

BEATRIZ FERREIRA DO NASCIMENTO

ESTHER TUSQUETS: VOZES DE MULHER EM *SIETE*
MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE



ARARAQUARA – S.P.
2012

BEATRIZ FERREIRA DO NASCIMENTO

**ESTHER TUSQUETS: VOZES DE MULHER EM *SIETE*
*MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras,
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a María Dolores
Aybar Ramírez**

ARARAQUARA – S.P.
2012

Nascimento, Beatriz Ferreira do

Esther Tusquets: vozes de mulher em Siete miradas en un mismo paisaje / Beatriz Ferreira do Nascimento – 2013

37 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Literatura espanhola. 2. Tusquets, Esther, 1936-2012. I. Título.

BEATRIZ FERREIRA DO NASCIMENTO

ESTHER TUSQUETS: VOZES DE MULHER EM *SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras,
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar
Ramírez**

Data da defesa/entrega: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez - Nome e título
Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Profa. Dra. Nildicéia Rocha
Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue
Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Márcia e Manoel por terem me dado à vida e a oportunidade de fazer as minhas escolhas, independentemente das consequências que elas acarretariam, pelo amor e a compreensão de sempre. Ao meu irmão Wellington, pelas doses de realidade e ao meu irmão Fernando, pelo apoio incondicional em todos os momentos.

À minha orientadora Prof. ^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez pela confiança e cumplicidade em todos esses anos de graduação, obrigada por acreditar no meu trabalho!

Aos amigos Michel e Priscila, pela paciência e companheirismo nos tempos de “H”, à nossa amizade que nos faz ser o famoso “Trio Parada Dura” que promete nunca se separar!

Aos anos de faculdade que me fizeram conhecer pessoas maravilhosas, as quais permanecerão para sempre em minha memória, registradas poeticamente em rascunhos de trabalhos e provas ou na simples arquitetura de um poema. A vocês, inspirações!

Resumo

Este trabalho pretende analisar dois contos – “*Los primos*” e “*Orquesta de verano*” –, pertencentes ao quarto livro da escritora espanhola contemporânea Esther Tusquets intitulado *Siete miradas en un mismo paisaje*. O livro, publicado primeiramente em 1981, não foi traduzido no Brasil e obra e autora são praticamente desconhecidas em nosso país. Este incipiente estudo tem por objetivo, pois, constatar de que maneira as personagens femininas principais constroem-se a partir da narração tomando por base a narratologia de Genette (s/d) e na ginocrítica de Elaine Showalter (1994).

Palavras-chave: Literatura espanhola. Narração. Crítica feminista. Ginocrítica. Esther Tusquets.

Resumen

Este trabajo pretende analizar dos cuentos – “Los primos” y “Orquesta de verano”, pertenecientes al cuarto libro de la escritora contemporánea Esther Tusquets titulado *Siete miradas en un mismo paisaje*. El libro, publicado primeramente en 1981, no se tradujo en Brasil y obra y autora son prácticamente desconocidas en nuestro país. Este incipiente estudio tiene por objetivo, pues, constatar de qué modo se construyen las personajes femeninas principales a partir de la narración tomando por base la narratología de Genette (s/d) y la ginocrítica de Elaine Showalter (1994).

Palabras-claves: Literatura española. Narración. Crítica feminista. Ginocrítica. Esther Tusquets.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. <i>SIETE MIRADAS</i> E DUAS TEORIAS	12
2.1 Crítica feminista	12
2.2 Narração	17
3. VIDA E OBRA DE ESTHER TUSQUETS	19
4. VOZES DE MULHER EM <i>SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE</i>	22
4.1 “Los primos”	22
4.2 “Orquesta de verano”	30
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar os contos “Los primos” e “Orquesta de verano” pertencentes ao livro *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981) de Esther Tusquets com base em duas teorias muito diferentes: a narratologia genettiana, e mais concretamente sua classificação sobre as vozes da narração e a ginocrítica de Showalter, pertencente aos estudos de gênero. Com ambas pretendemos analisar como se constroem as identidades femininas no discurso literário de Tusquets a partir das vozes das principais personagens femininas dos dois textos mencionados.

A partir da teoria formalista analisamos a natureza das vozes e sua decisiva participação para construir certas identidades. A partir da teoria feminista, observamos a natureza dessas vozes de mulher em dados contextos textuais que recriam artisticamente alguns dos momentos da história da Espanha do século XX.

A Espanha passou por processos históricos marcantes que influenciaram de alguma maneira a sua sociedade e consequentemente, a sua produção literária. Um dos acontecimentos mais decisivos da sua história recente foi a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a ditadura franquista que perdurou por quase quarenta anos.

Com o fim da ditadura, em 1975, o país vivenciou momentos de mudanças, tanto sociais como culturais. Porém, nem todos os teóricos da literatura concordam com o peso que tal mudança política teve para as letras espanholas. Assim, para Sanz Villanueva

Sería absurdo postular que la muerte de Franco transformó radicalmente a España y su literatura, y todo, de la noche a la mañana, se metamorfoseó. En especial, es unánime la opinión de escritores, críticos e investigadores en el sentido que la evolución estético-literaria de los últimos años se explica no por ese emblemático 1975, sino por procesos internos de índole artística gestados ya en los años sesenta. (SANZ VILLANUEVA, 2003, p. 4).

Deixa-se explícito que outros acontecimentos foram cruciais para essas transformações, como afirma Sanz Villanueva (2003, p. 249), porém, o mesmo teórico afirma o vínculo entre a literatura e a história quando defende que “*la desaparición de Franco y el proceso de transición desde la dictadura hacia la democracia parecen propiciar una linde definitiva a la llamada literatura de posguerra.*”

O estado do romance nessas mesmas datas da transição espanhola para a democracia não resulta muito promissor. Assim,

En 1975 el género novelístico no parece gozar de una especial buena salud. En los alrededores de esa fecha no hay obras de particular relieve firmadas por las sucesivas promociones surgidas desde la guerra civil y ya bien establecidas en los medios literarios y editoriales. (SANZ VILLANUEVA, 2003, p. 241)

Nesse mesmo momento histórico, as mudanças na literatura não ocorreram de imediato. Segundo Sanz Villanueva (2003), a desapareição formal da censura e o clima de liberdade de opinião trouxe uma falsa esperança de ressurgimento literário. A sociedade também ansiava conhecer mais a fundo o regime anterior, e, com isso, as atenções voltaram-se não para a ficção e sim para “*libros de vago ensayismo sociológico y hasta de puro cotilleo político*”. (SANZ VILLANUEVA, 2003, p. 252).

Foi nesse momento de transição entre a ditadura franquista e a nova democracia que apareceram as primeiras obras de uma escritora já madura: Esther Tusquets.

O interesse de estudar a obra de Tusquets, dentre tantas outras daquele mesmo período que nos resulta instigante surgiu do fato dela ter vivenciado, desde a sua infância, momentos históricos da Espanha igualmente instigantes como a Guerra Civil e a ditadura franquista. Esses momentos históricos (que fazem parte da memória da escritora) encontram-se recriados literariamente na vivência espaço-temporal da protagonista de *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981).

Esther Tusquets começou sua carreira como editora na década de sessenta, mas só em 1978 estreou como escritora com o romance *El mismo mar de todos los veranos*, que junto com *El amor es juego solitário* (1979) e *Varadas tras el último naufragio* (1980) completou sua trilogia.

Sanz Villanueva em sua introdução sobre a produção literária dos anos 1975-1990 cita Esther Tusquets como uma “acreditada editora”, devido à sua carreira de escritora concomitantemente com a de editora. Nesse sentido, afirma Sanz Villanueva, (2003 p. 14) que

Desde la creación y desde la crítica se accede a la dirección editorial allí donde esta aún no ha sido encomendada a técnicos de mercadería.[...] Parece como si el sistema literario actualmente imperante reclamase tal intercambio de roles, probablemente porque nuestra sociedad industrial y posmoderna [...] ha hecho de todos ellos un contínuum funcional.

Para o crítico, a partir da década de oitenta, o romance espanhol ressurgiu e consequentemente, aumentaram as publicações de novos nomes da literatura. Tusquets não é uma escritora jovem, mas é um desses novos nomes que emergiram naquele momento de finais dos anos 70 e início dos 80:

El mencionado resurgimiento de la novela española a lo largo de los años ochenta o, al menos, la incuestionable aceptación de los escritores nacionales por el público lector ha hecho que la posibilidad de publicar se haya extendido desde los autores mayores – los de la anteguerra o primera posguerra – hasta los más jóvenes, los cuales han irrumpido con gran fuerza en un mercado ansioso de nombres nuevos que han obtenido, en muchos casos, y casi de inmediato a la publicación de su primer libro, un gran éxito y una inhabitual notoriedad. (SANZ VILLANUEVA, 2003, p. 252).

Neste período, afirma Sanz Villanueva (2003) que houve um elevado crescimento de publicações de escritoras. As mulheres destacaram-se como autoras de romances, conquistando um plano de igualdade com os homens, os quais dominavam essa produção literária. Sanz Villanueva também problematiza esse fenômeno ao indagar se as romancistas aportam alguma característica definitiva e se existe “*algún carácter específico de la literatura firmada por mujeres.*”(2003, p. 272).

Não pretendemos, neste estudo, responder à questão de Sanz Villanueva, mas pretendemos analisar dadas identidades femininas em diálogo com base na narratologia de Genette (s. d.) e na ginocrítica acunhada por Elaine Showalter (1994). Isso no intuito de constatar de que maneira as personagens femininas principais desenvolvem-se na sua individualidade ficcional a partir da instância ou instâncias narrativas dos textos.

2. SIETE MIRADAS E DUAS TEORIAS

2. 1. Crítica feminista

Na década de 1975, Carolyn Heilbrun e Catharine Stimpson identificaram dois pólos da crítica feminista, um deles considerado como “idôneo, furioso e repreensivo”, comparado ao Velho Testamento, e o outro “desprendido e buscando ‘o encanto da imaginação’”, comparado ao Novo Testamento. Segundo Showalter (1994, p. 25), a crítica feminista era vista por muitos como um “ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes”. A crítica científica tendia a ser objetiva, fugindo do subjetivo, enquanto que a feminista reafirmava a autoridade da experiência.

Para Showalter, há duas formas de crítica feminista, uma ideológica que

[...] oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica e a mulher-signo nos sistemas semióticos. (SHOWALTER, 1994, p. 26).

E a ginocrítica, uma investigação que consiste numa leitura da mulher crítica da literatura feita por mulheres. A ginocrítica, para Showalter, ao contrário da crítica feminista, oferece muitas oportunidades teóricas.

Dentro da ginocrítica, Showalter apresenta um panorama de críticas feministas distintas, mas que buscam “encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade” (1994, p. 31). Dentre as críticas existentes, Showalter oferece uma instigante classificação: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, que salienta a opressão; a crítica feminista francesa, essencialmente psicanalítica, que salienta a repressão e a crítica feminista americana, essencialmente textual, que salienta a expressão.

Na teoria da escrita das mulheres existem para Showalter quatro modelos de diferença: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Cada um se incorpora ao anterior, “cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos.” (SHOWALTER, 1994, p. 31-32).

A crítica orgânica e biológica é encarada como a mais extrema da diferença de gênero, o texto é marcado pelo corpo: a anatomia é textualidade, é um “retorno ao

essencialmente cru, às teorias fálica e ovariana da arte, que oprimiram a mulher no passado” (SHOWALTER, 1994, p. 32).

Já a perspectiva biológica da crítica feminista enfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação. Entre os séculos XVIII e XIX predominaram metáforas da maternidade literária, havia muita analogia entre o processo da criação literária e a gestação, as dores do parto e o parto em si.

A crítica feminista biológica vê os textos femininos em termos de adjetivos como confessional, íntimo e prevê para tais textos um estilo e formas inovadoras. Segundo Showalter (1994, p. 35), na biocrítica,

Os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, porque a diferença mais visível entre homens e mulheres, e a única que temos certeza ser permanente, é de fato a diferença no corpo. [...] O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As idéias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas lingüísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) “no corpo de sua escrita e não na escrita do seu corpo”.

Afirma também que as críticas feministas americanas, francesas e inglesas não se voltaram para este tipo de análise, se fixaram em problemas filosóficos, lingüísticos e práticos do uso da língua pela mulher, abordagens pertinentes para a ginocrítica.

Para muitas feministas francesas, o linguismo revolucionário é uma ruptura com a ditadura do discurso patriarcal, Chantal Chawaf, segundo Showalter “associa o biofeminismo e o lingüismo, tendo em vista que a linguagem das mulheres é uma prática de escrita genuinamente feminina articularão o corpo” (SHOWALTER, 1994, p. 36). Porém, Showalter revela que

O princípio de uma linguagem das mulheres não originou-se com a crítica feminista; é muito antigo e aparece freqüentemente no folclore e no mito. Em tais mitos, a essência da linguagem das mulheres é o segredo; o que realmente está sendo descrito é fantasia masculina da natureza enigmática do feminino. (SHOWALTER, 1994, p. 37).

Em relação à literatura espanhola, Ocaña (2009) apresenta um panorama desta com a crítica feminista, indicando uma bibliografia vasta de autoras no livro *La literatura española y la crítica feminista*. Para Ocaña, a literatura não pretende se fixar

numa época específica ou em um grupo, “*sino que intenta ofrecer una visión global de la literatura española leída por una mujer, es decir, interpretada en clave feminista*”. (2009, p. 14. Grifos do autor).

Na Espanha, o pensamento literário feminista norte-americano foi introduzido por Mar de Fontcuberta, uma das pioneiras a tratar da ginocrítica no país, com sua tese de doutorado em 1983 e com um artigo publicado em 1987 no volume de atas *Literatura y Vida cotidiana*.

Elaine Showalter, criadora do termo ginocrítica, considera o “estudio de las escritoras” como próprio da ginocrítica, porém para Fontcuberta esse termo relaciona-se com estudos e realidades muito diversas:

Fontcuberta utiliza el término ginocrítica como sinónimo de estudios literarios feministas en general y le otorga un amplio campo de investigación: imágenes de mujeres en la literatura masculina, cuestionamiento de la enseñanza tradicional de la literatura, nuevos parámetros para analizar la historia literaria, y estudio de las escritoras. (OCAÑA, 2009, p.19).

Nesse deslizamento teórico da ginocrítica encontram-se igualmente alguns estudos de críticas espanholas, que, segundo Ocaña (2009), abordam em suas pesquisas aspectos descartados por Showalter tais como as análises de imagens femininas nos escritores canônicos.

Conforme Ocaña (2009), Fontcuberta parafraseia as teorias de Showalter sobre uma “*subcultura femenina*”, recorre a Annette Kolodny para tratar de uma “*relectura crítica*” feminista e a Ellen Moers para “*justificar la necesidad de estudiar a las escritoras como corriente aparte de la historia general*” (FONTCUBERTA apud OCAÑA, 2009, p. 19). Fontcuberta também trata da “*escritura del cuerpo*”, e a considera como uma utopia de caráter estético:

La escritura no puede reducirse a lo corporal “puro” aunque se abra camino a través de espacios corporales. En este aspecto la corriente de algún sector del movimiento de mujer que reivindica únicamente el cuerpo en el texto se enfrenta a un callejón sin salida, o, lo que es lo mismo, a un aluvión de obras incoherentes, mas hilvanadas, balbuceos, vomitera de sensaciones sin más interés que de ser notarias de una toma de postura, no por inmadura, sin embargo, menos real. Escribir, “al dictado” del cuerpo tiene mucho de utopía vital, de objetivo estético. (FONTCUBERTA apud OCAÑA, 2009, p. 19-20).

Ao contrário de Fontcuberta, Ignacio Ferreras defende a “escritura del cuerpo”, assim como Carmen Riera.

Segundo Ocaña, depois da publicação de *Literatura y Vida cotidiana* surge outro volume importante para os estudos de gênero na Espanha, *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas* coordenados por Aurora López e Maria Ángeles Pastor (1989). Neste volume há um artigo de Antonia Cabanilles: “Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista” no qual trata um pouco da ginocrítica de Showalter, porém com algumas objeções:

Otra línea es la propuesta por Elaine Showalter, que ha indicado la necesidad de distinguir entre: a) crítica feminista, que trata de la mujer como lectora, y se reduce al análisis de obras escritas por hombres; y b) ginocrítica, que se dedica a la mujer como escritora. La diferenciación quizá no sea demasiado eficaz, ya que separa tajantemente dos operaciones que están muy vinculadas: lectura y escritura. Y no lo será sobre todo si es cierta la afirmación de Roland Barthes de que escribimos nuestras lecturas. Lo relevante, en este caso, será saber cómo la mujer ha hecho suya una tradición que, en principio, la anula. (CABANILLES apud OCAÑA, 2009, p. 20).

Cabanilles, em seu artigo, conforme Ocaña, se ocupa mais da “escritura del cuerpo”, proposta por Hélène Cixous e Annie Leclerc. Ángeles Maeso aborda também essa escritura em “*Notas para una revisión de lo femenino en literatura*” (1989), não se posiciona contra nem a favor. Para Ocaña (2009, p. 22), Cabanilles, além de falar de literatura feminina, impõe de antemão uma limitação às mulheres: “*ella prefiere explicar algunos de los rasgos ya considerados tópicos del ‘estilo femenino’ como el autobiografismo, la temática amorosa y la insistencia en la infancia, a partir de circunstancias sociales y culturales*”.

Em relação ao conceito de literatura feminina, Lúcia Etxebarría é uma das estudiosas que o defende, além de ressaltar a necessidade de uma crítica literária feminista, conforme Ocaña:

En La letra futura (2000) y bajo el título “Con nuestra propia voz: a favor de la literatura de mujeres”, Etxebarría afirma que la experiencia de hombres y mujeres es diferente y, por tanto, también es diferente lo que escriben unos y otras. Ofrece incluso un repertorio de “rasgos específicos” de la “escritura femenina”, intimismo, autobiografía, indagación en los sentimientos, cotidianeidad, recurrencia en la imagen de la habitación cerrada y del agua, y sobre todo un nuevo catálogo de temas (las relaciones entre madre-hija,

entre hermanas, entre amigas íntimas) y una manera peculiar de hablar del sexo. (OCAÑA, 2009, p. 46).

Assim como Etxebarria, Marina Mayoral defende positivamente o conceito de “literatura femenina”, porém de maneira comparativa, para ressaltar as diferenças e semelhanças com a literatura escrita por homens. Segundo Ocaña (2009, p. 47) “Mayoral desdeña la segregación, es decir, no le parece oportuno el procedimiento usual de la crítica feminista de estudiar a las mujeres como un capítulo aparte”.

Para Ocaña (2009, p. 49) foi a partir do romance contemporâneo que começou a se pensar acerca da literatura feminina:

En La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona (1988), Biruté Cipliauskaité se propone determinar los rasgos más sobresalientes de la narrativa escrita por mujeres entre 1970 y 1985.

Em relação à teoria feminista da literatura, Ocaña afirma que

[...] los rasgos femeninos y el predominio de la modalidad autobiográfica entre ellos, son refrendados por Martínez Romero y refutados, en cambio, por Giulia Colaizzi, acudiendo a la pragmática literaria, la narratología estructuralista, el marxismo, la estética de la recepción y la deconstrucción, en unos textos plagados de referencias cuya lectura plantea otra de las cuestiones más debatidas por el feminismo norteamericano: si la teoría feminista debe apoyarse en la teoría general, que ha sido secularmente producida por hombres. (OCAÑA, 2009, p. 65).

Frente a esses impasses das diferentes posturas críticas dos estudos de gênero optamos por não reafirmar uma suposta especificidade, muito contestada, do texto escrito por mulheres. Também não desejamos descartar o acervo teórico que nos parece consistente, independente de ter sido elaborado por um homem ou por uma mulher. Por esses motivos, para examinar a natureza e a função que cumprem as vozes femininas do nosso *corpus*, tomamos por base a narratologia, que aliada à teoria de gênero, auxilia o pesquisador para observar a construção e às mudanças identitárias das personagens de ficção.

2.2 Narração

Outra obra importante para nosso trabalho é a obra *Discurso da narrativa* escrita por Gérard Genette. Nesse livro, o autor aborda questões pertinentes à narratologia. Para a realização de nossas análises nos focaremos aos tópicos referentes ao narrador.

Narração para Genette (s.d., p. 214) é uma rede de relações textuais:

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc.

Entende-se que uma situação narrativa é analisada por partes, para enfim considerá-la em sua totalidade. Ele também salienta alguns conceitos, os quais consideram como níveis de uma *realidade narrativa*: a *História*, a *narrativa* e a *narração*.

Simplesmente, se é o *discurso* dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da *história*, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto de parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa *enquanto discurso* e não a narrativa *enquanto história* que está aqui em causa. (GENETTE, s.d., p. 12).

Genette distingue dois tipos de narrativas, uma em que o narrador está ausente da história que conta, e outra, em que o narrador está presente como personagem dessa história. O primeiro narrador é denominado como heterodiegético e o segundo, como homodiegético. O autor não utiliza a terminologia tradicional de “primeira e terceira pessoa”, pois para ele

Essas locuções comuns parecem-me, com efeito, inadequadas, pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode no seu enunciado. (GENETTE, s.d., p. 243).

Ele define o estatuto do narrador pelo seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela sua relação com a história (hetero ou homodiegético) e oferece uma tipologia a partir desse estatuto:

1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; 4) *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. Neste sistema, o narrador (segundo) da quase totalidade da narrativa de *Santeuil*, o romancista fictício C., situa-se na mesma casa que Xerazade como intra-heterodiegética, e o narrador (único) da *Recherche* na casa diametralmente (diagonalmente) oposta (qualquer que seja a disposição que for dada às entradas) a Gil Blas, como extra-homodiegética. (GENETTE, s.d., p. 247).

Com base nessa classificação, pretendemos analisar a natureza e as mudanças das narradoras do nosso *corpus*, propondo um diálogo entre a narratologia e os estudos culturais de gênero.

3. VIDA E OBRA DE ESTHER TUSQUETS

Dada a prática ausência de estudos sobre a autora no Brasil, cremos indispensável oferecer um panorama da vida e da obra de Esther Tusquets.

Esther Tusquets, desde muito cedo, esteve ligada à literatura. Nascida em Barcelona na década de 30 estudou Filosofia e Letras nas Universidades de Barcelona e Madri, além de especializar-se em História e lecionando por um longo período disciplinas de Literatura e História na Academia Carillo. Seguindo os passos de seu pai, na década de sessenta assumiu a direção da ultraconservadora editora Lumen, a qual transformou em progressista ao publicar autores como Umberto Eco, segundo a visão de Agustí Fancelli (2007). Após 40 anos de administração, a família de Tusquets abandona o editorial.

A autora começa sua carreira literária tardiamente, em 1978 e como vimos, em plena transição da Espanha do franquismo para a democracia, com o romance *El mismo mar de todos los veranos*; em 1979, publica *El amor es un juego solitario*, onde se encontram indagações psicológicas e ganha o Premio Ciudad de Barcelona. No ano de 1980, escreve *Varada tras el último naufragio*. Nesse romance “*la preparación para llegar a lo erótico es larga y lenta*” (Ciplijauskaitė, 2003, p.331). Trata-se de um livro que fecha uma trilogia da escritora.

Ciplijauskaitė (2003, p. 332) nos fala desses romances da autora:

Como en las novelas precedentes, predomina el tempo lento, adquieren mucha importancia y se reproducen con gran acierto los procesos mentales. Una nueva variación es la constante yuxtaposición de cuatro puntos de vista sobre el amor, que permite una interpretación irónica, contraponiendo amor heterosexual (perspectiva masculina) y amor lesbiano (femenina). En las tres novelas está latente el mensaje feminista sin llegar a ser propaganda.

Apesar de começar sua carreira literária como escritora tardiamente, Esther Tusquets publicou cerca de 20 livros. Em seus romances predomina uma temática feminina e inovadora. Seus críticos atestam que não há muita trama em suas obras. Segundo a perspectiva dos mesmos, nelas enfatiza-se o conhecimento tanto psíquico quanto sexual de uma mulher madura. Para tanto, a escritora utiliza-se de uma linguagem considerada barroca e elíptica.

Acerca da estética de Tusquets, Ciplijauskaitė (2003, p. 329) diz:

Todos reconocen su maestría en la composición, la importancia de la intertextualidad, su inclinación hacia el mito, que intenta subvertir, su cualidad intelectual y su erudición. Se han detenido menos en su arte de captar y crear ambientes.

Suñén (apud CIPLIJUSKAITÉ, 2003, p. 329) considera a escrita da autora “*una carrera hacia la verdad de lo real*”. Anais Nin (apud CIPLIJUSKAITÉ, 2003, p. 330) diz que somente renunciando ao realismo descritivo, detalhista, seria possível chegar à realidade interior. “*Y esto es lo que busca E.T.: aprehender la verdad del personaje ‘haciéndose.’*”. NICHOLS (apud CIPLIJUSKAITÉ, 2003, p. 330) já afirma que os textos de Tusquets convidam para uma análise musical – ritmo interior da mulher mais do que sua presença social.

Siete miradas en un mismo paisaje, o quarto livro da autora e objeto de nosso trabalho, foi publicado primeiramente em 1981 pela editora Lumen, e é considerado por Molinaro (1989, p. 114) um divisor de águas, “*un parentésis literal*” entre seus romances. Segundo Molinaro (1989), esta obra pode ser classificada tanto como um romance de sete capítulos como um livro de contos, pois as histórias são fragmentadas e têm em comum uma personagem principal de nome Sara, cuja formação cultural é da alta burguesia catalã do pós-guerra civil espanhol (1936-1939).

Em 2006 a escritora é homenageada na “Asociación Colegial de Escritores de Cataluña” pela sua carreira, como nos diz Agustí Fancelli (2006), numa reportagem para o jornal *El País*. Agustí Fancelli (2007) em outra reportagem sobre Esther Tusquets para *El País* faz a cobertura do livro *Habíamos ganado la guerra* (2007), no qual a autora relata um pouco do seu passado. Nesse passado, ela era simpatizante do partido fascista que governou a Espanha depois da Guerra Civil. Segundo Fancelli

La memoria de Esther Tusquets abarca en este libro desde la primera infancia hasta los 18-20 años, cuando sufrió una crisis de misticismo justiciero que la llevó a militar en el falangismo más utópico e izquierdista.

Um de seus últimos livros foi *Tiempos que fueron*, publicado em fevereiro de 2012, juntamente com seu irmão Oscar Tusquets. Nessa obra ambos relatam suas memórias familiares e paralelamente, fazem um retrato da cidade de Barcelona e de sua vida cultural em pleno pós-guerra.

Rosa Mora (2009), na crítica “*Devorar la vida con glotonería*” cedida pelo jornal *El País*, relata que

Esther ha repetido en diversas ocasiones que es más fácil encontrarla en sus novelas y cuentos que en unas memorias. Por eso la edición de sus cuentos completos, Carta a la madre y cuentos completos, a cargo de Fernando Valls, es una feliz coincidencia para comprender mejor a esta mujer apasionada y heterodoxa. El espléndido prólogo de Valls es un regalo para los lectores interesados. Contribuye a una visión global de la obra y de su autora.

Segundo Mora, em boa parte dos romances de Tusquets aparece de maneira recorrente uma visão crítica da burguesia barcelonense. Já para Fernando Valls (*apud* MORA, 2009) “*la autora se muestra crítica con los suyos, sin mostrarse complaciente con los desfavorecidos y perdedores*”.

Tusquets falece em 23 de julho de 2012, aos 75 anos, de pneumonia, deixando uma bagagem literária pouco estudada na Espanha e consequentemente, no Brasil.

4. VOZES DE MULHER EM *SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE*

4.1 “*Los primos*”

“*Los primos*”, segundo conto de *Siete miradas en un mismo paisaje* trata da história de Sara, uma menina que está prestes a completar 9 anos de idade. Ele inicia-se com um dia de aula da personagem. O narrador que inicia o discurso é heterodiegético, segundo a terminologia genettiana (GENETTE, s.d.), quer dizer, ele conta uma história estando ausente dela.

O narrador heterodiegético propicia o distanciamento crítico apontado por Fernando Valls (*apud* MORA, 2009) da voz com relação à protagonista, distância que por vezes também resulta marcante entre a menina Sara e os demais personagens da história. Podemos mencionar fatos, ações, cenários e tempos coincidentes entre Sara e Esther Tusquets, como afirmam certos estudiosos, é dizer, há questões autobiográficas nessa obra, porém a escolha desse tipo de narração e de dadas ações da heroína mostram-nos igualmente uma certa falta de condescendência da voz do narrador ou narradora com relação à protagonista. Por vezes bem perto da menina, essa voz pode se afastar de repente, como acontece notadamente em alguns episódios do primeiro e do último conto de *Siete miradas en un mismo paisaje*.

Outras construções mostram o grau de proximidade e de distância entre narrador e protagonista, agora no interior do texto “*Los primos*”. Assim, nos dias em que Sara ia à escola seu primo Gabi é quem a acompanhava, porém na saída era outro primo que a esperava, Bruno. Nessa mesma saída, a personagem encantava-se com as barracas de doces, principalmente as de “*manzanitas barnizadas de azúcar colorado*”, que ninguém a deixava experimentar, porque “*decía la madre que eran, al igual que los chicles o el regaliz, una porquería, sin comparación posible con las golosinas que adquirirían para ella en las mejores pastelerías de la ciudad.*” (TUSQUETS, 2001, p. 41).

Ao provar finalmente a maçã, Sara sente o “*sabor delicioso de lo vedado y lo prohibido*”. A personagem prova do fruto proveniente da árvore do conhecimento do Bem e do Mal. A fruta caramelizada, ao ser degustada com a reprovação da mãe e às escondidas, traz esse sabor do desconhecido, a descoberta do “mal” e de suas próprias sensações, mas traz mais: a traição à sua própria classe social.

É na relação com a sua classe e notadamente com a sua mãe, que a voz do narrador estipula a maior gama de distâncias e aproximações com relação à

personagem. Ao maior grau de proximidade corresponde a palavra “mamá”, enquanto que o maior grau de distância traduz-se pela palavra “madre”:

*[...] y había cerrado Sara los ojos porque le parecía que iba a marearse (estaba ya protestando **mamá**), pero de todos modos le gustaba, y había pensado de nuevo una vez más, girando allí en sus brazos, que era sin duda éste el mejor de todos los tíos del mundo – ninguno de sus compañeros o amigos tenía uno parecido. (TUSQUETS, 2001, p. 37, grifos nossos).*

*Tía Irene era hermana **de mamá** y de tío Ignacio, pero le resultaba a Sara tan distinta en todo que no podía acabar de convencerse de que fuera de verdad su tía, y hasta se lo preguntó un día **a la madre, y mamá** se echó a reír [discurso de Sara] y le apartó el flequillo de los ojos castaños y la besó como hacía a veces en la punta de la nariz y la atrajo hacia su regazo y le explicó que sí, claro que era Irene su tía, era la hermana mayor, y quizá por esto, por los cinco o seis años que les llevaba le parecía diferente. (TUSQUETS, 2001, p. 42, grifos nossos).*

*A las nueve y media de la mañana era el patio del colegio – como había reconocido **la madre** – un campo de agramante, un amasijo confuso de gritos y de polvo y de corridas y patadas, y su primo Gabi, el único hijo de tío Ignacio, la acompañaba muy serio hasta el papellón de los pequeños y hasta la misma puerta de su clase. (TUSQUETS, p. 2001, p. 38, grifos nossos).*

Em língua castelhana da Espanha, sabemos que dificilmente alguém se refere à “madre” para um interlocutor em termos de “mamá”. À criança, porém, lhe é permitido tal tratamento. Por esse motivo, o efeito dessa voz, “mamá”, é o de apropriação da voz infantil por parte de uma narradora agora mais revestida da pele de Sara.

Da maior ou menor distância entre o narrador e Sara, mas também entre Sara e os seus, sua família, assim como entre Sara e seu pequeno mundo que não consegue se abrigar completamente dos acontecimentos da Espanha e da Europa, vai surgindo a identidade da Sara dos nove anos.

Esse mesmo narrador não somente oferece a visão de Sara com relação às pessoas de seu meio, mas também, com relação a fatos históricos de sua geração, como a Segunda Guerra Mundial (introduzida a partir do ambiente familiar e da escola alemã da menina) e a guerra civil (implícita no ambiente familiar e em alguns episódios presenciados pela menina nas ruas da cidade). A sua identidade de menina está diretamente vinculada, como veremos, aos episódios históricos e domésticos que a criança vivencia.

No espaço familiar, e no transcorrer da narrativa, o narrador revela certas coisas que são reservadas apenas para poucas pessoas, “*algunos juegos*” que muitos querem jogar, mas as circunstâncias, o período e a coragem não permitem. Com isso, podemos pensar sobre o espaço e o tempo propriamente espanhóis, para além da escola alemã de Sara, no qual se insere a narrativa: tanto a mãe de Sara quanto tio Ignacio e tia Irene passaram pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Nesse momento da história, Sara ainda não percebe conscientemente o que está acontecendo, apenas vê-se fazendo parte dessas poucas pessoas, que vão contra, ou se posicionam contra os “ditos” da época:

[...] y pensaba Sara que quizá por este motivo de su superioridad les había sido reservado un juego que todos los humanos hubieran querido jugar, pero que se brindaba sólo a unos pocos [...] ella no iba a ser nunca una mujer bonita, no era bonita ahora ya. (TUSQUETS, 2001, p. 46).

No entanto, num outro momento da narrativa, tio Ignacio faz um discurso à sobrinha acerca da Guerra Civil Espanhola de 1936 e o narrador deixa evidente que se para Sara esse acontecimento não era claro naquele momento, em algum momento posterior, essa história vai se esclarecer para a protagonista:

[...] hubiera debido de ser mucho más dura la lección, ya que era la sangre el único lenguaje que con ellos valía, haber terminado simplemente con todos esos rojos piojosos de mierda, que no quedara ni uno vivo, pero estaban de todos modos locos sí creían que iban a poder repetir lo del 36 (tendrían que pasar todavía años antes de que Sara escuchara un día atónita por primera vez que no eran los rojos los que habían dado comienzo a la guerra civil, que no eran ellos los que se habían lanzado un día a las calles por las buenas para arrasar y saquear y torturar y asesinar). (TUSQUETS, 2001, p. 50-51).

No momento presente, e malgrado o mundo fechado em que Sara se encontra, uma desconfiança desconfortável paira no ar perante os fatos históricos recriados pelos vencedores da guerra civil como Tio Ignacio: “*por más que no terminara de entenderlos, por más que no supiera discernir con exactitud dónde terminaban las bromas y dónde comenzaban las veras, estos comentarios de tío Ignacio le parecían terribles*” (TUSQUETS, 2001, p. 53). Ao falar sobre “los rojos”, na perspectiva de Sara ele se parecia com Hitler:

[...] le parecía a veces que también los ojos de tío Ignacio se ponían malvados y ratoniles, que el acre olor de sangre espesa se sobreponía y anulaba el rico olor a colonia y a tabaco de pipa, y acaso no se trataba ya [...] del más maravilloso de todos los tíos del mundo. (TUSQUETS, 2001, p. 53).

Nesse mesmo espaço do acontecimento histórico, insere-se quase todo o tempo da história, uma história familiar que vai, como estamos vendo, muito além do meramente familiar para levar o leitor para o momento histórico em que Sara vive, como no trecho a seguir que esclarece a aproximação entre o tio de Sara y Adolf Hitler:

[...] entonaban los chicos himnos patrióticos, marchas militares y coreaban a una, en un grito fortísimo que desbordaba el patio del colegio, las voces de rigor y saludaban firmes y marciales brazo en alto –el mismo grito y el mismo saludo que repetían alumnos y profesores ante la fotografía de un tipo que estaba en todas las dependencias del edificio, en todas las clases, en el salón de actos, en la sala de juntas, en las del profesorado, con gesto envarado y ojillos juntos y ratoniles y un bigotito muy parecido, aunque menos hirsuto y menos denso. (TUSQUETS, 2001, p. 40).

Com a utilização de “*gesto envarado y ojillos juntos y ratoniles y un bigotito*” vemos a descrição de um personagem marcante na história mundial, Adolf Hitler, que comandou a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas essa descrição também poderia ser aplicada a Francisco Franco. Apenas uma data explícita na história, primavera de 1945, pode desfazer tal possibilidade de equívoco.

No momento de silenciamento da guerra civil na Espanha, apenas outra guerra pode ser mencionada: a guerra de 45, a guerra de Hitler, em tudo similar à espanhola:

[...] los soldados en zanjias, entre la lluvia y el barro, corriendo, cayendo, saltando hechos pedazos por el aire, los edificios en llamas, las fachadas desmoronándose como decorados de cartón, las ciudades reducidas a montones de escombros entre los que vagaban fantasmales los niños y las mujeres y los viejos, y pensaba en el boletín que se imprimía en el colegio y se distribuía entre los padres, y que incluía en las últimas páginas unas listas, cada vez más largas, de exalumnos muertos en combate a los diecinueve, a los dieciocho, a los diecisiete años, aquellos muchachos que eran según tío Ignacio los mejores soldados del mundo, y le parecía a Sara todo tan irreal, tan poco creíble. (TUSQUETS, 2001, p. 39-40)

Desse modo, o narrador pauta o universo de Sara entre o particular e o universal, entre sua identidade e outras identidades. A visão da criança vem acompanhada de expressões como “*poco creíble*”, mas também através de artifícios do narrador que

parece aproximar-se agora, e muito, à visão da criança. Desse modo, as descrições do narrador mostram de maneira peculiar as imagens que são apresentadas de alguma forma a Sara, algumas circunstâncias são atenuadas como “*las fachadas desmoronándose como decorados de cartón*”, porém outras relatadas de maneira clara e objetiva, tornando o momento ainda mais drástico e triste como “*los soldados em zanjas [...] saltando hechos pedazos por el aire*”. Esses dois momentos representariam graus máximo e mínimo de aproximação entre a voz do narrador (ou narradora) e a percepção e a voz da protagonista.

O espaço no qual vive Sara é limitado pelas “*pocas avenidas y calles que constituían para ella y los suyos la ciudad*” (TUSQUETS, 2001, p. 48). Essa limitação espacial interfere de alguma maneira no seu conhecimento de mundo, que é modificado no momento em que descobre outros lugares, aparentemente vedados à menina, mas que se introduzem no seu espaço fechado.

O mundo dela modifica-se a partir dessa mesma primavera de 1945, quando a personagem completa nove anos. Aqui começa uma transição. Sara está voltando da escola de carro com seus pais e seu pai passa por uma rua que ela nunca havia visto. Nessa rua, a personagem se depara com pessoas deitadas no chão em estado considerado deplorável, “*esas gentes*”, “*raros seres vomitados por la noche*” (TUSQUETS, 2001, p. 49). Como o narrador nos descreve, Sara observa atentamente:

[...] y Sara se asustó – y no pudo sin embargo el miedo sobreponerse a la curiosidad, a las ganas imperiosas de saber, de comprender por fin, de modo que los siguió mirando de hito en hito con ojos bien abiertos. (TUSQUETS, 2001, p. 49).

Apesar de pouca idade, Sara se dá conta dos problemas da sociedade, esses que serão transformadores no decorrer da narrativa, da vida da personagem, da sua consciência em desenvolvimento:

[...] y le provocaron una ansiedad similar aunque más intensa y sobre todo mucho más conflictiva, que brotaba de esa confusa sensación del odio ajeno – duro y palpable y cierto – y de que era este odio contra ella inexplicable y no lo podía en modo alguno comprender y presentía sin embargo – y era una corazonada – que algo o acaso todo andaba mal pero que muy mal en el mundo, o al menos en el mundo que la rodeaba, y por debajo de todo esto, mucho más hondo, aunque ni ella misma lo hubiera detectado todavía, un ambiguo, turbio, mareante, avasallador sentimiento de culpabilidad, que había de ir creciendo y creciendo con el transcurso de los años, hasta

romper los diques y desbordarla y arrollarlo todo a su paso y precipitarla en lo más revuelto y proceloso de la corriente, definitivamente perdidas y para siempre inalcanzables cualquiera de las dos orillas. (TUSQUETS, 2001, p.50).

Uma das passagens mais significativas dessa etapa de transições profundas no conto seria o momento em que Sara vai à escola e percebe que as pessoas estão se comportando de modo diferente:

Y cuando llegó al colegio y Gabi la escoltó como todas las mañanas hasta su clase, ella le preguntó, “¿sabes si vendrán hoy a buscarte?”, y Gabi contestó que no, que no sabía, y se le ocurrió a Sara por un momento que tenía un aire raro, y a partir de ahí se fue dando paulatinamente cuenta de que todo era muy raro aquella mañana, porque se dieron las asignaturas como siempre, se siguieron puntualmente los horarios, pero en las clases parecían los profesores distraídos, y no riñeron a nadie ni pegaron a nadie ni le tiraron a nadie de las orejas, y parecía no importarles mucho que alguien no supiera la lección o se hubiera dejado los deberes en casa, y en el patio no jugaban apenas los chicos a los juegos violentos de siempre, sino que se reunían en corrillos y hablaban casi en cuchicheos, y entonces averiguó Sara, y era la última en saberlo en el colegio y acaso en toda la ciudad que la guerra había terminado [...], y no consiguió imaginar tampoco lo que aquello significaba. (TUSQUETS, 2001, p. 75-76)

As salas de aula do colégio em que Sara estudava eram compostas de quadros com a foto de Hitler, e com a sua queda e consequentemente o fim da Guerra eles foram retirados. O narrador apresenta mais uma vez a perspectiva de Sara que:

[...] se dio cuenta de que había la foto de Adolf desaparecido [...], en una sola noche mágica habían escamoteado todos los retratos de aquel tipo de ojos de ratón y que llevaba un bigotito como el de tío Ignacio, y había en su lugar una mancha precisa y delatora en todas las paredes. (TUSQUETS, 2001, p. 76).

Ao final do conto, com a caída de Hitler, Sara vê Gabi agredindo Bruno com palavras, dizendo a ele que não haviam (os de esquerda) ganhado a guerra. Sara desce do carro e fica do lado de Bruno. A partir desse momento da história, nota-se claramente esse mundo dúbio da personagem: “esto, como tantas otras cosas incomprensibles, tantas otras cosas inadmisibles, formaba parte del mundo en que mal que les pesara les había tocado vivir.” (TUSQUETS, 2001, p. 79).

Para Sara, o fim da guerra trazia a mesma sensação que o beijo de Bruno na namorada: “y la imagen de Bruno besándose en el quicio de un portal con una novia

rubia de ojos claros se confundieron para Sara en una misma catástrofe universal.” (TUSQUETS, 2001, p. 77).

Dessa mesma confusão entre os sentimentos amorosos de Sara e sua visão do mundo dos adultos, um mundo de guerras e paixões, vai nascendo a sua identidade de mulher que vai abandonando a infância. Seguindo a ginocrítica de Elaine Showalter (1994), percebe-se que ao longo da narrativa o narrador nos mostra a construção da personagem Sara, juntamente com indagações sobre as diferenças entre homens e mulheres. Esse traço constitutivo, de gênero, mostra aparente superioridade do gênero feminino perante o masculino, mas paralelamente, coloca a cada ser sexuado com seus correspondentes papéis históricos e estereotipados:

[...] y ella tenía en cualquier caso la ventaja – que inmenso alivio – de haber nacido mujer, porque no quería ni imaginar lo catastrófico que pudo haber sido nacer varón y tener que andar siempre a trompadas demostrando no se sabía cuántas cosas y aprender a golpear más fuerte y el primero [...], y no poder sentir o confesar nunca miedo ante nada y no poder para colmo de desdichas llorar tampoco jamás. (TUSQUETS, 2001, p. 37-38).

Nota-se desse modo que a voz da narração, recolhe conceitos da protagonista sobre homens e mulheres e os papéis que cada um deve ocupar na sociedade: os homens têm, para Sara, necessidade de demonstrar sua força aos outros, ser sempre melhores e não expressar seus sentimentos, ao contrário da visão que a protagonista reserva às mulheres, para ela, seres frágeis e sentimentais.

Essa visão estereotipada dos papéis está condicionada, evidentemente pelo momento histórico que Sara vivencia, mas também, pela posição social e pela postura política de sua família. Assim, num determinado trecho da narrativa o narrador nos informa o tipo de mulher que a personagem Sara achará (por muitos anos) bonita. A protagonista considera somente aceitáveis como padrão de beleza, as mulheres loiras, como sua mãe (que tio Ignacio vangloria): “*durante años iba a creer Sara que todas las guapas de verdad tenía forzosamente el cabello rubio y los ojos claros, apócrifas y sin valor las bellezas oscuras y morenas.*” (TUSQUETS, 2001, p. 43).

Se nos limitamos à beleza loira como padrão estereotipado de beleza clássica, perdemos de vista a questão da escola alemã e nazista que a menina frequentava e um modelo de beleza que vai muito além de uma proposta familiar ou escolar: o modelo fascista de beleza feminina de Hitler. Esse é o modelo proposto à menina e esse é o

modelo que aparentemente acata. Quer dizer, a sua identidade como mulher estará determinada pelo contexto familiar e pela opção política dessa mesma família.

Porém, há outras questões que norteiam a identidade de Sara naquela primavera de 1945. Sara possui de fato uma beleza loira e delicada como a sua mãe, mas as incertezas da idade atingem os próprios valores de beleza e criam a dúvida sobre o próprio corpo. Assim, quando sente a aversão normal nessa idade pelas brincadeiras dos garotos, ela presente algo maior que vai para além das brincadeiras: “*y tenía Sara el cierto presentimiento, la inquietante certeza de que tampoco podría gustarles ella a ellos en modo alguno jamás.*” (TUSQUETS, 2001, p. 46-47).

Frente aos garotos que brigam, a menina sente medo, frente ao mundo dos adultos, inquietações, frente aos primos, Sara terá de optar. Nessas opções, Sara vai se desenhando como ser humano e como mulher que acorda aos poucos para a sexualidade. Dentre as mulheres, duas, contrapostas como os primos, se apresentam como modelos. Trata-se da mãe de Sara e da tia Irene. De um lado vemos uma mulher conservadora, delicada, que segue os moldes de uma parte da sociedade espanhola no período anterior à Segunda Guerra. Do outro, a tia, que representa a mulher que “*andaba siempre perdida por las habitaciones de servicio, siempre tratando con una gente que no era la adecuada.*” (TUSQUETS, 2001, p. 44), quer dizer, uma mulher nada convencional. Sara vai transitar ao longo do livro entre ambos os modelos.

O “*mundo dos adultos*” para Sara, como mencionamos, traz certas inquietações. Trata-se de “*un mundo en el que pensaba unas veces con inquietud y otras veces con miedo, en el que se agolpaba una multitud de personajes sin rostro*” (TUSQUETS, 2001, p. 47). Esses “*personajes sin rostro*” seriam pessoas que Sara ainda não conheceu e até pessoas que “conhece” como seu tio Ignacio e sua tia Irene, personagens que fazem parte da sua vida e que muito estima, mas têm pontos de vistas diferentes, fato que causa uma espécie de medo, como veremos no decorrer da análise.

Podemos perceber que ao longo da história, Sara tem acesso a muitas informações e vai elaborando sua identidade em diálogo com seu meio e com a história do país e do mundo vista através dos olhos desse mesmo meio. Porém, se a menina Sara descobre na primavera de 45 que existem pessoas que não possuem a mesma forma de vida que a sua família, conhece um pouco mais das diferenças entre sua mãe e sua tia Irene, seu primo Gabi e Bruno e percebe mudanças em relação ao seu corpo e à sua sexualidade não é menos verdade que suas grandes verdades são transitórias. Quer

dizer, apesar de tantas transformações, as posições tomadas pela personagem são momentâneas, pois ela age, mas depois volta para o seu mundo, para construir “*en el cuarto de juegos una nueva cabaña.*” (TUSQUETS, 2001, p. 79).

4.2 “Orquesta de verano”

“Orquesta de verano”, sétimo e último conto de *Siete miradas en un mismo paisaje* nos apresenta um panorama bastante similar ao analisado em “*Los primos*”. No presente conto há também uma personagem de nome Sara, porém ao invés de nove anos está prestes a completar doze. O narrador mantém-se heterodiegético continuando com sua ambiguidade em relação à protagonista.

O período em que ocorre o discurso é meados de agosto, final do verão, como apresentado no começo da narrativa: “*estaba muy avanzado el verano – más que mediado de agosto.*” (TUSQUETS, 2001, p. 235). Nessa época os jovens de classe alta, como Sara, estão de férias na praia. O grupo de Sara dedica-se então à transgressão. Logo no início do conto se percebe pelas descrições do narrador que tipo de transgressão a personagem pratica:

[...] y había estado tan astuta o tan cauta en el juego de las prendas y tan afortunada con las cartas que habían conseguido ver pasar los días sin tener que dejar, ella sola acaso entre todas las niñas, que la besaran en la boca, o le toquetearan los senos o le bajaran las bragas), transgresiones doblemente embriagadoras porque venían a colmar este paréntesis de provisoria libertad que les brindaba el verano y resultaban impensables en el ámbito invernal de los colegios y los pisos en la ciudad. (TUSQUETS, 2001, p. 236).

Desse modo o livro abre-se com uma história de transgressão sexual lesbiana que pratica a mesma protagonista e se fecha com os primeiros indícios da descoberta do corpo por parte da menina. A sexualidade para Sara e o exercício dessa mesma sexualidade, como entrevisto na citação anterior, leva consigo uma sensação libertadora e transgressora. Porém, resta saber se a menina presa entre a infância e a adolescência, entre a sua classe social e as demais classes, entre os princípios morais dessa classe e o seu sentimento de transgressão consegue se desvencilhar do apreendido. Essa é a guerra de Sara. Se no conto anterior Sara está entre duas guerras, agora o efeito dessas guerras e da divisão que elas produziram se fazem visíveis no espaço das férias familiares.

Segundo Showalter (1994, p. 32) “A simples invocação da anatomia arrisca um retorno ao essencialmente cru, às teorias fálica e ovariente da arte, que oprimiram a mulher no passado.” Vê-se no exemplo anterior, esta invocação ao dizer “*besaran en la boca, o le toquetearan los senos*”.

O corpo está presente igualmente como aspecto transgressor no momento do motivo do vestido que realça as formas femininas da menina, evidentemente desaprovado pela mãe:

Pero Sara estaba radiante, tan excitada la primera noche que se cambió tres veces de vestido antes de bajar a cenar – se decidió por uno de organdí, con el cuello cerrado y mucho vuelo, que le dejaba los brazos al aire y no le gustaba mucho a su madre, porque decía que la hacía parecer mayor y que no era adecuado para una niña que no había cumplido todavía los doce años. (TUSQUETS, 2001, p. 237-238).

As expressões “*mucho vuelo*”, “*los brazos al aire*” causam a desaprovação materna, desaprovação que se relaciona com a sexualidade precoce da menina Sara. O vestido é pois, inadequado “*para una niña*”, porque “*la hacía parecer mayor*”. Os trechos destacados apresentam certa opressão ou “preservação” de Sara por parte de sua mãe, portadora dos valores do nacional-catolicismo espanhol.

A mãe de Sara tem um papel primordial na sua formação e na construção da identidade de Sara como ser humano e como mulher, mas nesse momento da transição da infância para a puberdade, a imagem da menina começa a ser mudada sem no entanto, abandonar completamente a sua visão infantil:

*Sólo a veces, al cruzar – adrede – ante la puerta de alguno de los salones o de la biblioteca, veía Sara a su madre, rubia y evanescente entre el rizado humo de los cigarillos, y la conmovía y envejecía que fuera tan delicada, tan frágil, tan elegante y tan hermosa, con ese aire de hada o de princesa que sobrevolaba etérea la realidad (la más mágica de las hadas y la más princesa de todas las princesas, **había pensado Sara de pequeña, y en cierto modo lo seguía pensando**). (TUSQUETS, 2001, p. 238-239, grifos nossos).*

Segundo Showalter

O livro de Nancy Chodorow *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender* (1978) teve uma influência enorme nos estudos das mulheres. Chodorow revisa conceitos de diferenciação psicanalíticos tradicionais, o processo pelo qual a

criança vem a perceber o eu como separado e a desenvolver limites para o corpo e o ego. (SHOWALTER, 1994, p. 42).

Showalter também afirma que “o centro da identidade de gênero de uma menina é positivo e baseado na identidade, na continuidade e na identificação com a mãe” (1994, p. 43) e é o que vemos bem claro no trecho do texto. O modalizador “*en cierto modo*” indica a impossibilidade de abandono total dos parâmetros infantis de Sara com relação à mãe e a seu ideal de feminilidade. A linguagem traduz seu mundo preservado de contos infantis e de heroínas inexistentes. Esse mundo está ruindo, mas Sara, “*en cierto modo*”, observa a destruição e “*en cierto modo*”, não ousa ainda abandonar o legado de sua mãe nem de seu mundo.

Como abordado no início da análise de “*Orquesta de verano*” a personagem Sara encontra-se de férias com sua família num hotel. Neste lugar há uma orquestra que toca para os hóspedes, no entanto Sara observa que ninguém aprecia e se sente incomodada com isso:

Pero aquí nadie prestaba la menor atención y tocaban los músicos para nadie, para nada, y cuando acercó Sara a la mesa de los padres para darles un beso de buenas noches, no pudo abstenerse de preguntar, y los padres y sus amigos se echaron a reír y comentaron que “aquellos” tenía poco que ver con la verdadera música, por mucho que se esforzaran “esos pobres tipos”. Y lo de “pobres tipos” le hizo a Sara daño y lo relacionó sin saber por qué con las burlas de los chicos, con sus estúpidas crueldades en el cañaveral. (TUSQUETS, 2001, p. 241).

Vê-se neste excerto indícios de preconceitos sociais por parte dos pais de Sara, contudo ela não comparte com as ideias deles e as compara com as brincadeiras de mal gosto dos meninos.

Numa conversa com “la mademoiselle” esta pergunta a Sara sobre a música e o porquê da menina se sentir incomodada pelo fato dos outros não gostarem do som da orquestra. Para “la mademoiselle” eles tocavam bem, mas não importava a maneira que tocassem, bem ou mal os hóspedes teriam o mesmo comportamento. Porém para Sara:

Era en definitiva un desperdicio. Y entonces Sara reunió todo su valor, se puso en pie, recorrió sonrojada y con el corazón palpitante – pero sin vacilar – el espacio que la separaba de la orquesta, y le dijo al pianista que le gustaba mucho la música, que tocaban muy bien, ¿por qué no tocaban algo de Chopin? , y el hombre la miró sorprendido, y le sonrió por debajo del bigote (aunque ni por esas dejó de parecerle muy triste) y respondió que no era precisamente

Chopin lo que allí se esperaba que interpretasen, y al punto estuvo Sara de replicar que lo mismo daba, puesto que no iban de todos modos a escuchar ni a enterarse tampoco de nada, y se sintió – acaso por primera vez en su vida – incómoda y avergonzada a causa de sus padres, de aquel mundo rutilante de los adultos que no le parecía de pronto ya tan maravilloso, y sin saber bien el por qué, le pidió disculpas al pianista antes de regresar a su mesa. (TUSQUETS, 2001, p. 242-243, grifos nossos).

Neste fragmento mais uma vez a personagem contradiz a opinião dos seus pais, porta-se da maneira que crê ser a correta, afasta-se da personalidade da mãe para aos poucos desenvolver a sua. Sara sente que as classes sociais estão divididas e descobre que o mundo dos adultos, o qual ela tanto ansiava não é como pensava que fosse, sente vergonha da atitude dos adultos e principalmente dos seus pais perante os músicos.

A partir desse momento desenvolve-se uma relação de cumplicidade entre Sara e o pianista:

Pero cada vez con mayor frecuencia se le iban los ojos hacia la orquesta y el pianista, que le parecía más y más triste, más y más ajeno, pero que algunas veces, al levantar la vista del teclado, y encontrarse con la mirada de Sara, le sonreía y esbozaba un vago gesto cómplice. (TUSQUETS, 2001, p. 243-244).

O envolvimento dos dois intensifica ao longo da narrativa, Sara passa a conviver com a família do músico e descobre-se apaixonada por ele:

[...] empezó a ir cada vez más a menudo en compañía de la mujer y de la niña, que le inspiraban un afecto transferido, como por delegación, porque Sara quería al pianista – lo descubrió una noche cualquiera, en que él levantó la vista del piano y sus miradas se encontraron, y fue un descubrimiento libre de sobresaltos o turbación o espanto, la mera comprobación de una realidad evidente que lo llenaba todo. (TUSQUETS, 2001, p. 244).

O pianista, ao tomar consciência do sentimento de Sara, lhe indaga o porquê deles passarem pela cabeça de uma criança de onze anos. Com essa conversa o sentimento de Sara aviva-se:

[...] y entonces Sara le apretaba más fuerte la mano y sentía en el pecho un peso duro que no sabía ya si se llamaba piedad o se llamaba amor, y le hubiera gustado animarse a decirle que había existido sin duda un malentendido, un cúmulo de fatalidad contra ellos conjurada, que todo iba a cambiar en cualquier instante, que la vida y el mundo no podían ser permanentemente así, como él los describía, y un par de ocasiones el hombre detuvo, y la abrazó fuerte fuerte, y le pareció a

Sara que tenía las mejillas húmedas, aunque no hubiera podido asegurarlo. (TUSQUETS, 2001, p. 246).

A mulher do pianista incomodada com as conversas de Sara com seu marido vai ao seu encontro e a pergunta sobre os assuntos abordados. Sara diz que ambos só conversam sobre a morte do amor, da arte e da esperança, e nada sobre os problemas cotidianos.

Com a chegada do aniversário de doze anos de Sara seu pai a presenteia com uma relíquia de família, símbolo de amadurecimento, passagem da infância para a idade pré-púbere:

[...] y papá le dio una pulsera de oro con piedrecitas verdes que había sido de la abuela y que significaba que Sara empezaba ya a ser una mujer, y hubo carreras de saco, piñatas, fuegos artificiales, ya hasta una tisana con mucho champán que los achispó un poquito porque nunca antes les habían dejado beberla, y era un síntoma más de que estaban dejando a sus espaldas la niñez. (TUSQUETS, 2001, p. 247).

Pode-se observar nesta passagem a voz da personagem confundindo-se com a do narrador ao utilizar o substantivo “papá” ao invés de “padre”. Também pode se pensar na aproximação do narrador com Sara ao empregar um linguajar carinhoso e infantil.

Até aqui falamos de pequenas mudanças da personagem, no entanto a transição maior ocorre no decorrer de sua festa, momento no qual sua mãe impede a entrada da filha do pianista.

Ao descobrir que sua mãe não deixou a menina entrar Sara lhe pergunta o porquê do impedimento e a mãe responde que não sabia que eram tão amigas “*y que de todos modos debería ir aprendiendo Sara cuál era la gente que le correspondía tratar.*” (TUSQUETS, 2001, p. 248).

Mais uma vez notam-se os preconceitos sociais por parte da mãe de Sara, o que deixa a menina triste. Ao ver sua filha neste estado a mãe volta atrás e pede a Sara para chamar a filha do pianista, contudo ao ir a casa dele e conversar com sua mulher percebe que há coisas que não podem ser perdoadas.

Vê-se, portanto o aniversário de Sara como um marco na narrativa, momento de transição em que Sara percebe claramente que as diferenças sociais atingem até aqueles que não têm consciência delas.

Sara com apenas 12 anos enfrenta as diferenças sociais e já se posiciona, não se vê ao lado da classe alta, a burguesia espanhola da década de 1950, identifica-se com as

peessoas de olhares tristes, com as angústias desse povo que assemelham a si, como no trecho final do conto:

Y Sara se sentó en silencio, sin tocar siquiera la comida que le pusieron en el plato, muy erguida y ahora muy pálida, mirando fijo hacia la orquesta y repitiéndose que ella no olvidaría nunca nunca lo que había ocurrido, que nunca se pondría un hermoso vestido largo y escotado y un abrigo de pieles y unas joyas y dejaría que unos tipos en esmoquin le llenaran la copa y le hablaran de amor, que nunca – pensó con asombro – sería como ellos, que nunca aprendería cuál era la gente que debía tratar, porque su sitio estaba para siempre con los hombres de mirada triste que habían soñado demasiado y habían perdido la esperanza, con las mujeres duras y envejecidas y desdibujadas que no podían apenas defender a sus crías, desde este verano terrible y complicado en que había descubierto Sara el amor y luego el odio (tan próximo y tan junto y tan ligado con el amor), en este verano en que se habían hecho, como anunciaban los mayores aunque por muy distintos caminos, mujer, repitiéndose esto mientras le miraba fijo fijo, y él la miraba también a ella todo el tiempo, sin necesidad ninguna de bajar los ojos al teclado para interpretar, durante todo lo que duró la cena, música de Chopin. (TUSQUETS, 2001, p. 250, grifos nossos).

Ao dizer “nunca sería como ellos” o narrador explicita a postura que a personagem tomou, ela não mais aceita os ideais de seus pais, não ignora suas atitudes. Diante desse acontecimento pode-se considerar que Sara amadureceu de alguma maneira, seu modo de pensar ao final do conto difere com o início, ela não mais comparte com as injustiças feitas pelos seus familiares aos músicos, toma posição contrária, demonstra claramente sua desaprovação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como disse Umberto Eco (*apud* VILLANUEVA, 2003, p. 37)

[...] la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.

Podemos constatar com as análises que o plano de fundo que permeou os contos foi de uma guerra, tanto uma guerra política como psicológica. Ambas personagens foram confrontadas com acontecimentos que as levaram à ação, a primeira de maneira mais singela e a outra nem tanto.

Esther Tusquets ao apresentar uma realidade por meio da ficção trouxe personagens femininas marcantes, duas meninas apreendendo o mundo de maneiras distintas, conhecendo seu corpo, seus sentimentos e limitações.

Assim como afirma Bértolo, não há nenhuma tentativa, na nova narrativa espanhola produzida após 1975, de

[...] imbricar la individualidad en un entorno que vaya más lejos de lo familiar y aun en este ámbito los problemas se aluden o simplemente se eluden. La nueva narrativa trabaja la alusión, la ambigüedad y el misterio vacuo. (BÉRTOLO apud VILLANUEVA, 2003, p. 298).

Vemos nos contos de Tusquets esta individualidade bem próxima do âmbito familiar, suas narrativas trabalham com as ambiguidades das personagens, ora a Sara de “Los primos” não concorda com algo, porém a discordância é momentânea, volta ao plano seguro, à sua “cabana”. Já a Sara de “Orquesta...” conhece dois mundos e opta pelo menos “seguro”, sai da sua zona de conforto. Ambos com a mesma temática.

Enfim, este trabalho teve o intuito de apresentar um pouco da obra de Esther Tusquets por meio de dois contos e perspectivas femininas, ressaltando a importância de sua literatura e estudos de seus livros na contemporaneidade, juntamente com aspectos próprios de sua escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CIPLIAUSKAITÉ, Biruté. Esther Tusquets y la escritura femenina. In: VILLANUEVA, Darío. 2ed. **Los nuevos nombres: 1975-1990**. Barcelona: Editorial Crítica, 2003. p. 327-332.

FANCELLI, Agustí. **Memoria de editora**. EL PAÍS, 2006. Disponível em: <

>. Acesso em 10 jun. 2012.

_____. **Me indigna lo mal que se enseña el castellano**. EL PAÍS, 2007. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2007/12/06/ultima/1196895602_850215.html>. Acesso em 10/07/2012.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 1700. Lisboa: Vega.

MORA, Rosa. Devorar la vida con glotonería. EL PAÍS, 2009. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2009/11/14/babelia/1258161140_850215.html>. Acesso em: 14 ago. 2012.

NAVAS OCAÑA, Isabel. **La literatura española y la crítica feminista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.

SANZ VILLANUEVA, Santos. La novela. In: VILLANUEVA, Darío. 2ed. **Los nuevos nombres: 1975-1990**. Barcelona: Editorial Crítica, 2003. p. 249-280.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TUSQUETS, Esther. **Siete miradas en un mismo paisaje**. Barcelona: Anagrama, 2001.

VILLANUEVA, Darío. Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema. In: VILLANUEVA, Darío. 2ed. **Los nuevos nombres: 1975-1990**. Barcelona: Editorial Crítica, 2003. p. 3-38.

VILLANUEVA, Darío y otros. La <<nueva narrativa española>>. In: VILLANUEVA, Darío. 2ed. **Los nuevos nombres: 1975-1990**. Barcelona: Editorial Crítica, 2003. p. 285-305.