

ENTRE FILHOS E JARDINS: A MORTE COMO CONDIÇÃO DE LIBERDADE DA MULHER NA LITERATURA PORTUGUESA DE AUTORIA FEMININA

BETWEEN CHILDREN AND GARDENS: DEATH AS A CONDITION OF WOMEN'S FREEDOM IN PORTUGUESE FEMALE LITERATURE

Victória Dias Barbosa ¹
Mauro Dunder ²

Resumo: O trabalho discute a construção da liberdade da mulher portuguesa através do luto nos contos *A Noite Indigna* (1983), de Maria Judite de Carvalho e *A Morte de Um Jardineiro* (2006), de Teresa Veiga. Para tanto, recorre-se às considerações de Lauretis (1994) sobre a construção social dos papéis de gênero, de Tiburi (2018) sobre feminismo, patriarcado e sociedade e de Woolf (1928) de "teto todo seu", a fim de entender, a partir das premissas teóricas e das reflexões de caráter geral, as questões próprias da identidade feminina e da condição da mulher na sociedade portuguesa marcadas nos contos. Para isso, busca-se perceber qual o papel da morte e o que ela representa, para o processo de libertação das personagens nas narrativas. Conclui-se que a figura masculina representa a maneira como a sociedade é estruturada e sua morte simboliza a ruptura da condição de subalternidade da mulher na sociedade portuguesa.

Palavras-chave: Crítica Feminista. Mulher Portuguesa. Liberdade.

Abstract: The work discusses the construction of Portuguese women's freedom through mourning in the short stories *A Noite Indigna* (1983), by Maria Judite de Carvalho, and *A Morte de Um Jardineiro* (2006), by Teresa Veiga. To achieve this, it resorts to considerations by Lauretis (1994) on the social construction of gender roles, by Tiburi (2018) on feminism, patriarchy and society, and by Woolf (1928) on "room of one's own", in order to understand, from the theoretical premises and reflections of a general character, the questions of female identity and the condition of women in Portuguese society. For this, it seeks to understand the role of death and what it represents for the process of liberation of the characters in the narratives. It is concluded that the male figure represents the way society is structured and his death symbolizes the rupture of the subaltern condition of women in Portuguese society.

Keywords: Feminism Criticism. Portuguese Woman. Freedom.

¹ Graduada em Letras – Português pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6234671069992918>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4419-6634>. E-mail: victoria.dias.033@ufrn.edu.br

² Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura Portuguesa também pela Universidade de São Paulo (USP) e graduado em Letras – Português e Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É professor na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5823862599362727>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2855-4764>. E-mail: mauro.dunder@ufrn.br

Introdução

Em um mundo pós-estruturalista, no qual o entendimento sobre as relações de poder vai além do econômico, sendo ampliado para abranger as relações de dominação que perpassam por questões de raça, de etnia, de gênero e de sexualidade, a literatura não poderia estar de fora. Configurando-se claramente interdisciplinar, o pós-estruturalismo encontra na arte da palavra amplo campo de atuação, dada a multiplicidade de assuntos que esta sempre abordou. Na literatura portuguesa, isso não poderia ser diferente.

O século XIX português assistiu a uma mudança gradativa na compreensão do conceito de literatura e, conseqüentemente, nas temáticas das obras escritas nesse período. É na geração de Eça que se inicia um movimento de mudança em direção a uma preocupação social nas obras escritas no país. Começava a crescer, assim, uma literatura expressamente engajada no país. Contudo, é somente no século XX que Portugal observa o fortalecimento de uma literatura que, para além de ser engajada em questões sociais, discute, de diversas maneiras, a questão da mulher na sociedade.

Vejam os mais expressamente. Após o Realismo de Eça, no século XIX, explicitamente crítico aos modos e costumes da sociedade portuguesa, observa-se no país certa mudança na maneira como o engajamento é tratado nas obras, podendo ser mais ou menos explícito. O modernismo português, movimento literário que atravessa quase todo o século passado e é marcado pela ditadura do Estado Novo, surge com diversas facetas ao longo das décadas de 1900. Sendo escrita em um período de forte repressão, é de se esperar que a literatura seja sempre envolta por temas voltados para as preocupações sociais, mas não é o que ocorre. Orpheu - primeira geração do modernismo em Portugal - tem em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro a abordagem, dentre vários outros assuntos, do atraso português em relação ao restante da Europa do século XX. Já Presença – segunda geração do modernismo em Portugal – preocupa-se com o que concerne à produção literária em si, a arte pela arte, deixando de lado temáticas expressamente engajadas, seja por não as considerarem relevante, seja por acreditar que ao discutir-se a arte propriamente dita e assuntos tidos como gerais para toda a humanidade estariam posicionando-se dentro do contexto histórico do país. Depois, na década de 1940, a literatura portuguesa experimenta um movimento explicitamente preocupado com os problemas sociais da época e expressamente contrário à ditadura salazarista. O Neorrealismo português, como o movimento literário ficou conhecido, buscava uma literatura que tratasse não apenas do trabalhador do campo, mas que fosse escrita para ele. É o que Sartre (1948) denomina de literatura engajada.

Os aspectos teóricos acerca da Literatura defendidos por Sartre embasam a ideia de que a escrita literária (especificamente o exercício da prosa, que se serve das palavras antes de servi-las, como faz a poesia), por se tratar de um exercício de representação da realidade humana, assenta-se no desvendamento, na revelação do mundo: 'Falar é agir: toda coisa que se nomeia não é mais a mesma, ela perdeu sua inocência. Se você nomeia a conduta de um indivíduo, você a revela a ele: ele se vê' (SARTRE, 1948, p. 27 apud ABRAHÃO, 2013, p. 1-2).

É essa representação dos indivíduos que antes encontravam-se apagados e, além, a postulação desses indivíduos no mundo que o Neorrealismo carrega. E é por isso que eles podem ser considerados propulsores explícitos da literatura engajada em Portugal. "Escrever é engajar-se, participar do, no e para o mundo" (ABRAHÃO, 2013, p. 2).

Entretanto, ao analisar-se o movimento de maneira mais aprofundada, nota-se que ele é majoritariamente para homens e sobre homens. O Neorrealismo busca mostrar a realidade do homem português do campo, sendo clara e somente uma literatura sobre as lutas de classe. Nesse sentido, o recorte dessa literatura não incluiu, em sua maioria, as preocupações do homem negro, ou mesmo os anseios das mulheres, sejam elas negras ou brancas.

Significa dizer, então, que a literatura portuguesa não discutiu outras temáticas para além do recorte analítico da desigualdade social e econômica? De maneira alguma. A literatura de autoria feminina em Portugal ocupa papel importante na abordagem de uma escrita que abrange questões

para além da classe, como é o caso do gênero, uma escrita propriamente pós-estruturalista. Apesar de não ser, ainda, uma escrita com bases interseccionais (até porque tal conceito precede as produções literárias aqui analisadas) a literatura de autoria de mulheres em Portugal foi fundamental para que as questões de gênero no país começassem a ser enfim notadas e discutidas. Dessa forma, os contos aqui analisados e discutidos, por mais que não sejam considerados pelas próprias autoras expressamente feministas, são perpassados por questões próprias da identidade feminina e da condição da mulher na sociedade portuguesa, tema anteriormente pouquíssimo abordado pela literatura do país. Para chegar a essa resolução, recorre-se a uma abordagem metodológica qualitativa de pesquisa, na qual realiza-se uma análise bibliográfica dos teóricos e das obras a fim de analisar-se a relação das mulheres com a sociedade.

As Mulheres, a Sociedade e a Literatura

Que Portugal remonta a séculos de literatura não há dúvidas. Iniciada no século XII, nessa época ainda escrita em um território que não era Portugal e tendo como vernáculo o galego-português, a literatura portuguesa é “uma literatura com características próprias e permanentes” (MOISES, 1975, p. 15). De fato, Portugal pode não ser hoje um país influente economicamente, mas sua cultura é definitivamente relevante. Nomes como Camões, Fernando Pessoa e José Saramago marcam e destacam a literatura portuguesa no cenário mundial.

Contudo, quando lê-se notícias, artigos ou até mesmo livros de literatura portuguesa pouco se encontra sobre a produção literária escrita por mulheres. Pode-se pensar que, ao longo de séculos de produção literária, as mulheres não estavam interessadas o suficiente em literatura para aventurarem-se em sua escrita, cabendo aos homens assumirem esse papel. Porém, não é isso que se observa.

Ao colocar-se uma lupa ao longo da história literária portuguesa, encontra-se um pequeno, porém presente, grupo de mulheres, em sua maioria ricas e com acesso à educação que se dedicaram à literatura. No século XVI, tem-se a Infanta Dona Maria, conhecida como “protetora das artes e das letras”, a qual escreve diversas cartas com teor literário. Depois, já no século XVIII, temos Leonor d’ Almeida Portugal Lorena e Lencastre, a Marquesa de Alorna, consagrada como poetisa e pintora, influenciando inclusive Alexandre Herculano no interesse pelas letras e também Maria Peregrina de Sousa, escritora e crítica literária que precisou esconder sua identidade sob o pseudônimo de “Uma Obscura Portuense” para ser publicada (COMANDULLI, 2014). No início do século XIX, tem-se Francisca Possolo da Costa, autora portuguesa que escrevia romances de aventura. Já na passagem do século XIX para o século XX, há Maria Amália Vaz de Carvalho, escritora, poetisa e ativista feminista (MARTINI, 2021). No século XX, essa cena tende a sofrer mudanças e mais mulheres começam a aparecer na produção literária portuguesa, como é o caso de Agustina Bessa-Luís, primeira grande romancista do século passado no país, de Florbela Espanca poetisa do modernismo português, de Maria Velho da Costa, de Maria Teresa Horta e de Maria Isabel Barreno escritoras de destaque na cena literária portuguesa e autoras de *As Novas Cartas Portuguesas*, de Lídia Jorge, romancista e contista portuguesa, de Maria Judite de Carvalho e de Teresa Veiga, autoras dos contos aqui analisado e de muitas outras escritoras da cena literária portuguesa contemporânea.

Uma inquietação, porém, surge ao analisar-se a presença das mulheres na literatura portuguesa. Por que, com o decorrer de séculos de história, a literatura de autoria feminina apareceu como algo pontual, na maior parte do tempo, ganhando mais destaque e espaço somente no último século? Uma possível resposta pode ser encontrada na configuração da estrutura social do capitalismo.

Virginia Woolf, ao escrever *Um teto todo seu* (1928), defende que para que haja produção literária de mulheres é necessário que elas tenham independência financeira e, conseqüentemente um quarto (utilizando uma tradução mais apurada da obra) no qual possam isolar-se do mundo a fim de criar. Esse isolamento não é apenas físico e simboliza a criação de um espaço livre das imposições sociais que as mulheres vivenciam diariamente. Ao discorrer sobre o lugar escasso que a mulher ocupa na literatura inglesa, Woolf traz à tona uma estrutura social que se repete não

apenas na Europa, mas nas demais localidades do globo, tratando-se de um sistema de opressão que remonta a séculos.

A sociedade se instrumentalizou a fim de institucionalizar tarefas ou papéis próprios de homens e de mulheres - os chamados papéis de gênero (LAURETIS, 1994). A partir dessa crença é possível afirmar que existem tarefas, comportamentos, roupas, modo de falar, trabalho e lugares próprios para homens e próprios para mulheres e que essas imposições não podem ser quebradas, já que esses papéis são tidos como naturais – uma vez que não há distinção na sociedade entre sexo e gênero. Nesse sentido, caso um indivíduo se coloque em uma posição que não a imposta a si, está sendo antinatural e é tratado, explícita ou implicitamente, como uma espécie de aberração. É o que ocorre, por exemplo, com a comunidade LGBTQIA+ e com as mulheres.

Tais imposições, ao mesmo tempo em que corroboram para a existência de uma sociedade patriarcal, são fundamentadas no patriarcado. A divisão da sociedade em dois papéis (o do homem e o da mulher) e o estabelecimento dos sexos para a subserviência a esses modelos (o do macho e o da fêmea, respectivamente) obedece a uma ordem hierárquica. Desde sempre o homem esteve em um lugar prioritário em relação à mulher. Olhando mais atentamente, percebe-se que essa posição serve ao sistema capitalista: uma vez que é da mulher o papel de cuidar e do homem o papel de prover, é ao homem que cabe os lugares de produção; consequentemente é ao homem que cabe o lugar de detentor de capital.

Ora, dentro do atual sistema capitalista, deter o capital e os meios de produção também é possuir outras formas de dominação. É por ter capital que ao homem é dada a educação e o direito de estar nas universidades e, assim, produzir o conhecimento. Nesse sentido, o homem também possui acesso à ciência, às letras e às artes. Desde sempre pertenceu a ele o direito de possuir riqueza e sabedoria. Por outro lado, às mulheres foi relegado o papel de cuidar. Sendo biologicamente quem pode procriar, o discurso circulante e aceito na sociedade é de ser natural que ela realize o trabalho de cuidar da prole e da casa, na medida em que esta é o lugar no qual se cria os filhos. Dessa forma, não pode trabalhar, já que a nova ocupação a privaria da dádiva de amar e cuidar do lar. Por isso não tem capital e se não possui capital não pode ocupar outros espaços na sociedade, dentre eles o espaço cultural.

Há também outras possibilidades: caso trabalhe, e isso ocorre na maioria das vezes não por escolha, mas por necessidade, a ela cabem os trabalhos com os mais baixos salários e, ainda, a ela é dada a dura tarefa de uma rotina dupla (trabalhar fora e dentro de casa todos os dias). As mulheres mais pobres desde sempre se viram obrigadas a adentrarem o mundo do trabalho como uma nova maneira de manter a casa e os filhos: lavar, passar, arrumar, cozinhar, vender e, mais recentemente, atender, ensinar e cuidar, aparecem como possibilidades de conseguir obter a renda necessária para sobrevivência. Essas atividades muitas vezes reproduzem o que é delegado à mulher dentro da própria casa – são tarefas que envolvem o cuidado, a organização, a limpeza, a cozinha, o ensino. Em outras palavras, são tarefas que se baseiam e reproduzem o papel social da mulher dentro de uma sociedade capitalista. Ao terminar a rotina de cuidado dentro do mercado de trabalho, inicia-se a rotina de cuidado dentro da própria casa. É preciso novamente cozinhar, limpar, arrumar, organizar e educar, tarefas as quais realiza sozinha, uma vez que não é o papel do homem desempenhar essa função. Nesse cenário, mesmo que detenha os meios de produção, a mulher não pode e não consegue possuir o conhecimento.

Ora, em uma sociedade em que não cabe à mulher ocupar os espaços de poder, é esperado que ela não ocupe também os espaços de produção intelectual ou artística. Indo além, a naturalização dos papéis é tamanha que qualquer mulher que fuja aos padrões e tente introduzir-se nesses espaços intelectuais provocará resistência e oposição a esse movimento. Já afirmava Woolf (1928, p. 62): “é que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada”.

Nasce daí a necessidade de ter-se um espaço próprio, íntimo, para a criação intelectual ou artística. O quarto que Woolf retrata simboliza não apenas um espaço físico isolado do restante da casa, mas um lugar no qual a mulher possa ter e reconhecer as possibilidades criativas que possui, em outras palavras, um lugar livre da tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994). Conforme a autora, essa tecnologia – mecanismos sociais que não apenas controlam o gênero, mas o determinam –

delimita o espaço de atuação da mulher. Nesse sentido, estar em um quarto isolado (uma vez que é algo pessoal e íntimo) significa isolar-se também das imposições de gênero, das ideias circulantes nos discursos, nas artes, na moda etc. que afirmam não ser da mulher o papel de criação.

Para ter esse quarto, entretanto, é preciso que a mulher possua capital.

Mas para as mulheres, pensei, olhando para as prateleiras vazias, essas dificuldades eram infinitamente mais descomuns. Em primeiro lugar, ter um quarto próprio — sem falar num quarto sossegado ou num quarto à prova de som — estava fora de questão, a menos que seus pais fossem excepcionalmente ricos ou muito nobres [...] (WOOLF, 1928, p. 65).

Sem condições financeiras suficientes para manter uma vida para além da sobrevivência, o processo criativo não consegue existir. O tempo que as artes, o trabalho intelectual requer não corresponde com à quantidade disponível na rotina de uma mulher que trabalha exaustivamente para manter a si e à prole, seja dentro ou fora de casa. Nesse sentido, é preciso que a mulher também possua, de alguma forma, os meios de produção para inserir-se na cena criativa de seu país.

Isso posto, o trabalho de produção literária torna-se solitário e de difícil acesso, ficando restrito às mulheres que possuem alguma condição financeira e que saem, de alguma forma, dos padrões de gênero impostos a todo momento pela sociedade em que está inserida. De fato, é um trabalho solitário, não tem o suporte de homens, uma vez que ao escrever a mulher pretende atingir um lugar de não pertencimento próprio, na concepção masculina; e tão pouco possui o apoio de outras mulheres, uma vez que quem escreve está fugindo daquilo posto como natural, tornando-se uma *outsider*. Estar no quarto, então, é estar reclusa da própria sociedade.

Olhando a história da literatura portuguesa a partir da ótica aqui proposta, infere-se que a pouca presença feminina na literatura tem suas raízes tanto na ausência de capital quanto na imposição dos papéis de gênero. As mulheres que escreviam, durante a maior parte da história, eram aquelas que possuíam estabilidade financeira e conseqüentemente condições de isolar-se em um quarto para produzir, mas também eram aquelas sofriam com as imposições dos papéis sociais impostas a elas. É somente no século XX que encontramos maior diversidade de escritoras na literatura portuguesa. Seja pelos avanços dos estudos de gênero, seja pela maior inserção da mulher no mercado de trabalho e conseqüente independência econômica, seja pelo fato de mais mulheres ocuparem lugares de produção intelectual (como universidades), o fato é que a literatura de autoria feminina em Portugal está tomando espaço na cena literária do país.

Essa produção, apesar de não se propor explicitamente feminista, na maioria dos casos é uma escrita engajada em questões que marcam o corpo da mulher. Magalhães (1995), ao defender a existência de traços comuns na literatura de escrita feminina que remetem a questões e situações vivenciadas somente por mulheres, argumenta: “De uma maneira geral, verificamos em nosso país (Portugal) a não existência de uma escrita feminista (no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem)” (MAGALHÃES, 1995, p. 21, grifo nosso), porém há “diversos textos literários com uma preocupação feminista, ou escritos de um ponto de vista feminino e envolvidos numa pesquisa dos valores das mulheres” (MAGALHÃES, 1995, p. 22, grifo nosso).

Nesse sentido, a literatura de autoria feminina abrange questões particulares da vida das mulheres a partir de uma perspectiva de vivência própria. Segundo Sartre (1948, p. 58) o autor “escreve para se endereçar à liberdade de seus leitores e a requer para que faça existir sua obra”, dessa forma uma mulher escrever sobre e para outras mulheres é fazê-la existir, fazê-la notar-se e libertar-se através da literatura, é fazê-la ser. Daí a importância da literatura de escrita feminina.

Os Contos: A Mulher, A Sociedade e A Morte

A partir do que foi exposto e baseando-se no “denominador simbólico comum ao grupo social constituído pelas mulheres, para além de fronteiras nacionais” (MAGALHÃES, 1995, p. 18, grifo da autora), os contos aqui analisados (*A Noite Indigna* (1983), de Maria Judite de Carvalho e *A Morte de Um Jardineiro* (2006), de Teresa Veiga) apresentam questões que perpassam a vivência feminina diariamente. Ambas as autoras, em suas diferentes maneiras de utilização da forma, escrevem sobre a liberdade feminina sobre diferentes óticas, mas valendo-se da morte de um personagem masculino como simbolismo dessa liberdade.

A Noite Indigna

Em *A Noite Indigna* (1983) Maria Judite de Carvalho tece, em poucas páginas, a história de uma mãe que acaba de perder o filho. O processo de luto da mulher já de meia idade, porém, não ocorre por causa dessa perda, mas sim por si mesma. Percebe-se, assim, uma espécie de *insight* da personagem, engatilhado pela morte do filho, do estado paradoxal de morte no qual ela vivia.

A Noite Indigna nos coloca diante de uma personagem apagada durante toda a sua vida. Significativamente sem nome, a personagem aparece em primeira instância como mãe e esposa, mas não como mulher. Logo de início, a história introduz a personagem como uma pessoa solitária na sala da própria casa e, a narrativa leva o leitor a acreditar em um primeiro momento, abatida pela morte do filho. Porém, ao avançar-se na leitura, percebemos que a apatia e o abatimento dessa mãe se dão não apenas pelo morto: com pouquíssimas amigas, abandonada pelo marido e deixada sozinha na obrigação de cuidar e sustentar a prole, com a qual, percebemos, constrói uma relação mais de empregada e patrão que de mãe e filho, essa mulher encontra-se em luto por si mesma. “[...] dera-se como que uma transposição e era em si que ela pensava, por si que recomeçou a chorar lágrimas quentes que já não afogavam os pensamentos, que, pelo contrário, os limpavam, os mostravam bem claros” (CARVALHO, 1983, p. 94).

Mas, afinal, por que as relações familiares dessa mulher tiraram sua identidade de tal maneira que se fez necessário a perda dessa relação para que pudesse lembrar a si mesma que estava viva? O que esse marido e esse filho representam?

Ao olhar-se a estrutura social a partir de uma perspectiva de crítica feminista, lembrando o que foi discutido acima, nota-se que a mulher serve como base da sociedade, na medida em que é utilizada como mão de obra barata tanto fora quanto dentro de casa. Como tem em seu papel social (Lauretis, 1994), a função de prover, de deter capital, o homem não dispõe de tempo ou de obrigação de cuidar dos filhos ou da casa, dessa forma, é atribuída à mulher a tarefa de dispor seu tempo e dedicação no trabalho não remunerado de educar e arrumar. É ela quem fica incumbida de lavar, cozinhar, cuidar da prole e quando conseguiu o direito de entrar para o mercado de trabalho, foi a ela quem deu-se os menores salários. Essa estrutura é arquitetada para favorecer a manutenção do patriarcado, que por sua vez, mantém o sistema de capital, privilegiando uns em detrimento de outros e, além, explorando uns para que outros possam sobressair-se. Como ressalta Tiburi (2018, p. 40):

O patriarcado [...] é uma forma de poder. Ele é uma coisa, uma geringonça feita de ideias prontas inquestionáveis, de certezas naturalizadas, de dogmas e de leis que não podem ser questionadas, de muita violência simbólica e física, de muito sofrimento e culpa administrados por pessoas que têm o interesse básico de manter seus privilégios de gênero, sexuais, de raça, de classe, de idade, de plasticidade.

A personagem criada por Maria Judite é o típico exemplo da mulher que sofreu as consequências dessas certezas inquestionáveis provenientes do patriarcado: a certeza de que uma mulher precisa se casar para ser feliz, de que precisa ter filhos, de que precisa cuidar e de que

precisa ser devota tanto do marido quanto dos filhos, de que precisa, de maneira ainda mais cruel, abdicar da própria identidade a fim de servir ao homem. Essa estrutura age de maneira que não somente delimita as ações da vida da mulher, ditando o que ela pode ou não fazer, mas também a desumaniza, uma vez que o patriarcado também objetifica a mulher, passando a vê-la não como sujeito, mas como mercadoria. Assim, a personagem foi, para o marido, apenas a mulher que cuidou do seu filho e da casa e, quando este não viu nela mais serventia, foi um objeto descartado; ela foi também, para o filho, a mulher que cuidava de casa e fazia comida; mas naquelas relações nunca foi alguém de fato.

Ao pensar-se numa lógica patriarcal, nota-se que é exatamente esse o papel que a mulher precisa desempenhar durante a vida: a mulher deve viver única e exclusivamente em prol do homem, uma vez que ele é quem provém a casa, que tem obrigações mais importantes, que é, de certa forma, aquele que detém a razão; e, quando esse homem morre, à mulher não resta coisa alguma. “Os homens produziram discursos [...] e se tornaram os donos do saber e das leis, inclusive sobre elas” (TIBURI, 2018, p. 48). Ora, essa estrutura patriarcal, representada no conto pelo marido e pelo filho, que oprime não somente física, mas também psicologicamente, coloca a mulher em uma espécie de roda viciante, na qual o pensamento de que precisa corresponder às expectativas de uma lógica patriarcal leva ao apagamento de seu “eu”, o que a faz acreditar que os desejos alheios são, na verdade, suas próprias vontades. E, no momento em que esse ciclo é quebrado, ou quando, no conto, o filho (a figura masculina que restou) morre, a mulher se vê vazia, como se a razão de sua vida tivesse deixado de existir, uma vez que não tem mais as vontades alheias que pensa serem suas. Dessa forma, num primeiro momento somos levados a acreditar que o luto decorre da ausência do homem.

Há, entretanto, uma subversão nessa lógica, uma vez que o choro da personagem não se dá pela perda do filho, mas pela perda dos anos, pela perda de si mesma:

Como se a morte do seu filho único, do seu único amor, lhe tivesse trazido o tempo que nunca tivera para pensar em si, para se ver, para se ver e se pensar sem a impressão de estar a roubar um tempo necessário a qualquer outra coisa. E, de súbito, ela estava ali, em frente de si mesma, e perguntava: o que vou fazer aos cinquenta anos? O que posso fazer? Como vou ocupar o tempo que ainda me falta? Como gastei, sem dar por isso, a vida? A quem fui útil? O que tenho dentro das mãos? (CARVALHO, 1983, p. 94).

A morte desse único objeto de afeto possibilitou a liberdade dessa mãe. Ao contrário do que se esperava, aquela mãe amorosa, que havia abnegado sua identidade, seus anos, seus amores, em prol do filho¹, agora já não chorava pela perda desse afeto, como seria o de se esperar, caso a lógica patriarcal na qual a mulher estava inserida fosse seguida. Ela chorava por si mesma: “Lágrimas sentidas que ela chorava por uma mulher” (CARVALHO, 1983, p. 95). Chorar primeiro pela perda dos anos, da vida, de uma mulher de meia idade e não chorar pelo homem, pelo filho, que morreu é uma sutil e poderosa arma de subversão, de protesto, contra os muitos anos, de muitas mulheres, devotos aos muitos maridos e filhos na sociedade.

Dessa maneira, a morte do filho, do homem, marca o início de uma nova liberdade para a mulher. Uma vez que todas as imposições de comportamento e de afeto se foram juntamente com a figura masculina, a personagem se encontra livre para viver uma vida por si própria. Seguindo essa lógica, a morte do filho representa a criação de um espaço como o quarto que Woolf (1928) retrata em sua obra: um lugar no qual não há delimitação para a atuação, criação ou vivência da mulher; um lugar sem controle do que se pode ou deve fazer; um lugar, enfim, de liberdade.

¹ “Entre a partida do marido e a morte, antecorrendo, do filho, encontrara um dia o amor e voltara-lhe as costas” (CARVALHO, 1983, p. 94).

A Morte de Um Jardineiro

Em *A Morte de Um Jardineiro* (2006), por sua vez, Teresa Veiga narra a história de Rosalia, mãe e esposa do governador que, após a morte do jardineiro da casa da família, muda seu comportamento com o marido, gerando desconfiças de um possível caso com o falecido funcionário. Durante os vários acontecimentos do conto, percebe-se o lento desabrochar de Rosalia para o próprio autoconhecimento e para a liberdade.

Teresa Veiga apresenta uma narrativa mais lenta, onde a liberdade da personagem ocorre de forma morosa, e, em um momento de transformação, é impulsionada também pela morte de um homem. Aqui, ainda observa-se o funcionamento do patriarcado na vida de Rosalia, personagem principal, nas relações de poder que se estabelecem entre o homem e o corpo da mulher, impulsionadas pela objetificação de Rosalia (o que ocorre de maneira sutil durante toda a narrativa).

A personagem é uma mulher da alta sociedade, casada com o governador, tendo uma vida pacata, dentro dos padrões do que se espera de uma mulher que ocupa o cargo de primeira-dama. Casou-se com o marido ao encantar-se por ele, apesar de saber que era um homem que agia sempre por interesse próprio. Esse estado de encantamento com o governador durou cerca de uma década, quando a leitura de um livro a fez sair de seu torpor e perceber que o marido “sem aparentemente exigir nada dela, se tornara no senhor absoluto do seu destino” (VEIGA, 2006, p. 10). Mesmo tendo a ciência do estado de sua vida desde esse dia, o enfrentamento do marido, e o conseqüente enfrentamento de sua condição velada de subjugamento, só viria anos mais tarde, com a morte do jardineiro.

A morte abrupta e prematura do jardineiro abalou Rosalia de tal forma que causou no governador grande desconforto e desconfiança sobre um caso entre ambos (algo que não é revelado durante a leitura). Essa perda do (pode-se chamar) amigo parece dar a Rosalia a força que lhe faltava para enfim sair da relação abusiva da qual tinha se dado conta anos antes.

Em um sistema em que uns são explorados para o benefício de poucos é esperado que mulheres (como a parte explorada desse sistema) sejam vistas em uma posição hierárquica inferior, sendo, conseqüentemente, tidas como objetos, como posse. É como Tiburi (2018, p. 66) afirma: “Se pensarmos em termos de signos usados para marcar corpos, diremos que a mulher é o ser marcado para servir ao mundo do privilégio patriarcal”. Ora, se estão para servir, estão subjugadas pelo poder do homem e devem assim permanecer para serem aceitas como mulheres respeitáveis, boas ou dignas. Como essa estrutura não permite qualquer ordem de questionamentos, a partir do momento que a mulher percebe essas relações de poder e passa a agir contra suas determinações, é colocada em um lugar de desprezo social, passando a ser uma *outsider* (Lauretis, 1994).

No conto, Rosalia percebe internamente ao longo dos anos os papéis de gênero que exerce, e quais as implicações caso não os cumpra. Em outras palavras, a personagem constata que só é minimamente respeitada pelo marido caso siga o que ele pensa ser o correto (e nesse caso, o correto é tudo que o beneficia). A morte do jardineiro é, então, o choque de realidade da personagem. A morte de um homem, que não sabemos exatamente se foi próximo a ela ou não, de alguma maneira a impulsionou a viver uma vida para si e não para o marido: “De repente, Rosalia tomou as rédeas da situação e o governador viu-se na posição inédita de ter de apoiar as suas medidas, em vez de partirem dele as directivas e ocasionalmente ceder no menos importante” (VEIGA, 2006, p. 18).

A relação entre o jardineiro e Rosalia surge a partir da paixão que ambos carregavam pelo jardim. A aproximação de ambos vai além da simples questão acerca de qual o tipo de envolvimento que construíram (se romântico ou não), é, acima de tudo, poética. A maneira como Rosalia reage à perda do jardineiro é, mais que tudo, demonstração do forte laço que ambos criaram em decorrência das flores dos jardins. O tempo que passaram juntos, pensando, analisando e estudando como ampliar, melhorar ou modificar os ambientes os uniu em um amor que vai além do físico, um amor pelo belo, pelo sensível, que as flores carregam. Esse sentimento se torna explícito na conversa decisiva entre a mulher e o governador, já no final do conto, momento em que Rosalia aparece completamente liberta de qualquer autoritarismo velado que o marido impunha a ela durante os anos de relacionamento:

Ambos me ensinaram muito do que sei [marido e jardineiro]. Vós, como meu marido, o que se chama amor, incluindo todas as coisas grosseiras que se escondem sob essa palavra. Ele, a entender a natureza e a participar da obra da criação, em lugar de me limitar a usufruir cegamente da beleza que nos rodeia. Todo este jardim e o parque, que estavam um matagal antes de ele chegar, são fruto das nossas combinações e dos nossos cuidados e, para que nada fosse feito à toa, dediquei muito tempo a consultar livros e catálogos de forma a que tudo tivesse uma razão e repousasse numa escolha criteriosa. O amor pelo jardim estendeu-se a outros aspectos e, quando foi necessário, ele trabalhou de pedreiro e arquitecto e eu trouxe-lhe o apoio das minhas leituras que não poucas vezes ele compreendia e interpretava mais depressa do que eu (VEIGA, 2006, pp. 31-32).

Foi, também, por meio desses cuidados dedicados ao terreno da casa, em conjunto com jardineiro, que Rosalia percebe sua importância para si e para os outros e ganha forças para desassociar-se daquilo que já não mais a cativava, seu relacionamento com o marido.

Por isso, com a morte abrupta desse provável amigo, Rosalia ganha forças para libertar-se de todas as sutis imposições do marido. É o desabrochar da personagem para si mesma. No momento em que o jardineiro morre, Rosalia decide dar continuidade aos trabalhos dele por si mesma, encontrando, enfim, uma tarefa que trouxesse significado para sua vida, algo com o qual poderia se importar e cuidar sem a intromissão do marido. Cuidar do jardim passa, então, a ser ainda mais seu objeto de paixão (paixão essa que claramente incomodava o marido). Ora, uma em uma sociedade estruturada para que todos os desejos e paixões das mulheres sejam voltados, de alguma maneira, para o marido, uma vez que a criação das mulheres é voltada para suprir ao homem (Tiburi, 2018), Rosalia ter para si uma atividade que não envolva o contentamento cômputo e que a satisfaça sobremaneira, é algo que destoa do papel feminino pré-estabelecido. Assim, cuidar do jardim para a personagem é também uma maneira de impor sua própria vontade, é uma sutil maneira de fazer valer seu eu.

Em determinado momento, depois de muitas desconfianças da parte do governador e de o casamento de ambos já estar em crise, Rosalia é encontrada pelo marido repousando em seu jardim, à sombra das rosas:

Durante os dias em que estivera ausente, o jardim sofrera uma metamorfose que, nem por se repetir todos os anos, perderia o condão de o espantar. Por toda a parte era uma explosão de rosas, salmão carregado, vermelho carmim, vermelho sangue, vermelho gerânio, vermelho cinábrio, e o reflexo de todo aquele vermelho incendiava a pele da mulher, que entretanto criara novas forças e mostrava esplêndida maturidade” (VEIGA, 2006, p. 26).

Aqui vemos o jardim e o desabrochar das flores como uma metáfora da liberdade e independência que Rosália adquiriu durante os anos. O jardim, a florir como nunca antes, representa o próprio momento de transformação pelo qual Rosalia passou desde a morte do jardineiro, até aquele momento. Ao cuidar de todo o terreno ao redor da mansão sozinha, a personagem estava também cuidando de si mesma, curando-se das arbitrariedades do marido, para desabrochar na melhor versão de si mesma, empenhando, por isso, cuidados mais que físicos nas flores, cuidados para a própria alma. Em outras palavras, ao manter o local bonito, ao plantar novas rosas, ao regar e ao adubar, a personagem também estava cuidando de si mesma. E enfim, quando, depois de anos, o jardim floresce, depois da morte de um homem, Rosalia encontra a força para desprender-se totalmente da condição de pertença do marido.

Considerações Finais

Percebe-se a partir da análise a relação próxima que ambos os contos estabelecem entre a morte e a liberdade. Ambos os homens representam direta (como no caso do filho da personagem em *A Noite Indigna*) ou indiretamente (como no caso da morte do trabalhador em *A Morte de um Jardineiro*) a estrutura patriarcal na qual as mulheres foram inseridas.

É a partir da perda, do luto e da dor, que ambas as mulheres, lenta ou repentinamente, começam a voltar o olhar para si mesmas e perceberem as condições de subjugamento que permeiam suas relações. No caso da personagem do primeiro conto, a dor vem a partir da morte do filho (pessoa que, conforme a lei social vigente, ela deveria amar sobre todas as coisas). O luto, então, a faz enxergar os anos de exploração velada que viveu dentro da própria casa, ora pelo marido, ora pelo filho; e a personagem, então, liberta dos papéis a partir da dor, subverte a lógica patriarcal ao chorar não pela partida do filho, mas pelos anos vividos em prol de outro que não ela mesma. A personagem quebra o ciclo no qual está inserida ao se encontrar em luto por si mesma.

Também em *A morte de um Jardineiro* percebe-se um movimento de reconstrução do mundo em que se vive a partir da perda. Aqui, além da morte física do jardineiro, momento crucial para o início do desabrochar da personagem, há também a morte das relações de poder que permeiam o relacionamento da personagem com o governador. No momento em que Rosalia decide não mais seguir a ordem social naturalizada do comportamento feminino, ela encontra a liberdade de viver para si mesma.

Ora, ambas as mulheres, mesmo que em percursos diferentes, encontram no luto a força necessária para começarem a serem vistas e reconhecidas como sujeitos primeiro por si e depois pelo outro. A liberdade, então, está, em ambos os contos, arraigada ao processo de perda não por acaso de um homem, representação da estrutura social que subjuga a figura feminina.

Dessa forma, a literatura aqui abordada - a escrita por mulheres - demonstra sua preocupação com questões que perpassam a vivência feminina, uma vez que ambas as narrativas se valem de discussões de problemas que marcam o corpo e a identidade das mulheres em geral (e da mulher portuguesa em particular) para a produção de uma literatura, mesmo que não expressamente, feminista.

Referências

ABRAHÃO, Thiago. Liberdade e Engajamento na Teoria Literária de J.-P. Sartre. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA ANAIS do SILEL, 03., 2013, Uberlândia. **Anais eletrônicos** [...] Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1 -6. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel_2013_180.pdf. Acesso em: 15 de ago de 2022.

CARVALHO, Maria Judite de. *A Noite Indigna*. In: CARVALHO, Maria Judite de. **Além Do Quadro**. Lisboa: O jornal, 1983.

COMANDULLI, Ana Cristina. Maria Peregrina de Sousa. **Revista Convergência Lusíada**, v. 32, p. 208, 2014.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco. 1994, p. 206-242.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O Sexo dos Textos: e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1995. 206p. (Estudos de Literatura Portuguesa).

MASSAUD, Moisés. **A Literatura Portuguesa**. 13ªed. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

MARTINI, Elisabeth Fernandes. Ser ou não ser?: representação feminina e estado civil sob a ótica de Maria Amália Vaz de Carvalho. In: ALÓS, Anselmo Peres; FERREIRA, Cinara Antunes; SILVA-REIS, Dennys (org.). **Poéticas e Políticas do Feminino Na Literatura**, vol. 1 Porto Alegre: Bestiário, 2021.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum**: para todas, todes e todos. 7ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2008.

VEIGA, Teresa. A Morte de Um Jardineiro. *In*: VEIGA, Teresa. **As Enganas**: Contos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Unesp, 1928.

Recebido em 22 de maio de 2023.

Aceito em 13 de junho de 2023.