motus*, de vingança à “perplexidade”, não era o fim esperado.

No que tange às trocas imagéticas, imagens adâmicas vindas de todas as partes do conto, que, ao passarem pelo processo da pequena circulação, ou circulação pulmonar, são transformadas, tornando-se imagens processadas, teremos alguns processos que propiciarão um amadurecimento nas personagens do conto.

A primeira delas é o *speculum anima*, que atua como um reflexo da protagonista de Alciene, revelando sua parte obscura, ajudando em seu amadurecimento quando bem assimilado.

Em “Noturno”, o *speculum anima* surge na figura de uma “espingarda calibre 44”. Este objeto representa a coragem da mulher; no sexto parágrafo do conto, o narrador afirma que “[...] a mulher se benze, e toca relíquia na parede – espingarda calibre 44, a um passo da ferrugem” (Leite, 2019, p. 122).

O objeto “espingarda” atua em seu inconsciente, revelando sua força interior e sua coragem para enfrentar o seu opressor. Como se trata de uma relíquia e está “a um passo da ferrugem”, podemos entender que, apenas quando ela consegue compreender seu *speculum anima* e amadurecer interiormente, é que adquire forças para lutar contra seu opressor. Com isso, o objeto é encarado como símbolo de valentia, atuando como um novo posicionamento da mulher em todos os sentidos: a conscientização de seus direitos, a procurar ajuda, coragem para denunciar o agressor, etc.

Outro ponto importante no amadurecimento da protagonista de “Noturno” é o seu *homo fraction*, fração homem do inconsciente feminino. É com ele que ela consegue desprender sua determinação em alcançar a arma na parede e atirar contra o homem que tentava invadir sua casa. Se o objeto “espingarda calibre 44” revela a força dessa mulher, o

ato de retirá-lo da parede, já que ele servia de relíquia, mostra todo seu lado masculino, de coragem, força, literalmente no próprio peso da arma, e na determinação ao puxar o gatilho de forma certa. É a partir desse choque entre opostos, feminino e masculino, que a protagonista elabora e modifica seu presente.

Sobre o herói em “Noturno”, *femina heros*, temos a mulher comum, que inicia sua jornada, a partir do momento que lhe impõem determinada proibição, ao direito de ser livre. A partir disso, sua aventura dar-se-á dentro de sua própria casa, do seu cosmos.

Nessa batalha, a heroína lutará bravamente com a ajuda de um objeto mágico, uma espingarda calibre 44; esta será sua última tentativa de conter seu algoz, sua última barreira.

E quando o aniquila, ela reordena seu cosmos interior, sua casa, configurando seu *femina cosmos*. A casa vai se tornando acolhedora; como uma mãe, ela protege a protagonista diante da ameaça externa. Como a janela estava gasta: “Batida insistente na janela gasta [...]” (Leite, 2019, p. 123), podemos imaginar uma casa que já vinha sendo um fortim para a heroína

Nesse sentido, no conto, o *feminina cosmos* é um local seguro, que acolhe e protege a personagem contra as intempéries externas; a casa luta pela mulher, os objetos e espaços interiores compactuam com ela: “Impávida, a arma de cabo lustrado guarda o sono da mulher no travesseiro úmido” (Leite, 2019, p. 123). E, a partir dessa cumplicidade, ela revive a primitividade do habitar; o centro do universo concentra-se em sua casa, lugar em que organiza o seu mundo. Dentro dela, há proteção; fora, o caos.

4.2.5 Os comandos cerebrais do conto

Em “Noturno”, os *neural nuntius* são responsáveis por propagar a visão de mundo autoral em todo o corpo do conto. Nessa grande rede de comunicação textual, interconexões vão sendo criadas, levando valores e ideologias a todas as outras partes do corpo textual.

Há uma visão libertária no conto; o plano se dá no nível de criação de uma consciência nova do mundo. Alciene apresenta um outro fim para sua protagonista.

4.3 Uma leitura de “Tela em branco”

O conto “Tela em branco” encerra o *Mulher explícita*, de Alciene Ribeiro Leite, arrematando o último nó de sua grande colcha narrativa. Nele, a autora inicia, tecendo sua protagonista de “Independência e morte” com fios de coragem, e termina em “Tela em

branco”, com sua protagonista colorindo o quadro de sua vida com novas tintas, dando a ideia de que toda mulher pode escolher as cores com as quais deseja colorir sua vida.

4.3.1 A epiderme do conto

A camada epidérmica em “Tela em branco” constitui-se em uma grande tela impressionista, colorida por toques de adjetivos presentes em toda a sua extensão. Estes são responsáveis por trazer o efeito das impressões interiores da protagonista, contornando sua vida com tonalidades diversas, pela voz de um narrador em terceira pessoa onisciente, que coloca o leitor bem no centro da trama, diante dos conflitos da personagem, aproximando-o de suas dores, seus medos, tristezas e alegrias.

Além disso, o conto está centrado na vida de uma mulher sem nome, como a maioria das protagonistas de *Mulher explícita*, e em diferentes fases de sua vida, da infância à velhice. Todos esses ciclos possuem matizes diversos; assim como uma grande tela em branco, a vida dessa mulher vai sendo tingida por pinceis alheios ao seu mundo interior.

O quadro de sua vida possui as seguintes colorações: na infância, sendo filha única, o tom da solidão; em sua adolescência surge a nuance da individualidade, mesmo que “[...] na corda bamba de histórias-pinceis” (Leite, 2019, p. 192); em viagem de férias, “[...] em ânsias por um amor real” (Leite, 2019, p. 192), que a menina desabrocha ao amor e se casa com um “[...] desbotado vendedor” (Leite, 2019, p. 192); em meio a uma união em que se apequenava, sobreveio-lhe a cor do anular-se; ao se ver refletida em espelho, percebendo “beleza ainda possível,” consegue enxergar um novo futuro pronto para ser pintado: “Mulher quebra a gaiola” (Leite, 2019, p. 194); entrega seu quadro para outro pintar, pronta a amar e ser pintada; porém, novamente, pintam-lhe com a tinta do abandono; diante do sentimento de desamparo, “[...] quis desforra em boca estranha, e o gosto acre da saliva repudiada” (Leite, 2019, p. 195), até que se descobre apaixonada por um jovem “[...] recém-iniciado no marxismo” (Leite, 2019, p. 195), por quem é diminuída em suas crenças e em seus valores religiosos; ao sobrevir-lhe uma crise existencial, passa a refletir sobre o que acreditava ser a base da felicidade: “Família harmônica, cuidados maritais” (Leite, 2019, p. 196); por fim, é somente na velhice que a protagonista, mesmo diante do medo do futuro, decide, ela mesma, escolher a cor com a qual pintar seu destino: “branca paz na redenção”; a tela passou a ser dela.

Todo esse quadro é elaborado diretamente da camada germinativa epidérmica, lugar responsável pelas mitoses narrativas, que levam as unidades estruturais do conto até a superfície, tornando-se lúmens visíveis ao leitor.

Retomando os elementos já explicitados, além do uso do narrador em terceira pessoa, da focalização de autor onisciente intruso, temos também o uso do tempo psicológico. Este faz com que a trama se desenrole conforme o rumo dos acontecimentos interiores da personagem, fazendo com que o tempo da narrativa passe a ser maior que o tempo da história.

Os espaços assumem contornos íntimos, também chamados de espaços psicológicos, pois são pelas lembranças e sensações da personagem que podemos desenhar os lugares e ambientes no conto. De início, enquanto criança, a ideia de solidão invade o local onde a menina morava com os pais; durante a adolescência: “Tempo de mistérios ao arrepio da individualidade” (Leite, 2019, p. 192), há, na metáfora da obra de Bojunga (2014), o espaço da insegurança; já na fase adulta, tendo casado e uma “[...] aura de ouro-aliança” (Leite, 2019, p. 192), temos um espaço da decepção, num “[...] bege constatar da realidade [...]” (Leite, 2019, p. 192). O espaço da casa é citado não em seu aspecto físico, e sim em contornos afetivos, assumindo valores negativos, como uma prisão: “Aquartelada em casa, tentou se ajustar à miscelânea de regras militares a camuflar o grito no peito do pesadelo” (Leite, 2019, p. 194).

A protagonista de “Tela em branco” é uma personagem forte, que, com todas as desilusões sofridas ao longo de sua história, ao chegar à velhice, decide, ao “[...] vislumbrar o inverno cinza-chumbo da maturidade, e se viu perdida no futuro – um buraco negro” (Leite, 2019, p. 196), ao contrário do que é de se esperar de uma mulher no fim da vida e sozinha, ela se reergue: “Sacudiu as sandálias, liberou os suspiros e olhou o infinito” (Leite, 2019, p. 196).

4.3.2 A derme do conto

Em “Tela em branco”, o bulbo-sebáceo “liberdade” atua como uma chave para a leitura do texto; a partir dele, vão surgindo outras leituras bulbo-sebáceas. Em conjunto, recebem a cobertura realizada pelas bulbo-imagens do texto. Os primeiros possuem a qualidade de serem abstratos, imateriais em sua essência; já os segundos tornam o texto concreto ao leitor.

Abaixo, no Quadro 18, listamos as leituras bulbo-sebáceas encontradas no conto:

Quadro 18 – As leituras bulbo-sebáceas encontradas no conto “Tela em branco”

<p style="text-align: center;">Liberdade</p> <p style="text-align: center;">Solidão juvenil</p> <p style="text-align: center;">Dominação masculina</p> <p style="text-align: center;">Esperança</p> <p style="text-align: center;">Abandono</p>

Fonte: da própria autora

Já as bulbo-imagens vão cobrindo os bulbo-sebáceos presentes no corpo textual. Abaixo, listamos as principais, seguidas do efeito de sentido que produzem no conto.

As bulbo-imagens “irmã única”, “uma filha só”, “tela reticente”, “menina-fração” e “corda bamba” revestem os sentidos do bulbo-sebáceo “solidão juvenil”. Ao escolher pela inversão da expressão “filha única” por “irmã única” e “filha só”, produz-se um efeito de sentido de maior solidão. O conto não traz a certeza de que ela era “filha única”; em vez disso, o fato de ser “irmã única” denota que, mesmo tendo irmãos ou irmãs, ainda assim, sente-se única, no sentido de sozinha. Ao chamá-la por “pobre criatura”, o narrador se solidariza com a menina, haja vista que a posição do adjetivo, anteposto ao substantivo, denota um matiz afetivo.

O conto “Tela em branco” é a narrativa que contém a maior plasticidade na obra *Mulher explícita*. Sua escrita é feita com pinceladas cubistas, apresentando uma mulher fragmentada, que, em certos momentos, se sente como a “Super-mulher-maravilha”; já em outras ocasiões, ela usa “sapatos vermelhos” em alusão à história de Hans Christian Andersen²⁵.

Em “Tela em branco”, temos um efeito de plasticidade, que ocorre pelo constante uso de diversos adjetivos no conto, eles vão colorindo o texto; refletindo o interior da protagonista. De acordo com Lapa (1975), “[...] o adjetivo é portanto o elemento fundamental da caracterização dos seres; mas a Estilística tem uma noção muito mais larga do adjetivo do

²⁵ Ao usar a expressão “calejados por sapatos vermelhos” (Leite, 2019, p. 195), Alciene faz alusão à história de Hans Cristian Andersen, em seu conto de fadas “Os sapatos vermelhos”. Neste, temos uma história sobre vaidade e desobediência de uma menina chamada Karen, que, mesmo com a proibição de sua senhora, usa seus sapatos vermelhos para ir ao baile. No caminho, é amaldiçoada por sua atitude, não conseguindo mais retirá-los dos pés, sendo obrigada a dançar continuamente. Em determinado momento, encontra a casa de um carrasco e pede a ele que lance fora seus pés com os sapatos. Após se arrepender, inicia-se nela uma verdadeira mudança de vida; com isso, um anjo surge e a toca com um ramalhete de flores, fazendo com que ela entre em comunhão com o céu: “O coração ficou tão cheio de luz de Sol, de paz e de alegria, que rebentou. A alma voou na luz do Sol para Deus e ninguém houve aí que lhe perguntasse pelos sapatos vermelhos” (Andersen, 2012, n.p). Na outra ponta, a personagem de Alciene surge como alguém que possui os pés calosos devido ao muito uso de sapatos vermelhos, sendo metáfora para suas decepções amorosas. Ela não será redimida por nenhum anjo, mas por ela mesma, já que decide pintar sua tela em branco, da “cor da verdade” (Leite, 2019, p. 196).

que a Gramática: para ela tudo quanto sirva para caracterizar, jeito de entoação, palavra ou frase, vale como adjetivo” (Lapa, 1975, p. 131).

Dessa forma, com os adjetivos, Alciene pinta seu último quadro sobre a mulher, aproximando e fazendo surgir no leitor uma cumplicidade com sua protagonista. Seu uso antes dos substantivos “[...] tende a embrandecer-se, adquirindo matiz sentimental” (Lapa, 1975, p. 131). Esse valor afetivo corrobora para a construção dessa grande tela chamada “mulher”, expressando sua essência, sua feminilidade. É por meio do adjetivo que o narrador de Alciene caracteriza emocionalmente a protagonista, já que “[...] através do adjetivo, o falante caracteriza emocionalmente o ser de que fala; através do substantivo abstrato destaca o sentimento, a qualidade, o estado, apresentando-os com mais realce, menos presos ao ser. [...]” (Martins, 2012, p. 106-107).

Outro ponto interessante é o uso das expressões “tela reticente” e “menina-fração”, ambas evidenciando a solidão juvenil, porém com matizes de desilusão juvenil. Como “[...] ajustou-se aos limites de ser consigo mesma” (Leite, 2019, p. 191), ela passou a enxergar tudo a sua volta a partir das histórias de fadas, já que ela é “secundada com a fantasia”. É somente pelo viés dessas histórias que ela vislumbrará o mundo, desejando paixões “vermelho-flamejantes”, “romances impossíveis”, “pálidos amores outonais”. Assim, ela se casará, tentando encontrar seu príncipe, acreditando tê-lo encontrado em um “desbotado vendedor”, como veremos mais para frente.

Ao usar a expressão “corda bamba”, o narrador revela a história de uma outra menina, Maria, personagem do livro *Corda bamba*, de Lygia Bojunga. Maria perde os pais em um grave acidente no circo em que trabalhavam e moravam, fazendo com que ela perca a memória. Será na viagem para dentro de si que ela conseguirá ter suas lembranças novamente e, dessa maneira, elaborar seus medos.

A protagonista de “Tela em branco” também tem de se equilibrar em uma corda bamba, que representa as tensões vividas com os pais, consigo mesma, com o marido, e com outros amores. Ao fim, ela descobrirá que precisa apenas contar com ela mesma e que não poderia deixar sua felicidade nas mãos de outras pessoas. A tela de sua vida inicia-se branca de inexperiência e termina branca de paz.

Já as bulbo-imagens “Hotel zero estrela”, “lua de mel ferrugem”, “machismo verde-oliva”, “vidraça fosca”, “cela domicílio”, “soldado raso”, “gaiola”, concretizam o bulbo-sebáceo “opressão masculina”, configuram a concretização do bulbo-sebáceo “opressão masculina”.

As duas primeiras, bulbo-imagens “Hotel zero estrela” e “lua de mel ferrugem”, revelam o desencanto da protagonista ao descobrir “[...] o bege constatar da realidade. [...]” (Leite, 2019, p. 192-193), pois nesse momento ela toma consciência de sua realidade. Mesmo assim, diante de uma “lua de mel ferrugem” – que corrói os sonhos dos contos de fadas – ainda consegue “[...] róseos laivos de romance” (Leite, 2019, p. 192-193).

Já “machismo verde-oliva”, “vidraça fosca”, “soldado raso” e “gaiola” retratam a dominação masculina e sua posição de poder diante da protagonista. Primeiramente, prevalece a relação de poder entre “machismo verde-oliva” e “soldado raso”, configurando as relações entre praça e subalterno como nas relações entre marido e mulher. Os bulbos-imagéticos “vidraça fosca” e “gaiola” simbolizam o cárcere vivido pela mulher; agora ela já não observa o mundo pela ótica das histórias de fadas, mas pelo obscuro da vidraça fosca, que a deixa invisível para quem a observa de fora, e ela enxerga a realidade à sua volta sem brilho, fosca.

Encontramos também no conto as bulbo-imagens “espelho”, “porção-Madalena”, “arco-íris”, “sacudir as sandálias” e “redenção”.

A primeira delas é o “espelho”, responsável por revelar à protagonista o reflexo de seu interior: “Ao espelho, o lilás esquadrinhou beleza ainda possível” (Leite, 2019, p. 194); é a cor lilás “[...] síntese cromática da luta por igualdade e libertação” (Guimarães, 2021, n.p), que esquadrinha, examina de maneira minuciosa, a sua essência. Dessa forma, corroborando o que afirmam Chevalier e Gheerbrant (2019), “[...] o espelho será instrumento de iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento. [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 394). É a partir desse momento que a personagem é iluminada e, assim, ao tomar consciência de quem ela é, consegue quebrar a “gaiola” que a prendia.

A “porção-Madalena” simboliza a libertação da protagonista diante de um casamento opressor. As escrituras sagradas descrevem a personagem Maria Madalena como uma mulher que fora libertada por Jesus de sete espíritos demoníacos. Segundo o evangelho de Lucas, capítulo 8, versículos 1-2, temos o seguinte relato:

Pouco tempo depois, Jesus começou a percorrer as cidades e os povoados vizinhos, anunciando as boas-novas a respeito do reino de Deus. Iam com ele os Doze e também algumas mulheres que tinham sido curadas de espíritos impuros e enfermidades. Entre elas estavam Maria Madalena, de quem ele havia expulsado sete demônios; Joana, esposa de Cuza, administrador de Herodes; Susana, e muitas outras que contribuíam com seus próprios recursos para o sustento de Jesus e seus discípulos (Bíblia Ilustrada Anote, 2021, p. 773-774).

Dessa maneira, assim como a personagem bíblica, a protagonista de “Tela em branco” tem seu momento de libertação, porém não de forma completa, já que a palavra “porção” tem

como significado “[...] parte de um todo; parcela; pedaço” (Aulete Digital, 2022, n.p); motivo pelo qual ela ainda terá mais dois relacionamentos abusivos.

Ao se livrar de um casamento opressor, a protagonista de Alciene “[...] festejou a liberdade dos lábios em forasteiros lábios, e um sensível artista reviveu cores da paisagem de outrora” (Leite, 2019, p. 194) e, assim, ela se vê no mais alto do “arco-íris”.

Todavia, com o “[...] sumiço calado do amor” (Leite, 2019, p. 194), ela não apenas cai desse grande arco, mas “desaba”, escolha vocabular que tende a trazer a ideia de queda com força, ou “[...] perder posição, grau ou valor de modo rápido, vertiginoso ou muito significativo (ger. com grande margem de perda)” (Aulete Digital, 2022, n.p).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), “[...] se o arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica [...], ele pode igualmente preludiar perturbações na harmonia do universo” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 394) e, com isso, “[...] assumir uma significação inspiradora de temor” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 394). O arco-íris vai, justamente, ser o prelúdio do abandono do segundo amor da protagonista; as cores, como em todo o texto, vão, pelas tonalidades, mostrando os sentimentos dela: “Mundo ruiu em cinza e poeira marrom. [...] abominava o indefectível preto, o marrom, o bege” (LEITE, 2019, p. 195).

A expressão bulbo-imagética “sacudir as sandálias” é uma referência a uma história na bíblia. No evangelho de Marcos, capítulo 6, versículo 11, o filho de Deus diz a seus discípulos: “Mas, se algum povoado se recusar a recebê-los ou a ouvi-los, ao saírem, sacudam a poeira dos pés como sinal de reprovação” (Bíblia Ilustrada Anote, 2021, p. 749).

Esse sinal aponta para a rejeição dos gentios às boas nova de Cristo; os discípulos foram orientados por Jesus que, ao entrarem em determinado lugar em que não fossem bem recebidos, deveriam sacudir o pó das sandálias, como se estivessem “lavado as mãos”. Ao abandonar seu terceiro relacionamento, a protagonista de Alciene também sacode as sandálias, deixando claro que se libertava de seu passado, deixava o pó das sandálias para trás, fazendo isso, ela “[...] liberou os suspiros e olhou o infinito” (Leite, 2019, p. 196).

Por fim, a bulbo-imagem “redenção” é o xeque-mate de Alciene, tanto em “Tela em branca” quanto em todos os outros contos de *Mulher explícita*. Em “Independência e morte”, tivemos a personagem anônima, condenada à morte porque decidiu abandonar um casamento realizado por escambo, sem amor. Já no último conto, temos também uma anônima, que, diferentemente da protagonista de “Independência e morte”, abandona relacionamentos opressores; ela ressurgue para a plena redenção, pronta para protagonizar a própria vida, não mais branca de inexperiência, mas sim de paz.

4.3.3 A hipoderme do conto

A hipoderme do conto “Tela em branco” é construído a partir do *nexum derme* liberdade *versus* opressão, atuando como uma grande camada de sustentação, entrelaçando e costurando todos os planos para uma perfeita homeostasia nesse grande corpo-contístico.

É a partir da coalescência que Alciene vai combinando a ideia da liberdade e opressão, ressignificando a luta feminina por liberdade, permeando novos matizes, que, ao fim, fazem eclodir sua visão libertária.

Para que a protagonista desejasse o casamento como forma de liberdade, primeiramente ela experimentou na infância a dor da solidão: “Irmã única, aprendera solidão incolor ao brincar sozinha na amplidão lilás da íris incomum [...], oprimida criatura, arcada ao peso de modelo de perfeição, à rígida expectativa de pais de uma filha só” (Leite, 2019, p. 191). Nessa desenfreada busca pela liberdade, a então menina passa a sonhar, fazer planos, tem “[...] sede insaciável de voar na crista dos sonhos em profusão de tons, [...] daí se apossaria do celeste azul, do amarelo-alvorecente, e do crepuscular rosa-desmaiado” (Leite, 2019, p. 192).

Outro ponto ainda importante sobre o sentido da palavra solidão, ancorado no conceito de coalescência advindo do *nexum derme*, é o fato de que, no início, a expressão vem carregada pela opressão, a filha “[...] arcada ao peso de modelo de perfeição” (Leite, 2019, p. 191), mas após viver a dor de um casamento infeliz, de tantos abortos, e pelo abandono emocional de um novo amor, é que os sentidos de solidão são transformados, agora, em valores positivos, trazendo em seu âmago a ideia de liberdade.

O *nexum derme* liberdade *versus* opressão também sustenta a metáfora sobre a tela no conto; no início, a tela surge branca, a mulher procura alguém que possa pintá-la, porque colori-lo representaria a liberdade que tanto almejava; contudo, escolhe uma outra metade sem cor: “Um desbotado vendedor” (Leite, 2019, p. 192), que conhece apenas as cores do “[...] machismo verde-oliva” (Leite, 2019, p. 192). É somente no fim da história, quando a tela, representada pela vida da protagonista, se protagoniza “[...] branca paz na redenção da essência aviltada” (Leite, 2019, p. 191) é que ela entende o valor da liberdade, ou ter sua tela em branco.

4.3.4 O plano *Kardiá*

Nesta etapa fisiológica do conto, temos os estados afetivos sendo levados do coração do conto até as personagens, em um movimento que repercute em novos sentidos no texto, pois evidenciam os arranjos que sustentam as relações entre esses seres.

O conto “Tela em branco” desenvolve relações intersubjetivas muito importantes entre a protagonista e as personagens: pais, marido e novo amor. Em cada relacionamento, são construídas combinações que, como um grande dominó em queda, vão desembocando em novos estados afetivos.

A primeira delas é a relação entre a protagonista e os pais. Citados apenas uma vez no texto, eles surgem na história como opressores, já que a têm como “[...] modelo de perfeição, à rígida expectativa de uma filha só” (Leite, 2019, p. 191). Desenvolve-se na protagonista um sentimento duradouro, *motus durabilis*, a partir de uma expectativa da filha em relação aos pais, representada pelo desejo que lhe seja ofertado um crescimento emocional saudável.

Segundo importantes estudos e orientações sobre os efeitos de pais que depositam nos filhos uma expectativa rígida demais, muitas dessas crianças acabam causando consequências desastrosas na vida adulta, ao ter uma visão errada de si mesma, acabando por acreditar ser alguém insuficientemente incompetente, diante das expectativas de pais castradores. Sobre o assunto, dispomos abaixo o seguinte texto:

Os filhos perfeitos nem sempre sabem sorrir, nem conhecem o som da felicidade: temem cometer erros e nunca alcançam as elevadas expectativas que os seus pais têm. A sua educação não está baseada na liberdade, nem no reconhecimento, e sim na autoridade de uma voz rígida e exigente. Segundo a APA (American Psychological Association), a depressão nos adolescentes já é um problema muito grave na atualidade, e uma exigência desmedida por parte dos pais pode derivar facilmente na falta de autoestima, ansiedade, e em um elevado mal-estar emocional. É preciso ter em mente que essa exigência na infância deixa a sua marca irreversível no cérebro adulto: a pessoa nunca se acha suficientemente competente, nem perfeita com base naqueles ideais que lhe foram inculcados. É preciso cortar esse vínculo limitante que veta a nossa capacidade de sermos felizes (A Mente é Maravilhosa, 2016b, n.p).

Frente ao exposto, entendemos que diante da expectativa por uma infância e uma adolescência emocionalmente benéficas, a protagonista mobiliza o sentimento de insegurança diante do anseio por um crescimento emocional saudável. Dessa forma, por entender que seus pais não lhe proporcionariam esse desejo, “[...] ajustou-se aos limites de ser consigo mesma” (Leite, 2019, p. 191), apresentando novas combinações de sentimentos que serão refletidos nos relacionamentos posteriores, como veremos mais à frente.

Algumas das definições de insegurança, segundo o dicionário Aulete Digital (2022), são “[...] falta de segurança, de proteção adequada; falta de segurança em si mesmo” (Aulete

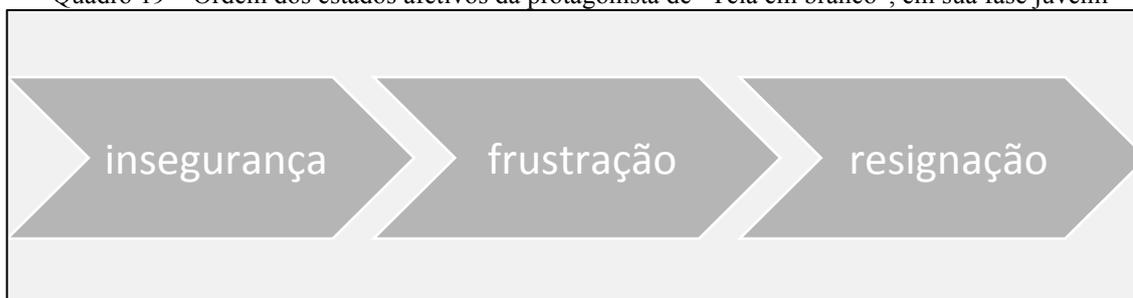
Digital, 2022, n.p), a partir dessa grande falta emocional é que a menina irá se mover do sentimento de insegurança à frustração, ao perceber que seus pais nada farão para alterar essa condição. Dessa forma, como não vê nenhuma solução, inicia-se nela o sentimento de resignação.

Esse *motus durabilis* influenciará na forma como ela enxerga o mundo, os conflitos em sua fase juvenil serão instalados a partir da metáfora dos contos de fadas, tema recorrente na obra de Alciene.

Mas o duelo entre o colorido futuro e o branco e preto da angústia, por inacessível completude expôs a contradição: paixões vermelho-flamejantes, romances impossíveis, o querer não querido, pálidos amores outonais mesclavam-se ao roxo de saudade forasteira a película mental. Tela reticente... Menina-fração de espanto e perplexidade (Leite, 2019, p. 191).

No Quadro 19 abaixo, dispomos a ordem em que acontecem os estados afetivos da protagonista de “Tela em branco”, em sua fase juvenil.

Quadro 19 – Ordem dos estados afetivos da protagonista de “Tela em branco”, em sua fase juvenil



Fonte: da própria autora

Esse movimento fisiológico vai determinar os outros relacionamentos que a protagonista, já adulta, constrói em sua vida. Será por meio desse primeiro estado de insegurança que ela enxergará sua outra metade; ainda não é capaz de se ver como uma tela para ser pintada por mãos habilidosas; ao contrário, ela escolhe alguém inábil, sem cor, um “[...] desbotado vendedor” (Leite, 2019, p. 192).

Diante desse sentimento de insegurança, que se traduz em baixa autoestima, a protagonista vai fazer novamente o mesmo movimento: insegurança–frustração–resignação.

Novamente a protagonista está em expectativa diante de um relacionamento pintado com as cores do “[...] bege constatar da realidade do hotel zero estrela, mais um *flash* do desastrado desvirginar, raiou a marrom” (Leite, 2019, p. 193), movida pelo *motus durabilis* insegurança. Contudo, essa expectativa gerada diante de seu casamento, uma normalista com

um comerciário, começa a produzir o sentimento de frustração ao perceber que o homem não poderia oferecer segurança emocional com uma união matrimonial saudável e feliz.

Quando ela compreende isso, tudo ao seu redor começa a ser pintado com cores melancólicas como em “[...] lua de mel ferrugem” (Leite, 2019, p. 193), representando um novo sentimento de resignação. Assim, começa a se diminuir diante da busca desenfreada por um casamento harmonioso, escolhendo “[...] a posse do apequenar, pressentido no comerciário diante da normalista. [...] Anulou-se em enganosa harmonia: ele tomou a brecha no exercício do despotismo, ela captou odor de mijó irracional nas fronteiras do eu, o território demarcado” (Leite, 2019, p. 193).

Mesmo diante de tantos escombros, ainda restava a ela o último bastião, seu posto mais ofensivo, o de mãe. Ao pressentir que “[...] fardada disciplina regulava, e penalizava, deslize juvenil ou infantil, com rigor de corte marcial” (Leite, 2019, p. 193), há um novo movimento, o de indignação diante de maus tratos contra filhos, porém “[...] por resposta, ira superior a rebaixou ao nível de soldado raso, e experimentou punição de fictícias desobediências com estupros legalizados pelo *conjugo vobis*” (Leite, 2019, p. 193).

É somente ao se olhar no espelho que a protagonista movimenta um novo *motus*, a esperança. Sim, uma esperança surgida com “[...] tinta loira no grisalho incipiente deu o alvará da transgressão” (Leite, 2019, p. 194), capaz de ressuscitar “lilás olhar” de quando ainda era criança. Ele ressurgiu mais forte, capaz de quebrar gaiolas de “casas-celas” ao romper com relacionamentos opressores, centrados em homens-déspotas.

O *motus durabilis* continua assim que a personagem mulher encontra um novo amor, daí “[...] festejou a liberdade dos lábios em forasteiros lábios, e um sensível artista reviveu cores da paisagem de outrora” (Leite, 2019, p. 194); apodera-se dela o sentimento de felicidade diante da possibilidade de poder pintar sua história com novas cores. Assim, amou diante do maior símbolo de promessa da história do homem: o grande arco de Deus.

Todavia, no alto do arco-íris, ela viu, pintado com tinta preta, o amor ir embora, na velocidade da própria descida do grande arco, paixão não correspondida, quebrada como um pacto que fora selado; a carta recebida a coloca na condição de ser “a outra”: “Notícia boçal, vou me casar, nosso caso acaba aqui” (Leite, 2019, p. 195).

A partir daí, vemos um novo movimento afetivo circulando no corpo do texto; pois, com tamanha traição, surge o sentimento de abandono, porque “[...] do cimo do arco-íris, se julgou amada até o desabar, tobogã, com o sumiço calado do Amor” (Leite, 2019, p. 194-195).

Como resultado desse sentimento de abandono, a personagem mulher coloca-se, novamente, na condição de resignação diante de uma paixão por um jovem “[...] recém-iniciado no marxismo” (Leite, 2019, p. 195), mesmo tendo suas convicções religiosas ridicularizadas.

Diante desse imenso vazio existencial, proporcionado por anularem-se as próprias convicções religiosas, a protagonista de Alciene tem um *insight* diante da tela de sua vida, percebe beleza na solidão, a verdadeira felicidade para ser pintada com a cor da verdade, protagonizado: “Enfim, branca paz na redenção da essência aviltada” (Leite, 2019, p. 196).

Outro elemento também presente no plano *Kardiá* são as trocas imagéticas. Elas são bombeadas para todo o conto e representam um amadurecimento das personagens em “Tela em branco”; quando bem assimiladas, proporcionam um crescimento individual.

O primeiro processo de amadurecimento da protagonista de “Tela em branco” é o *speculum anima*. A figura de uma super-heroína, a Mulher-Maravilha, surge como o reflexo do inconsciente da protagonista, segredando-lhe os caminhos e as guerras com as quais deverá lutar.

Criada pelo psicólogo Charles Mourtton (pseudônimo de William Mourtton Marston), em 1941, essa personagem surgiu em plena Segunda Guerra Mundial, a ideia era “[...] fazer uma heroína que lutasse pelo amor e pela paz” (Dorico, 2022, n.p).

Lepore (2017), em seu livro *A história secreta da Mulher-Maravilha*, resume a origem da personagem em meio a um mundo dominado por homens e continua:

Era uma amazona, nascida em ilha de mulheres que viviam afastadas de homens desde a Grécia Antiga. Ela fora aos Estados Unidos para lutar pela paz, pela justiça e pelos direitos femininos. Tinha braceletes de ouro; podia ricochetear balas. Tinha um laço mágico; quem ela enlaçasse era obrigado a contar a verdade. Para proteger a sua identidade, adotou o disfarce de uma secretária chamada Diana Price, funcionária do Serviço de Inteligência Militar dos Estados Unidos. Seus deuses eram deusas, e suas interjeições refletiam isso. ‘Grande Hera!’, gritava. ‘Safo sofredora!’, praguejava. Ela seria a mulher mais forte do mundo, mais inteligente e mais corajosa que o mundo já vira. Parecia uma *pin-up*. Em 1942, a Mulher-Maravilha foi recrutada para a Sociedade da Justiça da América e se uniu ao Superman, Batman, Joel Ciclone e Lanterna Verde – era a única mulher. Usava uma tiara de ouro, um bustiê vermelho, *short* azul e botas de couro vermelho até o joelho (Lepore, 2017, n.p).

Dessa forma, a heroína dos quadrinhos, representada na Figura 18 abaixo, nasceu como porta-voz pela causa das mulheres, sendo o direito ao voto sua maior expressão para depois se lançar aos embates do feminismo. Para Lepore (2017), “[...] o feminismo construiu a Mulher-Maravilha. E, depois, a Mulher-Maravilha reconstruiu o feminismo [...]” (Lepore,

2017, n.p). Já a protagonista de Alciene também surge como um símbolo de força interior; mesmo diante de embates difíceis da vida, sua essência não se corrompe. Em vez disso, ressurge com o lilás olhar que “[...] esquadrinhou beleza ainda possível” (Leite, 2019, p. 194), exalando uma essência comum a todas as mulheres comuns.

Figura 18 – Imagem da personagem Mulher Maravilha



Fonte: Barros (2017)

A protagonista de “Tela em branco” tem o acréscimo do prefixo “Super” ao seu Mulher-Maravilha, tornando-se a “Super-Mulher-Maravilha” em *Mulher explícita*. O prefixo é agregador de novos sentidos para essa heroína, que passa a compreender seu *speculum anima* como um aliado, porque indica a força que deve ter diante de três relacionamentos opressores, tendo coragem e ousadia para decidir protagonizar a tela de sua vida.

Essa nova Super-Mulher-Maravilha deriva da heroína do passado; entretanto, Alciene a reconstrói dando voz a mulheres comuns, como mães, meninas, amantes, donas de casa. Enfim, são mulheres que todos os dias lutam para conquistar seu espaço em diversas áreas na sociedade; não usam laço mágico da verdade, nem braceletes de ouro, com os quais podem ricochetear balas. Suas armas são a voz de autoras como Alciene, que as reposicionam ao lugar de destaque, de onde nunca deveriam ter saído.

A construção do *homo fraction* acontece no espelhamento entre filha e pai, relação que determinará o desenvolvimento interior da mulher. Quando mal assimilado, pode causar grandes consequências para o desenvolvimento psíquico feminino, assim é necessário que as personagens de Alciene alcancem um equilíbrio perfeito no conhecimento de sua força masculina inconsciente para o conhecimento de si mesmas.

No primeiro parágrafo do conto, não temos uma referência somente à figura do pai, mas também à do pai e da mãe. Podemos fazer uma alusão a esta figura de acordo com o que é referido sobre os dois: “Oprimida criatura, arcada ao peso de modelo de perfeição, à rígida expectativa de pais de uma filha só” (Leite, 2019, p. 191). Com isso, entendemos que o pai participa desse processo de opressão, modelando o *homo fraction* da protagonista, influenciando o relacionamento com as outras personagens masculinas.

O efeito do *homo fraction* no desenvolvimento psíquico da protagonista de “Tela em branco” reflete na figura de três personagens homens: o desbotado vendedor, o sensível artista e o jovem recém-iniciado no marxismo.

A primeira projeção, o desbotado vendedor, personifica o lado opressor de seu inconsciente, a partir de um “[...] machismo verde-oliva” (Leite, 2019, p. 193), que a mantém aprisionada em suas emoções, mostrando-lhe o quanto ainda é viva a figura opressora de seu pai. Nessa relação inconsciente, com matizes de “[...] lua de mel ferrugem” (Leite, 2019, p. 193), podemos compreender o motivo de seu amor por um homem tão diferente dela, tanto culturalmente quanto socialmente. Há uma projeção de seu *homo fraction* nele; na verdade, o que ela procura é ser guiada até seu inconsciente para assim poder ter uma melhor compreensão de si mesma.

Nesse sentido, essa figura masculina opressora não aponta para um caminho de transformação de seu interior; faz, ao contrário, com que deseje se tornar pequena: “Pressentido no comerciário diante da normalista” (Leite, 2019, p. 193), anulando-se.

A segunda aparição de seu *homo fraction* é por meio do “sensível artista”. Essa figura apresenta o lado artístico da protagonista de “Tela em branco”; o relacionamento evidencia que ela ainda não está pronta para pintar a tela de seu mundo, a sua existência. Posteriormente, ela aprenderá que essa maturidade chegará apenas com a cor do “[...] inverno cinza-chumbo da maturidade” (Leite, 2019, p. 196).

A projeção de seu *homo fraction* também evidencia deficiência em seu lado criativo e artístico para solucionar problemas; ao receber a carta sobre o casamento, seu inconsciente reflete a necessidade de se unir novamente ao consciente para seu crescimento interior. O fato de ainda não ter encontrado nenhum pote de ouro no fim do grande arco é porque ainda não houve amadurecimento; mesmo diante de tantas cores, ainda não consegue enxergá-las, sua visão só é capaz, ainda, de ver letras negras da carta recebida: “Notícia boçal, vou me casar, nosso caso acaba aqui” (Leite, 2019, p. 195).

É necessário que ela dê atenção ao seu *homo fraction* para que consiga, verdadeiramente, transpassar a ponte para o inconsciente pelo arco-íris, para completar seu

crescimento interior. Esse processo só ocorrerá a partir da terceira projeção de seu *homo fraction*, o “jovem recém-iniciado no marxismo”.

O “jovem recém-iniciado no marxismo” reflete a figura do *homo fraction* no desenvolvimento psíquico da protagonista de “Tela em branco”. É a partir dele, em alusão a Karl Marx, que ela começa a entender seu lugar no mundo, com vistas à libertação do sistema de exploração emocional em que vive. Essa figura conduz a personagem a compreender a necessidade de se libertar, entendendo que deverá fazer a revolução acontecer em sua vida.

Outro elemento importante do plano *Kardiá* para a compreensão do conto “Tela em branco” é o *femina heros*, responsável por qualificar a figura do herói na obra *Mulher explícita*.

A figura do herói é muito forte nos contos de Alciene; suas protagonistas fazem ressurgir novos matizes para esse símbolo aludido ao longo do tempo. Como já foi explicado, não teremos uma reprodução folclórica dessa figura, tão pouco ela fará uso de elementos mágicos. Contudo, algo que permanece em *Mulher explícita* é a jornada do herói, com uma nova roupagem: a floresta transforma-se em cidade; o elemento mágico, em denúncia social; o herói homem torna-se mulher; seu reconhecimento não acontece; o casamento já não é uma forma de ascensão; entre tantos outros motivos.

No conto “Tela em branco”, o *femina heros* desenvolve-se a partir da jornada de Cristo, relatada nas Escrituras Sagradas; aqui, os três dias estão representados a partir de três relacionamentos amorosos: o marido, o sensível artista e o jovem recém-iniciado no marxismo.

Os três homens representam os três dias necessários para que Jesus vencesse a morte para pagar pelos pecados da humanidade. No livro escrito por Marcos, no capítulo 9, versículo 30, temos a transcrição deste relato:

Ao deixarem aquela região, viajaram pela Galileia. Jesus não queria que ninguém soubesse que ele estava lá, pois queria ensinar a seus discípulos. Ele lhes dizia: ‘O Filho do Homem será traído e entregue em mãos humanas. Será morto, mas três dias depois ressuscitará’. Eles, porém, não entendiam essas coisas e tinham medo de perguntar (Bíblia Ilustrada Anote, 2021, p. 754).

Assim, era necessário que o Filho de Deus viesse ao mundo em forma de homem, fosse traído e levado à cruz para morrer pelos pecados da humanidade, sendo o último sacrifício, a última oferta viva a ser oferecida a Deus.

Consoante a isso, no conto, observamos a ideia do sacrifício da protagonista diante de três relacionamentos opressores, período em que esteve emocionalmente morta. Após esse

tempo, ela ressurgue “[...] alva auréola na prateada cabeleira, em simbiose com a síntese multicolor, a tomou” (Leite, 2019, p. 196) e pôde, com isso, ordenar seu caos interior com seu sacrifício.

Em sua redenção, em analogia às Escrituras Sagradas, há liberdade. Já não está mais sob nenhum jugo opressor, assim “[...] a tela protagonizou, enfim, branca de paz na redenção da essência aviltada” (Leite, 2019, p. 196).

Outro elemento que também chega por meio de tubulações a todas as partes do corpo contístico é o *femina cosmos*, o aqui e o agora da protagonista de “Tela em branco”, como valor cosmológico que é a representação da casa para a mulher. É esse espaço pleno que a protagonista de Alciene vai procurar inconscientemente a representação de sua casa primitiva.

Em “Tela em branco”, podemos fazer menção à primeira casa da protagonista no período de sua infância e adolescência, mesmo que não tenhamos a descrição física deste local, pois como este espaço representa o interior das personagens de Alciene, sabemos, pela descrição de seu emocional, que era um local hostil.

No primeiro parágrafo do conto, essa hostilidade da casa é evidenciada pela opressão vivida pela protagonista: “Oprimida criatura, arcada ao modelo de perfeição, à rígida expectativa de pais de uma filha só” (Leite, 2019, p. 191); com isso, entendemos que o primeiro cosmos da personagem não é acolhedor; a personagem não encontra ecos de sua casa primitiva no lugar em vive com os pais. A casa representa a opressão, espelhando uma inacessível completude da então menina, adaptando-se à solidão, começa a enxergar tudo à sua volta auxiliada pela fantasia.

Ajustou-se aos limites de ser consigo mesma, secundada pela fantasia. Mas o duelo entre o colorido futuro e o branco e preto da angústia, por inacessível completude, expôs a contradição: paixões vermelho-flamejantes, romances impossíveis, o querer não querido, pálidos amores outonais mesclavam-se ao roxo de saudade forasteira na película mental. Tela reticente... Menina-fração de espanto e perplexidade (Leite, 2019, p. 191).

A partir daí, a protagonista buscará essa imagem acolhedora, de casa primitiva, em outros espaços, pela ótica da fantasia, pois possui “[...] uma sede insaciável de voar na crista dos sonhos em profusão de tons, estampa de um devir fatal e instigante” (Leite, 2019, p. 192), pois só assim passaria a fazer parte de sua vida o “[...] celeste azul, do amarelo-alvorecente, e do crepuscular rosa-desmaiado” (Leite, 2019, p. 192).

Nessa busca por sua casa primitiva, como completude de seu ser, a personagem procura um “amor real”, descobrindo novas cores para seu mundo, sua casa: “Pintava boca e

face de cor-de-rosa. [...] Esperava em flama, dilatando o olhar nas curvas e recôncavos baldos de claridade, trilhas e atalhos grávidos de luz” (Leite, 2019, p. 192).

Diante dessa busca desenfreada pelo paraíso primitivo, é que a personagem vai procurar num “desbotado vendedor” a sua outra metade, na tentativa de se unir novamente à casa primitiva, ordenando, dessa forma, seu caos interior.

Após o casamento se consumir, a “[...] enrubescer noiva e lençol” (Leite, 2019, p. 192), é que percebe, diante de “hotel zero estrela”, que o casamento não seria o retorno ao paraíso, já que a partir dali olharia o mundo diante da vidraça fosca de janela. Agora, sua habitação interior era uma “[...] cela-domicílio” (Leite, 2019, p. 193), repetindo a solidão da infância em sua condição de ser “[...] filha só” (Leite, 2019, p. 191).

Diante de sua condição de “mulher pela metade”, dentro de um relacionamento entre “subordinante e subordinado”, a protagonista passa, assim, como a casa em que vive, a se fechar em si mesma, incidindo em sua tela as cores da solidão, ou “[...] senão o nada sem cor, ou a complexidade do branco. [...]” (Leite, 2019, p. 193-194).

É somente ao enxergar sua imagem refletida no espelho, que ela entende que o paraíso, ou a casa primitiva, sempre esteve dentro de si mesma; a partir disso, ela começa a reconhecer sua humanidade: “Ao espelho, o olhar lilás esquadrinhou beleza ainda possível. Tinta loira no grisalho incipiente deu o alvará da transgressão. [...]” (Leite, 2019, p. 194).

Ao procurar novo amor em “forasteiros lábios”, a protagonista passa a habitar em casa estrangeira, alheia à sua intimidade e, ao chegar no topo do arco-íris, em promessa de que não mais se fecharia em sua arca de intimidade, desaba em queda onde não há trilhos que possam nortear seu caminho.

Com isso, ela acaba procurando um novo amor no jovem recém-iniciado no marxismo; porém, como conhecera “censura inédita”, ela abandona esse relacionamento, pois, como ele era inexperiente, ainda não compreendia a importância de uma casa como centrada na função social, sem desigualdades entre homem e mulher; com isso, entendemos que ele também possuía uma visão opressora.

Por fim, ela acaba por compreender a solidão do habitar e, diante de lugares indefinidos, sacode as sandálias, pois já não voltaria mais nesses espaços onde não foi amada. A partir de agora, a única cor que importa é a da “[...] verdade, única, pessoal e intransferível. [...]” (Leite, 2019, p. 196).

4.3.5 Os comandos cerebrais do conto

O conto “Tela em branco” possui um centro de comando chamado cérebro, de quem partem os *neural nuntius*, ou mensageiros do conto, responsáveis por enviar a visão de mundo autoral. Eles chegam a todas as camadas do texto, transmitindo valores por meio de sinapses, construindo uma grande rede interligada de sentido.

Assim, nesse último conto de *Mulher explícita*, temos a cosmovisão da liberdade feminina em todas as suas fases: na adolescência, na juventude e na velhice. Todas as faces de uma mulher, em ângulos que revelam solidão juvenil, casamento infeliz, desilusão amorosa, ser a “outra”, vazio existencial e, por último, encontrar redenção em sua própria essência.

Em cada detalhe da composição de “Tela em branco”, percebemos a construção desse grande valor libertário, sustentando todos os planos narrativos aqui expostos, com nuances que enriquecem e ampliam a dimensão analítica do conto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou desenvolver uma metodologia de leitura de contos a partir da obra *Mulher explícita*, de Alciene Ribeiro Leite, publicada em 2019, pela Editora Pangeia. Sua fortuna crítica é extensa, possuindo grande quantidade de trabalhos, em diversas vertentes, realizados pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Vida (GPLV, 2020), na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), no campus de Três Lagoas.

Essa nova forma de ler o conto vem suprir uma lacuna existente na produção contística contemporânea, como evidenciamos nas histórias de *Mulher explícita*. Desconhecemos trabalhos que atribuam novas classificações para a produção contística atual, em especial de Alciene Ribeiro Leite.

Consoante a isso, elaboramos uma metodologia própria, a partir de um ecletismo teórico, tendo como aporte diferentes vertentes de estudo, como a própria Teoria do Conto, a Teoria Literária, a Linguística, a Psicologia Analítica, a Filosofia, a Mitologia, a Metodologia de Leitura de Rodrigues (2020), das quais extraímos a essência do que cada uma, a partir de suas reflexões, poderia contribuir em nossa pesquisa.

Acreditamos que, assim como o corpo humano, o conto também acompanha esse grande movimento fisiológico, em que sistemas, órgãos, tecidos e células, juntos, corpo e conto, em uma homeostase perfeita, revelam o funcionamento de um organismo vivo. A Literatura e o homem como um ser orgânico, um ser vivo. Assim, não foi sem fascinação que empreendemos nossa jornada rumo ao estudo do corpo e do conto, em meio à pele, aos tubos, às tubulações, ao sangue, aos nervos, à bomba, aos neurônios e às sinapses, entre tantos outros.

Com isso, esse movimento fisiológico do corpo-conto nos levou à quantidade de cinco camadas existente nas histórias de *Mulher explícita*, com funções e características próprias, que juntas revelam a essência da alma humana contida na produção de Alciene Ribeiro Leite. Os cinco planos foram nomeados da seguinte forma: Plano Epidérmico, Plano Dérmico, Plano Hipodérmico, Plano *Kardiá*, e Plano Cerebral.

Para isso, elencamos quatro contos representativos de *Mulher explícita*, sendo “Independência e morte”, “Alforria para as hortênsias”, “Noturno” e “Tela em branco”. A partir deles, Alciene costura uma narrativa única, elaborando seu projeto humanizador para mulheres reais e, assim, constrói uma poética própria sobre a condição feminina; a pensar na ordem em que os contos aqui analisados estão dispostos em *Mulher explícita*: a mulher levada

ao calvário; a mulher que guarda todos os fantasmas femininos; a que recebe alforria; e, depois, a redimida. Alciene leva suas protagonistas do calvário à redenção.

Por fim, entendemos que, como toda pesquisa científica, nosso trabalho possa ser, futuramente, aprimorado, estendendo-se a novas análises, inclusive de outros autores. Desta forma, abrimos uma possibilidade futura, com um olhar mais distanciado, de um aprimoramento de nossa pesquisa, em um curso de pós-doutorado. Esperamos que esta metodologia alcance, além de um público especializado – pesquisadores, acadêmicos dos cursos de Letras e Pedagogia –, professores da educação básica, em especial da escola pública, da qual faço parte, como material de apoio para aprofundar as leituras docentes, contribuindo, dessa forma, com o ensino de nossos alunos, que merecem professores cada vez mais capacitados.

REFERÊNCIAS

- ALETEIA BRASIL. A oração do Ângelus: sua história, seu significado e como rezá-lo. **Aleteia Brasil**, 2015. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2015/09/16/a-oracao-do-angelus-sua-historia-seu-significado-e-como-reza-lo/>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- A MENTE É MARAVILHOSA. **A teoria do iceberg e as nossas decisões**. 2016a. Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/teoria-do-iceberg-nossas-decisoes/>. Acesso em: 18 fev. 2023.
- A MENTE É MARAVILHOSA. **Filhos perfeitos, crianças tristes: a pressão da exigência**. 2016b. Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/filhos-perfeitos-criancas-tristes-pressao-exigencia/>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Coisas breves. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 de março de 1996. Caderno Especial. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/08/caderno_especial/3.html. Acesso em: 20 out. 2021
- ARTE E BLOG. **Análise da pintura de Pablo Picasso: Garota em frente ao espelho**. 2016. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2016/02/analise-da-pintura-de-pablo-picasso.html>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- ASSIS, Machado. A causa secreta. *In*: ASSIS, Machado. **50 contos de Machado de Assis**. Sel., introd. e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 368-376.
- AULETE DIGITAL – **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**: Dicionário Caldas Aulete (on-line), 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br>. Acesso em: 9 maio 2022.
- AUR, Deise. **Hortênsia, uma flor com significado espiritual**. Greenme, 2018. Disponível em: <https://www.greenme.com.br/informarse/significados/68379-hortensia-uma-flor-com-significado-espiritual/>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- ALVES, Mayk. Hortênsia, muito usada como ornamento, é flor de grande beleza. **Agro20**. 2020. Disponível em: <https://agro20.com.br/hortensia/>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- ANDERSEN, Hans Christian. **Os sapatos vermelhos**. Portugal, 2012. Disponível em: [file://localhost/C:/Users/Windows10/Downloads/Os Contos - Hans Christian Andersen \(3\).pdf](file://localhost/C:/Users/Windows10/Downloads/Os%20Contos%20-%20Hans%20Christian%20Andersen%20(3).pdf). Acesso em: 26 jul. 2023.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKER, Carlos. **Ernest Hemingway: o romance de uma vida**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

BAKER, Carlos. **Hemingway: o escritor como artista**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Revista Cruzeiro Semiótico**, jul./jan. 1989/90, p. 60-73, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. FIORIN, José Luiz (org.). *In: Introdução à Linguística II: princípios de análise*. 5ª ed., São Paulo: Contexto, 2021a.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 2001b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, Mabi. Mulher Maravilha, feminista desde o princípio. **Revista Veja** on-line. 3 jun. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/mulher-maravilha-feminista-desde-o-principio>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BERNARDINI, Aurora Fornoni; ANDRADE, Homero Freitas de. TCHEKHOV, Anton Pavlovitch **Cartas a Suvórin 1886-1891**. Introd., trad. e notas Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

BÍBLIA ILUSTRADA ANOTE. **Livro de Marcos**. Nova Versão Transformadora. Santo André: Geográfica, 2021.

BIOLOGIA NET. **Sistema Nervoso**. 2023. Disponível em: <https://www.biologianet.com/anatomia-fisiologia-animais/sistema-nervoso.htm>. Acesso em: 10 jul. 2023.

BORTOLATO, Claudia Amoroso. A voz da mulher: Alciene Ribeiro Leite. Campinas, SP: Pangeia Editorial, 8 mar. 2022. Disponível em: <https://editorapangeia.com.br/a-voz-da-mulher-alcienes-ribeiro-leite/>. Acesso em: 22 jul. 2023.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Trad. David Jardim Júnior. 29ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BURGESS, Anthony. **Ernest Hemingway**. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CABRERA INFANTE, Guillermo. Uma história do conto. Trad. Sergio Molina, **Folha de S. Paulo** – Mais!, 30. dez. 2001.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In: Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas Vinícius Dantas. São Paulo: Ed. 34. 2002, p. 77-92.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. Vida, obra, morte e glória de Hemingway (1971). *In: CARPEAUX, Otto Maria. Ensaios Reunidos*. Vol. II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 847-896.

CAVALCANTE, Priscilla. **O sertão brasileiro em 20 fotos incríveis**. 2015. Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/2015/o-sertao-brasileiro-em-20-fotos-incriveis>. Acesso em: 20 abr. 2023.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. 2022. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/>. Acesso em: 28 out. 2022.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

COLEMAN, J. A. **O dicionário de mitologia: um A-Z de temas e heróis**. Trad. Monica Fleisher Alves. Brasil: Pé da Letra, 2021.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 147-163, 227-237.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. **Significado do nome Bernardo**. 2023. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprijs.com.br/bernado/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DICIONÁRIO MÉDICO. **Fisiologia**. 2023. Disponível em: <https://www.xn--dicionriomdico-0gb6k.com/fisiologia.html>. Acesso em: 11 jan. 2023.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DORICO, Suzana. Mulher-Maravilha completa 81 anos: confira as curiosidades sobre a icônica heroína. **Lab. Dicas Jornalismo**. 23 nov. 2022. Disponível em: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/12093/mulher-maravilha-completa-81-anos--confira-as-curiosidades-sobre-a-iconica-heroína>. Acesso em: 25 jul. 2023.

EDITORA PANGEIA. **Ave, Alciene Ribeiro!** Entrevista com a autora. 31 maio 2019. Disponível em: <https://editorapangeia.com.br/ave-alcienes-ribeiro-entrevista-com-a-autora/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

FIGUEIREDO, Rubens. Prefácio da coletânea *O assassinato e outras histórias*. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **O assassinato e outras histórias**. Sel., trad. e apres. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 7.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1991.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta**, 3ª ed. São Paulo, v. 15, 1.º fev. 1999.

FIORIN, José Luiz. **Modalização**: da língua ao discurso. Alfa, São Paulo, 2000.

FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Casa – Cadernos de semiótica aplicada**, v. 5, n. 2, dez. 2007.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FLORES, Denisele. Sinapses. **Escola Educação**. 2020. Disponível em: <https://escolaeducacao.com.br/sinapses/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. Alciene Ribeiro: uma voz única. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro *et al.* (Orgs.) **Alciene Ribeiro**. Coleção Literatura e Vida 2. Uberlândia, MG: Editora Pangeia, 2019, p. 152-166.

GARCIA, Fabiane Lemos de Freitas; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Relato de um projeto de leitura em sala de aula com alunos do ensino médio a partir do conto “Ave Maria das Graças Santos”, de Alciene Ribeiro**. In: IV Congresso Internacional de Letras. Bacabal, junho de 2021. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows10/Downloads/ANAIS%202021%20vers%C3%A3o%2025-08%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Windows10/Downloads/ANAIS%202021%20vers%C3%A3o%2025-08%20(4).pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

GIRARDELLO, Gilka. **Uma clareira no bosque**: contar histórias na escola. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 46.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Prefácio e trad. Ana Claudia de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jaques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. M. J. R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GRUPO DE PESQUISA LITERATURA E VIDA. **Alciene Ribeiro**. *Blog do GPLV*, 2020. Disponível em: <https://gpalcieneneribeiro.blogspot.com/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

GUIMARÃES, Maria. A visibilidade do Lilás para o feminismo. **Tamo Juntas**. 2021. Disponível em: <https://tamojuntas.org.br/a-visibilidade-do-lilas-para-o-feminismo/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

HARMONIA PRODUÇÕES. **O que é sonata?** 22 ago. 2018. Disponível em: <https://harmoniaproducoes.blog.br/o-que-e-sonata/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

HEMINGWAY, Ernest. A arte da ficção 21. **As entrevistas da Paris Review**, v. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 58-92.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In*: JUNG, Carl G. *et al.* (org.). **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Haper Collins Brasil, 2016, p. 133-205.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. e prefácio Frederico Lourenço. Introd. e notas Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Coleção Reflexões Junguianas. Trad. Milton Camargo Mota. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

JOYCE, James. **O retrato do artista quando jovem**. Org., trad. e notas Tomas Tadeu. Posfácio Ilaria Natali. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 127-149.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **Aion – Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy *et al.* 11ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Haper Collins Brasil, 2016, p. 15-116.

KADANUS, Kelli. Assassinato de mulheres cresce 30% em dez anos; país tem média de 13 mortes por dia. *Gazeta do Povo*, Brasília, 5 jun. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/república/assassinato-de-mulheres-femicidio-brasil/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

KNOX, Bernard. Introdução. *In*: HOMERO. **Odisseia**. Trad. e prefácio Frederico Lourenço. Introd. e notas Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2011, p. 7.

LAFFITTE, Sophie. **Tchekhov**. Trad. Hélio Pólvora. Coleção escritores de sempre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 8ª ed. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1975, p. 131.

LEITE, Alciene Ribeiro. **Mulher explícita**. Org. e posfácio Rauer Ribeiro Rodrigues. Uberlândia, MG: Pangeia, 2019.

LEPORE, Jill. **A história secreta da mulher maravilha**. Editora Best Seller, 2017. Disponível em: <https://ler.amazon.com.br/kp/embed?linkCode=kpd&asin=B0754LW2NP&tag=livrariapubli-20&reshareId=6P5X29MCKTK6R25Z9MEK&reshareChannel=system>. Acesso em: 23 jul. 2023.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamim Moser. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 21-23.

LONGHINOTTI FELIPPE, Maíra. Casa: uma poética da terceira pele. **Psicologia & Sociedade**, Associação Brasileira de Psicologia de Mina Gerais, Brasil, v. 22, n. 2, p. 299-308, maio-ago., 2010.

MAGALHÃES, Lana. Epiderme. **Toda Matéria**, [s.d.] Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/epiderme>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. Da ação à paixão: o percurso semiótico da busca do sentido. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 1.147-1.157, abr./jun. 2016.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARIE CLAIRE. O dia das mães foi criado há 145 anos por uma feminista. **Revista Marie Claire (on-line)**. 14 maio 2017. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2017/05/o-dia-das-maes-foi-criado-ha-145-anos-por-uma-feminista.html>. Acesso em: 10 maio 2023.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2012, p. 106-107.

MARTINS, Simone. Pintura "Independência ou Morte", 1888, óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm, Pedro Américo. **História das artes**. 2019. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/narciso-caravaggio/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro Moura. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Org., introd. e refer. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura russa**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Fósforo, 2021.

NASCIMENTO, Érick Teodósio do. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos**. 2016. 94f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2016.

NATALI, Ilaria. As epifanias na obra de James Joyce: história e percurso. JOYCE, James. **Epifanias**. Org., trad. e notas Tomas Tadeu. Posfácio Ilaria Natali. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 127-149.

NAZARIO, Julian. **Ernest Hemingway**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988

NOVIDERM. **A estrutura da pele: a epiderme**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jwJ-A4HcnKM&t=3s>. Acesso em: 21 fev. 2023

NUNES, Benedito. A forma do conto. *In*: NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989, p. 83-95.

ODYA, Erin; NORRIS, Maggie. **Anatomia e Fisiologia para leigos**. Trad. Caroline Gaio. 3ª ed. Rio de Janeiro: Alta Books, 2020.

OLIVEIRA, Nelson. Contistas do fim do mundo. *In*: **Geração 90: manuscritos de computador**. Org. Nelson de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 7-15.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. *In*: BOSI, Viviana *et al.* (org.). **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 69.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Prefácio. *In*: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **Contos**. Sel. e trad. Tatiana Belinky. Prefácio Irineu Franco Perpetuo. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021, p. 7-8.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. *In*: **O corvo**. Org., posfácios e trad. dos ensaios Paulo Henriques Britto. 1ª ed. Trad. Fernando Pessoa e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 57-73.

PÓLVORA, Hélio. Tchekhov: uma poética do conto e do drama. **Revista USP**, [S. l.], n. 30, p. 344-351, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25948>. Acesso em: 10 out. 2021.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. *In*: BOSI, Viviana *et al.* (org.). **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 95.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 36.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Org. e prefácio Boris Schnaiderman. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Alciene Ribeiro. *In*: RIBEIRO, Alciene. – ver LEITE, Alciene [RIBEIRO]. Org. e posfácio Rauer Ribeiro Rodrigues. **Mulher explícita**. Uberlândia, MG: Pangeia, 2019, p. 198-206.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Ernest Hemingway: um mergulho na teoria do iceberg**. 2020. Disponível em: <https://editorapangeia.com.br/a-arte-de-escrever-16-hemingway-um-mergulho-na-teoria-do-iceberg/>. Acesso em: 18 dez. 2020.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto: leitura e redação**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luiz. **Lições de texto: leitura e redação**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. Apresentação. *In*: ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 11-13.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. *In*: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Org., trad., posfácio e notas Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 334-342.

SILVA, Arnaldo. Desemboque e o sertão da Farinha Podre. **Conheça Minas**. 2022, n.p. Disponível em: <https://www.conhecaminas.com/2021/03/desemboque-e-o-sertao-da-farinha-podre.html/>. Acesso em: 9 maio 2022.

SILVERTHORN, Dee Unglaub. **Fisiologia humana: uma abordagem integrada**. 7ª edição. Porto Alegre, RS, 2017.

STACCIARINI, Isa. Sentimento de posse provoca feminicídio, dizem especialistas. **Correio Braziliense**. 12 nov. 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/11/12/interna_cidadesdf,640431/sentimento-de-posse-provoca-feminicidio-dizem-especialistas.shtml. Acesso em: 22 jul. 2023.

TADEU, Tomaz. Epifania: o conceito. *In*: JOYCE, James. **Epifanias**. Org., trad. e notas Tomaz Tadeu. Posfácio Ilaria Natali. Coleção Mimo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 111-125.

TATIT, Luiz. Abordagem do texto. *In*: FIORIN José Luiz *et al.* (org.). **Introdução à linguística I: objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 18-209.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **Cartas a Suvórin 1886-1891**. Introd., trad. e notas Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. Posfácio Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TORTORA, Gerard; MARK, Nielsen. **Princípios de anatomia humana**. Rev. téc. Marco Aurélio Rodrigues da Fonseca Passos; trad. Alexandre Wemeck e Cláudia Lúcia Caetano de Araújo. 12ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2013.

VAN DE GRAAFF, Kent Marshall. **Anatomia humana**. Trad. e rev. Nader Wafae. 6ª ed. Barueri, São Paulo: Editora Manole, 2003.

VIZIOLI, Paulo. A poética de Joyce. *In*: VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991, p. 27-30.

VOZ FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. *In*: JUNG, Carl Gustav *et al.* **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Haper Collins Brasil, 2016, p. 207-307.

APÊNDICE

VOCABULÁRIO FISIOLÓGICO DOS CONTOS DE *MULHER EXPLÍCITA*

1) Plano epidérmico

Lumen: nomeia o processo do movimento fisiológico que acontece na epiderme, pois quando as células chegam ao topo, adquirem aparência de escamas, lembrando brilho, como as escamas de um peixe, que são a própria pele descamando.

2) Plano dérmico

Bulbo gerador: A ideia central foi construída a partir do conceito do folículo piloso, local onde borbulha a produção de **imagens-foliculares**, fazendo com que os pelos, quando direcionados à camada de revestimento do conto, a epiderme, sejam queratinizados e obtenham concretude aos olhos dos leitores

Hastes foliculares: É o movimento de crescimento das hastes foliculares, dando o efeito de realidade palpável ao conto. Junto desta haste surge um elemento incolor, invisível, abstrato em sua essência, que contribui para que o anexo não enfraqueça, o **sebo-folicular**. Como essa secreção não possui pigmentação, acaba por ser uma abstração do corpo contístico, com a função de explicar o mundo.

3) Plano hipodérmico

Nexum derme: contrários que se completam, formando uma visão humanística na obra de Alciene.

4) Plano *Kardiá*

Motus: (movimento): representa o movimento do sangue oxigenado, por meio da artéria (vaso exclusivo de saída do coração), levando vida (*motus*) aos tecidos (personagens) do conto.

Motus facilis: (movimento simples): é o movimento de curta duração, não havendo desdobramentos em outros estados emocionais.

Motus durabilis (movimento de duração): é o movimento de longa duração, nele há projeções de desdobramentos de novos desejo, um sentimento leva a outro.

Imagens adâmicas: tipo de elemento transportado pelas tubulações do conto que vêm de todas as partes do corpo-conto, que, pelo processo fisiológico da circulação, saem dos

capilares, movendo-se de pequenas veias para tubos cada vez maiores até desembocarem no lado direito do coração. Por um processo denominado trocas imagéticas são levadas aos pulmões do conto e, ao receberem animação (vida) por meio do oxigênio liberado, alcançam a magnitude de imagens processadas, que passam novamente pelo coração, agora do lado esquerdo, para serem ricamente bombeados ao corpo textual. Essas manifestações vindas do exterior do conto agem como um amadurecimento das personagens, direcionando-as, quando bem assimiladas, a um crescimento individual. São a partir desses processos que surgem o *speculum anima*, *homo fraction*, *femina heros*, *femina cosmos*. Abaixo, está a definição de cada um deles.

Speculum anima (espelho da alma): opera na narrativa como um reflexo da própria personagem, é o momento em que seu inconsciente pessoal lhe é revelado. Atuando como a imagem obscura das personagens, o *speculum anima* é necessário para que as protagonistas de Alciene cresçam em seu processo de amadurecimento interior. O espelho evidencia o lado mais obscuro e íntimo das protagonistas de Alciene, o lado sombrio de suas personalidades.

Homo fraction (fração homem): o elemento *homo fraction*, a fração homem do inconsciente feminino, é responsável por gerar determinação na busca por uma nova vida para as personagens de Alciene, sendo, dessa forma, o elemento revelador da alma feminina.

femina heros: (herói feminina): elemento presente no inconsciente das protagonistas de Alciene, que, destituídas de poderes e elementos mágicos, enfrentam diversas provas em sua jornada – viuvez, abandono, violência simbólica e física, traição, entre outros –, recebendo uma marca e/ou estigma, nas lições proppianas (PROPP, 1984), porém sem finais felizes. Dessa forma, compreender o *femina heros* em *Mulher explícita* é muito importante como forma de compreender os caminhos – jornadas – realizadas pelas protagonistas de Alciene, que têm por objetivo final a luta pela causa feminina.

Femina cosmos: (cosmos feminino): É a representação cosmológica da Mulher no seu *hic et nunc*. Esse cosmos nos contos de *Mulher explícita* está representado pela figura da casa. É nesse local de proteção contra as intempéries externas que a mulher procura encontrar-se no mundo; seu espaço, de valor cosmológico, traduz-se na tentativa de ordenar a imagem inconsciente do caos primordial.

5) Plano cerebral

Neural nuntius: são os mensageiros alciânicos do sistema neural que levam a visão de mundo a toda as partes do conto.

ANEXO

OS CONTOS DE ALCIENE RIBEIRO ANALISADOS

Independência e morte

Aos sete meses de gestação, nasceu – sem chorar, o toque do cordão umbilical no pescoço, acalanto uterino. Só ela e a mãe-quase-criança em casebre nos ermos da Farinha Podre. Boneca de pano e trapos no chão de terra batida.

Era julho: frio, seco, áspero.

Entre sete e dezessete anos, seviciada pelo padrasto.

Aos dezessete, em escambo, “casou-se” com homem de posses, quarenta e sete anos, nascido na Capital, vivido nos sete mares. Presente dele, a “noiva” sobraçou a boneca, e dormia com o brinquedo na cama do casal.

Aos vinte e sete anos, morreu – sem chorar, a pressão do sutiã na garganta, asfixia,

abismo, queda. Só ela e o homem no *closet*
do sobrado. Mala aberta na cama, livros e
cadernos pelo chão.

Era sete de setembro.

Noturno

A cidade se despe do dia.

Passos cansados retornam. Embalado pela sinfonia dos pássaros, o entardecer se espraia em fulgores na abóbada celeste. Vulgares decibéis intimidam-se, e o vozerio se recolhe em reverência ao crepúsculo.

Talheres retinem por cozinhas classes A, B e C. Rendidos ao banho, protestos-meninos soluçam em tubulações igualitárias. O sol se peja, rubro, estrangido por alumiar subterfúgios e tantos faz de conta. Um sino badala a hora do *Angelus*.

Em comunhão com o viço meio crestado do jardim, mulher rega ausência prematura.

A cidade boceja.

Falas se distanciam num andar apressado. Pneus cham no asfalto, e contam ao mundo

o mau gosto musical do garotão. Televisões multiplicam a novela em portas entreabertas. Mosquitos zumbem em torno do cochilo canino que se pensa fardado. Homens descarregam víveres e enfeites na casa de eventos. Velho galo abomina a tocaia, e reclama direitos de idoso.

A mulher se benze, e toca relíquia na parede – espingarda calibre 44, a um passo da ferrugem.

A cidade dorme.

Um ganido de cão chutado, um latido de cão-vigília. Portão de garagem se fecha à traseira do veículo tardio. Gato mia no telhado. Discussão na porta de boteco. Gargalhada. Ao volante, casal agarrando-se antecipa o motel. No mecânico abre-fecha, o semáforo, alheio ao risco, olha sem piscar a travessia do bêbado na esquina.

Porta-retratos sorri à cabeceira de cama de casal. E a mulher insone alisa o outro travesseiro, fronha virgem.

Alta noite.

Trilado de grilos. Do cintilante azul-profundo desprende-se estrela em queda no escuro. Solidária, a lua se enche de clareza, redonda. Vira-latas marcham para lugar nenhum. Tosses, praguejar. Choro de criança. Um grito longe. O vento penteia

árvores – e ao carro de escapamento aberto
escapa a poesia.

Impávida, a arma de cabo lustrado guarda
o sono da mulher no travesseiro úmido.

Madrugada.

Ao canto prisioneiro do galo, outro faz
coro na amplidão de quintal. Nuvem encobre
o luar, sombras difusas. A lâmpada queimada
no poste. Um vulto esgueira rente ao muro.
O *pitbull* fareja algo clandestino além dos
limites da coleira. Pulo aveludado de um felino.

Batida insistente na janela gasta, exclamação.
Voz indignada clama por respeito,
e o murmúrio, que se pretende persuasivo,
debocha, ameaça, força a madeira. Um tiro
ecoa na noite.

Mulher assustada, trêmula. Homem per-
plexo, trêmulo.

Solitário, o chinelo virado na penumbra
do quarto.

A cidade espreguiça.

O sol se anuncia vermelho. Promessa de
café perfuma o espaço, e a quentura do pão
aguça o cheiro peculiar. Alarido de cozinheiras
na casa de eventos. Salão de festas engalanado.
Calou-se o dueto dos galos. Ao grasnar
espantadiço na agilidade do poleiro, responde
cansado silêncio afogado em vinha-d'alho. O
sino convida para a missa.

Alguns notívagos se aglomeram diante de casa maltratada por saudade. Chamadas inúteis à porta. Uma sirene, num crescendo. Lasca da janela vedada repousa no canteiro.

Quem morreu?

O rabeção leva o cadáver, o policial algema a mulher.

Alforria para as hortênsias

O cheiro de tinta fresca ultrapassa os limites do bom senso, invade estômago e intestino de Hortênsia e, em posse consentida, rompe tecidos, derma, conjuntivo, adiposo.

Ela inala o aroma até o alvéolo mais fundo, deixando-se embalar na vertigem. Tonteira fiadora do novo rumo de seus passos. De fora para dentro, a alma renovada a pincel, caiu-se de branco e azul – persianas às janelas. Atrás delas, a liberdade de dispor do calor apertado no sapato, sem narinas outras para os odores da caminhada. Acaricia a ideia dessa ausência de crítica, uma bobagem, mas sintoma de espaços ampliados.

Recusara carona para o espanto arregalado nos olhos da família. Ousa iniciativas, estica o cordão umbilical a fronteiras

desusadas, afrouxa a ditadura doméstica. Passou procuração para ir e vir com as próprias pernas.

Misturada aos anônimos usuários do loteção, vizinhos em potencial, sonegou *boa tarde e até logo*. Prefere-os em estado de incubado convívio, ciosa da privacidade em vias de mofo, razão de avaro uso.

Substantivo feminino, a mulher enfim se sabe. Apossa-se dela, pessoa, ao grito de independência, queixo empinado.

O portão diz em azul – *seja bem-vinda*. Saúdam-na tons de verde, rosa e violeta nos canteiros. Ela bebe os cumprimentos aos haustos de prazer, convalescente de gozos atrofiados, bem-aventurada, graças a Deus. E planeja, ainda se lembra como fazê-lo: amanhã mesmo compra mudas da flor de seu nome.

Aqui, a casa. Nova e intacta. Só faltam hortênsias no jardim.

Aqui, a mulher. Renovando-se. Na fronteira da inteireza.

Ausente de si anos a fio, reaprende o gosto de ocupar o próprio corpo. Ele se distendera num esticar amorfo por sítios de natural acomodar. Hortênsia se toma com promessa de reparos, íntegra, físico e espírito unos.

Macieza da chave, trinco, dobradiças e passos no chão do seu reino, majestade.

A carência genuflexa, ela endireita os ombros e apruma o busto.

Fica decretada a ausência absoluta de súditos em palácio. Aqui governa Hortênsia Primeira, esposa e mãe alforriada por tempo de serviço.

Promulgado o decreto-único, envolve-a a paz, conforme se creditara o direito. Estirada no silêncio, pés descalços e sutiã afrouxado, o suspiro gerado desde profundezas que nem sabe.

– Meu Deus, enfim. Eis-me aqui, Bernardo, quem diria!

Outro ar, outro chão, outros sons. Prelúdios da paz. Batuta a punho, Hortênsia se rege com o talento de uma virtuose, mulher-sonata em deleite de noiva prometida.

Cinco anos. Lembrara o adeus na missa, a cada ano rareada de parentes. Repudia, involuntária, a palavra. Parentes. O que legam a ela, e o que retribui, por sua vez? Vive além deles, em livre-arbítrio de distância, comprova-o a memória de Bernardo.

Repetira hoje o hábito de soprar velas à morte. Basta de ópera bufa, de faces pálidas, bocejos, olhos furtivos no relógio. Chega de arremedo de saudade, de cultivo de um dever custoso. Ponto final em tarjas negras nos gestos e atitudes. Alianças no cofre, divorcia-se

das digitais do adeus, e arquiva o luto. Cinco anos é tempo demais para chorar um morto.

Murcha como as flores de ornamento no despropósito de abóbada da catedral, exagero de alturas, Hortênsia flagrou a impaciência dos convidados da morbidez também.

– Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

– Para sempre seja louvado!

A sentença dita já em *meia-volta, volver*.

Louvem-se igualmente aos filhos d'Ele, ombreando ainda cruces num calvário de desvarios. Oxalá o seu claudicante andar se apoiasse nos balaustres celestiais privativos de Bernardo. Ela, sim, padece de missas.

Lenho à margem, doravante apagará velas à vida, não mais ao eterno descanso sob a mão do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Cinco, os anos de ausência. Quantos lhe restam ao usufruir do consolo revelado por bocejos?

Cinco, o tempo das dívidas, acertos, os negócios mais ou menos escusos, herança que não pediu. Qual o espaço para gozar dos proventos, o apoio jamais negado, apesar dos mistérios nos papéis ininteligíveis à mera rainha do lar? Imagine o quadro não fora essa realeza!...

Trezentos e sessenta e cinco dias quintuplicados sobre balanços, saldos, débitos e

créditos. E o seu quinhão, a quintessência do afiançável respeito em continência à sombra calada, vulto sem voz de decisão?

Penitenciara o pecado alheio em viuvez precoce, insegurança, o espólio se diluindo em tramoias. Recolhe os despojos, é justo, após o desfiar do rosário madrugadas insones. Fendera pés nas manhãs escuras de névoa e poeira, chinelos em soleira de padaria. Matriarca outorgada pela deserção de Bernardo, e omissão dos demais. Ninguém atentou para as queixas, amplificadas ao inverso, e para a gastrite, cria dessa inversão.

Imprevisto. Pelo braço da família a consternação enlutada se estende à casa-sede. Julgam-na debulhada em choro sobre fotografias e obrigam-se ao apoio moral da companhia, enquanto ela pede *até amanhã*.

Amigos e estranhos festejam-se a pretexto de visita, e a visitada se esmera em honras da casa, um café, licorzinho, refrigerante.

Hortênsia em *obrigada e volte outro dia, me dará prazer*, delega à filha o caos da casa. Deserta das atenções e se unge mulher abdicada da condição de serva.

– Hoje quero ficar só – dissera, fugindo à solidariedade barulhenta das amizades dos filhos.

Tranca-se, e espera o *habite-se* da alforria aos quatro cantos da senzala. Enfim, decretada

a realidade do seu estar sozinha, apalpa, pé ante pé, a retomada do *eu*.

Desertara de si aos quarenta e sete anos. Aos cinquenta e dois, dança valsa de debutante em torno do próprio eixo, tonta de libertação. Mais de meio século, e ela se abre, botão.

Hão de imaginar orgias sem-fim. Mas não trama o exercício da sexualidade adormecida. Fechada aquele tempo em copas, músculos e instintos dormentes, pede o espiar de enganoso.

Galanteios ainda lhe encrespam a nuca, reduto erótico que Bernardo soube florescer. Aí a chave dos seus véus. Um só, mãos estranhas desprenderam. O sétimo ou o primeiro, pouco importa. Cobriu-se logo, trêmula e decepcionada com o adultério.

Então é isso? Esse ímpeto clandestino e urgente, a função se exaurindo às pressas sob ameaça de grito delator? O silêncio, ecos contidos pelo perigo, quase raiva, corpos num embate grotesco se repelindo em vez de se buscarem?

Hortênsia ombreou a frustração. Tudo aquilo, expectativa, ânsia, o prazer da aventura, mistério, para um *gran finale* de anedota, cadeira de réu a postos, o desempenho cabisbaixo.

Ruborizada, óculos escuros na lembrança, põe o resto no berço, cobre a cabeça. Nina

a reputação intocada, e guarda a vergonha para o momento do fatal desvendar... um dia.

Exerceu o papel de bem casada, nenhum outro risco, apesar das aventuras de Bernardo, alvará indiscutível a eventuais escorregões de Hortênsia. O que ela não fez pela paz no sacrossanto recesso do lar!..

Fingiu ignorância, treinando solidão que a viuvez tornou fato e as conveniências de outros, fardo.

A tábua salvadora, cultivo dos haveres de ser só: manias, extravagâncias, incoerências. O silêncio pesa de um lado, mas o outro lhe abre as portas da preguiça. Administra seu tempo alheia a relógio.

Hortênsia se permite a gula sem pudores de cheiros putrefatos, a linha que espere o resgate da pessoa subvertida. Risca da etiqueta cortesia, educação, aparência. E no índice coleciona verbetes à semelhança de dicionário. Arroto, suores, flatulências e espirros dispensam *desculpa, com licença, por favor*.

O carro zero, já no bojo da cegonha, proíbe em definitivo o corte das asas. Ele viaja a noventa quilômetros por hora, rumo dela. Ao avanço da carreta os pneus grifam – *emancipada com registro em cartório*.

Os parentes nem telefonaram mais. Como se, com o *ciente* da alforria, a degredassem

em território distante dos seus interesses; a desligassem das raízes em comum. É um canto do corpo, bem no poente do apego, ensaia desaponto.

Quer o que, Hortênsia Primeira, você pediu a maioria de ser. Não olhe para trás, a *Górgone* vigia para imobilizá-la em pedra. Então o salto cai no vácuo, tombo, não arremesso.

Hortênsia se vacina de recaídas, fiel ao direito adquirido, merce dos filhos e agregados.

Excitada com o inusitado, um pouco perdida na amplidão dos gestos, a insônia bole com a sexualidade dormitante nas lonjuras do cérebro. Solicitação quase nula, relaxante, não alarma defesas e ela permite a figura masculina nos cochilos. A mulher despe os óculos escuros e palmilha um pré-ressuscitar, se replicando em luzes negras e vermelhas.

A noite em letargia, vozes, sonho, mentira e verdade se mesclam ao devaneio.

A manhã daquele domingo, seguido de longo silêncio dos familiares, devassa os segredos e ela dormita o não saber do sol. Navega em calma, velas/véus desfraldados, embalado de rede sob palmeira. Nem ouve o carro na rua, porta bater.

Duplo tocar estridente, campainha e telefone – o flagrante. Ei-la naufraga em alto mar.

Um salto, a vista fugindo, diz ao telefone – já vou! – e abre a porta às visitas.

– Feliz dia das mães! – vozes adultas e crianças ferem os tímpanos.

A boca sorri e o peito explode o protesto da privacidade violada.

– Bom dia – o hálito de ontem, face amarrutada, criança pega no melhor da travessura.

– Hô mãe, até parece que não gostou da surpresa! E esta camisola horrível, cadê a nova que eu dei?

O batalhão atropela a resposta mal articulada, as ideias ainda no lusco-fusco do sono. Menino, cachorro e gente em vistoria da casa senhorial, rebaixada a senzala outra vez, senão a oito. Reconhecimento e posse, briga e latido.

Hortênsia arrasta pés e indignação calada à cozinha, em iguarias que só mesmo mãe, seja maio, carnaval, finados ou natal. Na sala, a televisão acima de qualquer suspeita. Colados ao vídeo, ninguém dá demão, pergunta dela, do gosto ou desgosto. Concederam-se a posse do seu reino, sem recurso de apelação.

Muitas rodadas de café depois, do alto da revolta amordaçada, diz para dentro, *chega*.

Mas no quarto, último reduto do seu fortim depredado, a trégua cheira amoníaco em aviso de parada proibida: um círculo

molhado na colcha nova. De sentinela, o riso do pequeno anarquista, tão recém-nascido e já no exercício do cinismo.

A *alforriada* cata as sobras do domingo, dia das mães, e espera, torcendo o avental, que se deem ao respeito.

Tela em branco

Irmã única, aprendera solidão incolor ao brincar sozinha na amplidão lilás da íris incomum: desconforto de curiosidade alheia velado por franja avessa a tesoura. Oprimida criatura, arcada ao peso de modelo de perfeição, à rígida expectativa de pais de uma filha só.

Ajustou-se aos limites de ser consigo mesma, secundada pela fantasia. Mas o duelo entre o colorido futuro e o branco e preto da angústia, por inacessível completude, expôs a contradição: paixões vermelho-flamejantes, romances impossíveis, o querer não querido, pálidos amores outonais mesclavam-se ao roxo de saudade forasteira na película mental. Tela reticente... Menina-fração de espanto e perplexidade.

Dualismo andrógino, autora e plateia. Tempo de mistérios ao arrepio da individualidade. Um crescer voluptuoso, de capítulos esparsos, o malabarismo na corda bamba de histórias-pincéis, natural arredio. Só ela e os dramas, às vezes tintos de rubro, às vezes, verde-esperança.

Sede insaciável de voar na crista dos sonhos em profusão de tons, estampa de um devir fatal e instigante; aí se apossaria do celeste azul, do amarelo-alvorecente, e do crepuscular rosa-desmaiado.

A Super-Mulher-Maravilha.

Nos hiatos de período letivo, a dourada juventude se liquefazia no horizonte dos campos auriverdes. E então incutia nuances do saber citadino em rudes cérebros reclusos na distância, DNA de peões. A tela virgem, em férias, se multifacetava em ternura pelos rebentos do seu chão-bebê.

E em ânsias por um amor real, sentido, palpável, pintava boca e face de cor-de-rosa. Esperava em flama, dilatando o olhar nas curvas e recôncavos baldos de claridade, trilhas e atalhos grávidos de luz.

Moça, os matizes do caminho desafiavam encruzilhadas, e ela enxergou a outra metade, laranja, no desbotado vendedor. Casou numa aura de ouro-aliança, e se entregou em pálido desconforto a enrubescer noiva e lençol. O

bege constatar da realidade do hotel zero estrela, mais um *flash* do desastrado desvirginar, raiou a marrom.

Ainda assim, contra evidências a piscar alarme, extraiu – da lua de mel ferrugem – róseos laivos de romance. E escolheu a posse do apequenar, pressentido no comerciário diante da normalista. Anulou-se em enganosa harmonia: ele tomou a brecha no exercício do despotismo, ela captou o odor de mijo irracional nas fronteiras do *eu*, o território demarcado.

Por fim, o produto do ciúme doentio, extravasado em posse animalesca, estufou entranhas feminis. Pariu seis crias em coágulos de grená hemorrágico, e chorou negro luto a perda de dois varões.

Nem por isso o machismo verde-oliva relaxou a guarda, sentinela de passos, gestos, olhares, do pensar e do não pensar. E ela soube, exausta, da vidraça fosca vedada por cortina cáqui na janela da cela-domicílio. Que remédio! Exercitou continências, e se calou à voz de comando. Subordinante e subordinado.

Desde então vivenciou um pictórico entardecer interior, seu sol incidindo azul-marinho em verde-escuro de mata fechada. Soube-se ocre decepção no borrão mostarda feito mulher pela metade. Senão o nada sem cor,

ou a complexidade do branco – em todas conter: furta-cor preste a explodir em incandescência. Não fosse o vigia na guarita.

Aquartelada em casa, tentou se ajustar à miscelânea de regras militares a camuflar o grito no peito do pesadelo. Mas fardada disciplina regulava, e penalizava, deslize juvenil ou infantil, com rigor de corte marcial. Aí ousou, e convocou coturnos maternos à defesa de filho.

Por resposta, ira superior a rebaixou ao nível de soldado raso, e experimentou punição de fictícias desobediências com estupros legalizados pelo *conjugo vobis*. Submeteu-se ao *Senhor Comandante* que ignorava, solenemente, *dores de cabeça femininas*.

Em recorrente subserviência, engravidava e abortava. Abortava e engravidava. De novo, e outra vez, na mesma assiduidade em que o homem se esquecia na boemia.

Ao espelho, o lilás olhar esquadrinhou beleza ainda possível. Tinta loira no grisalho incipiente deu o alvará da transgressão: marido violento e infiel, mulher quebra a gaiola. E a porção-madalena bradou a licença de tudo poder.

Festejou a liberdade dos lábios em forasteiros lábios, e um sensível artista reviveu cores da paisagem de outrora. Amou e, no cimo

do arco-íris, se julgou amada até o desabar, tobogã, com o sumiço calado do *Amor*: Nenhum pote de ouro no fim da multicolor semiesfera, ao invés, empalideceu-a em queda livre, carta sem origem do remetente. À tinta preta, manuscrito do amado subverteu a sensibilidade em rasteira vulgar:

Notícia boçal, vou me casar, nosso caso acaba aqui.

O mundo ruiu em cinza e poeira marrom sob pés calejados por sapatos vermelhos. Ou verdes, ou azuis, senão amarelos. Abominava o indefectível preto, o marrom, o bege.

O marido amasiado com parda jovenzinha, a mulher se aturdiu à cata dos pedaços de autoestima. E colheu recusa do beijo por parceiro casual em hora de extrema carência.

Quis desforra em boca estranha, e o gosto acre da saliva repudiada. Volátil despique! O outono a subverteu em grafite na reprise do não ao carmim da boca, e ela riscou amor-próprio do querer.

Coabitou com a cor do desencanto.

Retrato-objeto do inábil pintor, de endereço não sabido, a abjeta modelo desprezada se enverdeceu de esperança na paixão por jovem recém-iniciado no marxismo. Mas, ridicularizada por suas convicções religiosas, conheceu censura inédita – as tarjas rubro-negras do

fanatismo. E, em holocausto à ilusão, abdicou da fé de berço, santos e altares.

Sobreveio o vazio, o nada, na dialética existencial despida de sentido.

O engano na caça à felicidade inspirou o sinônimo do acre na troca de uma vogal: o ocre domina a tela rasgada estupidamente desde as núpcias.

O tudo poder lhe conviria?

Interpretou dignidade no divórcio de um lapso de vida iludido. Primeiro, com a ingênua segurança de família harmônica, cuidados maritais; segundo, na frenética e inútil busca dos próprios tons, e subtons, para se conjugar na primeira pessoa do imperativo afirmativo.

Eu comigo mesma, divorciada, livre... e só.

Então, vislumbrou o inverno cinza-chumbo da madureza, e se viu perdida no futuro – um buraco negro. Sacudiu as sandálias, liberou os suspiros e olhou o infinito.

Alva auréola na prateada cabeleira, em simbiose com a síntese multicolor, a tomou. A abstrata cor da verdade, única, pessoal e intransferível, se impôs na paleta.

E a tela protagonizou, enfim, branca paz na redenção da essência aviltada.