

## RESUMO/ ABSTRACT

### **IDENTIDADE FEMININA NO ESPAÇO MULTICULTURAL: A VOZ NARRATIVA DE TEREZA ALBUES**

Em um tempo e espaço em que as identidades não são mais fixas, as identidades femininas são representadas de modo estratégico, formando a imagem da mulher contemporânea que pretende libertar-se do jugo masculino. A narrativa de Tereza Albues representa como a identidade feminina tem se firmado e se autorrepresentado no espaço multicultural.

**Palavras-chave:** identidade feminina; espaço multicultural; Tereza Albues.

### **FEMININE IDENTITY IN MULTICULTURAL SPACE: THE NARRATIVE VOICE BY TEREZA ALBUES**

In a time and space in which identities are no longer fixed, feminine identities are represented in a strategic way, forming the image of contemporary woman who wants to free themselves from male oppression. Tereza Albues' narrative represents how female identity has been affirmed and self-represented in multicultural space.

**Keywords:** feminine identity; multicultural space; Tereza Albues.



## IDENTIDADE FEMININA NO ESPAÇO MULTICULTURAL: A VOZ NARRATIVA DE TEREZA ALBUES

*Adriana Lins Precioso*

Doutora em Letras. Professora de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, Sinop-MT  
adrianaprecioso@uol.com.br

*Luzia A. Oliva dos Santos*

Doutora em Literaturas em Língua Portuguesa. Professora de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, Sinop-MT  
olisant.42@gmail.com

*Rosana Rodrigues da Silva*

Doutora em Letras. Professora de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, Sinop-MT  
rosanrodrigues@pq.cnpq.br

Os estudos culturais têm posto por terra a ideia de identidade original, fixa e unificada. Entretanto, grupos e indivíduos se debatem no espaço da multiculturalidade, buscando, de modo particular e com formas cada vez mais específicas, a identificação com outros grupos que os representem. A identidade feminina se aviva na representação de um repertório discursivo que orienta para novo conceito de identificação do feminino. Obras contemporâneas escritas por mulheres formam uma tendência à representação ou expressão do feminino que garante um espaço em que o discurso da mulher assume papel influente e artístico, apresentando e se representando como identidade.

A produção literária da mato-grossense Tereza Albués (1936-2005)<sup>1</sup> participa dessa tendência, dando vazão à voz comprometida com o social e comprometida com o universo feminino. A autora nasceu em Várzea Grande-MT e faleceu nos Estados Unidos, onde residia desde a década de 1980. Essa mudança trouxe peculiaridades à obra da escritora que se pode valer do olhar do estrangeiro (do “outro”) para o interior do Brasil, como também traduzir o sentimento do indivíduo que necessitou ajustar-se à cultura alheia. Fazendo largo uso do monólogo interior, a autora explora a temática do

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras, Direito e Jornalismo pela UFRJ. Publicou os romances *Pedra canga* (1987); *Chapada da Palma Roxa* (1991); *A travessia dos Sempre Vivos* (1993); *O Berro do Cordeiro em Nova York* (1995); *A dança do Jaguar* (2001); e o livro de contos *Buquê de línguas* (2008).

choque cultural (principalmente o par urbano/rural) para enfatizar a exploração do oprimido, subjugado à vontade de seu dominador. A mulher dominada, a provinciana submissa ao proprietário de terra, mas também a mulher emancipada, a moça ambiciosa que luta para derrubar velhos preconceitos, são personagens que ganham existências nas obras dessa autora.

A mulher que fala nos romances e contos de Albués dá voz à representação da identidade feminina em espaço multicultural, compondo uma forma de expressão não caracterizada pela essência do feminino, mas pensada na posição que a mulher ocupa na contemporaneidade, nos meios em que convive e nos grupos a que pertence. Pensar em como as personagens participam da representação de uma identidade feminina, assim como na identificação da escritora com essas personagens representadas auxilia na proposição de um estudo da literatura de autoria feminina que se quer articulado aos estudos culturais.

Diante das transformações que fragmentam o conceito de identidades, devemos colocá-lo “sob rasura”, na formulação de Hall (2009), a fim de indicar que os mesmos devem ser pensados sob novo enfoque e não mais pela forma essencialista como foram originalmente gerados.

Ao colocar o conceito de identidade sob rasura, Hall considera a importância de repensar a relação entre sujeitos e práticas discursivas. Para tanto, recorre ao conceito de identificação, buscando compreendê-lo no repertório discursivo e psicanalítico. Pela psicanálise, a identificação é explicada como uma moldagem de acordo com o outro, o processo em que o indivíduo projeta suas expectativas e idealiza o outro, colocando-o como objeto de sua fantasia, o ego ideal. O enfoque discursivo se justifica porque as identidades são compreendidas no discurso e não fora dele; são produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas exclusivas (HALL, 2009, p. 109). Desse modo, o uso do termo identificação enfatiza o processo de construção, a busca de uma identidade nunca completa.

O sujeito que se identifica com um grupo o faz por meio de negações e afirmações. Com isso, a identificação não anula as diferenças; envolve trabalho discursivo com marcação de fronteiras, trabalhando o jogo da *différance*: “ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2009, p. 106).

Por essa leitura, o conceito de identidade feminina vem proposto sob novos termos no espaço em que a contemporaneidade impõe à mulher, à mulher escritora e provinciana. E posto pelas formas de identificação que a autora destina a essas personagens em relação a personagens masculinas em seus espaços já conquistados. O pensamento da personagem masculina, portanto, interessa, como o exterior que auxilia na composição do feminino. É na resposta à voz do homem que reconhecemos uma das identidades da mulher, da possibilidade da identidade feminina.

A identidade, pensada como forma estratégica de representação, resulta, segundo Hall (2009, p. 109), mais da invenção da tradição, da negociação com nossas origens, do que do retorno às raízes. Essa negociação, o modo como representamos a nós próprios, orienta para um conceito de identidade que remete às estratégias e posição. Seu estudo deve considerar os chamados efeitos de sutura (termo que ele retoma de Stephen Heath); isto é, as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir; são as representações que o sujeito constrói, articulando de forma bilateral, a partir do lugar do Outro (2009, p. 112).

A narrativa de Albués nos remete à articulação de um discurso que busca a identificação do feminino no espaço multicultural. Na obra *Buquê de línguas* (2008), nota-se “uma funda ressonância nômade” (PERSONA, 2008, p. 10), o que particulariza o estilo da autora traduzido numa narrativa de “fusão de muitas culturas”, que se consolida “numa escrita a um só tempo de potência mística e realista” (p. 11).

No conto “Buquê de línguas”, por exemplo, uma explosão no metrô surpreende os passageiros, colocando-os em uma situação de forçada convivência. Aquele momento os torna unidos, mas também realça suas diferenças étnicas e culturais. A narradora passa a relatar os efeitos dessa explosão no pensamento e atitudes dos passageiros, ressaltando a multiculturalidade que se manifesta no trem, por meio da expressão das diversas etnias. Americano, alemão, iraniano, italiano, romeno, francês, chinês, russo formam um coro de vozes desencontradas que se depararam em um único espaço, o cenário do metrô nova-iorquino:

Éramos iguais. Nunca houve igualdade maior entre os homens. Ninguém podia salvar ninguém, muito menos a si próprio. O acidente nos nivelara. O medo nos paralisava. De repente, saí do torpor, tive uma ideia. E se pudéssemos conversar sobre qualquer outra coisa que não fosse a explosão? Conversar o quê? Usar a língua. O importante era estilhaar aquele silêncio que, como uma erva daninha, crescia em volta da nossa garganta ameaçando nos estrangular. Tínhamos emergência verbal (ALBUÉS, 2008, p. 15).

A expansão urbana e o processo da globalização intensificaram as formas de multiculturalismo e de hibridação. Canclini (2008), tratando do hibridismo cultural, ocupa-se das indústrias culturais, das migrações da América Latina para os Estados Unidos e das transformações dos signos culturais urbanos. Os grandes centros tornaram-se cenários de hibridismos em interação com o nacional e com o transnacional.

A explosão, no conto, evoca esse aspecto simbolizado na interação das personagens. As mulheres representadas acentuam as diferenças culturais e étnicas. A primeira delas é a própria narradora,

brasileira, “de pele morena, cabelos pretos e lisos, olhos enormes e redondos, boca sensual, brincos pingentes, saia comprida de algodão vermelho”, uma figura feminina confundida com uma iraniana pelo americano. Sua representação física contrasta com a do “velho de barbicha azulada, óculos de aros dourados, terno cinza” (ALBUES, 2008, p. 13) que a olhava com desdém. De um lado, a mulher exaltada, sensual dos trópicos, de estilo extravagante em sua saia comprida de algodão vermelho; do outro, o velho bem vestido, sóbrio em seu terno cinza, censurando com desprezo a fala da mulher. O que está representado nessa personagem feminina é justamente o que é exterior à mesma.

A segunda personagem feminina, “esmurra o próprio peito, soluça, entra em pânico, berra. Estamos sendo levados para o campo de concentração feito gado. Dentro em pouco, as portas vão se abrir e o esquadrão da Gestapo aparecerá” (ALBUES, 2008, p. 14). Os ecos da Alemanha encenam o espaço híbrido construído a partir da voz que se multiplica no entorno do conceito de metrópole, impressa na imagem do metrô paralisado. Nesse emparelhamento forçado, lê-se a imagem urbana constituída a partir das mudanças provocadas pelas migrações, cenário que Canclini (2008, p. 283) entende como desmoroamento de “todas as categorias e os pares de oposição convencionais”.

Assim, o iraniano sente-se enterrado vivo nos subterrâneos da história que o ameaça; a alemã atormenta-se pelas memórias, morta por dentro, pela culpa que “cresce, cria farpas, espinhos, espeta feito ouriço-do-mar” (ALBUES, 2008, p. 16)<sup>2</sup>, ao resgatar a imagem dos pais presos e levados ao campo de concentração de Auschwitz e “a moça loura, franzina” (p. 18), italiana, suaviza o pânico com trechos de *La traviata*. Um “caldeirão cultural”, diria Burke (2003), ao citar a peça estreada em Nova York, em 1908, que tratava dos imigrantes chegados aos Estados Unidos. Notoriamente, o conto materializa, pela linguagem, essa efervescência cultural, os nós e as crises das ideologias urbanas, que nomeiam a hibridização cultural.

A narrativa se desenvolve ao par das mudanças culturais, incorporando em sua estrutura os cortes e movimentos que definem o olhar multicultural. Assim, o conto rompe com a linearidade presente nas narrativas consagradas até o século XIX, com exceção de alguns contistas, ao grau de Machado de Assis, para que o espaço narrativo se forme a partir da voz esbravejante, do canto, da música, da poesia, ou do silêncio dos chineses que “não se mexiam” (TA, p. 21). Como a narradora aponta, são personagens “sustentando a gargalhada profana, punhal afiado a roçar a pele fina do imaginário” (TA, p. 20), diante da temida morte. A quebra desse quadro anuncia a natureza nômade de Albués em sua trajetória de escritora, que alcança seu estilo de narrar, desalojando signos de seus espaços sociais, nos quais ditam regras, para imprimir as forças de um espaço pós-moderno. “Buquê de lín-

---

<sup>2</sup> A partir desta citação, será colocada a sigla TA para referir-se à autora Tereza Albués, seguida da página da obra em estudo.

guas” intensifica a transgressão que a vida urbana provoca nos ditames comportamentais, que agora se espriam pela maneira de dizer e de ler o universo multicultural, embebido pela exuberância das saias e pulseiras da mexicana e da dança marcada pelas botas frenéticas do russo, contrastando com a serenidade chinesa ali do lado.

Da perspectiva do olhar do estrangeiro em Nova Iorque para a encenação do espaço urbano do Rio de Janeiro, no conto “Três instantâneos na Cidade Maravilhosa”, o estilo fascinante das cenas rápidas, como colhidas pela câmera, instigam outro espaço urbano, no qual se entrelaçam as imagens turísticas do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar aos túneis e ônibus em movimento. Tal qual o conto “Buquê de línguas”, a linguagem confirma o estilo do videoclipe, aproveitando os recortes da paisagem somados aos episódios cotidianos: “os ônibus lotados trafegam em alta velocidade, cortam carros, freios rangem; fumaça, cheiro de combustível queimado, buzinas proibidas enchem o ar pesado de poluição e impaciência” (TA, p. 25).

A narradora em trânsito, na velocidade que o espaço urbano exige, tem “instantâneos” que captam cenas, como a do pastor:

de repente, do lado esquerdo, ao pé da parede de concreto do túnel, numa rampa coberta de capim alto e ervas daninhas, surge um panorama discrepante, como uma colagem, superposta à paisagem. [...] Fosse o que fosse, a cena era esta: um homem moreno, descalço, sem camisa, calças brancas, sentado numa pedra, empunhando um bastão, vigia quatro cabras magras, pastando tranquilamente, indiferentes ao barulho infernal que as rodeia (TA, p. 26-7).

Do metrô ao ônibus carioca, o movimento, a pluralidade de vozes e de olhares é a tônica da narrativa de Albues. No metrô, as mulheres figuram entre os demais personagens e atuam conforme a situação instalada pelo enredo. No segundo conto, há outra perspectiva que se nota na presença feminina, não apenas representada na voz da narradora, como também, na variação das personagens que se revezam na mudança do ângulo do olhar.

Na cena do pastor, há uma mulher sentada ao lado da narradora, e é pela perspectiva da fé que expressa, ao murmurar um salmo de Davi: “O Senhor é meu pastor e nada me faltará”, que reflete a imagem que passa “como um flash fotográfico” e “se evaporou da vidraça e se consumiu na velocidade do ônibus” (TA, p. 27). No segundo instantâneo, “um mendigo vestido de Rei – camisolão de cetim amarelo, cinturão de couro cravejado de pedraria e conchas reluzentes” (TA, p. 27), é apontado por “uma menina encardida, dessas que vivem nas areias de Copacabana” que “dá uma gargalhada, diz, com aquela naturalidade mista de inocência e vivência ao relento: ‘não se assuste, moça, o Rei Salo-

mão é boa gente, não faz mal a ninguém [...]” (TA, p. 28). Nota-se nas duas imagens recolhidas pelo olhar da narradora, na cena do pastor e do mendigo vestido de rei, que a narrativa se encontra com a tradição ao atualizar as figuras do Bom Pastor (Jesus como o pastor que apascenta suas ovelhas) e a de Salomão (o Rei que possuía ricas vestes).

As duas cenas urbanas, cunhadas pelo movimento rápido, próprio da condição contemporânea do homem, e característica da narrativa moderna e pós-moderna, formam uma linha de sustentação para o “Intermezzo”, no qual a praia é cenário, e o narrar volta-se para o interior: “caminho pela praia pensando na magnificência dos instantes” (TA, p. 29), como uma interrupção das imagens instantâneas e a necessidade da reflexão por parte do ser que se encontra nesse estado intermediário, entre a aparência e a essência: “eu não era mais eu; mas eu era eu na identidade do espírito [...] o assombro dos instantes, a porrada dos instantes, o esfacelamento do que é, do que pensamos ser, do que não pensamos e somos” (TA, p. 29).

Como anuncia o título do conto, a narrativa recolhe instantes: os que os olhos observam e não se atêm a eles e os que inspiram a necessária reflexão. A narradora apresenta o pastor, pela perspectiva da vidraça; o mendigo vestido de rei, visto como inofensivo, pelo olhar inocente da menina de Copacabana; refugia-se no “assombro dos instantes” para reconhecer-se em sua matéria e passa ao “terceiro Instantâneo”, no qual a presença de um arcanjo instaura a natureza mítica: “um arcanjo de túnica azul-pavão, asas douradas, empunhando uma espada prateada. Alto, magro, cabelos castanhos, encaracolados, rosto muito branco, olhar em fogo, gesticulando e falando baixo, quase murmurando” (TA, p. 30).

Percebe-se, então, que há uma gradação de imagens cotidianas, interrompidas pelo momento de reflexão, para a abertura do mítico, do mistério, bem ao gosto de Albués, que o reitera a figura do arcanjo em seus contos, como se verá em “Georgina na janela”. No “Quase epílogo”, que fecha o conto, fica evidente a correspondência entre os “instantâneos”, coletados pela visão da narradora e o retorno às imagens que a cercam, como a praia, as luzes e os pescadores. O “quase” permite a possibilidade de abertura, do não encerramento dos instantâneos que se repetirão ao longo da história da narradora e, ao mesmo tempo, ao longo da própria obra, que se constitui de fragmentos desses “instantâneos” em cada conto.

Em “A rebelião da magnólia”, a captação da fugacidade do tempo, impresso na estação do inverno, dá-se por meio do exercício da rebeldia da flor contra o frio, numa espécie de diário, em que a narradora acompanha “os detalhes inéditos do que se tornou uma guerra; uma guerra emocionante e de resultado imprevisível” (TA, p. 33). De dezembro a março, a narradora observa o comportamento da planta, como se desenvolvesse, junto a ela, uma relação de cumplicidade. Na superfície do texto está a

magnólia, que se rebela contra o frio, tem as olicas a seus pés, florescendo em plena neve, e durando apenas duas semanas. O que está impresso nos nós do texto exprime o descompasso entre o tempo sazonal e o tempo subjetivo, tecidos por meio dos elementos femininos disseminados ao longo da narrativa e provocados pela tensão interiorizada.

Ao figurar a magnólia como planta central e as olicas a seu redor, abrigando-lhe as raízes, instala-se uma alegoria, pela qual a narradora manifesta o seu microcosmo de solidão cotidiana. Assim, revela:

A magnólia é um símbolo, uma fábula, ou quem sabe parábola, não há gênero onde enquadrá-la porque ela não pertence a nenhum gênero que possa ser enquadrado; como flor é claro, entrou no jogo, mas ela, esta magnólia, não é aquela, a catalogada; é outra. E por isso mesmo não se presta a ficar no nicho, nem na natureza, nem na Ciência, ou de qualquer outro ramo do conhecimento humano ou dos deuses. Ela é, está senso, um ser à parte. De qualquer especificação, forma, conspiração. Ela é, apenas. Na mais singular das alegorias. É o que é, precisa mais? (TA, p. 41).

A duplicidade da narrativa instaura o confronto simbólico da personagem-planta com o espaço secreto da consciência da narradora, imprimindo-lhe o sentido de resistência, contestação e de algo sagrado. Assim, em pleno inverno nova-iorquino, a magnólia floresce, “molhada pela névoa da madrugada, as flores carnudas brilham de roxo sensual” (TA, p. 45), provocando assombro, julgamento e censura nas pessoas do bairro. No entanto, a narradora revela:

Tenho medo... Uma sensação estranha...  
 os comentários se dissolvem no vento.  
 Do tronco de Maga escorre um filete  
 de resina ocre  
 gelatinosa  
 flor/mulher/mito  
 orgasmo  
 vi  
 tó  
 ria.

Nota-se, na disposição das palavras na última parte do conto que, a alegoria feminina da rebelião interna manifesta-se pelas mudanças e sensações que ocorrem no corpo, não se evadindo da condição de

mulher e não dando ouvidos aos comentários. Dessa maneira, pelo desdobramento da alegoria, o orgasmo é posto como ápice da vitória, pelo qual a mulher se emancipa, individualmente, pois, tal como a magnólia-planta, isso é uma “revolução ímpar na história dos seres de sua espécie” porque “adiante, há outro pé de magnólia, seco, reumático, encolhido de doer os ossos que não tem” (TA, p. 44).

No conto “O furo do mamão”, outra faceta do feminino se manifesta pela narrativa de experiência que Orlanda conta à narradora num reencontro, por ocasião da festa de quinze anos de uma filha de amigos comuns. É uma narrativa de memória, pois o passado vivido num colégio interno é resgatado juntamente com figuras míticas da tradição. A fruta é o elemento central da história por ter sido levada à Orlanda, por sua mãe, em condições não condizentes com a exigência do regulamento, o que gerou constrangimento à jovem perante as coordenadoras. A partir da violação da fruta, dado o furo que contém, a narradora alarga o campo imagético, estendendo a reflexão ao mito do paraíso:

o furo do fruto maduro, que nunca fora proibido no paraíso de Adão e Eva. Pelo menos, que se tenha notícia, a maçã ainda continua invicta em sua forma, sedução, símbolo de prazer e culpa, por todos os séculos, *seculorum*. Amém? O mamão, esse, está libertado das controvérsias, não provas de sua participação na inconfidência do pecado original. Embora tenha se revelado sensual, carnudo e mais apetitoso do que a maçã, deixaram-no de lado. Ah, os mistérios gozosos... nem os nossos. Os alheios então, esquece (TA, p. 49).

Tal qual manifestado nos contos anteriores, a narrativa de Albues faz o movimento de dentro para fora. Colhe imagens cotidianas do universo feminino para alicerçar o fazer literário constituído de metáforas e alegorias que deslocam o sentido para outro espaço simbólico. Assim, o furo do mamão intervém no campo semântico do aprisionamento dos colégios internos, específicos para as mulheres, nos quais a rigidez impede a libertação da mulher enquanto ser nutrido de desejos, para alcançar a expressão livre dos sentimentos e dos desejos. O mito da origem é atualizado por meio da contestação, pois a maçã, vista pelo olhar contemporâneo da narradora, compactua com a narrativa primeva, enquanto o mamão, ainda que portador de qualidades mais marcantes, “sensual, carnudo”, não testemunhou a história bíblica. Próprio do estilo de Albues, na construção de sua voz narrativa, a narradora insinua: “Ah, os mistérios dolorosos... mas como esta narrativa não tem a intenção de discorrer sobre a ruptura do véu de Eva, nem tampouco revelar outros pormenores picantes de sua iniciação sexual, voltemos sem demora ao furo do mamão, *for God sake!*” (TA, p. 49-50). A voz tenta desviar o foco em questão, o mito da origem, mas, ao mesmo tempo, chama o leitor de volta à narrativa da fruta, estabelecendo, nesse movimento, de ir e vir, a ligação entre o presente e a tradição mítica. O furo no mamão, revisitado vinte anos mais tarde, põe-se como o olhar da consciência feminina de “lavar a

alma” e “não as mãos”, como na adolescência, diante da cena de escárnio da freira ao perceber a fruta violada: “eu e Orlanda nos descobrimos fora do alcance dos regulamentos, das ciladas, do campo de força do intramuros [...]. Ponto-aberto. Desnudando os fios tensos e doloridos; ocultos na tessitura rústica do tempo” (TA, p. 53).

A tônica feminina em conflito faz-se presente, também, em “O enigma de Violeta H.,” no qual se instaura a temática da homossexualidade expressa pelo nascimento de uma flor – violeta – e uma menina. Aqui, o deslocamento do espaço simbólico desprende-se da imagem da violeta transplantada para um “vaso de barro branco”, e “colocada no fundo da estante, atrás de grossas enciclopédias” (TA, p. 56). Sua biografia invade a narrativa de Violeta H., uma menina de doze anos que se vê às voltas com as críticas das amigas do colégio em virtude de seus modos e vestuários: “cabelos curtos, nenhuma pintura, gestos bruscos; usava sempre calças compridas, camisetas de malhas escuras, sapatos pesados. Não se interessava por festinhas, assuntos de modas, namoricos, conversas sobre os garotos da escola” (TA, p. 57).

Reafirmando a característica da narrativa flagrante, aos moldes da modernidade, em que o homem se apoia em sua consciência, frente ao mundo desagregado e descontínuo (PAZ, 1972), Violeta H é a representação da figura feminina que se recolhe na solidão em companhia, pois habita uma casa em que os pais sempre ocupados não percebem suas angústias; os irmãos, às voltas com estudos, “restritos ao imediatismo de seu mundo pessoal” (TA, p. 57), nada observavam. Resta, então, “a convergência”, segundo a narradora, entre a menina e a flor. Uma comunicação que ultrapassa “o código linguístico” para desaguar “nas águas virgens dum rio recém-brotado; um rio povoado de aguapés verdes e recendendo a placenta, a vida em si desabrochada, de esperança” (TA, p. 57).

O laço que as une se revela no momento de intenso furor do pai que tenta entender o motivo da filha ser diferente das demais. Ao esmurrar a mesa, a flor despenca da estante, e esmagada diante do “caos cultural” em família, é reconhecida pelo irmão de Violeta H. como uma planta hermafrodita. Assim, a biografia da planta toca a biografia da personagem em suas dualidades. Bernardo “tratou de recolher a flor num tubo de vidro, colocando um rótulo em letras tremidas – *Violeta Hermafrodita*” (TA, p. 63). A ambiguidade que percorre a narrativa termina ao gosto de Albués, com um toque de mistério, imprimindo o mesmo estado ambíguo ao sumiço da planta: “no tubo de vidro apenas um rastro difuso misto de luz e névoa. Violeta H. ressonava plácida e nua no jardim. E do seu umbigo escorria uma seiva espessa e roxa fecundando a terra para o próximo plantio” (TA, p. 64). Além da sexualidade que as aproxima, é criada uma ambiguidade no nome, pois Violeta H., menina, carrega o H oriundo do sobrenome do pai, Hermógenes. Seria uma abreviação da herança do pai. Violeta H. também pode ser lida como hermafrodita, o que se constituiria no nome da flor. A imagem da nudez e da seiva que

escorre do umbigo, aliada ao sumiço da planta do tubo em que fora guardada, deixa em suspense o final do conto e sugere ao leitor que se debruce sobre o enigma do encontro físico entre as duas.

Seguindo a trilha da temática feminina, “Cena em sustenido” coloca “a urgência dos contrastes” em relevo ao focar a hibridação cultural formada pela expansão urbana. Dessa maneira, a narrativa de Albues repete as estratégias de captação do cotidiano efervescente de um metrô, no qual um muçulmano fica surpreso ao ver uma mãe mostrar o seio ao amamentar seu filho: “o ato se deu, na tarde, para quem tinha olhos de ver e perceber o *close* do instante fugidio. Aconteceu. No banco, em frente à jovem mãe desinibida, está um muçulmano. Estatelado. Não conseguiu mover nem as sobranceiras” (TA, p. 66). Nota-se no fragmento, a presença do espaço em que circulam as diferenças. O metrô, posto no conto de abertura da obra, é retomado em diversos momentos como um artifício do encontro urbano das culturas, e, entre elas, o arrefecimento coletivo, gerado a partir do recolhimento individual em sua esfera, dados os medos de se viver numa grande cidade. Assim, o muçulmano, ao ver a “a jovem loura” desabotoar a blusa e colocar o seio à boca do bebê, tem seu território cultural transgredido pela nudez, impelindo-o a repudiar o ato. Mas, na narrativa de Albues, que tende ao monólogo interior e, muitas vezes, ao fluxo de consciência, todo fragmento do instantâneo impulsiona uma reflexão que leva ao exercício da tolerância ou às ambiguidades da ação humana: “o muçulmano abaixa a cabeça. Os olhos fixos nos sapatos rotos. O mundo do lado de cá é uma perdição sem limites. Alá, meu Divino Alá, não me deixes cair em tentação. Os seios dela são tão belos... Ele se levanta, abre espaço na multidão, senta-se no chão e começa a orar em voz alta” (TA, p. 66-7).

A imagem recolhida no interior do metrô desencadeia a leitura dos olhos da narradora que se ocupa com os contrastes culturais. Ao fazer isso, aponta as reações que a sociedade tem frente às cenas que o cotidiano repete em diversos lugares do mundo, com interpretações diversificadas, cada uma de acordo com o acúmulo cultural e histórico que as sustentam. Do espaço multicultural impresso pelo metrô, a narradora segue os passos do muçulmano que “salta na primeira estação. Na Rua 42 – Times Square” (TA, p. 68). Na mistura de costumes, tradições e religião, monta-se um painel conflituoso, pois em meio aos pedidos a Alá, para que lhe dê um caminho, vê no alto de um prédio um símbolo: “postura de escolhido. A imagem se completa nas alturas. Ele cai por terra. O anúncio gigante incentivava as mulheres a amamentar os filhos. [...] Uma jovem metálica mostra os seios rijos, o bebê de boca vermelha, olhos satânicos, a sugar as tetas pontudas da mãe exibicionista” (TA, p. 68).

O que se quer evidenciar com esses traços da narrativa de Albues é que o olhar da cultura movimentase pelas imagens do espaço urbano, construídas sob a égide do caráter multicultural estampado nos signos gerados pela mãe do metrô e a imagem refletida no prédio e suas luzes fosforescentes. Acrescido a esses elementos está o homem fragmentado em seu universo íntimo de valores culturais, como se

pode perceber, pela visão da narradora, no final da narrativa, em que contrasta o inferno eletrônico do *Time Square*: “volta à casa, entra na sala, pálido, olhar vago, a mulher o espera. Por Alá, onde foi que você se enfiou? [...]. Ele não retruca. Segue direto à penumbra da biblioteca, retira da estante de mogno o gasto Alcorão esverdeado. E se retira do mundo” (TA, p. 69).

Em meio a essa pluralidade de olhares que Albuês povoa sua obra, encontram-se, também, momentos de lirismo, em que as imagens da natureza, pontuadas pelas características femininas dão a coloração multicultural dos parques nova-iorquinos e ingleses. Assim o faz em “Guilhotina de veludo”, ao narrar, entre pessoas, plantas e ruídos, a história de um coelho perseguido por uma doninha. Para alcançar o clímax do enredo, o leitor fará uma viagem pelo parque e terá as sensações de uma manhã ensolarada própria do ambiente. Tudo isso, arquitetado como “estratégia verbal inútil para se prolongar um ato que, por si só, é constituído de fascínio irrestrito” (TA, p. 75), aponta a narradora.

Não menos lírico é o conto “Georgina na janela”, que materializa pela linguagem verbal o que se poderia contemplar num quadro emoldurado. Ambientado na cidade de Cuiabá, o conto invade a intimidade de Georgina, mulher de “cabelos crespos e abundantes, rosto redondo e moreno, olhos mornos e negros, langorosos. Lábios sensuais, entreabertos, ávidos de beijos. Próspera de carnes, desejos, exalando cio, como uma matrona dos filmes de Fellini” (TA, p. 79). Pela janela da frente da casa, enquadram-se as cenas do cotidiano feminino entrelaçado aos afazeres domésticos, aos cuidados com o pai, “homem corpulento, forte, arrogante”, que a aprisiona em casa. A reclusão da personagem desperta a curiosidade alheia que lhe atribui relação carnal com o pai: “na expressão compacta de Georgina, nenhum indício. Se existia algum conflito desta natureza, ela o escondia nos subterrâneos do seu íntimo, com muito cuidado” (TA, p. 80).

Uma mulher vivendo uma dualidade: a de líder da casa, que coordena tudo e todos e a de mulher corpo e espírito, que espera a completude de seus desejos. Na janela da frente, aberta ao mundo, revela-se a “matrona”, “solteirona, talvez esperançosa, seios exuberantes, quase saltando do decote V profundo” (TA, p. 79); na janela dos fundos, “apática, perdeu o interesse pela vida, abandonou os afazeres da casa, só pensa na volta de Dionísio. Fala sozinha, chora, esmurra o peito. Meses. Seus cabelos embranqueceram, os olhos turvos sem cor, na boca um arremedo de sorriso. Como o das estátuas esverdeadas de esquecimento, nos canteiros do Passeio Público” (TA, p. 83).

Entre a mulher de lábios carmins da janela da frente e a mulher perplexa pelo abandono da janela dos fundos, encontra-se a figura do arcanjo, imagem recorrente na obra de Albuês, de modo especial entre os contos de *Buque de línguas* (2008). O Arcanjo configura-se como elemento catalisador entre a dualidade existencial de Georgina e infunde o aspecto mítico, atualizado no “ruído de penas e folhas secas roçando o assoalho de tábuas corridas” (TA, p. 83) e como “um vulto estranho na esquina; o

corpo coberto de penas, feição humana, sorrindo”, ao presenciar a cena em que Georgina é levada ao “Hospício Santo Inácio, aos gritos, dizendo que tinha sido deflorada por um arcanjo de pênis dourado” (TA, p. 84). Ele é o responsável pelo trânsito entre a dimensão real da personagem e a onírica, fator que a leva concretizar o desejo de se sentir mulher em plenitude. O mito atualiza-se na narrativa para preencher esse espaço do sonho, que se torna, ao mesmo tempo, perturbador, uma vez que desencadeia na personagem mudança de comportamento, vista como esquizofrenia.

A convivência intercultural estampa-se, também, em “Por onde andarás”, conjugando os espaços entre “ônibus e táxis lotados, um sinal de que a vida se comprime” (TA, p. 86). Na São Paulo da garoa, o movimento urbano e a urgência de tudo acontecer fazem a narradora voltar-se a si, num tom de monólogo, para refrear o instante, e permitir que as reflexões se espriem pelas lembranças e conceitos vividos ou lidos: “o cinzento da cidade é dúbio, como dúbio é nossa estadia neste planeta. Caio Fernando Abreu que o diga. [...] Afora os americanos do norte, que dizem na cara do latino estupefato: Be specific! – porque não conseguem lidar com a obra aberta da vida – afora eles, não é Caio? Quem precisa de? Ora, direis, vamos ouvir besteiras. Estrangeiras ou caseiras” (TA, p. 86).

As incursões feitas pelos diferentes túneis culturais deságuam na narrativa de um travesti, “Liana”, e o mundo obscuro da noite “pelos becos”, num “clima ambíguo de luz e dor e sombras e solidão e gritos e risos e um leve tremor de terra insona” (TA, p. 87), anunciando os mistérios que rondam os acordos ou desacordos humanos que a conjunção “e” intensifica no movimento urbano: “o perigo se anuncia na noite. Nem morna, nem devassa. Púrpura. Liana apalpa a navalha na bolsa, as longas unhas pintadas de vermelho-cintilante. O mesmo tom do seu batom Revlon” (TA, p. 88).

“A fábula do Anjo” acentua a narrativa intimista, que recorre aos *insights* da memória para traduzir as sensações abertas ao episódio do amor desencontrado, das facetas humanas veladas ou reveladas que se multiplicam pelas páginas e pelos espaços representativos. Assim, a narradora apresenta o elemento desencadeador de suas memórias: “Jerome era belo e consistente. Na mentira? Tenho dificuldades em rotular suas ações. Hoje não sei se era falsidade premeditada. Porque ele não parecia um ator representando um personagem. Como nos anfiteatros da Grécia antiga, a máscara que trazia, pregada na cara, era ele” (TA, p. 90).

Entre o *Halloween* e fantasias, a mulher urbana e estudante relata as fronteiras do real e da fantasia num romance recheado de sobressaltos, somente explicáveis pela constante repetição do homem vestido de múltiplas máscaras: “e, de tanto recontá-la, angariou uma legião de adeptos que acreditam na veracidade da narrativa. A repetição alegórica é um mantra poderoso. [...] O que lhe contei é a minha verdade. Que é única. Porque somente eu, a semente-matriz da fábula, pode conhecê-la. O resto não passa de projeção alheia. Assim ele se defendeu. Poeticamente.” (TA, p. 94). A figura da mulher

impressa neste conto difere em alguns aspectos das demais pelo fato de ressaltar um quê de ingênuo e sonhador, mediante a história vivida com Jerome e da história ouvida dele.

Os matizes femininos construídos por Albuês recebem as pinceladas de cores conforme a posição que ocupa no enredo. A mulher sublime do conto anterior cede espaço, em “Seda Selvagem”, para a mulher destemida, engajada na produção de um filme em que desvendaria o crime de um travesti “que dois anos atrás aparecera morto na Lapa, estrangulado com uma echarpe de seda indiana, laranja-avermelhada” (TA, p. 97). Ao lado de Karine, “morena, cabelos curtos, encaracolados, rosto de lua cheia, virginiana, carnívora – a roteirista”, a narradora despe-se de seus conflitos internos para mergulhar no universo misterioso que envolve a vida noturna dos travestis no Rio de Janeiro.

Repetindo as estratégias narrativas, Albuês inclui em sua história jardim e flores, como o Jardim Botânico, por onde Clarice Lispector “ia espairar por longas horas, reclusiva/reflexiva no seu monólogo interior/exterior, descobrindo o mundo” (TA, p. 99). Junto à imagem da mulher reflexiva em Clarice e das orquídeas, a narradora imprime um ritmo de investigação que a torna mais atenta ao que acontece ao seu redor, o que determina as pistas deixadas ao longo da narrativa, como pequenas prolepses, que seriam aglomeradas no desfecho da história de Escorpiana (Durval Laurindo). Uma de suas observações revela-se carregada de lirismo, como foi visto em contos anteriores: “na ponta do galho mais alto da árvore, uma orquídea laranja-avermelhada desabrochava” (TA, p. 100). A narrativa se faz colorida. Assim como a orquídea, a echarpe trazia a mesma cor. Além dessas marcas, refletoras da substância feminina, lírica, encontra-se o sobrenatural, no momento do nascimento da flor:

há alguma coisa de humano nessa orquídea – disse Acimar, aproximando-se da janela e estendendo a mão para tocá-la. Uma súbita ventania balançou o galho, colocando a flor fora de seu alcance. Todos nós fomos para a janela. A orquídea faceira brilhava e dançava ao ritmo do vento, e se desdobrava em trejeitos sensuais, e exalava um perfume forte e adocicado, feito incenso indiano em plena manhã (TA, p. 101).

O que uma orquídea no alto de uma árvore faria ao lado da janela do estúdio onde um grupo se contorce em torno da humanidade da planta? A resposta para a instigante imagem adianta ao leitor a curiosidade da própria narradora, que busca entender a relação entre a cor da orquídea e a echarpe com a sigla S.S. (Salviano Souza) e o roubo de uma coleção da planta realizado por Escorpiana. Nos momentos reflexivos da narradora, há alguns relatos que impelem os mistérios para o desfecho da morte do travesti:

sabiam que a orquídea é considerada a mais sexy das flores sobre a Terra? Pois é. Começa que seu nome vem da raiz latina *orchis*, que quer dizer testículo. Não só por causa da forma de seus bulbos, mas também, porque, durante muito tempo, acreditou-se que as orquídeas surgiam do esperma respingado pelos animais durante a cópula (TA, p. 115).

A narrativa funde a origem e significado da planta com seus mistérios e crimes que lhe foram creditados ao longo da história. Assim, desfia-se, também, a de *Seda Selvagem* ou Salviano Souza, mostrada por meio da investigação que revela sua morte por estrangulamento, provocada por Escorpiana: “estrangulara *Seda Selvagem*, deformara seu rosto com ácido e colocara a cópia de sua carteira de identidade no bolso da *drag queen*. [...] Para todos os efeitos, Escorpiana estava morta. Fizera uma plástica, mudara de nome, nova carteira de identidade, e tinha seu quartel-general sediado em São Paulo” (TA, p. 117).

As articulações em torno da flor e seus mistérios contribuem na montagem do quadro multicultural em que espaços contracenam, como Rio de Janeiro, São Paulo e países da Europa nos quais o tráfico da planta circulava. Uma teia de múltiplas faces e personagens tecida nos nomes das personagens e da flor que autenticam um roteiro propriamente digno de cinema. Dessa maneira, a sigla S.S da echarpe relaciona-se à biografia de Salviano Souza, “o nome de certidão de nascimento. Mas ela dizia que S.S eram as iniciais do nome que tinha escolhido para viver – *Seda Selvagem*. Adorava cores fortes, principalmente rosa choque, laranja, vermelho berrante. E bordava o monograma S.S nos lenços, echarpes, calcinha, toalhas de banho, tudo. Era sua marca registrada” (TA, p. 106).

O conto em questão merece uma leitura mais atenta e profunda, pois a pluralidade de temas que o sustentam o colocam entre os mais bem elaborados da obra. Aqui, estendeu-se o olhar apenas para o ângulo que capta as cenas do cotidiano, ao reler o intrincado mundo do masculino/feminino “bordado” nas histórias dos travestis do Rio de Janeiro. Mais uma vez o espaço urbano oferece a matéria-prima com a qual a literatura pós-moderna se alimenta para construir as representações desse universo em que explodem as ansiedades e ilusões extraídas das essências de suas criaturas, singularizadas na voz da narradora que lhes revela as frustrações no amor, nas amizades e nos enganos, não indiferentes à alma feminina.

Os três últimos contos de *Buquê de línguas* (2008) reúnem as estratégias evocadas no decorrer da obra, em que o cotidiano desvela-se ou desdobra-se em imagens alegóricas que inspiram a reflexão como se nota no conto “Ilha das cigarras”, no qual a voz narrativa faz um excuro pela vida do inseto que se extingue ao “exercitar as membranas musicais” (TA, p. 120) à exaustão. Sob o verniz da história do canto das cigarras, encontram-se as manobras do poder diante de ideias revolucionárias de “uma cigarra viajada” que desembarca na ilha como exilada, referindo-se a Hunno.

Em “O rapto de Cora Mara”, segundo Persona (2008, p. 12), “a fantasia põe-se a serviço da realidade reforçando que, em Tereza, o ato criador se vale tanto daquilo que se efetua pelo sensorio quanto daquilo que transcende os sentidos”. Pelo olhar da narradora, que observa de perto a ação de Cora Mara, num metrô, mais uma vez as cenas rotineiras são captadas como elemento perturbador da psique da personagem no espaço de “vagões lotados de solidão, rostos anônimos e tensos e desconfiados e indiferentes” (TA, p. 125). A imagem urbana, reiterante na obra, contrasta com a sensibilidade de ler as mentes das pessoas, o que comprova o estilo de Albues ao entrelaçar o sonho e a realidade; o visível e o aparente que percorrem os túneis da mente humana e das memórias que marcam os rostos sem nome dos grandes centros. Ver além da matéria empírica faz eclodir o medo e as sensações comuns dos indivíduos, ainda que configurem dispersos no movimento urbano. É pela memória da personagem e pela leitura das mentes dos transeuntes, como se fossem páginas de contos, que se percebem as amarras que aprisionam o ser humano com suas identidades não fixadas e suas biografias fragmentadas.

“A visita do Duque” fecha a coletânea de contos com a temática da multiculturalidade, alinhavada aos dramas humanos da empatia e de suas implicações. A narrativa coloca em evidência a pluralidade religiosa que se manifesta, de modo singular, ao lado de camas de hospitais em que enfermos se debatem entre a vida e a morte. A narradora vive o conflito entre aceitar o cachorro que é funcionário do hospital, fazendo visitas aos quartos, e a presença de religiosos: “se necessitar dum consolo espiritual, você quer um pastor, um rabino, ou um padre? Olhei pra ela e, com toda força e lucidez que ainda me restavam, respondi. Nenhum deles. Então o que você quer? Quero viver” (TA, p. 141). Dessa maneira, a cada tentativa de conforto por parte de um dos religiosos, a narradora impõe uma contradição: ao rabino disse ser católica; ao pastor escreveu num bloquinho dizendo ser judia e ao padre jovem disse ser protestante. Cabia apenas uma resposta ao cachorro Duque, a quem ela não destinou simpatia por não ser o seu Zig, a quem dedicava seu carinho.

Por meio dessas reflexões, que elevam os questionamentos entre o homem e a fé; entre homem e Deus e entre homem e seu semelhante, a narrativa de Albues não se eximiu de sua característica de recortar uma cena do cotidiano para alavancar suas reflexões, ao lado da temática feminina, por onde escorre a sensibilidade do olhar que não condena, e sim, ajusta e contorna.

O excurso feito pelos contos de *Buquê de línguas* (2008) permite visualizar que a narrativa de Albues representa a figura feminina em suas diferentes facetas, transitando entre as fases mais marcantes, desde a infância até a maturidade. Uma mulher em estado de metamorfose, em contato com a natureza e suas estações geradoras de sensações inóspitas pelas quais se manifestam, também, os desejos e as reações da mulher que narra e da personagem observada pelo atento olhar. A voz feminina construída por Albues não impede as mulheres de cumprirem seus ritos de feminilidade, pois lhes outorga a liberdade

de escolha, de acertos e erros, de análise dos fatos e do voltar atrás e admitir fracassos. Nos entremeios das histórias recortadas de espaços e tempos diferentes, a prosa se faz intimista, a qual Caniato (1996, p. 15) define como “voltada para a indagação do que existe de mais recôndito no ser humano: os dados da consciência do presente interagem com os do passado, dando-lhes nova existência”.

Dessa maneira, os contos de *Buquê de línguas* (2008) suscitam o desafio da mulher diante do eu/mundo, pelo qual se revela a essência da mulher pós-moderna que não objetiva dar respostas ou resolver os conflitos entre o feminino/masculino. Por meio de alegorias e encontros inesperados, a narrativa de Albues perscruta a alma humana entre as rupturas que as mudanças históricas, sociais e culturais têm posto. É a voz da mulher em várias mulheres que falam pelo corpo, pela ideologia, pela maternidade, pela sexualidade, dentre outras vertentes, mas não impregnadas pelo sofrimento da incerteza e do vínculo patriarcal. Ressoa a liberdade do ir e vir no pensamento e nas ações, o que não impede de cometer erros, revisá-los e retomar as atividades. Pelo recorte de fragmentos do cotidiano, lê o humano em seus deslocamentos por entre culturas diversas, que penetram seu olhar cuidadoso e resulta numa escrita em que se representa a mulher possível.

### Referências bibliográficas

ALBUES, Tereza. *Buquê de línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: como entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1996.

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERSONA, Lucinda. *Tereza Albues: a apaixonada cosmovisão*. In: ALBUES, Tereza. *Buquê de línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

Recebido em 17 de fevereiro de 2011

Aprovado em 26 de abril de 2011