

A POÉTICA DE FILOMENA CABRAL: encenação do amor e da escrita*

Haydée Ribeiro Coelho

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo mostrar a encenação do amor e da escrita no romance *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral. As vozes femininas permitem que se focalize o relacionamento entre o "eu" e o "outro" (entre a narradora e as personagens, entre essas e os pares masculinos). A opção por um texto dialógico põe em discussão o problema do sujeito no contexto da Pós-Modernidade. Como a autora mantém o mesmo tema em romances posteriores à publicação de *Tarde de mais Mariana*, fiz também uma breve reflexão sobre esse aspecto em um outro romance de Filomena Cabral (*Maldamor*).

Résumé

Ce travail a pour but de présenter les jeux de l'amour et de l'écriture dans le roman *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral. Les voix féminines permettent qu'on envisage le rapport entre je et l'autre (entre le narrateur et les

personnages, entre ceux-ci et les personnages masculins). Le choix d'un texte dialogique met en relief le problème du sujet dans le contexte de la Pós-Modernité. Puisque l'auteur maintient le même thème dans les romans publiés après *Tarde de mais Mariana*, j'ai proposé aussi une brève réflexion sur cet aspect-là dans *Maldamor*, un autre roman de Filomena Cabral.

"rasga-se o céu e logo alguém cose,
descobre-se a lua, despontam uivos, aparece o
sol a neblina escapa-se."

Maldamor, p.19.

Filomena Cabral é autora portuguesa que se dedica à tradução, ao jornalismo cultural e à literatura.

Meu primeiro contato com a escritora ocorreu no I Congresso de Centros de Estudos Portugueses, realizado em São Paulo, setembro de 1994. Assistindo à apresentação de Filomena Cabral, fiquei impressionada com a comunicação realizada por ela. A partir daí, interessei-me pelos seus textos. Comecei minha trajetória por *Prantos*, último livro de uma tetralogia. Durante a leitura dessa narrativa, várias dificuldades apresentam-se ao leitor. Cabe-me destacar: as diferentes referências a alguns temas e personagens - presentes em outros romances - e a intertextualidade entre os textos literários da autora e outros sistemas semióticos, além daquele da literatura.

Esses aspectos, aliados a outros (a questão da memória; o modo de narrar; o uso de metáforas insólitas e a identidade feminina associada à busca poética), abriram vários caminhos para o início do desvelamento da escritura de Filomena Cabral. Apesar de o meu primeiro contato com a ficção da escritora ter sido através de *Prantos*, para esse encontro, escolhi *Tarde de mais Mariana*², publicado em 1985. Seguindo a ordem cronológica, vale dizer que esse romance, ao lado de *Maldamor*³ (1988), *Obsediana* (1990) e *Prantos* (1992) compõe a tetralogia a que já me referi.

Situando a escritora na tradição literária portuguesa, percebe-se que Filomena Cabral inaugura uma poética singular, diferente daquela do Neo-Realismo. Em seus textos, a ironia cede lugar ao humor, conforme mostrou a professora Lélia Maria Parreira Duarte em "As Petúnias (para Flora)"⁴. Esse aspecto, modificador de uma visão de mundo, é responsável pela construção de um universo fictício bastante interessante. Embora o humor, no momento, não seja o móbil que mova

especificamente meu texto, insere a escrita literária feminina de Filomena Cabral numa dimensão contemporânea.

Começo, então, minhas indagações através de *Tarde de mais Mariana* que se compõe de dez capítulos e de uma carta destinada à narradora Mariana, incorporada ao texto original, depois da primeira edição do livro. O romance trata da busca amorosa de Ana e Clara. Através das vozes femininas que se entrecruzam, tem-se a escrita como "um tabuleiro de xadrez", visão caleidoscópica do feminino e da escrita. Há uma voz da narradora Mariana que dialoga com outras, a de Clara e a de Ana.

As vozes femininas, desdobradas através dessas personagens, permitem que se focalize o relacionamento entre o "eu" e o "outro" (entre a narradora e as personagens, entre essas e os pares masculinos). Insinuam-se, também, através desse processo, a escrita como recuperação de um passado morto e, paradoxalmente, a invenção de um tempo cuja construção ocorre durante o ato de narrar.

A reflexão sobre a escrita realiza-se pelo diálogo entre vozes que ora se completam ora se colocam à distância umas das outras. O jogo amoroso se faz através da representação da escrita, cuja cena primeira se mostra de maneira fragmentada, com cortes narrativos indicadores de vozes múltiplas.

Sob a perspectiva da narradora, Clara foi construída para ser secundária. No entanto, ultrapassando o poder daquela, a personagem tem, em um primeiro momento, posição de destaque. Diante do par masculino, Clara vê Paulo "como um ser superior" (TDM, 17). Quando este se distancia dela e constrói uma vida amorosa fora do casamento, a personagem começa a desfazer-se da imagem que tinha dele. Clara mostra a Paulo que ele vê as mulheres como diversão. A personagem compreende também que foi a justificativa para as aventuras do marido. Nesse contexto, Clara realiza para si uma outra representação de mulher. Vestindo-se de maneira sedutora, passa a encenar e participar das fantasias eróticas de Rui, o amante. Paradoxalmente, "entra no rebanho", reconhecendo-se como mulher cuja sensualidade não era sentida por Paulo, seu marido. Como "um mágico ilusionista" (TDM, 44), dribla o par masculino e inventa outra imagem para si. Transgredindo a instituição do casamento, Ana descobre-se como uma mulher que sente prazer. Depois da experiência da paixão com Rui, torna-se também amante de Paulo que "olha maravilhado seu corpo" (TDM, 58).

No momento em que Clara decide viver a aventura da paixão com Rui, há uma transformação do enfoque do tempo, decorrente da mudança realizada na personagem:

Chegavas a casa tranqüila, relaxada, o corpo amolecido por horas de amor. O tempo corria depressa, agora. E não sabias quando Paulo não

jantava em casa nem contabilizavas penas ou angústias. Ele passara a ser "o outro" e sê-lo-ia para sempre. (TDM, 23)

No contexto do romance, a personagem Clara é destituída do caráter sagrado a que seu nome se reporta: "nome da fundadora (1194-1253), juntamente com São Francisco de Assis, da Ordem das Religiosas Clarissas"⁵. Segundo o sentido religioso, o nome Clara foi sugerido por voz misteriosa à sua mãe, quando certa vez, ela rezava: "Nada temas! O fruto do teu ventre será um grande lume que iluminará o mundo todo". Em *Tarde de mais Mariana*, Clara escapa à polaridade prostituta/santa, estereótipos sociais que por muito tempo configuraram um tipo de visão sobre a mulher. Por outro lado, como luz, Clara ilumina a personagem Ana, mostrando a essa e ao leitor o jogo de sedução a que são vítimas as mulheres. Ela também entra no jogo, em relação a Rui, mas não se submete simplesmente à trama do outro, pois também tece um dos fios da sedução masculina.

Clara, ao fazer uma reflexão sobre sua vida, compara-a ao fundo de uma xícara de açúcar. Nesse sentido, ela afirma: "se raspasse o fundo dos dias passados não encontraria açúcar". (TDM, 69). Essa personagem desencadeia a presença de mais duas: Quina e Lú. A primeira é quem desvela o jogo de encenação amorosa a que Clara, amiga, se submete. Representa a mulher intelectual, voltada para as causas sociais. Acolhe Lú, adolescente prostituída. A partir de Quina e Lú, há uma longa reflexão sobre o papel do corpo feminino como objeto de troca.

O questionamento da encenação amorosa corresponde, ao nível da escrita, à discussão do poder exercido pela narradora em relação às personagens. Esse aspecto tanto diz respeito a Clara como Ana diante da narradora. Clara insurge-se, em vários momentos contra a onisciência da narradora:

Como te chamas? Decides e interpretas reproduzes e alteras. Penso que exageras nos teus direitos e não sei até onde poderás ir ... (TDM, 21)

Clara não só discute sobre a onisciência da narradora em relação às personagens como também sobre a construção da imagem feminina que o leitor vai delineando pela voz de Mariana (a narradora). Clara inquieta-se com a diferença como as duas figuras femininas vão sendo traçadas:

Não me avalias correctamente. Conheço a forma como falas de Ana, a ela te diriges. Prefere-la a mim. Identificas-te com ela, dizes. Mórbida aguardas os seus segredos. Que te interessam os meus? Falas de ambas de forma tão diversa! Serás tu o agente

todo-poderoso capaz de dar-nos a vida e morte e de te divertires com os nossos passos pela superfície branca? (TDM, 21)

Tanto em relação a Clara como em relação a Ana, a narradora tem um papel de censor. Segundo Clara, a narradora mostra-se, algumas vezes, sádica diante dela, revelando detalhes sobre o olhar *voyeur* de Paulo sobre Bia, numa cena de alcova que Clara gostaria que fosse ocultada:

Devagar voltou-se para o corpo da mulher, imóvel sob o lençol, olhando a montanha feita de pregas e as manchas de sombra, com os seus vales, asperezas. O lençol levantava-se regularmente, num movimento tranqüilo e depois baixava e desfazia as pregas. Com precaução, Paulo puxou-o devagar e os cabelos apareceram em caracóis. Desceu ainda mais o lençol e um odor quente e adocicado escapou-se e veio até ele. Depois foram aparecendo o rosto inteiro, o pescoço, a nuca. (TDM, 53)

Clara compartilha suas inquietações com Ana, a outra personagem feminina. Dirigindo-se a Clara, Ana faz ponderações. Mostra àquela que a narradora é um ser de ficção como elas. Há também momentos em que Ana concorda com Clara, no que se refere ao poder do narrador. Ana, também, expõe suas divergências, principalmente, no que se refere ao destino a ser tomado por ela, no decorrer da narrativa.

Na medida em que surge no texto um contraponto de vozes, instaura-se uma tensão, no âmbito da construção do discurso e da narrativa. Tendo em vista que Clara dialoga com Ana, torna-se necessário focalizar essa personagem.

Ao identificar-se com Ana, a narradora institui um pacto de leitura que acaba ocorrendo de forma ambígua. Mariana só revela-se como narradora, a partir do oitavo capítulo. Ao longo do romance, a voz de Mariana mantém-se distanciada daquela de Ana, como se fosse outra voz. No entanto, em não poucos momentos há um deslizamento do "eu" para "nós", dando a impressão ao leitor de que os sentimentos de Ana são compartilhados com Mariana. Quando ocorre o distanciamento entre as vozes, o "eu" censor da narradora aparece em muitas frases, tais como: "para que recordares Júlio?" (TDM, 25); "para que a recusa em admitires que terminaste?" (TDM, 26) e "para que olhar fotografias recordar gestos afagos?" (TDM, 25). A passagem do "eu" para "nós", aproxima o "eu" do narrador ao "eu" do personagem. Esse aspecto aparece inúmeras vezes, cito apenas alguns exemplos para tornar mais fácil a compreensão desse procedimento: "morremos quando somos sepultados na

memória dos que nos amaram" e "influenciamos e somos influenciados" (TDM, 9).

O papel de censor, exercido pela narradora, encontra-se exemplificado em outras situações. Logo depois que Ana se depara com Júlio e a amante, Ana sai correndo de casa. A narradora corta a frase de Ana dizendo-lhe que ele não a seguiu depois do ocorrido. Esse fato é contestado pela personagem. Nos casos mencionados, a narradora parece, a todo momento, trazer a personagem para a realidade.

Por outro lado, Ana transmite angústia à narradora: "és uma personagem que me pesas; morbidamente aguardas" (TDM, 12). Esse aspecto de morbidez da personagem, atestado pela narradora, modifica-se sobretudo a partir do oitavo capítulo. Na medida em que Ana é o complemento de Mariana e esse nome contém Ana, pode-se pensar que a morbidez constitui um aspecto recusado por esse outro "eu". Essa distinção entre o "eu" e o "tu", no interior da voz de Ana, é de extrema importância para o âmbito das vozes no romance. Sendo Ana, a outra metade de Mariana, o desdobramento de vozes introduz o dialogismo e o discurso soa como duplo.

Sob a perspectiva amorosa, Ana busca resgatar a imagem de Júlio, seu marido morto, quer no plano da fantasia, quer no plano da realidade. Nesse caso, a memória exerce um papel fundamental. Não se trata apenas de a personagem reconstruir o passado, mas inventar um tempo, tornando possível o encontro entre ela e o marido.

A ausência de Júlio e a sensação de vazio (que dela decorre) manifestam-se em expressões paradoxais que contêm as idéias de vida e de morte, como em: "a sombra de árvores onde a seiva secara e onde aves já não faziam ninhos" (TDM, 8) e "planta arrancada de raízes voltadas ao sol, à morte" (TDM, 95). Para Ana, Júlio representa a "pedra no caminho, árvore em planície rasa" (TDM, 10).

Sob a perspectiva de Mariana, Júlio tinha paixão pelo belo; "a beleza rodeava-o dispersa por móveis, livros, quadros" (TDM, 13). Esse par masculino passa a existir através de Ana: "Júlio através de ti tacteava a realidade. Dela me afasto para que não doa: estarei viva?" (TDM, 9). Para Ana, Júlio também tinha "missão de ancoradouro que não resistiria à primeira cheia" (TDM, 25). Essa forma paradoxal de a personagem relacionar-se com Júlio aparece também através das expressões "alegria perversa" e "devoração" (TDM, 14). Júlio coloca-se de forma "complacente" diante dessa visão de Ana. O universo narrativo, que situa o par amoroso, pode ser representado pela imagem "véu róseo que envolve pétalas pisadas" (TDM, 15). A essa metáfora acrescento outra, "a esfera de jade".

Para se entender essa expressão, cabe-me retomar passagens disseminadas no livro. Em um determinado momento

da narrativa, Ana percorre a sala de sua casa e se fixa na esfera de jade. Nesse instante, repete um gesto de Júlio, sem o querer: pega na esfera e sente a forma redonda e a lisura (*TDM*, 34). Para Júlio, a esfera era como uma "bola de cristal". Essa sensação de reencontro com o outro através de um objeto é rompida pela voz de Júlio ao telefone com uma possível amante (*TDM*, 35). Essa imagem, presente no início do romance, é retomada nos capítulos finais. Pertence à narração de Ana (nono capítulo), que nos apresenta versões diferentes diante da morte de Júlio. Na primeira versão - a do homem que encontra no restaurante com Ana - Júlio teria sido assassinado e a arma do crime foi um pesa-papéis, uma esfera de jade (*TDM*, 96). Na versão de Ana, a morte está associada ao seu percurso amoroso feito ao lado de Júlio. Nesse contexto, Ana desloca-se no espaço para reencontrar Júlio em outra paisagem, diferente da européia. Nesse reencontro, Júlio pede o divórcio e diante desse fato, para Ana, a esfera de jade perde o sagrado: "a esfera de jade, fria como as palavras, perdera o sagrado e disse-lhe não ser necessário o divórcio para deixar de ver-me" (*TDM*, 95).

Interrompo esse instante do texto, para recorrer ao simbolismo de esfera e de jade. Esses signos explicitam-se no contexto narrativo. No entanto, apóiam-se também em um simbolismo que já se cristalizou. Assim, a remissão aos seus sentidos simbólicos não me parece forçado na análise, tendo em vista que ajudam a iluminar o contexto narrativo.

O jade⁶, da mesma maneira que o ouro, está pleno de yang e, portanto, de energia cósmica. Símbolo mesmo do yang, é dotado de qualidades solares indestrutíveis. Yang opõe-se a yin que exprime a presença das nuvens, o tempo coberto. Esse dualismo estende-se também à oposição masculino/feminino. O signo esfera está associado à idéia de círculo que, por sua vez, liga-se à perfeição, à homogeneidade, à ausência de distinção ou de divisão, à aliança, dentre outros vários sentidos que não me cabe mencionar aqui.

Retomando o contexto final do romance, a esfera de jade, além das conotações adquiridas ao longo do romance ("a bola de cristal" através de que Júlio via a própria existência; o par masculino tornado fetiche através da esfera; o objeto através do qual Ana se olha e também enxerga Júlio) adquire outros sentidos: o de desunião, o de desligamento entre ela e o amado. A unidade existente entre os dois, no plano da idealização de Ana, se desfaz e a esfera (imagem da perfeição) se parte.

Quando Júlio morre, simbolicamente ou não, Ana também morre, mas para ela a morte corresponde à libertação. No último trecho, em que aparece "a esfera de jade", Ana diz o seguinte: "A esfera resvala e sobressalta-me com a mancha no verde-pálido - a cor exacta das asas da libélula?" (*TDM*, 96). O

corpo de Ana, outrora verdejante, também resvala para a libertação: "asas da libélula?"

É de maneira humorística que Ana vê o rompimento com Júlio. Uso o termo humorístico, conforme se depreende em um dos próprios textos de Filomena Cabral: "O humorista troça de si próprio; consegue sim, implantar a dúvida e fazer ressaltar a precariedade"⁷. A visão de Ana diante da precariedade da existência e do amor é marcada por uma linguagem que ao mesmo tempo fala da dor e do triunfo sobre ela. Considerando que "o amor é a necessidade de ver e sentir aqueles que amamos" (TDM, 100), durante a narração de Ana, a impossibilidade de recuperar, no plano do real, o que já foi ou teria sido, faz com que utilize uma linguagem onde os sentidos são paradoxalmente resgatados. Imagens, cores e sons adquirem vida, apesar de o ser verdejante de Ana do passado ter resvalado na "esfera de jade". Assim a imagem de Ana associada aos "instrumentos quebrados"; ao "violino esventrado" e às "sonoridades estridentes", que coexistem ao lado de "sorrisos sem perfumes". A homenagem pós-morte (levar flores para Júlio) é silenciada pelo desconhecimento do lugar onde Júlio teria sido sepultado: "Se tivesse sabido onde levar-te flores! quis sentar-me perto de tua sepultura porém nunca soube o sítio certo e as flores murcharam-me nas mãos" (TDM, 100). O gesto solidário e amoroso é impossibilitado pela ausência de uma situação que desencadeie qualquer gesto ou ação. Apanhar a lua, pendurar-se na ponta mais próxima são encenações imaginárias possíveis diante do real. Nesse contexto, também a imagem de sedução feminina constitui mais um triunfo sobre a dor, como no trecho: "o baton é Elizabeth Arden, o encanto da mulher de quarenta anos. Júlio sempre acompanhou mulheres lindíssimas, eu fui a sua preferida, a primeira e antecedi a concubina" (TDM, 99).

Esse convívio com o paradoxal leva-me a um percurso pelos significados que o nome Ana vai tendo ao longo da narrativa, modificado, principalmente, a partir do oitavo capítulo. O nome Ana, de origem hebraica (Hanah, Hannah), significa "graça", clemência, mercê. A narradora, que se nomeia por Mariana, traz o nome que contém Ana, conforme já disse anteriormente. Sendo assim, torna-se necessário refletir sobre o nome Maria, já que esse também é portador de uma gama de sentidos que completam e iluminam o nome Ana.

No signo Maria, vários étimos entrecruzam-se: o de uma língua mística: "senhora", o do hebraico (excelsa, sublime) e o do egípcio ("predileta de Javé"). No contexto do romance, a linguagem das personagens femininas é marcada pela inquietação e pelo conflito. Através delas, Filomena Cabral dessacraliza não só o sentido do sagrado contido nos nomes como também põe em discussão uma perspectiva única do

feminino diante do masculino e desse em relação às mulheres. É nesse sentido também que o nome Ana toma outras conotações. No momento final do romance, em que Ana sente a impossibilidade de reencontrar Júlio, se nomeia de Ana Levi. Ora, o nome Levi, usado pela personagem, deve ser resgatado no contexto em que aparece. Conforme a Bíblia, Lia não era amada por Jacob. Deus tornou-a fecunda, diferente de Raquel que era estéril. Deu-lhe quatro filhos, sendo que nomeia o terceiro de Levi. Diante de Deus, Lia diz: "Agora meu marido prender-se-á a mim, porque já lhe dei três filhos." (*Gênesis*, 29:34).

No sentido bíblico, a nomeação do filho como Levi está associada à ausência. Lia acreditava que a ausência do marido, no sentido de desamor, seria preenchida tanto pelo filho como pelo laço consanguíneo. Em *Tarde de mais Mariana*, Ana Levi unir-se-á a Júlio não pela graça, pela clemência divinas expressas no nome Ana, mas pela ausência do par masculino. Diferentemente da Lia bíblica, Ana não tem filhos. Diante das carências de Júlio e de filhos, o nome Levi associado a Ana só é preenchido no plano do imaginário, com a apropriação do nome masculino Levi. Assim, metaforicamente, Levi - nome masculino ao lado do feminino, falaria também de uma carência ancestral tanto masculina como feminina.

Os significantes de Levi evocam a Ana o nome Leviana, adjetivo que a personagem se atribui. Esse outro lado de Ana, sua face inconfessável, inscreve-se também no sobrenome a que se atribui: Ana Sacana. No entanto, em sua fala, confessa preferir Ana Levi, manifestação de carência e busca contínua de si e do outro.

As indagações de Ana não se esgotam: seu olhar fugidio passeia pelas ruas. Tenta encontrar sinais e marcas de Ana e Clara. Em um primeiro instante, Clara parece distinguir-se de Ana. Enquanto Ana se mostra angustiada, em estado de morbidez, Clara é tomada de "sofreguidão que não chega a propagar-se" (*TDM*, 11). Ana busca, através de Rui, sua sensualidade velada por Paulo. Cria encenações: é a moldura de uma mulher bonita diante de Paulo e faz de Rui: "a aventura, um possível dédalo de angústias e prazeres" (*TDM*, 20). Ao vestir as máscaras e, ao mesmo tempo, desfazer-se delas, reconhece-se como mulher vulnerável que tem desejos. Ana, por sua vez, vivencia situações amorosas semelhantes às de Clara. Como essa, Ana é traída pelo marido. Em relação a elas, ambos associam a imagem da mulher àquela de sedução.

No romance, Clara sai de cena vendo-se no espelho. Ao olhar-se nele não só vê o seu rosto como aqueles que "passam por nós em todas as direções" (*TDM*, 83). Capta, nas várias imagens, o instante. Essas imagens fugidias, que refletem sobre o espelho, não estariam associadas ao discurso feminino e à escrita que constituem sempre uma busca?

O romance termina com a narradora dirigindo-se a Ana: "encontrar-nos-emos: espalharás o olhar fugitivo pela cidade, alucinada, deliberadamente te expuseste. Tarde de mais Mariana" (TDM, 101). Ora, a busca do fugidio (do amor e da escrita), ligada ao sonho, seria o ponto comum que une as diferentes figuras femininas: Clara, Ana e Mariana. A imagem do sonho, associada à mulher, está presente em dois quadros de Victor Brauner, pintor surrealista. As duas telas aparecem inseridas na focalização de Clara feita pela narradora. O quadro de Brauner "A cidade" oferece, através da representação de "criaturas aéreas, eternas" (TDM, 54), várias imagens de mulher, dentre elas destaca: a imagem da mulher palpável e atuante que detém os segredos do mundo porque se dispõe a salvar o homem pelo sonho. Essa imagem completa-se com aquela que a narradora descreve em relação ao quadro A pedra filosofal. Nessa tela, na mão direita, a mulher ostenta a flor de fogo que abre os segredos da imaginação, na mão esquerda o vazio que se lhe contrapõe (TDM, 54-55).

No contexto da narrativa, o sonho movimenta a escrita e as figuras femininas falam de uma ausência. Roland Barthes diz que:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: a mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela o espera), o homem é conquistador (navega e aborda)⁶.

No romance, as personagens femininas tecem a escrita do texto e a partir dela o homem passa a existir. Nesse sentido, é interessante recordar um dos fragmentos iniciais de TDM que diz respeito a um homem que continua a escutar Ana de punhos cerrados sobre a secretária. A imobilidade da posição do homem, flagrado pela narradora, é resgatada pelo movimento do discurso feminino que não só recupera o passado como também reinventa-o, dando, dessa forma, lugar ao sonho.

Disse nas páginas iniciais desse texto que o questionamento da encenação amorosa correspondia à discussão do poder exercido pelo narrador em relação às personagens. Por esse expediente, Filomena Cabral desvela um modo de narrar, centrado a partir de um sujeito. A opção por um texto dialógico mostra um caminho que põe em discussão o problema do sujeito na Pós-Modernidade. Trata-se de um sujeito débil, de estatuto incerto, não apenas descentrado de si, mas "sem centro". Nesse caso, a identidade feminina e as vozes de *Tarde de mais Mariana* inserem-se nessa discussão mais ampla. Ao reportar-se ao olhar fugitivo de Ana pela cidade, a autora mostra de onde fala e de que fala. Trata-se da questão do sujeito no contexto da cidade.

Para elucidar esse aspecto, recorro a Gustavo Richter que trata do sujeito na Pós-Modernidade. No contexto urbano, diz ele:

a fugacidade das imagens também vai modificar o olho que a atravessa. O olhar torna-se um sentido exacerbado, como que tentando a todo custo reter o que está destinado a passar como um lampejo. Por outro lado, esse olhar não assimila, apenas 'passeia' sobre um mar de signos que não é apenas disseminação, alastramento, mas também superposição de imagens. A cidade converte-se em uma enorme vitrine, onde os corpos e seus reflexos passeiam simultânea e indiscriminadamente⁹.

No início dessa exposição, evidenciei que *Tarde de mais Mariana* compõe-se também de uma carta, publicada depois da edição do livro. Incorporada ao conjunto do romance, tem um estatuto ambíguo. Ao estar fora do corpo da narrativa, constitui peça acessória em relação ao texto original. Por outro lado, no momento em que é incluída, não se torna aleatória e, ao contrário, dialoga com o primeiro texto.

Considerando que essa correspondência é importante, dela se depreendem alguns aspectos. Filomena Cabral, ao dialogar com a narradora, mostra-lhe a intencionalidade em relação aos personagens: "Pretendemos criar personagens inenarravelmente felizes ou irremediavelmente perdidas e, afinal, não conseguimos despi-las nunca de humanidade" (*TDM*, 105). Por outro lado, a autora revela também, através do texto-carta, aspectos ainda não desocultados pela narradora. Nesse sentido, busca, em outro plano, preencher a lacuna da narradora. Esse aspecto instaura a ambigüidade, na medida em que a autora preenche, através do ensaio-carta, o plano da ficção.

Para fazer referência à busca da reconstrução do passado realizada por suas personagens, Filomena Cabral vale-se da expressão "o medo faz cantar no escuro", acenando para o fato de que a voz das personagens, pela memória, impede o desaparecimento do "outro". Assim, através do pacto que estabelece com Mariana, há o prenúncio do surgimento de outros livros de sua autoria.

Essa ponte lançada pela autora desencadeia uma passagem pelo livro *Maldamor*. Embora não tenha pretensões de desenvolver um estudo aprofundado sobre esse romance, a travessia por ele fornece uma visão mais ampla do processo narrativo da tetralogia iniciada em *Tarde de mais Mariana*.

O romance *Maldamor* dá continuidade ao tema da busca feminina e da encenação da escrita. No entanto, ele se torna mais complexo ainda pelo seu caráter de ensaio-ficção. O termo *Maldamor*, que nomeia o romance, corresponde à metáfora do medo. Segundo Filomena Cabral, no Posfácio de *Prantos* "é o

lugar onde nos isolamos com a dor e que vai cantando os males das personagens do livro" (*Prantos*, 130).

Em *Maldamor*, a partir de Daniela, personagem que é também escritora, vão sendo desencadeadas tanto a narrativa quanto a construção das personagens. Daniela é inventada pela narradora que, por sua vez, cria Adriano e Flávia, um par fictício responsável por uma correspondência amorosa. Esse expediente ardiloso de Daniela pretende atingir Giovanni, representação da eterna busca feminina, "a transferência de um outro que ela não tinha se libertado ainda" (*M*, 39).

Através de Flávia, Daniela pensa em "despertar o sentimento de ciúme, convence-se de que ela seria desejada" (*M*, 18). Por meio das cartas de Flávia, Daniela também se lia, procurava sua imagem. Flávia, passando a incorporar o discurso da narradora e desprendendo-se da correspondência inventada por Daniela, transforma-se em objeto de comentário da narradora.

A existência de Flávia dá origem a She. Daniela e Flávia desencadeiam a presença de Ivre. She tem a beleza que Flávia já não mais possui. Essas personagens femininas, tecedeiras de diferentes histórias, junto com as inúmeras referências intertextuais vão construindo a teia labiríntica de *Maldamor*.

A intertextualidade pode ser evidenciada pelas leituras feitas por Daniela. A personagem lê Lautréamont (autor de *Maldoror*). Ao longo do romance, as referências ao sistema literário são inúmeras: *Alice no país das maravilhas*, Virginia Woolf, Apollinaire, Chekhov, Dostoiévski, etc. Por esse caminho, Filomena Cabral vai oferecendo um perfil do seu jogo de influências e sua concepção de literatura.

De certa forma, a plasticidade existente na palavra poética da autora fica explicitada através da constante menção às telas de pintores. Essa referência não fica apenas no plano da nomeação, mas aparece incorporada ao conjunto da narrativa, tal como mostrei em *Tarde de mais Mariana*. Tanto pintores impressionistas, pós-impressionistas, como os cubistas e os surrealistas são mencionados em *Maldamor*: Cézanne, Van Gogh, Picasso, Matisse e Salvador Dali.

As remissões ao cinema também não são poucas. Basta dizer que Daniela nos é apresentada como sendo semelhante a Greta Garbo. Através da citação e da incorporação no texto de menções aos diferentes filósofos (como Platão e Nietzsche), Filomena Cabral põe em discussão as questões da verdade e da razão. A certa altura indaga: "Por que gostamos do infinito e sentimos o ridículo do positivismo ou da ciência?" (*M*, 35).

Há também um aproveitamento de elementos míticos, histórias imaginárias, evocação de um passado medieval, propiciado sobretudo por Ivre que possui um manuscrito.

Essa variedade intertextual está ligada à metáfora da escrita como teia, tecido, imagem recorrente nos textos da autora. Como tecido, a narrativa de *Maldamor* compõe-se de diferentes fios de variados matizes. Na narrativa, além de Daniela, é a personagem Flávia quem cose literalmente e metaforicamente:

Incansável, continuava a bordar a tapeçaria imensa, misturava as cores (quase com premonitória presciência), ia desenhando manchas de que desconhecia ainda o significado. E poderíamos pensar que o motivo principal de sua vida seria o cesto de lãs de cores variadas e o gesto incansável de introduzir a agulha no lugar certo, no pequeno orifício da tela, certa e infatigável. (M, 44)

Flávia tece o tecido, a vida e a espera do amado. Através do tecer, também é questionada a posição da mulher passiva:

Numa época em que as mulheres se libertavam cada vez mais, em que a moralidade já não condicionava ninguém, que fazia ela, ali, às voltas com lãs, agulhas, cartas secretas, ódios escondidos, pequenos risos escarninhos a si concedidos. Melhor seria talvez desistir de tudo. Sabia-se desperdiçada. Não deveria ter-se agarrado tanto a uma vida a dois, dependente dos sucessos dele, fazendo deles os seus, borboleteando à sua volta como um ser despersonalizado, preocupado em agradar. Nunca tinha pensado em si. (M, 50)

Para a descodificação do tecido de *Maldamor*, o leitor exerce um papel importante. A narradora convida-o a colocar as máscaras da ficção e, em seguida, procura driblá-lo, dizendo que "Daniela persegue com fidelidade canina o fio da meada" (M, 19). A partir de encenações imaginárias, o leitor participa também do fantástico. Imagens surrealistas colocam-no nesse contexto.

Outro aspecto de *Maldamor* que merece a atenção da crítica é o caráter de transgressão, acentuado nas personagens. Esse aspecto faz com que *Maldamor* insinue estudos sobre A literatura e o mal. Esse caminho é sugerido por Daniela que lê Lautréamont (autor de *Maldoror*) "símbolo da rebelião contra a ordem estabelecida" (M, 11). Há também uma outra fala da personagem que merece ser retomada: "fascina-me Salomé e repugna-me a cabeça do Baptista" (M, 19). O amor em *Maldamor* é descrito como um ritual macabro: "beberia sangue, abandonaria despojos, como guerreiro intrépido e cobarde".

Filomena Cabral lida com o paradoxo, com os opostos vida e morte, trabalha as nuances, constrói imagens plásticas que

instauram o imprevisto e o insólito. Arma e desarma as cenas com a saída e entrada de novos personagens, de novos temas. Mistura o sonho e o real. Todos esses aspectos inserem-nos no contexto do sonho como forma de tratar do quotidiano que nos aprisiona.

Tarde de mais Mariana pôs em cena uma história de busca, de inquietação, que se prolonga em *Maldamor*. As histórias dessas buscas pelas personagens femininas continuam em outros romances, em outros textos da autora. É tarde de mais para Mariana não se expor, para não mostrar a escrita e a encenação amorosa, pois a palavra está semeada, lançada e germinada.

No entanto, para mim é cedo demais para querer abarcar tão variados meandros da poética de Filomena Cabral. As personagens femininas continuam transmigrando de um texto a outro, compondo a arqueologia da escrita feminina, a arqueologia de uma busca ancestral. O olhar fugidio das mulheres continuará passeando pelos romances e textos da autora, continuará passeando pela cidade e por outros lugares.

O cão do desejo feminino permanecerá por *Prantos*, cujo eixo principal, conforme Óscar Lopes, conduz-nos desde a matriarcal bisavó, Silvina, até a bisneta narradora Ana, que pouco a pouco faz avultar e animar, com surpresas, os rostos mais vivazes da mulher, sobretudo Elisa, sua avó e principal informadora, e Stella tia-avó.

Notas

1. Este texto foi originalmente apresentado como palestra, em 25/10/94, no Curso "Clássicos da Literatura Portuguesa", promovido pelo Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG.
2. CABRAL, Filomena. *Tarde de mais Mariana*. Porto: Afrontamento, 1985. A partir de agora, todas as referências a esse romance serão indicadas pela sigla TDM, seguida do número de página.
3. CABRAL, Filomena. *Maldamor*. Lisboa: Europa-América, 1988. Esse romance será indicado pela sigla M, seguida do número de página.
4. Texto apresentado no I Encontro de Centros de Estudos Portugueses, realizado na USP, em setembro de 1994.
5. Para o esclarecimento do significado desse nome e de outros, vali-me de: GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3.ed São Paulo: Ave Maria, 1981.
6. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont, 1969.
7. Cf. *Maldamor*, obra citada, p.52.
8. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.27.
9. RICHTER, Marcos Gustavo. Sujeito e Pós-Modernidade. In: *Letras*. Santa Maria. Universidade Federal, jan./jun. 1992, n.3. p.9.