

*Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento
de três vidas*

In a narrative woven by six hands, the intertwining of three lives

Noili Demaman

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, RS, Brasil

Vera Lúcia Pires

Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, RS, Brasil

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: Este trabalho busca ler a obra da escritora portuguesa Inês Pedrosa *Nas tuas mãos*, publicada em 1997, observando o que diz respeito à forma de escritura do romance – diário e carta – enquanto *escritas do eu*, termo de Michel Foucault para referir-se aos diversos gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais. Pretendemos também analisar os momentos em que aparecem descritas questões relativas à identidade e às relações de gênero, inclusas todas as diferenças, a saber, as de sexo, etnias e classes sociais, nas três partes que compõem a obra.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Memória e ficção. Relações de gênero. Identidade.

Abstract: This work aims to read the work of Portuguese writer Inês Pedrosa *Nas tuas Mãos*, published in 1997, observing the novel's forms of writing – diary and letter – as *writings of the self*, Michel Foucault's term referring to the several discourse genres connected to personal experiences. We also intend to analyze the moments in which issues related to identity and gender relations, including all differences, such as those of gender, ethnicity and social classes, are described in the three parts that make up the work.

Keywords: Portuguese literature. Memory and fiction. Gender relations. Identity.

Os motivos da escritura

Até na morte, Maria Luíza Remédios nos incita ao crescimento. Foi preciso que a perdêssemos para que tivéssemos o contato com esse lindo livro de Inês Pedrosa, de quem já conhecíamos outros. Ao quisermos fazer parte da homenagem a que se destina esta publicação, fomos em busca de algo de que ela mais gostava: a voz feminina na literatura portuguesa. Escrito originalmente em 1997, *Nas tuas mãos* tem tido edições não só em Portugal, mas, pela qualidade da escritura e pela atualidade da temática, propagou-se pelos países da Europa e das Américas.

Noili
Demaman

Vera Lúcia
Pires

244

Tratando fundamentalmente de questões ligadas à condição feminina, importante é a apresentação do livro, em três partes e de três formas: diário, narrativa de registro fotográfico e escritura de carta. A arte literária, assim, abandona o tradicional registro canonizado e passa a se dar da forma como habita o cotidiano da vida, principalmente das mulheres retratadas – Jenny, nos anos 30 do século XX; Camila, pelos anos 70, em plena ditadura Salazar¹; e Natália, pertencente a uma geração contemporânea já que nascida em 1965.

Nas Tuas Mãos revela sentimentos da mulher portuguesa de três distintas gerações cuja realidade e desejos transcendem à geografia – do ponto de vista de três representantes: Jenny, a matriarca, que vive um amor *a fundo perdido* pelo marido Antônio, convivendo com o amante desse, Pedro; Camila, fotógrafa, filha de Pedro com outra mulher; e Natália, a filha de Camila com um soldado moçambicano do grupo de libertação Frelimo, arquiteta de profissão, que escreve cartas à avó Jenny.

Nessa obra, há um entrelaçamento de vida de mulheres assim como a representação das teorias já tecidas sobre o sentimento feminino, especialmente no que se refere à sua relação com a autenticidade de sentimentos e ações em detrimento da obediência a convenções. As relações sociais e políticas de Portugal ora são pano de fundo, ora determinantes da trajetória das três personagens. A escritura rompe com a imagem de um país divino e/ou natural e aponta um país construído também pela heterogeneidade numa relação dialógica com o outro, inclusive entre mulheres.

Num primeiro momento, teceremos considerações sobre a forma de escritura do romance: dividido em três partes; cada uma, em

1 Uma das mais longas ditaduras do século XX. Seguindo os moldes do modelo fascista de governo, o salazarismo, sobre o qual se falará mais adiante, já que o tempo de duração – 41 anos – perpassa duas gerações de personagens, submete o povo português à severa censura e repressão com todos os resultados que disso advém. Tal condição só cessou a partir de 1974, com a chamada Revolução dos Cravos.

dez capítulos. As personagens, por sua vez, manifestam-se por uma *escrita do eu*² - Jenny, a avó, escreve um diário registrando um longo tempo, de 1935 a 1993; Camila, a mãe, rememora, através do registro fotográfico, o período que vai de 1961 a 1994, fazendo referência, também, a uma fotografia datada do verão de 1941, o ano em que foi gerada. Centra seu registro numa história de dores ocasionadas pela militância política, repressão e também pelas decepções que teve nesse movimento. Natália escreve cartas à sua avó nas quais expõe não só sua frágil relação com a mãe, mas também seu jeito mais determinado de buscar a felicidade, livrando-se das amarras que prenderam suas antecessoras. Parece que, para a autora, pensar a condição feminina e a identidade das mulheres, nesse país, é resultado incessante da produção de mundo diegético entrelaçado ao mundo real.

Essas três formas de escritura estão de acordo com uma tipologia em que a mulher sente-se mais confortável, mas que, há bom tempo, deixou de ser gênero menor e, predominantemente, feminino de escritura. Antes é o resultado de uma explosão das regras tradicionais do gênero, caracterizando um momento de transição literária³.

A esse respeito, Silviano Santiago – como crítico – assim se expressa em relação às formas de escrita não canonizadas: “[...] a questão das minorias passa tanto por uma descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber” (SANTIAGO, 1989, p. 144).

Contexto histórico

Existe um traço comum a todas as ditaduras do século XX, na Europa Ocidental ou na América Latina: a repressão aos avanços emancipatórios das mulheres em nome de filosofias que pregam “Deus, Pátria e Família”.

Engels, no século XIX, já afirmara, corroborando o socialista utópico de Fourier, que “o grau de emancipação da mulher numa sociedade é o barômetro natural pelo qual se mede a emancipação em geral” (ENGELS, 1984, p. 36). Assim, considerou-se um retrocesso todo o tipo de chamamento, feito pelos ditadores, de “regresso ao lar”, “valorização da maternidade” e “supremacia da família”.

2 Termo de Michael Foucault usado ao referir-se aos diversos gêneros discursivos ligados aos relatos de experiências pessoais.

3 Exemplo disso é o que faz Tezza (2007) em *O filho eterno*, ganhador de vários prêmios e levado à encenação teatral. Apesar de escrito em terceira pessoa, narra as inúmeras dificuldades e as saborosas pequenas alegrias de um protagonista que, como o autor, tem de lidar com o filho que nasce com Síndrome de Down. Essa é a realidade do próprio escritor.

Na Europa Ocidental, durante os anos da I Guerra Mundial, houve um aumento significativo da presença das mulheres no mercado de trabalho, uma vez que foram convocadas a substituir os homens em todas as profissões. Tal fato tornou-se, após o final da guerra, desagregador e prejudicial às reconstruções nacionais de todos os países envolvidos no conflito bélico.

Noili
Demaman

Vera Lúcia
Pires

246

Muitos países europeus desenvolveram regimes totalitários a partir dos anos 20. Em Portugal não foi diferente: em 1926, com um golpe militar, instalou-se uma ditadura que vai gerar o Estado Novo em 1933. O salazarismo e o Estado Novo atravessaram 41 anos da história de Portugal no século XX, começando a minguar com a morte de António Oliveira Salazar, em 1970, e encerrando-se com a Revolução dos Cravos, em 1974.

A ditadura de Salazar é descrita por Loureiro (2006, p. 17) como “um regime autoritário, corporativista, conservador, tradicionalista, colonialista, nacionalista, antiliberal, antiparlamentar, anticomunista, antidemocrático e repressor”, amparado na censura, na propaganda política, nas organizações da juventude, nas organizações paramilitares e na ideologia católica.

Como outros regimes ditatoriais, o salazarismo investiu na doutrinação e mobilização das mulheres. Com o *slogan A mulher para o lar*, Salazar reforça a ideia de que o lugar delas é no lar e não fora dele, o que provoca a exclusão feminina do mercado de trabalho.

A mulher tem de dar à luz e educar, porque gerar só não basta, a mulher tem de saber educar para criar bons cidadãos que sirvam a nação. Na ideologia Salazarista, todas as mulheres têm em comum, para além da maternidade, um espaço e função – o lar e a família (LOUREIRO, 2006, p. 34).

A fim de prepará-las para “a sua missão natural”, o governo instituiu, em 1937, a *Obra das Mães pela Educação Nacional*, considerando que nem sempre as mulheres entendiam o que Salazar decidira ser “melhor” para elas (MELÃO, 2010).

Nesse contexto histórico, desenvolvem-se duas das três partes da obra *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa: *O diário de Jenny*, mãe de Camila e avó de Natália, e *O álbum de Camila*. Nesse romance, cujo contexto temporal é um painel amplo da história política, das mudanças sociais e da evolução da sociedade em Portugal no século XX, mesclam-se os discurs-

sos de três mulheres de gerações diferentes que registram (e resgatam) suas memórias e seus sentimentos por meio de gêneros textuais diversos: diário, álbum de fotografias e cartas.

A escritura do eu e o escrever das mulheres

Na literatura contemporânea, as *narrativas do eu* vêm ganhando força tanto no que diz respeito à recorrência do gênero quanto à técnica e engenhosidade que se observam na tessitura de diários, confissões e memórias – gêneros identificados como autobiográficos. A escritura de bons textos de cunho pessoal fez com que o considerado literário fosse ampliado, a norma estética dominante fosse deslocada, a tradição literária, reacomodada, provocando, com isso, um novo conceito de literatura.

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

247

O Diário como Recurso

Durante muito tempo, a crítica feminista abordou o escrever das mulheres defendendo a ideia de que era através dessa escritura que se poderia descobrir o que as diferenciava dos homens; conseqüentemente, cunhar-lhes uma identidade. Para tanto, fazia questão de frisar que as experiências das mulheres diferem das dos homens de modo profundo e regular, resultando na identificação de imagens recorrentes e conteúdos distintos nos escritos de mulheres e homens.

Esse postulado permanece, o que cai por terra é o de que os gêneros ditos menores – memórias, autobiografias, diários e cartas – relacionados com a *escrita de si* sejam um exercício feminino. Com a valorização da vida pessoal, e com a vida pública esvaziada de significado ou com suas mazelas desveladas, no Ocidente, a partir dos anos 70 do século passado, a literatura passa a investir em escritas do si, valorizando o sujeito, a coloquialidade e o confessionalismo. Tanto a literatura ficcional de cunho intimista conquista reconhecimento quanto essas publicações passam a ter acolhida garantida.

Sendo assim, o recurso do diário da personagem Jenny em *Nas tuas mãos*, relatando acontecimentos do dia a dia, datado e organizado, cronologicamente, em forma de confissão: “Nunca contei esta história a ninguém. [...] Comecei agora a escrevê-lo; sobretudo, para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco” (PEDROSA, 2002, p. 18) fisga o leitor. Missão cumprida, a autora vai destilando o que realmente quer dizer, perpassando a aparente leveza da personagem, da condição das mulheres

Noili
Demaman

Vera Lúcia
Pires

248

da sua geração (e condição social): “pertencço à última geração de raparigas poupadas ao flagelo de ganhar a vida” (PEDROSA, 2002, p. 21). Podemos notar que, gradativamente, a profissão passa a ter maior lugar na vida das três gerações retratadas, e só os registros da *escrita do eu* conseguem disso dar conta.

O diário, nessa obra, reveste-se de técnicas de autoficcionalização em que o uso da primeira pessoa inscreve um quadro de questionamento em torno da identidade feminina relacionada a aspectos inseridos no fazer poético. Mesmo apresentada como inventada, ao cotejarmos com depoimentos da autora, ficamos sabendo que essa história ela ouviu de uma mulher que, em plena noite de núpcias, ficara sabendo que o marido, na verdade, não só amava o *amigo* como o trouxe para morar com o casal. A noiva avalia que é preferível levar adiante o casamento de fachada a pagar o preço de ser uma mulher que falhou na tentativa de ser feliz.

Em plena primeira metade do século XX, cobrava-se um preço muito alto da mulher que não havia se casado ou que falhara na tentativa de fazê-lo; além do que, na condição de casada, teria a liberdade que não lhe seria dada pela sociedade se solteira ou desquitada. As migalhas que recebe “tu que nem sequer olhavas para uma mulher tinhas me escolhido para viver ao teu lado uma vida inteira” (PEDROSA, 2002, p. 18) são suficientes para se identificar com o que a sociedade dela esperava.

Gradativamente, porém, com as mudanças sociais que acontecem, tanto no mundo como em Portugal, as gerações seguintes vão reivindicar outros papéis: Camila e Natália enquanto narradoras se alinham com as demandas contemporâneas.

A epistolografia como recurso literário

As reflexões acerca das tipologias desse gênero levam em consideração, no mínimo, duas grandes divisões: as cartas privadas e as públicas; as que se destinam a um único leitor e as endereçadas a vários leitores – às vezes a uma sociedade. As privadas seriam as cartas de amor e/ou amizade. Caracterizam-se por serem confessionais, exigindo – embora nem sempre obtendo – uma manifestação de quem as recebe. Já as públicas perdem o controle de quem é o destinatário e qual será a reação deste: no Brasil, o melhor exemplo seria a Carta-Testamento de Getúlio Vargas através do que seu autor delega um pouco de responsabilidade

a cada um de seus contemporâneos pelo gesto extremado que teve. Do recurso epistolográfico é que se vale Pero Vaz de Caminha, inaugurando os escritos considerados relevantes sobre a colônia recém-descoberta.

A história da carta enquanto gênero remete às antiquíssimas tabuletas de argila, encontradas em escavações arqueológicas, passando por diferentes recursos: velino, papiro, papel de pano, papel de celulose, papel fotostático, papel de fax. Independente do material, conserva sua essência no que refere à *intenção*: a necessidade de expressão e de contato.

Talvez esteja aí a explicação para a dificuldade de se deixar de acreditar na veracidade das intenções expressas numa carta: o apelo psicológico que dela emana. Nisso reside a força de convencimento que esse recurso possui, quando usado na ficção. Quem não fica tocado com a leitura das 175 cartas de que é composto *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos, considerado o marco da literatura epistolar, publicado em 1782⁴. E quem não lê embevecido *Vita Brevis*⁵, em que Jostein Gaarder ficcionaliza uma carta da mulher com quem Santo Agostinho teve um filho, renegando-a para poder ascender ao poder na hierarquia católica?

Jogando com maestria as situações de vida e invenção, os autores conseguem construir personagens que se constituem enquanto duplo num contexto em que a memória revela-se enquanto imaginação, e as emoções vividas imbricam-se no texto tornando autor e personagem uma só entidade. Diferentemente do narrador benjaminiano⁶, “Na pobreza da experiência [...] se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz” (SANTIAGO, 1989, p. 44).

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

249

4 Nele, o autor retrata os costumes e as instituições de seu tempo, como a religião, a educação das mulheres, o casamento e a sexualidade. A Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont, mesmo aparentando cortesia e sofisticação, personificam o que há de mais vil na humanidade. Ex-amantes, os principais protagonistas das cartas, em sua vida de ócio e abundância, fingem e manipulam as pessoas. Fazem-no, talvez, para testar seu poder, talvez para passar o tempo, tecendo um plano de sedução e vingança quase que gratuito. Esse plano é descrito com requintes de perversidade por eles em cartas nas quais revelam seus mais íntimos pensamentos – e o fazem com tanta precisão que, na época, com um público leitor ainda não acostumado com a carta como recurso ficcional, teve quem imaginasse que o romance era, na verdade, uma reunião de cartas verídicas sobre fatos que tivessem realmente acontecido.

5 Trata-se de uma longa carta de uma enamorada àquele que foi seu companheiro por 12 anos, do que resultou um filho e uma dolorosa separação.

6 Em Benjamin, podemos caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Num primeiro momento, está o narrador clássico, aquele que chama para si a tarefa de desencadear a troca de experiência com o ouvinte; num segundo, o narrador do romance de quem foi retirada a autoridade de falar de maneira exemplar ao leitor; no último, o narrador jornalista que conhece os fatos somente por ver e/ou deles ouvir falar e que, ao narrar, limita-se à transmissão de informações sem se envolver com o que conta. O único narrador valorizado por Benjamin é o primeiro, e, segundo seu raciocínio, a utilidade seria a principal função embelezadora da narrativa clássica, já que é o proferidor dessa modalidade.

O narrador da prosa contemporânea transmite uma sabedoria decorrente da observação de uma vivência alheia, “visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua (própria) existência” (SANTIANO, 1989, p. 38-52). A fala deste narrador será por interposta pessoa.

Ainda a esse respeito, Hutcheon (1991) observa que os conceitos “certeiros” herdados pelo humanismo liberal, como unidade, autoridade, totalização, centralidade, entre outros, caem por terra na literatura contemporânea de traços pós-modernos. A identidade já não é mais construída pela homogeneidade prefigurada pelo conjunto de “sujeitos individuais fixos”, mas “identidades contextualizadas”, afirmadas e confirmadas por meio da diferença.

Pedrosa assim procede nas cartas de Natália. Para tanto, ela se vale de estratégias de verossimilhança, demonstrando que sabe o efeito que tem a arquitetura ficcional como poder encantatório das palavras. Afinal, Pedrosa tem, nesse gênero, conotado com o feminino, além de toda uma rica tradição masculina epistolográfica portuguesa, *Novas Cartas Portuguesas*⁷, que iluminam o panorama da vida da mãe, Camila, já que são escritas para contestar, justamente, as agruras do período vivido por Camila. As cartas de Natália desdobram dupla função: a de informar sobre um terceiro ponto de vista na narrativa romanesca e a de – valendo-se de uma estratégia muito usada modernamente – dar esse ar de convencimento de que a literatura tanto necessita.

A composição do romance

Nossa proposta, neste item, é a de analisar os momentos em que aparecem descritas situações relativas às relações de gênero, inclusas todas as diferenças, a saber, as de sexo, etnias e classes sociais, nas três partes que compõem a obra.

O diário de Jenny (1935-1993)

A primeira referência à questão de gênero diz respeito à Josefa Nascimento, personagem que publica livros policiais de sucesso com o pseu-

7 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – as três Marias. A publicação, em 1972, provocou intensa polêmica, desencadeando um processo judicial movido pelo Estado português contra as três escritoras e do qual se livraram graças às pressões de movimentos feministas internacionais e dos novos ares da revolução. As autoras partiriam do romance epistolar *Letras Portugaisas*, publicado anonimamente por Claude Barbin, em 1669, e apresentado como uma tradução, anônima também, de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês por Mariana Alcoforado, jovem freira enclausurada no convento de Beja.

dônimo de Joseph Birth, uma vez que “‘Pus o meu nome em inglês macho, para vender bem’, explicava ela, aos poucos a que confiara a sua existência paralela” (p. 28)⁸.

Josefa era uma mulher inteligente, que fora impedida, em nome de uma moral paterna, de frequentar um curso universitário. Depois dos trinta anos, por volta dos anos 1930, começou a escrever romances policiais (*Nas trevas do coração* e *A noiva assassinada*), em que explorava “os labirintos da escolha individual”, além de “dizer algumas verdades acerca dos homens, das mulheres e da sociedade” (p. 30). Seus livros de “mistérios virulentamente feministas” faziam sucesso, mas, segundo ela, “ninguém apreciaria esse feminismo, se a mão que o assina fosse de mulher [...]. A começar pelas próprias mulheres” (p. 31).

Na opinião de Jenny, Josefa

Era pródiga em idéias sansas de revolução: organizava uns chás em prol da ‘Alegria da Maternidade’ onde falava de métodos de contracepção e explicava que a instrução e o trabalho exterior das mães desenvolvia extraordinariamente a inteligência dos filhos. (p. 30).

A historiografia feminista considera os períodos de guerra como experiências de liberdade e de responsabilidade para as mulheres ao destruírem, necessariamente, as barreiras impostas entre os trabalhos reconhecidamente femininos e os masculinos e ao proporcionarem ingresso na educação superior. Contrariamente, após o final dos combates, há um imediato refluxo dessas tendências e a aposta dos governos na rápida integração dos homens na família e no mercado de trabalho. Conforme afirma Thébaud (1995, p. 79), é necessário “reafirmar uma identidade masculina abalada por quatro anos de combates anônimos” e, ao mesmo tempo, “responder ao profundo desejo dos combatentes de restaurar o antigo mundo”.

Retornar ao que se tinha anteriormente, contudo, não é possível sem deixar rupturas profundas. Assim, mesmo com o discurso conservador do regresso ao lar, as mulheres continuam ascendendo ao mercado de trabalho, a partir dos anos 30, bem como discutindo métodos contraceptivos.

Da mesma maneira, no final da década de 40 e na década de 50, como consequência do pós-guerra, houve um chamamento às mulheres

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

251

8 Todas as citações do romance, neste capítulo, são retiradas de *Nas tuas mãos* (PEDROSA, 2011).

Noili
Demaman

Vera Lúcia
Pires

252

de “regresso ao lar”, em nome do civismo e de sua diferença. Em Portugal, em decorrência do Código Civil de 1939 e da Concordata entre a Igreja católica e o Estado português, o casamento tornou-se indissolúvel, e as mulheres foram proibidas de viajar para outros países, de assinar contratos, de publicar e de administrar bens sem a aprovação do marido.

Essa exaltação à função reprodutora feminina, reforçada pela expansão do nazismo e do fascismo no continente europeu do entreguerras, comprometera o avanço emancipatório feminista de duas maneiras, a saber, pelo reducionismo da feminilidade ao instinto maternal e pela interdição da sexualidade da mulher.

Entretanto, o retorno à valorização da imagem feminina, associada aos estereótipos de boa mãe, esposa e dona de casa deu-se em outros moldes de trabalho doméstico e de maternidade. A industrialização e o avanço tecnológico em relação à maquinaria e aos produtos domésticos, bem como as novas tecnologias de alimentação do bebê, transformaram o regime de trabalho doméstico e, de certa forma, liberaram as mulheres para o mundo fora do lar. “Esta exaltação do salazarismo à ‘missão’ das mulheres no âmbito familiar estava longe da realidade a partir do momento em que estas trabalhavam fora de casa” (COVA; COSTA PINTO, 1997, p. 75). Em 1950, 22,7% das mulheres tinham atividade remunerada fora do lar.

Salazar, da mesma maneira que o personagem António, tinha “uma essencial incapacidade de compreender a que ponto a imposição desinquieta a paz das coisas” (p. 36).

Em relação ao casamento, há uma referência de Jenny ao segundo matrimônio de Josefa, em 1954, que demonstra tanto o despreendimento desta como a aquiescência daquela às tradições:

Pensei na Josefa Nascimento, aos cinquenta e dois anos, viúva e noiva pela segunda vez [...] belíssima como nunca fora, de vestido de renda branco, véu e charuto na mão. [...] A Josefa passara a vida inteira a convencer as mulheres de que a pureza é um estado de espírito, mas a literalidade parece destinada a vencer sempre. (p. 51-52).

Apenas em 1967, um novo Código Civil eliminou a necessidade de a mulher pedir o consentimento do marido para exercer profissões liberais ou funções públicas, publicar obras ou ter atividades lucrativas (PIMENTEL, 2008).

Há passagens que retratam momentos no final dos anos 80, apresentando referências cruzadas em relação a discriminações de etnia, classe social, idade e à tirania do corpo magro,

A Natália costuma dizer que eu não tenho rugas porque tive a sorte de viver fora da História, com um fundo ressentimento contra a persistente história que a discrimina por ser mulata, e eu limito-me a beijá-la com um sorriso, para que ela continue a acreditar que tem uma avó de antigamente. (p. 38).

Mais adiante, novamente, sobre Natália:

E queria que ao menos ela me acreditasse quando lhe digo que, se levantasse os olhos das revistas que folheia com fúria, descobriria nos olhos dos homens a insubstituível beleza do seu corpo redondo e da sua pele cor de canela.

[...]

Mas a minha independente Natália, nascida para libertar as mulheres como eu do terrível jugo masculino, só descansará em paz quando alcançar a magreza de ossos das adolescentes olheirentas que agora fazem as vezes das estrelas de cinema nas revistas. (p. 39).

Jenny ironiza a ideia da neta de culpar os homens pela falta de liberdade das mulheres, afirmando a incapacidade de sua geração de admirar “a celulite, as lágrimas, as rugas e as ancas largas de uma mulher que só os homens parecem, apesar das campanhas contrárias, teimosamente manter” (p. 40).

De maneira íntima e subjetiva, o diário de Jenny nos traz as experiências dolorosas e silenciosas de uma mulher que muito amou e que, sem coragem de se dar a conhecer, principalmente à filha Camila, escreve suas memórias, desvendando a verdadeira história de sua família.

O álbum de fotografias de Camila (1961-1994)

Camila, cuja profissão é a de fotógrafa, faz o comentário – como se trata de romance, obviamente não há fotos impressas – de dez fotografias: nove suas e uma de seu pai (Pedro). A primeira foto comentada é a que seu pai tirou de sua mãe biológica, Danielle, no verão de 1941, e a última é o seu próprio autorretrato em 1994.

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

253

Naquele verão, Danielle e Pedro tiveram um romance casual e geraram Camila, que, posteriormente, devido ao envolvimento político da mãe, judia francesa, na II Guerra Mundial, foi entregue ao pai e criada por Jenny.

Ficamos sabendo, pelo diário de Jenny (p. 37), que, aos 18 anos, Camila não se relaciona bem com o pai; tem opiniões firmes, tais quais, “Os homens ficam sempre incomodados quando as mulheres falam de sexo e do direito ao seu corpo”. Como é sabido, o tradicional papel social das mulheres, de mãe e esposa, mudou muito a partir da década de 60, por influência dos movimentos feministas. Em Portugal também ocorrem, nessa mesma época, transformações significativas na sociedade, devido à guerra colonial⁹.

A escritora Teolinda Gersão¹⁰, nascida na mesma geração de Camila, declarou:

Eu pertença a uma geração em que as grandes mudanças sociais foram feitas pelas mulheres. De facto, o mundo mudou imenso entre a geração da minha mãe e a minha geração. E os homens mudaram porque as mulheres mudaram. O grande interesse em fazer uma mudança social foi interesse das mulheres, que quiseram sair da situação de limitação e de sujeição em que sempre tinham vivido até aí (GERSÃO apud ROCHA, 2001, p. 735).

Leitora da obra de Simone de Beauvoir (1949), *O segundo sexo*, considerada referência teórica para a história do pensamento feminista contemporâneo, além de pioneira no debate da relação entre a questão sexual e a da emancipação, Camila estava decidida a não ceder à opressão patriarcal. Nesse sentido, na opinião de Josefa, que lhe emprestara o livro, ela exagerava: não perdia tempo pintando as unhas ou o cabelo, vestia-se de “preto, cinzento ou castanho, usava sapatos rasos, de atacadores” (p. 91).

A oposição ao regime salazarista cresceu nos anos 60, como também o recrudescimento da repressão contra os críticos do governo. Foi criado um clima de terrorismo que envolveu informantes, delatores, invasão de residências e tortura.

⁹ A guerra colonial portuguesa, entre 1964 e 1974, ocorreu nas colônias portuguesas da África, especificamente Angola, Guiné Bissau e Moçambique.

¹⁰ Escritora e professora universitária com várias obras publicadas.

Camila não escapou à repressão, sendo presa, interrogada e torturada por um amigo de infância. Durante as sessões de tortura, ela lembra essa fotografia de sua mãe e, ao comentá-la, assegura

Nunca ouvi a voz da minha mãe, creio que foi por isso que escolhi ser fotógrafa. Tudo o que ela alguma vez me disse está neste retângulo de luz. Lisboa é uma mancha de sombras de onde a minha mãe sobressai numa gargalhada exterior ao tempo. O riso dela guiou-me através da alucinação dos dias de tortura. (p. 91).

Após o episódio da prisão, que ocorreu em 1961, Camila abandona o partido comunista e vai trabalhar em um jornal. Um ano depois, conhece Eduardo (segunda foto comentada) e se apaixona por ele, porém não deixa de se vestir como antes, tampouco usa maquiagem, o que incomoda a sogra.

Coerente com os pensamentos emancipatórios de sua geração, os jovens dormem juntos, fato que escandaliza a mãe de Eduardo e que Jenny finge não ver. Nesse momento de paixão, Camila sente-se “próxima da energia trituradora que circulava em torno do meu pai e do Tó Zé” (p. 95). Pedro e António gostavam do namorado da filha, pois ele a tinha “reconciliado com a expressão física dos afetos” (p. 95), uma vez que Camila ficara traumatizada com os abusos da tortura e não permitia o menor toque. Eduardo compreendia a situação e aproximava-se suavemente, até vencer o pavor da namorada. E a controversa amiga Glória comentava: “O amor, afinal, infeta mais do que a amizade, hem? E parece que nem a confraria das monjas de Beauvoir escapa, não é verdade?” (p. 95).

Simone de Beauvoir (1949) já declarara que a libertação da mulher começa no útero, assim, foi nos anos 60 que as mulheres reapropriaram-se de seu próprio corpo como consequência do advento da pílula anticoncepcional, passo decisivo para a emancipação sexual.

Tão perfeito amor foi ceifado de Camila, quando, ao sair do mar, um raio atingiu Eduardo, matando-o. Tentando sufocar seu sofrimento, Camila foge para a África, em 1962, como correspondente do jornal em que trabalha, para “narrar a epopeia nacional”.

Em Moçambique, conhece o guerrilheiro Xavier (terceira fotografia do álbum descrita no romance) – pai de Natália. E, num jogo de verdade que substitui a sedução, “Xavier acreditou em mim desde o primeiro instante” (p. 99).

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

255

Com Xavier, deixei pura e simplesmente de pensar. Concentrei-me em escutar o sangue do meu corpo até que a sua voz fosse mais poderosa do que o silêncio dos mortos que o secavam. Foi assim que gerei Natália. A minha filha de África, mais do que de Xavier (p. 99).

Em junho de 1966, Camila faz “uma das minhas mais belas fotografias”: o ditador Salazar chora durante a cerimônia de condecoração aos soldados que lutaram na África, ou no caso dos que foram mortos, aos seus familiares. A imagem fica perfeita e, certamente, teria condições de rodar a Europa, proporcionando muitos prêmios à sua autora. “Fama, prêmios, consagração”, mas como ela poderia “assinar a comoção de um ditador” que enviou milhares de rapazes para a morte?

A verdade é abstrata, não se vê. E um repórter é um concreto servidor da realidade. Na realidade, Salazar chorou no dia 10 de junho de 1966, e só eu fiz a fotografia dessa realidade. Mas como impor esse pormenor real a muito mais ampla realidade das fotografias inexistentes dos mortos portugueses e africanos? (p. 102).

Em nome de sua coerência e de sua crença na ética, Camila sacrifica a estética e nega sua obra – a quarta foto do álbum.

A quinta foto tirada em 1968, do famoso coreógrafo francês Maurice Béjart, no final de seu espetáculo em Lisboa, pedindo um minuto de silêncio pela morte de Robert Kennedy, “vitima da violência e do fascismo”, foi censurada pelo diretor do jornal. O medo e a covardia tentavam amordaçar e sufocar vozes dissonantes; não a de Camila, que se nega a ter medo.

Os comentários a respeito dessa fotografia são um painel dos acontecimentos de 1968, tanto da rebeldia dos jovens franceses do mês de maio como também do aprisionamento a que era submetida a sociedade portuguesa pelo regime repressivo. Camila relata a falta de opções culturais no país e o engodo racional da liberação sexual para os militantes críticos da ditadura salazarista. As correntes feministas, ao repudiarem a vivência opressiva da sexualidade e da relação entre os sexos, não pretendem negá-las. “A revolta feminina denuncia, desmistifica, nega, destrói, mas porque quer afirmar, construir outra coisa” (NEVES, 1999, p. 155).

A noite única de Maurice Béjart no Coliseu ficou gravada em mim como um raro momento de civilização, arte, Europa. [...] Pela primeira vez, senti que a fotografia podia ser uma marca de diferença, a assinatura de um olhar, e não apenas um método de garantia póstuma da realidade (p. 107).

Com 26 anos, “já mãe solteira e tudo”, Camila sente-se, pela primeira vez, uma mulher livre.

Na esteira dos acontecimentos políticos do final da década de 60, os anos 70 inauguram novas contestações no campo feminista, com o advento do conceito de “política da identidade”, que enfatizou as questões das diferenças em detrimento da igualdade e da universalidade, iluminando as minorias silenciadas.

O termo *identidade* refere-se, primeiramente, àquilo que dá a alguém sua natureza essencial e sua continuidade; em seguida, ao que faz as pessoas ou grupos terem características comuns. Dialeticamente, o termo envolve negação e diferença: algo é alguma coisa e não outra. Por tal motivo, é comum serem usados dois termos - *políticas de identidade* ou *filosofias da diferença* (ZARETZKY, 1994).

Os movimentos contestatórios, conforme de Certeau (1995), são, primeiramente, movimentos de negação, ao contradizerem o que está instituído, o senso comum. A negação do outro lhes permite um gesto de identificação, ao tomar consciência da opressão e desejar autonomia. Seu objetivo será “quebrar o círculo do cultural”, conquistando a palavra e encontrando um lugar onde seja possível exprimir-se e ter uma representação cultural que estructure os significados e dê forma às experiências vividas.

A partir dos anos 70, como um reflexo da guerra colonial na África e da falência do Estado português, o papel da mulher portuguesa na sociedade começa a se modificar. Inicia-se um movimento de reação feminista à ditadura de Salazar, como pode ser demonstrado com a publicação, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas*, de autoria de três conhecidas escritoras lusas: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. As “três Marias” questionam o poder patriarcal masculino e tornam público todo o sofrimento e a penosa situação social de opressão e discriminação das mulheres em Portugal.

Esse movimento simbólico de conquista de uma palavra própria que iluminasse as experiências femininas foi violentamente repudiado pela censura do regime. As três Marias foram processadas por porno-

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

257

grafia e imoralidade e tiveram seu livro proibido. E somente escaparam da condenação judicial com a Revolução dos Cravos¹¹, em 1974.

Com a Revolução dos Cravos teve início um período democrático em que ocorreram profundas mudanças na vida social de mulheres e homens portugueses. Camila retrata o dia 25 de abril de 1974, comentando a fotografia feita por ela no Miradouro de São Pedro de Alcântara¹², em Lisboa:

Noili

Demaman

Vera Lúcia

Pires

258

Eu tinha saído disparada de casa a meio da manhã, com a câmara ao pescoço, Natália pela mão e Jenny aos gritos, perseguindo-me até ao portão, chamando-me de louca, irresponsável, tentando impedir-me de ir com a menina para o perigo da cidade sitiada. ‘Beije-a, abracei-a, prometi-lhe manter-me à margem da confusão e corri para a Baixa’. (p. 115).

Entretanto, a foto tirada de sua amiga Armanda, com o rosto inundado de lágrimas, “aqui sentada no meio de um banco de jardim com um cravo vermelho pendendo do casaco de malha branco” (p. 115), não são de felicidade pela libertação da tirania. São lágrimas de desespero pelo abandono do marido, que foi embora com sua melhor amiga, na noite anterior.

Para Camila, essa foto foi um símbolo da “pequena tragédia quotidiana” em que se transformaria o divórcio nos anos seguintes. “Nos olhos alagados de Armanda, leio hoje o desespero dessa esperança que mudou definitivamente a paisagem dos afetos nos últimos vinte anos” (p. 117).

Dez anos após a foto, conforme atesta Camila, a vanguarda do divórcio era composta por “um exército de mulheres, fartas de trabalhar cada vez mais” em seus lares e nas fábricas, sem segurança e recebendo menos que seus companheiros.

Sobre a foto de Jenny, Pedro e António no jardim da casa em setembro de 1976, Camila tece considerações profundas sobre toda a família e sobre seus sentimentos após a morte de Jenny e a leitura do diário desta, recebido das mãos de Natália.

11 A Revolução dos Cravos foi uma conspiração militar para derrubar a já decadente ditadura salazarista. eclodiu em 25 de abril de 1974; um ano depois, foi decretada a independência de todas as colônias portuguesas na África.

12 O Miradouro oferece um dos mais belos panoramas da parte leste de Lisboa, além da margem sul do rio Tejo.

Querida Natália, o diário de Jenny perturbou-me muito, porque me obrigou a ver, pela primeira vez, para além da confortável proteção das imagens feitas, das descrições científicas da personalidade. Pela mão dela, o teu avô Pedro tornou-se finalmente o meu pai (p. 122).

A partir da leitura do diário de Jenny, Camila compreendeu que deveria olhar não só a imagem de uma fotografia, mas também todo o seu contexto histórico, o que possibilitaria melhor entendimento e reflexão sobre a vida.

Muitos comentários são feitos sobre as questões raciais. Camila refere um de Jenny sobre o cantor Michael Jackson: “Até os negros, depois de séculos de combate pela dignidade da sua cor, se metem no detergente para ficarem igual ao resto” (p. 120). E, ao comentar a foto da filha, aos 27 anos, em seu *atelier* de arquitetura em 1992, lembra que “adorava escandalizar as senhoras piedosas” que lhe perguntavam se tinha adotado aquela linda menina: “Não, não. Fui eu mesma que a fiz, com um guerrilheiro da Frelimo¹³” (p. 126).

A família considerava que a fotógrafa deveria ter mais senso de humor. Natália, como uma pós-feminista, criticava a falta de humor da mãe: “Devia ser proibido, na tua luta de emancipação das mulheres”. Ao queimarem *soutiens* nas praças, com suas crianças no colo, as feministas dos anos 60 “construíram uma Virgem Maria ainda mais escolar do que a antiga, com horror aos homens”, o que trouxe muito mais trabalho para a geração de Natália, pois “espantaram-nos a caça” (p. 126). Para Camila, fora doloroso ouvir tais críticas, principalmente da filha, que não tinha consciência de que “foram esses ‘extremismos’ de ‘mulheres estridentes’, como ela diz, que lhe deram todos os direitos que lhe parecem agora tão naturais” (p. 126).

Em março de 1994, na noite de inauguração de sua exposição sobre Moçambique, trinta anos após ter feito as fotografias, Camila faz seu autorretrato com uma câmara fotográfica na mão:

Tinha cinquenta e dois anos e estava sozinha. Tão sozinha como no dia em que nasci, mas muito menos só. Tinha um corpo, um trabalho. Uma história com o seu jubiloso manto de mortos. Decidi então fazer este autorretrato, memória do instante em que realmente comecei a gostar de mim. (p. 132).

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

259

13 A Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) foi um movimento político de luta pela independência de Moçambique, fundada em 1962.

Noili

Demaman

Vera Lúcia

Pires

260

Como acontecera com Jenny e seu diário, também Camila buscou desvendar a si mesma por meio das fotos de pessoas que lhe foram tão próximas, assim como procurou resgatar suas memórias e sentimentos. “As fotografias são a única prova de que existo” (p. 99). Entretanto, Natália percebe que em suas nítidas imagens, por mais sincera que seja, a representação da realidade pelas fotografias pode ser uma fraude.

Os feminismos dos anos 60 e 70 conquistaram a palavra e desempenharam papel fundamental ao inscreverem o feminino como uma categoria fundamental para uma política de identificação cultural e ao integrarem-se aos movimentos de reivindicação social em sua luta contínua por igualdade, cidadania e emancipação. Esse avanço vai modificar o panorama ocidental das relações sociais de gênero (PIRES, 2002).

A partir dos anos 80, as teorias críticas de gênero referem-se às relações sociais que envolvem mulheres e homens em geral, apelando para a construção de identidades que enfatizem todas as diferenças: de gênero (inclusas todas as orientações sexuais); de raça (com todas as etnias) e de classe social (com todos os estratos).

As cartas de Natália (1984-1994)

Natália escreve as cartas para Jenny entre 1984 e 1994, sendo que, quando das três últimas, a avó já morrerá. Em todas elas demonstra seu amor pela avó e uma profunda admiração pela mãe, de quem teme “não conseguir chegar aos calcanhares” (p. 138).

Natália declara que aprendeu com as fotos da mãe que “a felicidade é uma coleção de instantes suspensos sobre o tempo”, revelados quando já há muito tempo ausentes. “Trago no meu sangue que é dela esta calada paixão pelos amores mortos, esta determinação de só depois entender o essencial” (p. 137).

Tanto quanto Jenny ou Camila, Natália ama e constrói conceitos sobre o amor: “a estas ditaduras pós-militares chamamos amor eterno, e assim, abarrotados de martírio, achamos consolação na ideia de sermos verdadeiros anjos de bondade, almas agigantadas pelo sofrimento” (p. 184).

Talvez venha do velho amigo, Manuel Almada, a melhor definição da capacidade de amar da família ao interrogar Natália:

Amor, amizade, o que é que isso que dizer? As pessoas amam-se ou não se amam. Depois há diversas formas de exprimir esse afeto, que vão mudando ao longo do tempo. O que acontece é que a sua família é composta por pessoas intensas. Pessoas capazes de suportar a permanência do sentimento, com todos os seus desequilíbrios internos, uma vida inteira. Não há muitas pessoas assim. É por isso que eu gosto tanto de si. Porque a menina honra essa herança no seu coração. (p. 169-170).

Natália é arquiteta. Sua busca de alicerces na vida, a avó, a mãe, Rui, o marido, é constante. Ao descrever Rui para a amiga Leonor, “a solidez de sua presença, a estrutura de sua alma, a profundidade de seu olhar, as arestas do seu corpo”, essa comenta que ouviu a descrição de um prédio. “Ainda bem; o objetivo da minha vida é exatamente esse, construir edifícios. Se calhar para compensar a ausência de um alicerce fundamental. Um dia irei a Moçambique em busca da memória do meu pai” (p. 155).

Após a morte de Jenny, Natália termina seu casamento com Rui e parte para Moçambique em busca da memória do pai, aceitando participar de um projeto de cooperação para a reconstrução de escolas bombardeadas.

O sofrimento africano é, para ela, “dantesco e inimaginável”, mas ela percorre o país devastado, “seguindo o pequeno trilho dos que trocaram os confortos do Ocidente pelo luxo de acender a vida nos olhos imóveis dessas crianças de África. É uma doce tortura trabalhar aqui” (p. 194).

Natália encontra um companheiro de seu pai, chamado Ernesto, e descobre as semelhanças físicas que tem com o pai. “Era já noite quando nos despedimos. Ernesto abriu devagar os braços para que eu o abraçasse e disse-me: ‘Podes viver descansada, minina. Teu pai morreu grande. Grande. Como Moçambique’” (p. 196).

Na volta para Lisboa, em 1994, Natália resolve morar na antiga casa da família e resgatar a paixão que sempre esteve presente nas três mulheres de sua linhagem.

Mesmo assim, sei que não vou desistir do sabor violento e vagaroso da paixão. Não posso. Seria insultar a memória do meu sangue que é feito da massa do seu. Tive medo da paixão, Jenny, mas no momento da sua morte senti que herdava a sua coragem. (p. 185).

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

Noili
Demaman

Vera Lúcia
Pires

262

Não existe uma representação universal do feminino. Ser mulher no Ocidente não tem o mesmo significado que o ser no Oriente e, portanto, a construção das identidades femininas se dá sob o signo da pluralidade: não mais “a mulher”, mas “mulheres”, diferentes na sua condição social, nas suas crenças, nas etnias, nos seus itinerários individuais, mas com experiências em comum. A busca da identidade e do reconhecimento de si mesmo passa pela consciência de nossas diferenças; a um só tempo e, contraditoriamente, uma aproximação e uma distinção dos outros.

Para finalizar

Uma reflexão que se proponha pensar a identidade de um povo não mais pode prescindir de contemplar temas tais como gênero, etnia e classe social, e é a partir desse olhar transversal que se poderá mais bem configurar o quadro em que a composição identitária de um indivíduo se dá. As formas de expressão utilizadas, *a escritura do eu* ficcionalizada contribui de forma relevante para a eficiência do que se propõe, já que, ao ir pelo viés da intimidade, cria uma estreita relação com os leitores.

A obra de Inês Pedrosa muito bem representa esse aspecto. Ao intercalar o discurso de três mulheres de uma mesma família, a autora entrecruza memórias e pensamentos que ilustram três gerações. Além de seus conflitos íntimos, as personagens Jenny, Camila e Natália também dão voz a um século de mudanças históricas e sociais em Portugal.

Em relação ao povo português, mais especificamente à mulher, a escritura de Inês Pedrosa – na obra *corpus* deste artigo – presta relevante contribuição ao alcançar, além do amor, os preconceitos, as guerras mundiais e, na África, o movimento feminista e suas repercussões, as amizades e os desafetos.

Referências

BARRENO, M. I; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. da. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

_____. **Novas Cartas Portuguesas**. 7. ed. Lisboa: D. Quixote, 1998.

CERTEAU, M. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

COVA, A.; COSTA PINTO, A. O salazarismo e as mulheres. **Revista Penélope**, n. 17, p. 71-94, 1997.

ENGELS, F. **A sagrada família**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1984.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagem, 1992. p. 129-160.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOUREIRO, P. C. R. **Primeiro ciclo do ensino básico**: velhos-novos actores (estudo de caso). 2006. Dissertação (Mestrado)–Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, Porto, 2006.

MELÃO, A. **A história irrevelada do Movimento Democrático das Mulheres (MDM)**. 2010. Disponível em: <<http://www.aprescrutadora.blogspot.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2010.

PEDROSA, I. **Nas tuas mãos**. 6. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. **Nas tuas mãos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PIMENTEL, I. A situação das mulheres no século XX em Portugal. Sessão de Abertura. **Congresso Feminista 2008**. Disponível em: <<http://caminhosdamemoria.wordpress.com>>. Acesso em: 21 jul. 2012.

PIRES, V. L. Questões sobre identidade e diferença: tensão entre o mesmo e o outro. **Fragmentum**, Programa de Pós-Graduação em Letras: Universidade Federal de Santa Maria, 2002.

ROCHA, D. Mulheres e Salazar: palavras apesar de mordidas sociopolíticas. (Teolinda Jersão) **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. 2001.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letras**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

Na escritura tecida em seis mãos, o entrelaçamento de três vidas

263

THÉBAUD, F. A grande Guerra: o triunfo da divisão sexual. In: DUBY, G.; PERROT, M. **História das mulheres: o século XX**. Porto: Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1995. p. 31-93.

TEZZA, C. **O filho eterno**. São Paulo: Record, 2007.

Noili
Demaman

ZARETSKY, E. **Social theory and the politics of identity**. London: Blackwell, 1994.

Vera Lúcia
Pires

264