

A LINGUAGEM COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *AS MULHERES DE TIJUCOPAPO*

Lourdes Bernardes Gonçalves¹

Resumo

O romance As mulheres de Tijucopapo de Marilene Felinto é analisado na perspectiva do processo de criação da personagem pós-moderna, usando a visão de Stuart Hall sobre a construção da identidade no mundo pós-moderno. Observa-se que a construção do sujeito no caso de Rísia, protagonista do romance, está intimamente ligada à evolução de sua linguagem. Da mudez e gagueira, Rísia chega a um discurso lírico, individual, criando toda uma poética sua, particular. É este caminho que vamos percorrer com ela.

Palavras-chave: identidade – pós-modernidade – linguagem.

Abstract

The novel As mulheres de Tijucopapo by Marilene Felinto is analyzed in the perspective of the creation process of the post-modern character, using Stuart Hall's views on the construction of identity in a post-modern world. One can notice that the construction of the identity in the case of Rísia, protagonist of the novel, is closely related to the evolution of her language. From dumbness and stammer, Rísia reaches an individual, lyrical discourse, creating a new poetics of her own. This is the way we will follow with her.

Keywords: identity – post-modernity – language.

Uma dificuldade com que nos deparamos na definição do romance pós-moderno advém de sua diversidade, pois várias correntes coexistem. Mas nota-se como uma constante o abandono da consciência coletiva para a representação do consciente individual. O homem contemporâneo não se acha mais com o direito de falar por uma comunidade. E é essa postura que encontramos em Rísia, protagonista de *As mulheres de Tijucopapo* (1992) de

Marilene Felinto. Rísia, apesar de nordestina, emigrante para São Paulo, não se identifica com os nordestinos de São Paulo, não trata da seca, não gosta de chuva. A ficção de Marilene Felinto é uma narrativa reflexiva, um romance intimista que vai sendo contado aos borbotões, com várias repetições, mostrando, como várias vezes acontece no romance pós-moderno, que o presente é construído pelo passado e sempre se reverte a ele. É uma narração homodiegética, centrada no narrador, com grande profundidade interna, que permite os flashbacks e as antecipações. O enredo é composto de vários episódios, alguns encadeados, outros justapostos, todos deixando sua marca na formação da identidade de Rísia. Ela faz sua viagem, numa busca permanente, uma personagem errante, constantemente angustiada.

A história da literatura é feita não só de rupturas, mas também de continuidades. Um período literário se forma com a rejeição de muito do anterior, porém há continuidades importantes. No caso do presente romance, vemos a ruptura muito claramente, com a ausência de um enredo tradicional e com a forma narrativa cheia de repetições, mas também observamos pontos de convergência com outros períodos literários. A viagem é uma metáfora onipresente para assinalar desenvolvimento ou qualquer tipo de progresso temporal. A busca do amor, da convivência, do pertencer, que parece no final tomar conta de Rísia, é também indicativa de continuidade.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1998) fornece um modelo através do qual podemos tirar algumas conclusões sobre a construção da personagem Rísia. Nessa obra, Hall define o sujeito pós-moderno, partindo, num exame diacrônico, do conceito do sujeito no Iluminismo, depois do sujeito social, para então chegar ao sujeito pós-moderno. Aponta a descentralização como fenômeno típico da definição do sujeito pós-moderno. A modernidade se caracteriza por

¹Professora do Departamento de Letras Estrangeiras da UFC. Mestre em Letras.

um processo de fragmentações internas e rupturas que, na construção da nova identidade, se traduz por não mais se poder identificar um único centro (Hall, 1998:16). Há um deslocamento das estruturas e processos centrais da sociedade moderna que abala os quadros de referência que até então definiam uma posição estável no mundo social. Hall define o sujeito pós-moderno como “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (Hall, 1998:12). Estas identidades correspondem a diferentes centros de poder da própria estrutura do sujeito, centros estes que podem ser antagônicos e/ou exclusivos, trazendo as manifestações mais diversas de um mesmo sujeito. Hall afirma que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (Hall, 1998:12). A relatividade e o provisório tomam o lugar do absoluto e permanente.

Rísia cria para si uma identidade. Não uma identidade harmoniosa, centrada, que responderia coerentemente aos estímulos externos, mas uma identidade descentrada, contraditória em si mesma. Chega a essa construção num processo lento e sofrido. Sua trajetória do Recife para São Paulo foi o palco de sua transformação, ou construção. Aí já se percebe uma descentralização, quando o seu retorno transcende às suas próprias origens e inclui as origens da mãe. Rísia não retorna a Recife, mas a Tijucopapo, assumindo assim origens que não são suas, identificando-se com a mãe. Por outro lado, tem em relação à mãe diferenças fundamentais. Rísia não aceita a figura paterna, o que a mãe não contesta; tem necessidade de proteger a mãe, uma afirmação da força de uma contrastada com a fragilidade da outra. Mas é na trajetória reversa, de São Paulo a Recife, e finalmente a Tijucopapo, que Rísia assume a sua identidade e parte para atuar conforme os valores que ela vai descobrindo e abraçando. Não é por acaso que a trajetória às origens dura nove meses. É exatamente esse processo gerador de identidade, que já tinha sido percorrido na ida, que se realiza completamente na caminhada reversa. Em uma das passagens do romance, a referência aos nove meses traz inclusive uma alusão explícita ao nascimento, através da palavra Natal:

“- Alo! Mamãe? Sim, eu vou bem. Eu viajei nove meses. Quando eu acordei eu já estava em Tijucopapo. Eu viajara nove meses. Eu cheguei no Natal. Eu quis logo telefonar.” (Felinto, 1992:129)

Houve uma apropriação de alguns elementos que passaram a fazer parte de sua identidade, composta de um aglomerado de contradições, de posições conflitantes, de pontos de vista antagônicos e co-existentes.

A formação da identidade de Rísia se enquadra perfeitamente na pintura que Stuart Hall faz do sujeito pós-moderno, que apresenta vários centros simultâneos.

Observa-se que o processo de construção de Rísia manifestou-se no processo de aquisição de uma linguagem. Sua trajetória lingüística revela toda a evolução da formação de seu sujeito, desde a situação de não-fala, caracterizada pela mudez e gagueira, até o domínio de um lirismo poético e feiticeiro. É esse percurso que se mostrará agora.

Os primeiros choques da vida fizeram com que Rísia perdesse a fala. A mudez significa também para Rísia a falta de comunicação, a indiferença de que se via cercada entre os irmãos:

“Porque na minha casa, dia de domingo, era uma coisa de louco. Era o dia da mudez. As pessoas todas estavam em casa, o dia de folga. Pois era exatamente o dia em que a mudez era flagrada.” (Felinto, 1992:55)

Por outro lado, a mudez favorece a abstração para um mundo interior, rico em imaginação, um refúgio da realidade:

“Nesses sonhos eu viajo para longe. Eu viajo, eu crio verdadeiras histórias. Quando eu acordo, eu rio de mim mesma, vejo se ninguém está me vendo, e me chamo de doida. Os doidos, naquele silêncio deles, devem criar longas e sucessivas histórias. Eu morro de vergonha de que alguém saiba que faço isso.” (Felinto, 1992:65)

A gagueira de Rísia é resultante de forte abalo emocional:

“No dia da segunda esculhambação de mim mesma, o dia em que não matei Analice, amanheci gaga.” (Felinto, 1992:40)

A situação de gagueira é muito próxima à de mudez, pois o medo de ser percebida como gaga incita Rísia a permanecer calada:

“Mas, não poder falar, ser gaga, é um verdadeiro corte, é o sinal mesmo da ruptura, é o espanto maior de todos. Ser gaga, então, me calava muito. Eu já fui uma verdadeira muda.” (Felinto, 1992:40)

O desejo de escrever cartas revela a vontade de se comunicar. Porém tem que ser em língua estrangeira, o que põe em destaque a descentralização da identidade, já que Rísia quer ser “lida”, mas não quer ser totalmente compreendida. As primeiras linhas do romance já introduzem sua obsessão por escrever uma carta:

“Quando eu chegar lá, e com certeza já terei visto as flores, quero flores vermelhas, quando chegar lá depois de ter passado por canteiros de flores no meio das campinas, vou passar a carta para o inglês e enviar.” (Felinto, 1992:12)

Ela tem alguma coisa a mostrar, e quer fazer as pessoas entenderem:

“Eu preciso mostrar a vida de irmão Jorge e irmã Naninha. A vida deles agüenta o que eu quero mostrar numa carta talvez em inglês.” (Felinto, 1992:15)

A contradição surge com a descentralização que rasga Rísia entre o desejo de se fazer entender e a vontade de se preservar de uma nudez exagerada diante dos outros:

“Inglês é de um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. Não quero que saibam de mim assim, tão proximamente. Quero que não me entendam. Inglês me dá distância.” (Felinto, 1992:64)

Ainda numa discordância interna, que ela carrega dentro de si mesma, mostra que uma língua estrangeira talvez fornecesse um meio de compreender uma realidade que a língua que ela até então havia usado não conseguia explicar. Daí a necessidade de falar uma língua estrangeira, ou até mesmo uma língua estranha, uma língua de animais:

“Eu já fiz e disse cada coisa às pessoas... Mas... Mas as pessoas já me fizeram cada coisa também que me causou o espanto da mudez, o espanto de querer outra língua, a angústia de querer ser uma égua que relincha para não ser mulher que chora vômito de ter perdido um homem.” (Felinto, 1992:36)

Rísia encontra então uma forma de se expressar que ao mesmo tempo revela e vela. É a forma da música, com sua linguagem figurada. Apropria-se assim de um outro código de linguagem, estendendo seus domínios, desenvolvendo seu potencial:

“Quero compor uma ária que saia música fina como as cordas do violão. Uma ária história da minha passagem da estrada para essa mata. Da minha andada pela mata. Uma ária que seja a carta que escreverei quando chegar a Tijucoapapo, a terra onde minha mãe nasceu. Uma ária que seja da minha partida à minha chegada. Quero compor uma ária que recomponha a minha retirada pela estrada e da estrada para o campo, esse, onde quero encontrar as flores que pintarei na paisagem com lápis de cera, na carta à minha mãe. Quero compor uma ária que recomponha a minha ira e a faça calma criança amada. Quero compor uma ária de amor que ecoe nas cavernas dessa montanha onde estou.” (Felinto, 1992:85)

Na tentativa de falar, Rísia depara-se com a falta de vocabulário que a impede de verdadeiramente se comunicar:

“Eu uso a palavra ‘coisa’ para definir tudo que quero e que já está tão sem forma que não tem mais um nome, ou cujo nome se perdeu mesmo sob poeira branca do que não se fala e depois reaparece em forma de coisa.

*A palavra ‘coisa’ é a própria indefinição de tudo.
A palavra ‘coisa’ é a própria indefinição de tudo.
A palavra ‘coisa’ é a própria indefinição de tudo.” (Felinto, 1992:48)*

No processo evolutivo por que passou sua linguagem, Rísia percebe que a pobreza da fala não está dentro dela, mas em São Paulo. É, portanto, algo imposto a ela, do qual tinha que se livrar:

“As pessoas de São Paulo não sabem mais falar. Não dizem coisa com coisa dizendo que tudo é coisa, chamando tudo de uma coisa qualquer.” (Felinto, 1992:81)

Num reconhecimento de sua própria capacidade, Rísia se volta para o fim último de seu trajeto e se refere a Tijucoapapo, que se transformou para ela em símbolo de final de viagem, de missão cumprida, de desvendamento de sua própria identidade. Afirma portanto que quando chegar a Tijucoapapo terá alcançado a forma mais elaborada de sua identidade, que corresponde à forma mais perfeita de sua linguagem. Ilustra esse pensamento com palavras extremamente sonoras que falam por si:

“Eu sinto saudades dos nomes bonitos que vou reencontrar em Tijucoapapo. Lá em Tijucoapapo eu colho jambos toda tarde no alguidar. Há recas de pacas sinistras pelos regos. Há casa-de-farinha, moinhos, canaviais viçosos. Em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira, ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala.” (Felinto, 1992:81)

É preciso notar que a cronologia relativa à aquisição de uma linguagem cada vez mais personalizada e original não existe na narrativa. Mas percebe-se claramente uma trajetória, da mudez à elaboração mais sofisticada de discurso. Assim, há o momento de criação literária, em que as imagens revelam muito da falante, de sua percepção da realidade. Uma simples goiaba assume proporções ao mesmo tempo surrealista e erótica, colocando em realce sua cor, aspecto e textura:

“Porque, reparem: eu me lembro que na casa de Lita tinha um pé de goiaba. E goiaba é da cor duma mordida. Gengiva exposta. Céu da boca. Meu primeiro gosto de goiaba foi da casa de Lita. Lá tinha um grande quintal nos fundos. Foi lá onde um dia vi Lita, Carmelita, reparem! (o nome dela era Carmelita), num quase coito com Santo. Já que coito se opunha à porta de igreja, já que coito para Lita, Carmelita, só se dá à sete chaves. Já que Carmelita se revelava sempre outra no quintal da goiabeira vermelha, tão outra a ponto de me fazer crer, a mim que brincava por ali pelos quintais, que as mulheres

são um pouco doidas e que os homens um pouco menos.” (Felinto, 1992:18)

“Mas nos fundos do quintal de Lita armava-se uma goiabeira vermelha, boca aberta, gengiva exposta.” (Felinto, 1992:56)

O verbo morrer, intransitivo e definitivo, sem necessidade de nenhum complemento, transforma-se nas mãos de Rísia em um verbo reflexivo, indicando assim uma ação deliberada de Jonas, seu homem, insistindo em deixá-la. A profunda ofensa de ter sido preterida pela ‘morte’ – física ou não – faz com que ela ainda acrescente um complemento, de *mim*, para reforçar o abandono:

“Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse. Saí porque o homem que me amava e eu amava resolveu se morrer e eu fiquei sujeita a vários perigos.” (Felinto, 1992:55)

“Jonas se morreu de mim. Não era para tanto. O que deu nele?” (Felinto, 1992:59)

Embora sendo nordestina e sabendo o valor da chuva, esta tem para Rísia uma conotação de tristeza, de pranto:

“Hoje é domingo e esse domingo ainda ousa a ironia de ser de sol. É um domingo de sol. Eu queria que o céu se fechasse em nuvens escuras numa tempestade. Assim eu choraria com chuva. É mais fácil chorar com chuva.” (Felinto, 1992:41)

Ao mesmo tempo que a chuva a acolhia, convidando-a a chorar com ela, Rísia se identifica com um barquinho de papel, solto na enxurrada da chuva e sonha ser livre e ir embora com ele:

“Mas esse sentimento era um sentimento – desde eu menina na sacada da janela vendo a chuva – um sentimento de que: vai ser tão difícil por debaixo dessa água que eu faço barquinhos de jornal, eu viro barquinho de jornal e vou assim, em embarcação, empurrar-me pelos regos. Então eu preparo barcos que desde já mando a traçar-me os caminhos e a explorar-me os lugares que eu, menina, não sei quais são nem que nome têm, mas sei que são todos e tão longes quanto deve ser o debaixo da terra.” (Felinto, 1992:42)

“Nem sequer a mangueira alta balançando-se imensa no meio do quintal, o meu grande fascínio, nem sequer o canto coral do coaxar dos sapos vindo dos matos aos meus ouvidos na noite, que era afinal o mais venerando e grandioso mistério daquela minha vida de infância, nem sequer essas duas presenças para acabar com a agonia de um sentimento enovelado em fios de chuva, sentimento-choro de quem não vai, e manda-se em barcos explorar o além dos mares

que era apenas uma cidade de luzes e rio, mas a quem eu não podia encontrar porque havia papai e mamãe.” (Felinto, 1992:43)

Essa linguagem criativa mostra o domínio da linguagem de quem se apropria de algo objetivo e frio e faz dele seu brinquedo, sua possessão, dando-lhe o seu timbre próprio. E o controle completo da linguagem faz com que Rísia seja capaz de momentos de extremo lirismo, uma verdadeira prosa poética. Todo o Capítulo 13, chamado por ela mesma de elegia, merecia ser citado como exemplo desse lirismo; porém algumas passagens darão idéia do todo:

“Quando você morreu as manhãs são noites sem lua. Meu ânimo ao levantar-me, não levantar-me da cama todos os dias, não acreditar: - Você morreu?” (Felinto, 1992:59)

“Eu, um buraco, um oco, um seco, um vazio. Eu de manhã noite. Nunca mais terei sol? A chuva me fere a cara dum céu tão cinza. Cinza, meu Deus, essa morte.” (Felinto, 1992:59)

“Por favor, não tenhas morrido. Quando você morreu eu não sei se odeio você ou se a vida, ela que ousa ainda me viver enquanto te mata. Foi a vida que te matou? Essa vida que me vive?” (Felinto, 1992:60)

“Por favor não tenhas morrido. Depois de você eu vou ter de viver. Viver somente é insuficiente e me faz quase morrer.” (Felinto, 1992:61)

A descrição de um entardecer mostra uma beleza melancólica:

“O entardecer é o desembocar de todas as ausências. É o vento soprando saudades e dores. Não sei como ainda não morri. Mas estou morro não morro. E acho que é mesmo no entardecer que desemboco a morrer, cada tarde um bocado.” (Felinto, 1992:54)

Toda a natureza entra na sua composição e orchestra um mundo de sensações:

“Até certa idade eu sabia de cor o salmo 91. Se ainda soubesse, acho que não hesitaria em recitá-lo no meio dessas noites uivadas por matilhas de lobos famintos, cantadas por sapos inchados, por grilos meninos, por cobras na tocaia, no meio dessas noites ameaçadas onde eu me deito a espiar estrelas pelas frestas de mocambos onde venho parar, quase morta da morte dele que se morreu e me largou exposta a todos os perigos.” (Felinto, 1992:94-5)

Vimos então que a trajetória de Rísia, como processo de formação de sua identidade, está intimamente relacionado com a linguagem. Da mudez e gagueira ela chega a um

discurso poético e trabalhado, mostrando que na verdade, mesmo no caos que é o delineamento da personagem pós-moderna, há um caminho a ser percorrido, caminho este que em *As mulheres de Tijucoapo* é caracterizado pelo próprio domínio estético da linguagem.

BIBLIOGRAFIA

- HALL, Stuart. (1998). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.
- FELINTO, Marilene. (1992). *As mulheres de Tijucoapo*. Rio de Janeiro: Editora 34.