

Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro

Camila Aparecida Virgílio Batista

Graduanda do curso de Letras – Português pela Universidade Federal de Goiás - Campus Catalão. Na qualidade de bolsista (PIBIC-AF/CNPq) e membro do grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho, desenvolve pesquisa com ênfase em literatura de autoria feminina. e-mail: ca.mila.10@hotmail.com

Luciana Borges

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás e Professora de Literatura na mesma instituição, no Campus Catalão. Pesquisadora do grupo Dialogus – Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho.

Resumo: O respectivo trabalho objetiva apresentar alguns tópicos sobre o desenvolvimento dos estudos relacionados à Literatura de autoria feminina produzida em Goiás, especificamente dentro da obra da escritora Augusta Faro, *A Friagem* (2000). Partiremos de seis contos que pertencem a obra citada acima, para compreender as relações de gênero em meio a uma constante elaboração e reelaboração de símbolos femininos que a constituem, bem como o processo de elaboração das personagens femininas, considerando também a utilização dos elementos fantásticos. Os contos são analisados a partir de pressupostos teóricos que abordam conteúdos sobre gênero, como Butler (2003), Beauvoir (1980), Bourdieu (2003), entre outros. Esperamos, com este estudo, contribuir para a discussão teórica sobre a literatura produzida em Goiás e para dar maior visibilidade à escritora goiana no contexto nacional.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Gênero. Literatura Goiana.

Resumen: El respectivo trabajo tiene como objetivo presentar algunos temas sobre el desarrollo de estudios relacionados a la literatura de autoría femenina producida en Goiás, específicamente dentro de la obra de la escritora Augusta Faro, *A Friagem* (2000). Partiremos de seis cuentos que pertenecen la obra citada anteriormente, para comprender las relaciones de género en medio de una constante elaboración y reelaboración de símbolos femeninos que la constituyen, bien como el proceso de elaboración de los personajes femeninos, considerando también el uso de elementos fantásticos. Los cuentos son analizados acerca de presupuestos teóricos que abordan contenidos sobre género, como Butler (2003), Beauvoir (1980), Bourdieu (2003), entre otros. Esperemos, con este estudio, contribuir para la discusión teórica sobre la literatura producida en Goiás y para dar mayor visibilidad a la escritora goiana en el contexto nacional.

Palabras clave: Literatura fantástica. Género. Literatura Goiana.

1. Introdução

As vozes que soam na obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999), são percebidas entre fortes ideologias do patriarcado. Forçadas a viverem de maneira reprimida e subalterna, são envolvidas também por traços do fantástico e símbolos permeados pelo ambiente distinto das mesmas, os quais podem configurar elementos de transgressão. Dessa maneira, estas mulheres são vistas com estranheza e espanto por protagonizarem o inexplicável e o sobrenatural a toda coletividade. É em meio a esta constante construção dos símbolos femininos que o objeto deste estudo é centrado: as fantásticas simbologias, personagens femininas na ficção de Augusta Faro.

Augusta Faro é uma escritora goiana, sobre quem há poucos estudos acadêmicos até o presente momento. Com o estudo de sua obra, temos como objetivo acrescentar contribuição à fortuna crítica da autora, assim como o reconhecimento e valorização de obras de escritores goianos e de autoria feminina. Pode-se dizer que *A Friagem* é um livro escrito de mulher para mulher em que as tramas são centradas por personagens femininas. Uma mulher com seus cabelos que não param de crescer. A outra, não muito satisfeita e consumida pelo desejo sexual acaba consumida lentamente por formigas. Cabe ainda analisar como são construídas as relações de gênero no ambiente narrativo, delimitado e marcado por intensas relações patriarcais, considerado no processo de elaboração das personagens femininas.

As etapas da pesquisa compreenderam, a princípio, a leitura da obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999). Foram selecionados os contos que, além de terem como protagonistas personagens femininas, mantêm ainda uma estreita relação com o fantástico. Realizamos também uma entrevista com a própria autora do livro, residente em Goiânia, para consolidar e ajudar no presente trabalho. Em seguida, foi feito o estudo e análise de textos e livros sobre gênero e condição feminina na literatura brasileira, assim como também sobre a literatura goiana. Foram usados ainda artigos ligados ao tema. O *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009) foi utilizado para a leitura das imagens e símbolos que percorrem a ficção.

Neste texto, abordaremos em um primeiro momento a questão do gênero e em seguida a condição feminina na literatura. Procuraremos identificar na ficção como é dada a elaboração e reelaboração das personagens femininas em um ambiente patriarcal relacionado com o fantástico. Importa destacar também como são construídas as relações de gênero em torno da sexualidade, em que a diferenciação dos sexos é o meio em que se formam as relações de poder. Também é importante abordar a construção sócio-cultural dessas relações a partir da institucionalização, da opressão e da submissão do feminino.

Para tanto, sobre gênero e condição feminina na literatura seguem-se ponderações a partir dos textos de Marina Colasanti (1997), Judith Butler (2003), Lygia Fagundes Telles (1997), Linda Nicholson (2000), Nelly Novaes Coelho (1993), Constância Lima Duarte (1990) e Pierre Bordieu (2007). Referências teóricas sobre o fantástico na literatura serão também acionadas para subsidiar a leitura dos contos, que constituem a parte principal desse trabalho.

2. A categoria gênero

A categoria gênero é um recurso de análise construtiva que contribui com um olhar diferente, novo, colhendo fatos, acontecimentos marcados no trajeto da mulher. Com isso, possibilita estudar os avanços da mulher em um ambiente patriarcal. E assim, ajuda estas mulheres refazerem sua história, destacando a sua importante participação na sociedade ao longo do tempo. A demarcação gênero é usada para analisar as construções baseadas na naturalização própria dos sujeitos masculinos ou femininos e as relações de poder que envolvem.

Antes de tudo, quando pensamos em sexo/gênero, é automaticamente pensada a repartição dos sexos como uma atribuição conseguida naturalmente. Essa distinção dos sexos é, de fato, uma construção destinada a partir de conjuntos culturais, adquiridos e construídos em processo social, e que condicionam ao masculino e ao feminino as funções específicas a cada um.

Segundo a afirmação de Simone Beauvoir no livro *O segundo sexo* (1986), “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”. O masculino e o feminino desencadeiam relações de poder entre os sexos naturalizados do seu ser. Espera-se que a mulher desde pequena seja feminina, meiga, passiva, simpática, discreta e, “se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da ‘feminilidade’ e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação” (BOURDIEU, 2007, p. 84). Já o homem aprende desde menino a ser agressivo, competitivo, independentemente, parecendo que estes traços já são de seu próprio ser.

Judith Butler (2003) ainda complementa a partir da afirmação de Beauvoir (1986), que o que “se torna” mulher seria decorrente a uma compulsão cultural em que esta não viria do sexo, mas sim de um corpo que seja lapidado por transformações culturais, pois “não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meios de significados culturais” (p. 27). Butler (2003) também ressalta que o “tornar-se mulher” é um estado de construção para o próprio ser feminino, sem saber ao certo de ter uma origem ou fim. Um processo que estaria aberto a reavaliações e interferência:

mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. O gênero é a estilização repetida no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser (p. 59).

A categoria mulheres é uma realização cultural, que varia em decorrência de significados que são recebidos em meio ao ambiente cultural. Sendo que o sexo não causa o gênero e que este não seja reflexo do sexo, “o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2003, p. 163). O gênero é uma “espécie de devir ou ativi-

dade”, não deve ser compreendido como substantivo ou um campo cultural estático, mas sim como uma atividade que não cessa. A autora defende então que o gênero vai além dos limites das relações binárias apontadas no sexo. Segundo Nicholson (2000, p. 10), na maioria das teorias feministas, o sexo fica de fora da cultura e história; na verdade, fica incluído sempre na diferenciação entre masculino e feminino. Isso tem revelado que a visão social constrói primeiramente a diferenciação biológica que se torna natural. Nesta, insere-se a dominação do homem sobre a mulher e automaticamente submetem a divisão do trabalho a nível social, os espaços públicos e privados (BOURDIEU, 2007). Para esse autor,

cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinadas pela razão mítica (p. 41).

Nesta visão, a mulher acaba sendo privada de aparecer publicamente, passa a ser reconhecida por intermédio do homem. Cabe a ele, então, representá-la. É curioso destacar que até nas próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como simpatias, magias, estas continuam a serem dominadas. Estas mulheres usam esse meio a fim de buscarem o amor, por exemplo; estes conjuntos simbólicos têm origem androcêntrica, na qual as mulheres são dominadas.

Por fim, Nicholson (2000, p. 09) complementa que gênero é “uma palavra estranha no feminismo”, sendo usada de duas formas diferentes, dando ideias contrárias. A primeira seria que o gênero está em oposição ao sexo, sendo socialmente construído. Portanto, o conjunto sócio-cultural é que destina a construção de gênero independente do sexo. A segunda, em que o gênero é qualquer construção social que difere corpo feminino e corpo masculino, de maneira que o sexo esteja ligado ao gênero.

Contudo, a partir das relações de gênero, dão-se as relações de poder e as próprias relações humanas são relações de poder. Poder construído a partir da institucionalização, da opressão e da submissão do feminino. Vemos, então, que tanto o gênero ligado à distinção de sexo quanto o gênero ligado a uma construção sociocultural desencadeiam relações de poder, um está ligado ao outro. Tanto na visão social como no discurso feminista, a diferenciação biológica permanece sendo a pioneira das relações de poder, em que esta diferenciação é dada como um fator natural dos sexos.

3. A condição feminina na literatura

Devido às fortes ideologias patriarcais instituídas na sociedade, as mulheres foram frequentemente excluídas do espaço público. Permaneceram sempre subalternas e

privadas de estarem atuando, sem direito de expressarem, sendo apagadas da prática social e, principalmente, do meio literário. Havia certa carência de escritoras na literatura antes do século XX, como resultado desse patriarcalismo. Mas é através do movimento feminista que surge o questionamento da ausência da mulher na literatura.

De acordo com Colasanti (1997), a literatura de autoria feminina surge no Brasil, mais precisamente na metade do século XIX, firmando-se a partir do pensamento literário. Os primeiros textos de autoria feminina foram impedidos de serem publicados, pois segundo Pratt apud (ARAÚJO, 2012, p. 4) “eram altamente críticos para sobreviver à crítica masculina” (p. 28). Adiante, foi possível buscar o rompimento da classe dominante masculina, para que a literatura de autoria feminina pudesse construir uma nova identidade no campo literário, dando voz às mulheres.

Conforme Duarte (1990), a literatura feminina no Brasil passou por três fases marcantes. Na primeira, chamada de *feminine* (feminina), a classe dominante prevalecia e as mulheres eram tão inferiorizadas pelos homens que sua escrita era marcada por condições de submissão à figura masculina. A segunda, chamada de *feminist* (feminista), na qual surge o movimento de protestos feministas, sucintamente, é a fase em que as mulheres buscam defender os seus direitos e valores. Destacam as escritoras nesta fase: Clarice Lispector, Lya Luft, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles entre outras. Estas escritoras buscavam encontrar sua verdadeira identidade na literatura e se libertar da estereotipia masculina. Elas debatiam sobre a classe dominante e as angústias das mulheres que viviam marginalizadas. Na terceira fase, chamada de *female* (fêmea), as mulheres começavam a expressar suas ideias na escrita; marcava-se, então, o nascimento da escrita feminina. Essa escrita mantém particularidades da condição feminina, apresentando nas obras desejos, sentimentos e feminilidades, de um jeito que as mulheres possam buscar sua própria identidade.

A mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. [Uma personagem minha uma vez disse] “Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós” (TELLES, 1997, p. 57).

Todavia, Telles argumenta ainda que não são somente traços femininos que as mulheres procuram estar expressando, seguem também na identificação de outra sensibilidade, de percepção do real, permeados no texto “a sua experiência corporal, social, cultural e interior” (p. 97). A condição de literatura feminina não quer apresentar somente as mulheres, mas a coletividade em geral, possibilitando às vozes femininas expressarem suas ideias sem se importar em serem barradas pelas correntes do patriarcalismo. Destaca Nelly Novaes Coelho (1993) que

a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu próprio Eu (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autobiográfica) para mergulhar na esfera

do Outro – a do ser humano participe deste mundo em crise. Daí que o eu que fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como Nós (p. 16).

No Brasil, a grande explosão da literatura de autoria feminina deu-se em meados dos anos 1970 e 1980. O país passava por mudanças culturais advindas ainda na década de 1960. E é nesta década que escritoras renomadas vão dar uma nova estrutura à literatura feminina brasileira. Através da literatura, a mulher pode quebrar barreiras, mostrando um novo contato com o mundo, buscando sua identidade e ajudando também a outras mulheres na sua identificação. O que inclui também a total busca de sua auto-definição e auto-expressão. Estar derrubando barreiras significa para figura feminina o declínio da figura patriarcal. Mais do que isso é o combate do modelo falocêntrico e a vontade de superar a submissão masculina e se constituir um sujeito ativo.

4. Simbologias do feminino e o fantástico em “A friagem”

A partir da perspectiva teórica, analisaremos alguns contos da obra de Augusta Faro, *A Friagem* (1999), evidenciando como as personagens são construídas e representadas ao longo da narrativa, como se comportam, se questionam ou como são ironizadas as relações de gênero.

“A Friagem”

A história é permeada por um conjunto de símbolos, do real/sobrenatural, de culturas típicas de uma “cidadezinha”. O conto se inicia logo com o narrador enfatizando sobre como a friagem de Nina poderia ter começado, “tudo começou após um longo período de chuvas. Choveu tanto que os ribeirões cresceram, sumindo as pedras grandes e pequenas e a água alargou a medida do corpo do rio e se espalhou pelos lados como se quisesse sair dos lugares” (FARO, 1999, p.55).

No *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), a designação de chuva, além de remeter a fertilidade do solo, inclui também “a fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais” (p. 236). Designa também, segundo o I Ching (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), as influências celestes, as encantações mágicas, “princípio ativo, celeste, do qual toda manifestação tira a sua existência” (FARO, 1999, p. 236). É notável que o narrador ainda destaca: “Depois destas chuvas todo o tempo mudou” (FARO, 1999, p. 55), como se a chuva fosse o principal motivo da friagem se acomodar na jovem. Mediante a este fato, Nina é dominada pelo frio; no começo, ainda continuava alegre, ativa, depois o frio havia aumentado frequentemente, parecendo que tinha vida: “se movimentava dentro dela, iniciando a caminhada na nuca, para descer por todos os ossos, juntas e articulações, depois saindo do coração” (FARO, 1999, p. 37). A representação do feminino mostrada no conto de Augusta Faro é construída em ambiente familiar e na sujeição do outro. Por ser jovem ainda, Nina é dependente dos pais.

Depois que se torna acometida pela friagem, torna-se dependente também de todas as pessoas da cidade, que a ajudavam a combater este mal, que era o frio.

Sua dependência faz com que perca totalmente sua identidade, a existência do seu ser. E quando confrontada com a friagem que invade seu corpo, torna-se submissa aos pais, às pessoas da cidade, por não ter força e posição ativa diante da situação indesejável. A moça, que no começo se mostrava alegre, ativa e até forte, já não tinha tanta resistência, “muitas vezes faltavam forças, quando tentava segurar o tremor de seu corpo, dos ossos estalando, a ponto de os passantes na rua ouvirem o chocalhar deles” (FARO, 1999, p. 37).

Segundo Brasigóis Felício (1999), em *Dimensões da Literatura Goiana*, “o encontro consigo mesmo, com sua essência depende do outro” (p. 296). E de fato, Nina precisou ser dependente do outro, para se regenerar, encontrar a sua existência. A jovem moça passa a viver em extrema solidão: “alguma coisa de muito triste passava-se dentro de seu coração” (p. 38). Ausência de alegria, sem seguimento, vivendo somente consigo mesma, na sua interiorização, como “um silêncio enigmático, cujo significado lhes foge à capacidade de compreensão” (FERNANDES, 1999, p. 331).

A personagem já estava indiferente, não conversava mais, parecia que estava fora de seu corpo, nem se queixar e rir não fazia mais. Conforme Fernandes (1999), a fala é o fator que mostra a existência do ser, a sua identidade, manifestado pela mesma: “Se falar é articular a existência, mediante o desvelamento do ser, no momento em que se restringe ou se embarga a palavra, se está nulificando o ser, porque negar a palavra é negar identidade ao outro” (p. 310).

A subordinação de Nina diante a posição masculina é bem evidente quando Raimundo chega à cidade, o qual é portador de fenômenos sobrenaturais. “Quando Raimundo entrou no bar da esquina e pediu um copo de leite, ao segurar a vasilha, o leite ferveu no mesmo instante” (FARO, 1999, p. 41). Visto isso, as pessoas que estavam ali perto levaram Raimundo até Nina. Chegando perto da moça, esta foi perdendo “a rigidez gélida”.

Nina, então, reaprendia a fazer coisas, resgatava a sua identidade na medida em que se restabelecia: “Durou quase um mês o rapaz ajudando a família a aquecer a jovem, que devagar, como se nascesse de novo, foi aprendendo a lidar, segurando os objetos, a andar devagarinho e, constantemente, aumentava a temperatura do corpo” (FARO, 1999, p. 42).

O curioso de se notar era que do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecida “sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava, tamanho o calor que se acendia ali” (FARO, 1999, p.42). O que de fato seria Raimundo? Essa possibilidade de hesitar fica decorrente ao que é estranho, insólito aos nossos olhos, oscilando entre o real e o sobrenatural. Essas características estão relacionadas com o fantástico. Segundo Todorov (2007), o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, no qual, nós leitores e o personagem nesse período de hesitação, devemos decidir se o que percebem depende ou não da realidade. A hesitação, para Todorov (2007), é uma das principais características do fantástico: “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (p. 37).

O fantástico possui um lado ambíguo em que remete ao leitor de precisar optar por uma das soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto

da imaginação ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade. Ocorre na incerteza, tendo que escolher uma ou outra resposta. Todorov (2007) destaca que o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência e deve ser o medo: “Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (p.16). Analisando o conto, percebe-se que a personagem, diante da situação que passara, deixa de ser um sujeito ativo e passa a ser dependente do outro, não totalmente do homem, mas também de toda uma coletividade. A sua identidade fica perdida e até inexistente devido ao seu silêncio, sem poder tomar medidas para sair deste infotúnio.

“As Formigas”

O conto apresenta a extrema solidão de Dolores, juntamente com a vontade de se casar. Por ter cinquenta anos, e por esses longos anos vividos sozinha, parecia que Dolores ainda se mantinha na sua infância ou pré-adolescência. Até no primeiro momento entende-se isso, por causa de toda preocupação de lavar exageradamente a boca e pelo apreço pelas bonecas.

No segundo momento, quando Dolores vai ao médico e fala que começa a ter sonhos com a boca cheia de formigas, depara-se, a partir deste ponto, com a verdadeira idade da personagem: “Por isso que sonha esquisito. Onde já se viu u’á moça de 50 anos sem comer doce, nem carne, sendo que não é preciso?” (FARO, 1999, p. 12). A representação da personagem feminina diante da subordinação ao outro é bem marcada no conto. As pessoas, juntamente com o médico e o irmão de Dolores, articulam que a verdadeira causa dos “sonhos” com a boca cheia de formigas seria a falta de casar.

- De um tempo pra cá, doutor, só sonho com a boca cheia de formigas. Que é isso? – Falta de casar.
- Não, Zé, paciência, isso é solidão que cozinha os miolos dela. – Que mané solidão, falta de serviço, isto sim.
- Até que pode ser, mas é sua irmã, tem que ter dó. Vamos levar lá pra casa. – Vamos nada. Por que não casou, para ter sua casa? Mulher tem que casar, santa (FARO, 1999, p. 12-14).

Diante deste fato, percebemos que somente o casamento, segundo a coletividade, seria a solução para os “desvareios” de Dolores sobre as formigas. A perda da sua identidade é tomada por não conseguir enfrentar esses devareios sem ajuda das pessoas, muito menos do seu próprio irmão, vivendo sempre sozinha. As relações patriarcais são fortemente destacadas neste trecho acima, a dominância masculina sobre a mulher é bem evidente. A mulher não tem direito de voz, nem de ação, ficando sempre à margem, obedecendo ordens da figura masculina de forma reprimida e subalterna. E, conforme a próxima fala do irmão de Dolores, fica mais evidente ainda a predominância das relações de poder e a sujeição da mulher perante o homem “- Que nada. Mulher

que não casa, dá nisso. Tem que ter marido e filho para cuidar, senão endoia, cada qual de um jeito” (FARO, 1999, p. 17). Isso tem revelado que a personagem só poderia ter uma vida tranquila com sanidade se estivesse casada. Centraliza-se no sistema patriarcal, no qual o homem seria a base, o equilíbrio para figura feminina.

Entre os acontecimentos que se deparam com o fantástico, estão os “sonhos” com a boca cheia de formigas em Dolores. Neste relato, há certa hesitação do que poderia ser real e sobrenatural como descrito no conto:

[...] As formigas faziam caminhos da boca pro chão, do chão pra boca. E elas riam com seu riso de formiga. Estalavam os lábios, cerravam os dentes, trincando, trincando; o barulho parecia mesmo serrinha de brinquedo e Dolores acordava pingando mel, ia pro chuveiro, escovava os dentes muitas vezes no meio da madrugada (FARO, 1999, p. 13).

No meio simbólico, a perda dos dentes, como é bastante mostrado na narrativa, está relacionado também com a perda da força agressiva, da juventude e da defesa. Um símbolo de falência e de perda da energia vital. Um dia, Dona Felisbina achou estranho o silêncio que penetrava à casa de Dolores. Logo, quando entrou, ela deparou com Dolores morta: “Dolores não respirava, imóvel branca como leite, nua, mas coberta de formigas de todas as cores e feitios, num movimento de fim de mundo. O ruído delas era imenso, vaivém ensadecido” (FARO, 1999, p. 18). Neste último momento, vemos que as formigas de fato cercavam a personagem. Como se trata de uma narrativa com traços do fantástico, a morte de Dolores ainda permanece com interrogações. Não se sabe, se as formigas poderiam ser a verdadeira causa do falecimento... Com a morte de Dolores, é demonstrada a incapacidade de se libertar e tornar um sujeito ativo. Mesmo depois de falecer, ainda permanece com sua triste solidão “seu sorriso de solidão com a boca limpa e cheirosa” (FARO, 1999, p. 18).

“As flores”

O narrador, no começo da narrativa, destaca o nascimento de Rosa, especificamente no dia “28 de fevereiro”. E foi no dia seguinte, “ano bissexto” que a criança veio a nascer. Essa importância de mostrar a data não foi em vão. Essa passagem mantém um teor simbólico, no qual caracteriza uma ligação da personagem com o sobrenatural. A “sorte” seria lançada a partir do nascimento de Rosa: “nessa hora do nascimento, o céu ficou completamente cor-de-rosa” (FARO, 1999, p. 47). Algo nascera junto com a criança e permaneceria sempre com ela. Percebe-se no conto, que Rosa manteria uma ligação fiel com as flores, exalando sempre que possível o perfume que se mantinha nelas.

O perfil da personagem Rosa é construído em ambiente familiar e na sociedade. Só que, nesta narrativa, a estrutura patriarcal parece estar em declínio. Rosa não permanece subordinada ao outro, nem muito menos sofria pelo que acontecia: por conversar com os pássaros; por exalar odores de rosas; comer pétalas de rosas; pelas mudanças repentinas das cores dos olhos. Pelo contrário, Rosa se sentia feliz sem sofrer e se perguntar, parece que já sabia que seu destino era esse. A própria Rosa não se queixava, continuava a ser feliz, serena, tranquila e em nenhum momento se mostrou fragili-

zada. Na medida em que crescia, a menina nem ligava se a sociedade a julgava ou não pelas manifestações que vinham dela. Todos já até estavam se acostumando com Rosa ser assim. A figura do pai parece amedrontada com certos acontecimentos insólitos que seguem a sua filha. Ele sofre por causa das estranhas ações cometidas em Rosa, posicionando-se em um lugar abaixo dela e até do padre Eustáquio. Assim, mostra-se um sujeito sem muita posição diante desse fato:

O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha aveludada, cheia de frescor. Neste dia o pai teve febre e se recolheu ao leito, recusando se ir à festa (FARO, 1999, p. 54).

Dona Açucena era a que mais sofria por ver cada ocorrência estranha que acontecia. Apesar de nova ainda, esta vinha se acabando. E sempre tornava a chorar. E padre Eustáquio novamente a consolá-la:

Quando fez a primeira comunhão, aconteceu algo estranho na igreja. Rosa levitou alguns palmos do chão [...] A mãe chorou novamente, mas padre Eustáquio pôs pano quente, explicando que deveria ser plano do Alto, sua menina não ser igual às outras. E ela se conformou mais uma vez, apesar de ter os olhos vazados de lágrimas (FARO, 1999, p. 52).

Padre Eustáquio acaba sendo o braço direito de Dona Açucena e mais presente do que seu próprio marido, sempre confortando Dona Açucena quando precisa. Portanto, a mãe de Rosa, devido a sua fraqueza, fica mais em sujeição ao outro do que a filha. Com o casamento de Rosa, não deixou de finalizar com algo mais estranho ainda. Rosa, em seu leito, transforma-se em um conjunto de rosas, contornando todo seu corpo. Digamos que, com seu “desabrochar”, houve a libertação do seu ser, e a sua regeneração.

A rosa e a cor rosa são simbólicas na narrativa e caracterizam a regeneração e iniciação de mistérios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Sabe-se que alguma coisa de diferente havia em Rosa, à medida que crescia apresentava um comportamento diferente, surreal. No fantástico há um distanciamento, o qual não se aplica à nossa realidade. As formas de viajar e hesitar pelo que é real e sobrenatural são procedimentos característicos da narrativa fantástica. Vale ressaltar que Rosa não deixa de ser feliz e fazer suas vontades devido ao que as pessoas falavam ou como sentiam sobre ela ou por ser do jeito que era. Já sua mãe, Dona Açucena, chorava sempre, sem poder ao menos poder explicar porque algo sobrenatural acometia a filha. Outro ponto interessante é certo declínio da ideologia patriarcal, com a pouca presença e posição da figura paterna.

“As sereias”

É perceptível no conto que o homem não é erguido pelos padrões patriarcalistas. Por estar em “encantamento”, há certa subordinação dele perante a sua mulher, Yara. Devidamente ele a acompanha e a compreende, como se estivesse enfeitado ou algo do tipo. Com o casamento e após nove meses, com a chegada do filho que, por sinal, todos salientavam que era a cara do menino Jesus da matriz, Yara passa a estar em sujeição da vida familiar. Cuidava da casa, do filho, bordava toalhas de mesa e fabricava flores. Durante o resguardo, os cabelos de Yara começaram a crescer rapidamente. O cabelo apresenta a força e a própria identidade da personagem, a qual começa a apresentar características de uma sereia. Yara não queria mais cortar os cabelos, então, negava-se a ir à cabelereira: “O povo queria que Yara continuasse a cortar a cabeleira, mas ela recusava sempre, estava cansada desse ritual, preferia carregar seu manto cabelo.” (FARO, 1999, p. 94). Na simbologia, cortar os cabelos corresponde a uma rendição.

Certo dia, o pai leva seu filho para amansar o cavalo. Devido ao mau jeito, o pequeno de seis anos cai e bate a cabeça, não demorou e a criança veio a óbito. Quem mais sofrera pela morte do menino fora o pai. Sua dor foi tão grande em perder o filho que logo também veio a falecer. Já Yara nada demonstrava, parecia que nem sequer havia se abalado. “Apenas, todos notaram, seus cabelos desciam com maior intensidade depois desse fato” (FARO, 1999, p. 96). Nota-se, novamente, o declínio das relações patriarcais, em que a figura feminina permanece até neste momento em posição ativa ao seu marido. Já este fica abaixo da mulher, não aguentando a dor, acaba falecendo.

Em um último momento, Yara fica em sujeição ao outro, mais precisamente à sociedade, quando seus cabelos, chegam a um comprimento de vinte metros. Devido ao tamanho dos cabelos era preciso a ajuda de pessoas para carregá-lo e ajudantes na casa também, pois sozinha não dava conta de andar, nem de pentear e lavar. Com o crescimento rápido dos cabelos, fica difícil para Yara se manter sozinha. Por conseguinte, fica em sujeição ao outro, à sociedade. Por fim, observa-se que Yara acaba voltando a ser quem é, entregando a sua própria identidade, tornando-se uma sereia a toda coletividade. E retornando a sua personalidade, há a libertação do seu ser. Há várias passagens que nos mostram que ela tornaria a ser uma sereia.

Sobre as relações patriarcais, em um primeiro momento, a representação do feminino é ativa: quando o marido conhece Yara e fica apaixonado como se fosse um encantamento; e quando o filho falece e Yara não se abala tanto quanto o marido, que chega a falecer, alguns dias depois. Por ser um conto com tons folclóricos, pode ser chamado tanto de “maravilhoso” ou simplesmente “fantástico” (HOHLFELDT, 1998, p. 13). Yara, desde o início do conto, apresenta características de uma sereia. A principal característica do maravilhoso é a naturalização do insólito, ou seja, não é provocada nenhuma reação nas situações que se tem o sobrenatural, tanto no narrado, como em nós leitores. O conto em si acaba nos identificando pontos que evidenciam que Yara realmente é uma sereia e nos fazem aceitar isso. Portanto, o conto está mais para o maravilhoso do que para o fantástico.

“O Dragão Chinês”

No início do conto, Yasmim detalha o dragão desenhado no meio do vaso de porcelana, destacando os olhos, as patas, o corpo e a calda do animal: “Dominando o meio do corpo da peça há um dragão, em relevo, magnificamente trabalhado que insinua ter vida e luz própria. Os olhos do animal cintilam, tanto sob o sol do dia como sob o luar da noite” (FARO, 1999, p. 88).

Por se tratar de uma carta, a figura feminina vive em um monólogo perturbador que desafia a sanidade da personagem. Ao contar a sua história ao seu psicanalista, a narradora-personagem, Yasmim, presencia uma extrema solidão consigo mesma. O outro, que é o psicanalista, não adentra a narrativa com a posição da fala, não interfere. Dessa forma, permanecem as dúvidas da personagem e a falta de qualquer solução que re-instaure a sua subjetividade:

Ora, o monólogo é na verdade, uma fala enrustida, uma fala que não liberta, mas aprisiona o ser em seu interior. Uma narrativa centrada unicamente no monólogo, destituída da participação do outro, é amarga e angustiante tentativa de libertar a própria essência e colocá-la em consonância com o mundo e mormente, com a humanidade. (FERNANDES, 1992, p. 322).

Com os episódios nada normais que seguem a personagem, esta fica impossibilitada de fazer algo, de se tornar ativa. Não tinha ajuda do marido e dos filhos, pois eles não acreditavam em Yasmim, ou, se tentavam tirar provas para acreditar, algo os impedia. Fica evidente a inexistência da personagem quando subitamente o dragão chinês a proíbe de falar a alguém o que anda acontecendo com ela “se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado e retirará de mim a memória e a razão, de forma sem retorno” (FARO, 1999, p. 74). Quando se perde a linguagem, também se perde a identidade.

Yasmim ainda ressalta que “emocionalmente” tudo vai bem com ela, consegue trabalhar no escritório de arquitetura, lida com as pessoas, dirige o carro, tudo normalmente. No entanto, segundo ela, por estar consciente, as coisas imagináveis têm uma facilidade de inserir-se na realidade, o que a faz corroer-se de medo. São tais as características da narrativa fantástica. Estes pontos nos fazem hesitar juntamente com a personagem e querer confirmar se o dragão estaria saindo do vaso de porcelana e atormentando a coitada ou se não passaria de sonhos, como ela mesma relata no começo da carta, por estar impressionada com a figura e sempre a vendo. Essa hesitação

mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade (RODRIGUES, 1988, p. 11).

Conforme os fatos apresentados nesta análise, fica evidente que a figura feminina perde a sua identidade à medida que não consegue uma solução ou explicação para as ocorrências sobrenaturais ligadas ao Dragão Chinês. A única forma de conseguir alguma solução é mediante a carta escrita para seu psicanalista para que este possa tentar ajudá-la. As relações de poder ficam evidentes nesta escala: paciente (a figura feminina) e psicanalista (figura masculina), em que a mulher, no caso a personagem principal, depende esperançosamente de uma necessidade de orientação, de ser ajudada por alguém e só resta o seu psicanalista. Dessa forma, também fica em sujeição à posição masculina.

5. Considerações finais

Diante do que foi exposto sobre os contos analisados, percebe-se que a construção da identidade feminina em meio a um ambiente patriarcal pode tanto significar submissão quanto ruptura. Os enredos permeiam uma junção do simbólico com o sobrenatural, em que as personagens se deparam com mistérios e fatos inexplicáveis. Há nos contos riqueza de culturas e valores da região goiana, com personagens peculiares, metáforas e perplexidades. Augusta Faro comenta essa questão na entrevista concedida¹, dizendo: “Sempre fui muito observadora, as personagens remontam ao meu tempo de adolescência e vida adulta. Embora ficção totalmente, eu mentalizava pessoas que conheci que eram um pouco diferentes do comum”.

A estrutura dos contos é bem fundamentada em uma sociedade patriarcal, em que a dominação masculina exerce o seu poder e a mulher, por vezes, rejeita ser subordinada. No entanto, algumas personagens acabam perdendo a sua identidade e existência, sem capacidade de se posicionar perante a coletividade. É perceptível também a forte representação da figura feminina diante da base familiar. Outro ponto importante a se destacar é que, por ser uma obra de narrativa fantástica, a cada situação surreal destinada às personagens, sem ter como se tornar um sujeito ativo diante dos acontecimentos estranhos que as rodeavam, estas se viam em função ao outro, ou seja, eram submissas e enraizadas à figura masculina e a uma sociedade patriarcal.

Cada conto traz em si um universo ficcional feminino cheio de símbolos. Augusta Faro salienta na entrevista que, ao certo, não se sabe por que escreveu contos em que as mulheres fossem as protagonistas. Mas para ela, este universo feminino é mais rico que o masculino e por isso, segundo a mesma, dá para “extrair mais elementos”. Houve também passagens em dois contos, “As sereias” e “As flores”, em que se observa certo declínio patriarcal. Ambas as personagens, em um primeiro instante, não se encontravam em sujeição. Ousaram tornar-se sujeitos ativos, mas logo, em um segundo instante, caíram em sujeição ao outro.

Sobre a condição da mulher na literatura, tanto brasileira como goiana, Augusta Faro também comenta que “está crescendo, mas poderia estar melhor, pois os incentivos vieram há pouco tempo tais como Leis de Incentivo, Leis Culturais, etc. Antes as

¹ Entrevista concedida por telefone e por e-mail pela autora à pesquisadora sobre o processo de escrita do livro *A friagem*.

escritoras eram muito isoladas dos grandes centros e faltava divulgação em tudo. Apesar disso, na literatura goiana tivemos grandes escritoras e segue agora a nova geração". A análise dos contos, juntamente com a perspectiva teórica sobre gênero e a condição feminina na literatura, foi uma forma de visionar a condição da mulher ao longo do tempo. Além do mais, este trabalho expressa o intuito de contribuir para o (re)conhecimento de Augusta Faro, escritora nascida na cidade de Goiânia, que integra a literatura goiana.

6. Referências

ARAUJO, Adriana Lopes de. *Construção de personagens femininas em Solidão Calcinada, de Bárbara Lia*. X SEL – Seminário de Estudos Literários: UNESP – Campus de Assis, 2012, p. 1-11.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos, in: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se*: Florianópolis: Ed. Mulheres/ Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Literatura Feminina e Crítica Literária, in: GAZOLLA, A.L. *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte: Anpoll (UFMG), 1990.

FARO, Augusta. *A friagem*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

NICHOLSON, Linda. *Revistas de Estudos Feministas*. Vol. 8, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Denise Lima Gomes da. *As amarguras de Gertrudes: a representação do feminino no conto de Augusta Faro*. Disponível em:

<<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/13%20%AS%20AMARGURAS.pdf>>.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil, in: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.